UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

**Reinventando a “cidade”:
disputas simbólicas em torno da produção e exibição audiovisual de
“coletivos culturais” em São Paulo**

Guilhermo André Aderaldo

Versão corrigida

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

**Reinventando a “cidade”:
disputas simbólicas em torno da produção e exibição audiovisual de
“coletivos culturais” em São Paulo**

Versão Corrigida

De acordo: _____

Prof. Dr. Heitor Frúgoli Jr (Orientador)

Guilhermo André Aderaldo

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de doutor em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Heitor Frúgoli Jr.

São Paulo

2013

Nome: Guilherme André Aderaldo

Título: Reinventando a “cidade”: disputas simbólicas em torno da produção e exibição audiovisual de “coletivos culturais” em São Paulo

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de doutor em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Heitor Frúgoli Jr.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Lícia do Prado Valladares

Instituição: Universidade de Lille

Assinatura: _____

Profa. Dra. Karina Kuschnir

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Assinatura: _____

Profa. Dra. Maria Elisa Cevalco

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Assinatura: _____

Profa. Dra. Heloísa Buarque de Almeida

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Assinatura: _____

Suplentes: Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idargo (UFSC); Profa. Dra. Maria Filomena Gregori (UNICAMP); Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva (USP); Prof. Dr. José Guilherme Cantor Magnani (USP); Profa. Dra. Lilia Moritz Schwarcz (USP).

São Paulo, 2013

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.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ar Aderaldo, Guilherme André Aderaldo
Reinventando a "cidade": disputas simbólicas em
torno da produção e exibição audiovisual de "coletivos
culturais" em São Paulo / Guilherme André Aderaldo
Aderaldo ; orientador Heitor Frúgoli JR Frúgoli JR. -
São Paulo, 2013.
382 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Antropologia. Área de concentração:
Antropologia Social.

1. Periferia. 2. Centro. 3. Sociabilidade urbana.
4. Cidade. 5. Audiovisual. I. Frúgoli JR, Heitor
Frúgoli JR, orient. II. Título.

Esta tese é dedicada à minha companheira Gleicy, à minha avó Rosa e à minha mãe Eulália, pelo apoio nas horas mais duras e pelo amor mais importante com o qual posso contar.

Também a dedico à memória de meu avô Afonso e meu querido tio Luís, por tudo.

Agradecimentos

Ao longo da pesquisa que forneceu os dados analisados nestas páginas, caminhei por muitos lugares (no Brasil e no exterior) e, em todos eles, partilhei momentos importantes ao lado de pessoas que contribuíram de modo crucial para minha formação intelectual e humana. Entre ônibus, aviões, trens e caminhadas, muitas foram as vezes que me emocionei ao lembrar dos ensinamentos aprendidos nessas relações.

Colocando esses momentos e a concretização deste trabalho em perspectiva, começo agradecendo à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e à Coordenação Para o Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelas bolsas obtidas no Brasil e na França, durante o estágio “sanduíche” realizado em Paris por um ano. Aqui cabe um agradecimento especial ao parecerista da Fapesp que, de forma generosa e atenta, sempre me incentivou com valiosas dicas e sugestões, retiradas da leitura dos meus relatórios de pesquisa.

Agradeço também de um modo mais do que especial a meu orientador Heitor Frúgoli Jr., pelas rigorosas observações e críticas aos textos que produzi, mas também e, sobretudo, por me possibilitar a chance de aprender a trabalhar em equipe, além de ensinar-me a enxergar as cidades de um outro modo.

Sou imensamente grato a todos os colegas que, durante esses quatro anos e meio de doutorado, passaram pelo Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade (GEAC) e, além de contribuírem de forma madura com os trabalhos acadêmicos que todos produzimos, também tornaram almoços, conversas, caminhadas e diversos outros momentos extremamente prazerosos. Agradeço especialmente a Giancarlo Machado e sua amável generosidade “mineira”, assim como a Enrico

Spaggiari, Laís Silveira, Mayã Martins, Weslei Estradiote, Julho Talhari, Bianca Chizzolini, Marina Rebeca, Juliana Blasi Cunha, Natália Fazzioni e Bruno Puccinelli. Queridos amigos que me ensinaram tantas coisas...

Ao professor Michel Agier e aos colegas do *atelier DADA*, especialmente David Puaud (que me ensinou a diferença entre “empatia” e “simpatia”), Lawson Mariano, Fillipo Furri, Giulia Mensitieri, Hala Abou-Zaki, Martin Lamotte, Maria Anita Palumbo, Federica Gatta e Anne Claire, agradeço pelas importantes discussões e lições aprendidas durante nossas tardes de encontro na salinha do *Centre D’Études Africaines* (CEAF) e nas aulas da *École Des Hautes Études En Sciences Sociales* (EHESS).

Agradeço a todos os professores que, de algum modo, contribuíram decisivamente em minha formação, especialmente a Maria Filomena Gregori (a Bibia), Alexandre Bergamo Idargo, Heloísa Pontes, Heitor Frúgoli Jr., Heloísa Buarque de Almeida, novamente Michel Agier e Laura Moutinho (que tanto me incentivou neste doutorado, com dicas, conversas e aulas preciosas, além de sua fundamental participação em minha banca de qualificação).

Também sou grato aos professores que aceitaram participar de minha banca de defesa. Pessoas que produziram trabalhos fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa: às professoras Lícia do Prado Valladares, Heloísa Buarque de Almeida, Maria Elisa Cevasco e Karina Kuschnir, que compuseram o papel de titulares, além dos professores: Lilia Schwarcz, José Guilherme Magnani, Vagner Gonçalves da Silva, Alexandre Bergamo e Bibia, que ocuparam o papel de suplentes.

Agradeço também a meus queridíssimos amigos “da França” – especialmente da *Cité Universitaire* e, em particular, da *Maison du Mexique* –

Ixchel Garces, Javier Buenrostro, Shisleni Macedo (Shis), Judith Porras, Ana Roznar, Daniel, Sabrina, Vincent Goulet e Christian Laepple. Muito obrigado pelas conversas, pelo carinho, pelo respeito e por mais um milhão de coisas... espero revê-los algum dia!

Deixo também um agradecimento mais do que especial a meu “vecino y hermano” José Porras, com quem aprendi a atravessar fronteiras e a entender que com algumas madeiras velhas, gesso e criatividade é possível inventarmos cidades. Obrigado amigo, por me ensinar tanto! E como não agradecer à Veronica Bape que, apesar do pouco tempo que passamos juntos, tornou-o tão marcante.

Deixo outro agradecimento especial ao querido amigo Damien Roy, bem como a Vinícius Kauê, Julien Henrique e Astrid Garderes, pelo apoio, pelo respeito, pelas viagens, pelas importantes discussões, e por fazerem do frio congelante de Paris um obstáculo quase imperceptível.

A meus colegas Rosenilton Oliveira, Samantha Gaspar, Eduardo Dullo, Alexandre Barbosa Pereira, Íris Araújo, Bruna Angotti, Rebeca Campos Ferreira, Ana Paula Silva, Nayara Alvim, Carlos Gutierrez, Isabela Oliveira, Andrea Cavalheiro, Julien Zeppetella, Oto e Taniele Rui, agradeço pelos momentos compartilhados e pelos inúmeros ensinamentos aprendidos.

Um espaço todo especial deixo para agradecer à Janaína Damasceno. Amiga que teve um papel mais do que importante nesta minha trajetória. Foi a partir de seu convite para que eu me tornasse debatedor em uma mesa na qual o professor Agier apresentaria seu livro “Antropologia da Cidade”, na Universidade de São Paulo, que uma etapa fundamental de minha formação ganhou lugar. Janaína sempre me incentivou e esteve comigo em horas decisivas desse doutorado. Obrigado, amiga!

Impossível deixar de lado a “turma da Mooca”. Meus amigos Fábio Gracia, Yara Krugel, Thiago Sapienza, Emanuel Guedes, Bruno Tripode Bartaquini (que me ajudou especialmente com algumas discussões e correções de pontos deste trabalho) e Mariana Pinterich de Castilho pelos momentos tão importantes e descontraídos de sempre.

À minha família, particularmente às tias Cida e Márcia, ao tio Chico, ao primo Álvaro, à avó Rosa, além de minha mãe Eulália, meus sogros José (seu Zé) e Ivone, à Meguinha e à minha amada companheira (e parceira intelectual) de toda a vida Gleicy Silva, agradeço por rirem e chorarem cada momento ao meu lado. Amo vocês demais!

Ao meu avô Afonso e tio Luís que, infelizmente não puderam chegar até aqui em vida, mas que seguem e sempre seguirão em minha memória e no meu coração, sou grato por tudo... Saudades...

Agradeço de maneira geral a todos os que, de alguma forma, me deram informações, concederam entrevistas e abriram portas.

E, por último, gostaria de agradecer às pessoas mais importantes para a realização deste trabalho. Gente que aprendi a respeitar e admirar. Que me recebeu de forma generosa e acolhedora em momentos que se tornaram edificantes em minha vida, e que, acima de tudo, me ensinou com quantos pixels se faz uma cidade! Ao pessoal que conheci nas reuniões do Coletivo de Vídeo Popular, especialmente, Vanessa Reis, Diogo Noventa, Evandro Santos, Wilq Vicente e Luiz Barata. Aos mais do que queridos amigos do coletivo Cinescadão e do Peri: Flávio Galvão, Renata Saito, Rica Saito, César Sotaque, Shirley Casa Verde, Paulinho, Thiago Go, Rogério Batom e Rodrigo Roninha. Aos queridíssimos: Renato Cândido, Rogério Pixote, Juliana Santos e Luciana Dias, do coletivo

Cinebecos e Vielas. Ao Fernando Solidade, Daniel Fagundes e Diego Soares, do NCA, além da querida Ivaloo Gusmão, esposa de Daniel, e seus filhos João e Flora, que me acolheram de forma sempre tão amável em sua casa. Também agradeço ao pessoal do Imargem, especialmente João Cláudio Sena e Mauro Neri. Impossível retribuí-los por tudo o que me ofereceram. Espero que essa tese os ajude a repensar questões, servindo como mais um meio de incentivá-los a continuarem na luta por uma cidade e um sistema de comunicações mais justos e democráticos.

Obrigado a todos!

Resumo: A presente pesquisa tem como principal interesse compreender o modo pelo qual a relativa democratização do acesso a dispositivos de comunicação (sobretudo audiovisuais) – em um contexto animado por expressivas mudanças nos paradigmas responsáveis pela orientação de políticas culturais e sociais no Brasil – tem gerado condições para a produção e o fortalecimento de novos imaginários sobre a cidade e suas divisões, os quais vêm estimulando leituras concorrenciais relacionadas às distintas interpretações dadas à fronteira que regula o cruzamento entre as noções de “centro” e “periferia”. Para tanto, centra-se na investigação das relações e representações produzidas pelo Coletivo de Vídeo Popular (CVP); uma rede formada por diversas associações (coletivos) cuja integração decorre de vínculos entre conjuntos heterogêneos de pessoas interessadas no uso de ferramentas audiovisuais como forma de “ocupação” de espaços urbanos precários. Ao analisar o campo de relações e disputas simbólicas nos quais esses agentes se engajam, atentando para o modo como as noções de “centro” e “periferia” aparecem em variados contextos interacionais, pretende-se compreender as inúmeras implicações ligadas à polissemia desses conceitos e à maneira pela qual os mesmos podem ser utilizados “taticamente” em distintas “situações sociais”.

Palavras Chave: Periferia, Centro, Sociabilidade Urbana, Cidade, Audiovisual.

Abstract: This research has the primary interest to understand the way in which the relative democratization of access to communication devices (especially audiovisual) - in a context animated by expressive changes in paradigms responsible for cultural and social policy guidance in Brazil – they have been generating conditions for the production and strengthening of new imaginary of the city and its divisions, which have been stimulating concurrent readings related to the different interpretations given to the border which regulates the crossing between the notions of "center" and "periphery." To do so, it focuses on the investigation of relations and representations around the Coletivo de Vídeo Popular (CVP). A network of various associations (collectives) whose integration stems from links between heterogeneous sets of people interested in the use of audiovisual tools as a way of "occupation" of precarious urban spaces. When analyzing the field of relationships and symbolic disputes in which these agents are engaged, paying attention to how the notions of "center" and "periphery" appear in a variety of interactional contexts, the aim is to understand the many implications related to the polysemy of these concepts and how they can be used "tactically" in different "social situations".

Keywords: Periphery, Center, Urban Sociability, City, Audiovisual.

Résumé : La présente recherche vise à comprendre comment, dans un contexte d'évolution significative des paradigmes définissant les orientations des politiques culturelles et sociales au Brésil, la relative démocratisation des dispositifs de communication – principalement audiovisuels – a permis l'émergence de nouveaux imaginaires sur la ville et ses divisions, lesquels sont venues nourrir des lectures alternatives et concurrentes de la frontière définissant les notions de "centre" et de "périphérie". Pour ce faire, ce travail se concentre sur l'exploration des relations et représentations produites par le Coletivo de Vídeo Popular (CVP), un réseau de diverses associations (collectifs) qui réunit un ensemble hétérogène de personnes utilisant l'outil audio-visuel comme un moyen d'"occuper" les espaces urbains précaires. En analysant le champ des relations et des disputes symboliques dans lesquelles s'engagent ces agents, et en accordant une attention toute particulière aux manières dont les notions de "centre" "et de "périphérie" apparaissent dans différents contextes interactionnels, cette recherche espère être en mesure de comprendre les indénombrables implications liées à la polysémie de ces concepts, ainsi que la façon dont ces derniers peuvent être utilisés "tactiquement" au cours de "situations sociales" distinctes".

Mots-clés : Périphérie, Centre, Sociabilité urbaine, Ville, Audio-visuel.

LISTA DE SIGLAS/ABREVIACÕES

AIC – Associação de Imagens Comunitárias
ABVP - Associação Brasileira de Vídeo Popular
CAGÊBE – Cada Gênio do Beco
CEASM – Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré
CMP – Central de Movimentos Populares
CEDECA – Centro de Defesa da Criança e do Adolescente
CNPJ – Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica
COHAB – Companhia Metropolitana de Habitação
CPF – Cadastro de Pessoa Física
CUFA – Central Única das Favelas
CVP – Coletivo de Vídeo Popular
ECA - Escola de Comunicações e Artes
FASE - Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional
FEPA – Fórum de Experiências Populares em Audiovisual
FUNARTE – Fundação Nacional de Artes
LISA – Laboratório de Som e Imagem em Antropologia
MINC – Ministério da Cultura
MMC – Movimento de Moradia do Centro
MMRC – Movimento de Moradia da Região Centro
MST – Movimento Sem Terra
MTSTRC – Movimento dos Trabalhadores Sem Teto da Região Central
NCA – Núcleo de Comunicação Alternativa
ONG – Organização Não Governamental
PROAC – Programa de Ação Cultural
PROUNI – Programa Universidade Para Todos
PSDB – Partido da Social Democracia Brasileiro
PT – Partido dos Trabalhadores
SAV – Secretaria do Audiovisual
USP – Universidade de São Paulo
UFF – Universidade Federal Fluminense
VAI – Programa para a Valorização das Iniciativas Culturais

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E MAPAS

Figura 01: Fotografia da caixa (bolsa) com DVDs distribuída pelo coletivo NCA.....	42
Figura 02: Imagem Videolência (NCA, 2009, 60 Min).....	50
Figura 03: Imagem Videolência (NCA, 2009, 60 Min)	50
Figura 04: Imagem Videolência (NCA, 2009, 60 Min)	50
Figura 05: Imagem Videolência (NCA, 2009, 60 Min)	51
Figura 06: Imagem Videolência (NCA, 2009, 60 Min)	51
Figura 07: Thiago “Go” fazendo sua pintura.	57
Figura 08: <i>Low Bike</i> , inspirada em modelos feitos nas “periferias mexicanas”.....	60
Figura 09: Grafite realizado por Thiago “Go”, na Favela do Flamengo	63
Figura 10: Grafite realizado por Thiago “Go”, na Favela do Flamengo	63
Figura 11: Imagem da zona norte tirada a partir da laje de Thiago “Go” na Favela do Peri, base das atividades do coletivo Cinescadão.....	73
Figura 12: Imagem captada a partir de um pequeno trecho da Av. Masao Watanabe, em frente à casa de César e Shirley, membros do Cinescadão.....	73
Figura 13: Imagem da escadaria de Rodrigo “Roninha” em dia de evento do Cinescadão.....	75
Figura 14: Tela onde são exibidos os vídeos do Cinescadão.....	75
Figura 15: Grua construída por Valmir “Vras 77”.....	80
Figura 16: Grua de Valmir sendo utilizada durante filmagem.....	80
Figura 17: Cartão Alessandro Buzo.....	81
Figura 18: Roninha montando a tela de projeção.....	88
Figura 19: montagem improvisada de uma base para o projetor.....	89
Figura 20: montagem improvisada de uma base para o projetor.....	89
Figura 21: Go se preparando para fazer seu grafite na viela que dava acesso ao local do evento na Brasilândia.....	90
Figura 22: crianças manifestando-se diante da câmera do coletivo Cinescadão.....	94
Figura 23: Cena do documentário <i>Imagens Peri-féricas</i> (Cinescadão, 2010, 60 Min).....	97
Figura 24: Cena do documentário <i>Imagens Peri-féricas</i> (Cinescadão, 2010, 60 Min).....	97
Figura 25: Momento da transição entre a imagem do centro de São Paulo e a Favela do Peri.....	98
Figura 26: Inscrições presentes no início do vídeo <i>Imagens Peri-féricas</i> (Cinescadão/Temporal Filmes, 2010).....	98
Figura 27: César dando orientações aos jovens durante a oficina de Hip-Hop no NPPE.....	108

Figura 28: Imagem do prédio “ocupado”, visto a partir do pátio central.....	116
Figura 29: Flávio filmando o pátio da ocupação.....	118
Figura 30: Lateral do prédio e a região, vistas a partir da cobertura.....	118
Figura 31: Lateral do prédio e a região, vistas a partir da cobertura.....	118
Figura 32: Apresentação do grupo CaGeBe.....	119
Figura 33: Flávio ao lado de Alex no terraço da “ocupação”.....	120
Figura 34: Fotografia com a pergunta: “Quem te representa?”.....	120
Figura 35: Debate promovido pelo coletivo Cinebecos na Casa de Cultura de M’Boi Mirim, na zona sul de São Paulo.....	125
Figura 36: Imagem da rua onde está localizado o Sacolão das Artes.....	127
Figura 37: Fachada colorida do Sacolão das Artes, na região do Pq. Santo Antônio.....	128
Figura 38: Videoteca coordenada pelo coletivo NCA, localizada no próprio Sacolão...128	
Figura 39: Imagem da edição de maio de 2007 da versão impressa da Agenda da Periferia.....	140
Figura 40: Imagem da edição de setembro de 2011 da versão impressa da Agenda da Periferia.....	140
Figura 41: Imagem do Cartaz da edição de 2011 do Seminário e Mostra Cultural Estética da Periferia.....	200
Figura 42: Imagem do Cartaz da edição de 2012 da Mostra e Seminário Estéticas das Periferias.	200
Figura 43: Imagem de um dos momentos do encontro do CVP no Sacolão das Artes em dezembro de 2010.	236
Figura 44: Imagem da Revista do Vídeo Popular Nº 5.....	243
Figura 45: Logotipo da edição de 2010 do Festival Visões Periféricas.....	254
Figura 46: Crianças de escolas públicas indo acompanhar a mostra Periferia Animada no Festival Visões Periféricas 2010.....	256
Figura 47: Crianças de escolas públicas indo acompanhar a mostra Periferia Animada no Festival Visões Periféricas 2010.....	256
Figura 48: Vans responsáveis por transportar parte do público do festival Visões Periféricas até o morro do Pavão Pavãozinho.....	262
Figura 49: Chegada ao local das projeções no morro do Pavão-Pavãozinho, onde as crianças jogavam futebol.	265
Figura 50: Público da exibição no morro do Pavão Pavãozinho, praticamente reduzido às pessoas que participavam do festival.	265
Figura 51: Cartaz do Circuito de Exibição do Vídeo Popular 2011.....	281
Figura 52: Exibição do filme “Fulero Circo” no Espaço Arsenal da Esperança, na região da Mooca, zona leste de São Paulo.....	282

Figura 53: Debate promovido pelo circuito de Exibição do Vídeo Popular no Arsenal da Esperança, após a projeção dos filmes “Qual o Centro?” e “Fulero Circo”.....	283
Figura 54: Cena de “Fulero Circo” exibida no Cinescadão, pelo Circuito de Exibição do Vídeo Popular.....	287
Figura 55: Cartaz da Mostra Cinema de Quebrada, organizada por Renato Cândido no Cinusp, em 2012.....	291
Figura 56: Manifestão Imargem (Grajaú, 2011).....	301
Figura 57: Manifestão Imargem (Grajaú, 2011)	301
Figura 58: Manifestão Imargem (Grajaú, 2011)	301
Figura 59: Manifestão Imargem (Grajaú, 2011)	302
Figura 60: Manifestão Imargem (Grajaú, 2011)	302
Figura 61: Manifestão Imargem (Grajaú, 2011)	302
Figura 62: Panfleto contendo a programação do Manifestão com a menção ao apoio recebido pelo programa VAI.	309
Figura 63: Muros pintados por Jonato e outros artistas do Grajaú no projeto “Morro da Macumba”	310
Figura 64: Grafite “Ver a Cidade” feito por Mauro Neri.....	314
Figura 65: Grafite “Ver a Cidade” feito por Mauro Neri.....	314
Figura 66: Imagem de intervenção do Imargem em muro “pintado” pela prefeitura.....	324
Figura 67: Imagem de intervenção do Imargem em muro “pintado” pela prefeitura.....	325
Mapa 1: Prédios na Rua Voluntários da Pátria no caminho seguido pelo ônibus Jardim Antártica 1758/10.....	71
Mapa 2: Chegada à Favela do Peri/Zona Norte – Base do Coletivo Cinescadão.....	71
Mapa 3: Mapa da distribuição de salas de cinemas na cidade de São Paulo.....	85
Mapa 4: Trecho que liga a Rua General Jardim à Coordenadoria da Juventude.....	163
Mapa 5: Vista aérea do local da projeção, assinalado pela marcação.....	299
Mapa 6: Visão aproximada do local da projeção no Grajaú, assinalado pela marcação.....	299

SUMÁRIO

Entrada	20
A) Apresentação do tema e do contexto da análise	20
B) Delimitação do “objeto” e da questão central da investigação	26
C) Observando “situações”: questões teóricas e metodológicas	31
D) Seguindo mobilidades: os caminhos da escrita	35
 1 Fronteiras Movediças: conhecendo e seguindo as redes de relações entre realizadores e exibidores de vídeos nas “periferias” de São Paulo	38
1.1 Conhecendo as redes e ajustando as lentes: primeiras experiências etnográficas	40
1.2 O evento na Favela do Flamengo	56
1.3 Formação	64
1.4 O Cinescadão e suas redes	68
1.5 “É da TV Cultura, tia? De que TV é, hein?”	83
1.6 “Ocupações Audiovisuais”	95
1.7 Entre os “projetos”, a região! Outras situações etnográficas	103
1.8 Ampliando o quarteirão	115
1.9 Umas voltas pela Zona Sul	121
 2 Trajetos e trajetórias: condições de emergência da “cultura de periferia” e diferenciação social entre sujeitos “periféricos” na arena pública paulistana	135
2.1 Trajetos	141
2.2 Trajetórias	164
2.2.1 Flávio Galvão	164
2.2.2 Fernando Solidade	177
2.3 Encontros e desencontros	190
 3 Entre produtos e processos: tramas institucionais e desdobramentos reivindicativos ..	195
3.1 Estar “na periferia do mercado” ou representar “a periferia” do mercado: uma situação ilustrativa	199
3.2 Coletivo de Vídeo Popular: lutas pela representatividade de modelos audiovisuais políticos e não comerciais	209
3.2.1 Diogo Noventa: educador social e militante audiovisual	212
3.3 Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA): um divisor de águas	216
3.4 O Coletivo de Vídeo Popular visto “de dentro”	223
3.5 Acertando os ponteiros	230
3.6 “Identidade” e “Identificação”	245
 4 A cidade para o cinema e o cinema para a cidade: festivais e circuitos	250
4.1 Festival Visões Periféricas 2010	252
4.1.1 Márcio Blanco: “eu havia demarcado esse espaço já dando um nome para ele”	266
4.2 Circuito de Exibição do Vídeo Popular 2011	275
4.3 Relações ambivalentes	288
 5 Cidades em conflito: câmeras, lugares e movimentos	292
5.1 “Geografias imaginárias”	294
 Saída: Reinventar a cidade	327
Referências Bibliográficas	334
Anexos	352

(...) A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo (...).

(BARROS, 1996, p. 75)

Parasita era a palavra que o capitão de polícia tinha usado: o campo de Jakkalsdrif, um ninho de parasitas dependendo de uma linda cidade ensolarada, devorando sua substância, sem dar nenhuma nutrição em troca. Para K, porém, deitado, ocioso em sua cama, pensando desapassionadamente (o que eu tenho com isso, afinal?, pensou), não era mais tão evidente quem era o parasita, o campo ou a cidade. Se o verme devorava a ovelha, por que a ovelha engolia o verme? E se houvesse milhões de pessoas, mais milhões do que qualquer um pudesse imaginar, vivendo em campos, vivendo de esmolas, vivendo de terra, vivendo de fraudes se encolhendo pelos cantos para escapar de sua época, espertos demais para levantar bandeiras e chamar a atenção para si mesmos, para serem contados? E se os hospedeiros fossem muito menos numerosos que os parasitas, os parasitas da preguiça e os outros parasitas secretos do exército e da polícia, das escolas, fábricas e escritórios, os parasitas do coração? Será que os parasitas poderiam ainda ser chamados de parasitas? Parasitas também tinham carne e substância; parasitas também podiam servir de presas. Talvez, na verdade, o campo ser declarado parasita da cidade ou a cidade parasita do campo, dependia, nada mais, nada menos, de quem fizesse sua voz ser ouvida mais alto (COETZEE, J. M., 2003, p. 135).

Entrada

O vilarejo é bem mais além do quarteirão¹

A) Apresentação do tema e do contexto da análise

São Paulo, assim como outras capitais brasileiras, é uma cidade marcada por profundos processos de desigualdade (políticos, econômicos, urbanos, sociais, culturais, etc.). Tais processos, porém, ao contrário de conduzirem na direção de mundos sociais estanques e incommunicáveis, produzem, em suas fronteiras, relações que se desdobram em práticas e modos de interpretação concorrentes acerca do próprio espaço urbano².

Uma parcela considerável de estudos vem se dedicando, nos últimos anos, a pensar a dimensão relacional por trás dessa paisagem segregada a partir de diversos aspectos. A lista é longa e passa por análises centradas na investigação de redes ligadas às ações filantrópicas de setores da elite (SKLAIR, 2010), nos

¹ Trecho da música “O Vilarejo” (2011), do grupo de rap paulistano CaGêBe (Cada Gênio do Beco), cujos membros são também integrantes do coletivo Cinescadão, que será detalhadamente apresentado no decorrer da tese.

² A noção de “fronteira” será aqui mobilizada no mesmo sentido de outros autores contemporâneos (DE CERTEAU, 1994 [1980], p. 214; AUGÉ, 2010 a, pp. 19-26; FELTRAN, 2011, p. 15), ou seja, como uma categoria que encontra-se “no cerne da atividade simbólica” (AUGÉ, 2010 a, p. 19), justamente pelo fato de funcionar como um dispositivo que regula as relações entre aqueles que se veem demarcados pelos limites que ela estabelece. Uma boa definição desta categoria é dada por Feltran (2011, p. 15), ao colocar que: “onde há fronteira, há comunicação, de um tipo desigual e controlado. Se há fronteira, é justamente para controlar a comunicação entre as partes”. Buscar compreender as lutas que se estabelecem nas escalas intermediárias (entre dois), normalmente ocultadas (porque ocupadas) pelas fronteiras, significa, portanto, investir na tentativa de fornecer visibilidade ao modo como distintos atores e coletividades se esforçam para redefinir, além dos termos (“centro” e “periferia”, por exemplo), a própria forma como os mesmos passam a ser hierarquizados por um jogo desigual de forças que é, antes de mais nada, político.

vínculos que dão sustentação ao chamado “mundo do crime” (BIONDI, 2010; FELTRAN, 2011), nas associações responsáveis pela manutenção de variadas formas de “gestão das ilegalidades” (CABANES e TELLES, 2006; TELLES e HIRATA, 2011), nas trocas estabelecidas em ambientes estigmatizados e marcados por interesses em termos de políticas de “enobrecimento” e valorização imobiliária (RIZEK, 2011; KOWARICK, 2011; RUI, 2012; FRÚGOLI JR., 2013), entre outros.

A presente pesquisa soma-se aos esforços traduzidos por esses estudos na medida em que tem por interesse principal entender o modo pelo qual a relativa democratização do acesso a dispositivos ³ de comunicação (sobretudo audiovisuais) – em um contexto animado por expressivas mudanças nos rumos políticos e sociais do país – tem gerado condições para a produção e o fortalecimento de novos imaginários sobre a cidade e suas divisões, os quais vêm estimulando leituras concorrenciais relacionadas às distintas interpretações dadas à fronteira que regula o cruzamento entre as noções de “centro” e “periferia”⁴.

Antes de uma descrição detalhada do objeto que será aqui examinado, entretanto, é preciso termos em mente algumas das transformações pelas quais o país e, particularmente, a cidade de São Paulo, vêm passando desde o final da década de 1990, mediante as alterações no quadro social, em parte, decorrentes da chamada “reestruturação produtiva”⁵. A partir desse pano de fundo, chamo a

³ Segundo Agamben (2007), um “dispositivo” é considerado como tudo aquilo que de um modo ou de outro tem a capacidade de capturar, orientar, determinar, modelar, controlar e garantir os gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres humanos. Uma câmera, um GPS, um telefone celular não são, portanto, simples objetos, uma vez que transformam as personalidades e as ações sociais.

⁴ A partir daqui seguirei os seguintes critérios: a) conceitos e expressões aparecerão entre aspas; b) termos êmicos e estrangeirismos em *itálico*; c) passagens que considero importantes serão destacadas em **negrito**; d) complementos e comentários sobre passagens nas quais encontra-se a fala de meus interlocutores, serão realizados entre colchetes e em *itálico*.

⁵ De forma esquemática, chamo aqui de “reestruturação produtiva”, ao processo que, a partir do final dos anos 1970 – com o drástico desenvolvimento das novas tecnologias, sobretudo na área de comunicações, em meio a um cenário de crise do setor petrolífero –, reestruturou os padrões de

atenção para dois aspectos que geraram um profundo impacto sobre o campo que será analisado ao longo desta tese.

O primeiro aspecto refere-se ao surgimento de “coletivos culturais”, formados principalmente por jovens habitantes de regiões urbanas precárias. Tais coletivos, cuja característica é a ocupação de espaços segregados a partir da junção de pessoas dedicadas ao domínio de distintas linguagens artísticas, segundo D’Andrea (2013, p. 16), nascem na década de 1990, motivados por quatro razões: a possibilidade de fazer política em um contexto de descenso dos movimentos sociais e dos partidos políticos; a busca de pacificação num período de multiplicação de homicídios entre as populações mais pobres, sobretudo entre os mais jovens⁶; a necessidade de sobrevivência material, da qual a produção artística se revelou como uma possibilidade; e, a compreensão da arte como um modo de conduzir à emancipação humana. Tais mobilizações, de acordo com literatura recente (NASCIMENTO, 2009; 2012; D’ANDREA, 2013), foram decisivas para um reposicionamento semântico de conceitos como “periferia” e “marginalidade”,

regulação e acumulação no capitalismo mundial, substituindo os parâmetros até então dominantes (baseados no trabalho hierarquizado, disciplinado e repetitivo nas fábricas, realizado em troca de salários regulares e direitos sociais que incluíam registro em carteira, assistência médica, tempo para lazer a negociação com associações coletivas de trabalhadores organizados), por outros, baseados no predomínio do setor de serviços sobre o setor produtivo, na tecnificação e profissionalização de organizações populares e trabalhistas e na sensível diminuição do controle do Estado sobre a economia. Tal “reestruturação”, conforme aponta uma extensa bibliografia (CABANES E TELLES, 2006; CABANES, GEORGES, RIZEK E TELLES, 2011; FELTRAN, 2011; ABELÈS, 2012; SOUZA, J, 2012), gerou uma série de mudanças fundamentais no “mundo do trabalho”, que afetaram, sobretudo, as populações mais jovens e com menos recursos (sociais e econômicos), que passaram a conviver em meio a um contexto rigorosamente distinto daquele partilhado por seus pais e avós, uma vez que o projeto de ascensão social pela via do trabalho tornou-se sensivelmente mais difícil e complexo, além do fato de as instâncias coletivas (partidos, sindicatos) com as quais os “trabalhadores” se identificavam terem perdido boa parte de sua credibilidade pública. A passagem entre as gerações que nasceram no intervalo das décadas de 1970 e 1990 trouxe mudanças estruturais significativas como o aumento expressivo da escolaridade e do acesso a bens e serviços por um lado e, por outro, uma situação de desemprego estrutural (atividades remuneradas sem registro profissional) e desproteção social significativamente mais acentuada. Para uma análise mais detida desse processo ver: Feltran (2011) e Souza, J (2012, pp. 33-44).

⁶ A esse respeito ver também Caldeira (2000).

dado que os mesmos passaram a ser vinculados a noções como arte e cultura, ao contrário de categorias restritas somente às noções de violência e pobreza.

O segundo aspecto que cabe destacar, refere-se ao crescimento da importância das políticas culturais em termos da formulação de novos paradigmas para a gestão urbana. Tal assunto tornou-se um dos principais temas discutidos em importantes convenções internacionais ministradas por organizações multilaterais como a UNESCO⁷, o que gerou espaço para a emergência de um modelo renovado de políticas públicas no campo da cultura, baseado no princípio da chamada “cidadania cultural” (CHAUÍ, 2006)⁸.

O encontro dessas duas dimensões, quais sejam, o surgimento de uma série de coletivos e movimentos culturais em regiões periféricas e o investimento considerável em políticas – por parte dos órgãos gestores das esferas federal,

⁷ Sobre isso ver Coelho (2008).

⁸ Tal modelo volta-se particularmente a populações jovens, habitantes de áreas com precária oferta de equipamentos culturais, além de minorias étnicas, e se caracteriza pelo rompimento com a concepção hegemônica de financiamento do setor cultural, baseada em uma noção restrita do conceito de “cultura” que, grosso modo, o entende como sinônimo de um “saber de especialistas”, ou seja, de pessoas com formação específica para a realização de atividades artísticas capazes de se tornarem espetáculos voltados ao lazer e ao entretenimento considerados como “relevantes”, seja para o mercado – quando temos por modelo o financiamento privado –, seja para o Estado – quando se trata de financiamento público –, sem esquecermos o modelo misto, quando a iniciativa privada investe em produtos culturais a partir da garantia de abatimento fiscal (BOTELHO, 2001; CHAUÍ, 2006; ORTELLADO E LIMA, 2013). A adoção de um conceito ampliado de “cultura” por parte dessa nova plataforma de políticas culturais, consolidadas na primeira década dos anos 2000 no país, inspirou-se na resolução constituída na “Conferência Mundial sobre Políticas Culturais” organizada pela UNESCO no ano de 1982 na Cidade do México, quando o termo foi definido como: “(...) o complexo total de características espirituais, materiais, intelectuais e emocionais que distinguem uma sociedade ou grupo social”, estabelecendo que “ela [*a cultura*] inclui não apenas as artes e as letras, mas também os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, tradições e crenças” (UNESCO, 1982). O exemplo mais marcante deste modelo encontra-se no Programa Cultura Viva, lançado pelo MINC em 2004 e que têm como principal objetivo descentralizar o sistema de financiamento à cultura, com base na conceptualização mais ampla desta noção, à qual me referi a pouco. Sua ação prioritária é o desenvolvimentos dos chamados “Pontos de Cultura”. Tratam-se de projetos selecionados por meio de editais, os quais são financiados pelo MINC, em distintas regiões e ambientes socioculturais. Estes têm como objetivo desenvolver as ações culturais locais, bem como integrarem-se em rede a outros pontos espalhados pela mesma região e pelo país. O convênio com o MINC, garante a cada Ponto de Cultura a quantia de R\$185 mil, pagas em cinco parcelas semestrais, para investir conforme o projeto apresentado. Parte do incentivo recebido na primeira parcela deve ser destinado à aquisição de equipamentos multimídia (usando software livre oferecido pela coordenação), composto por microcomputador, mini-estúdio de gravação de CDs, câmera digital, ilha de edição e o que mais for importante para o Ponto de Cultura. Mais detalhes sobre este modelo podem ser vistos em Ortellado e Lima (2013).

estadual e municipal – orientadas pelo referido princípio da “cidadania cultural”, no começo dos anos 2000, gerou importantes efeitos práticos, como uma sensível multiplicação do número de ONGs dedicadas ao ensino de atividades culturais junto a populações consideradas como social ou culturalmente “marginalizadas”, a ampliação das oportunidades de criação e fruição artística da parte dessas mesmas populações e o fortalecimento de espaços “alternativos” de produção e consumo cultural, sobretudo nas regiões periféricas dos grandes centros urbanos⁹.

Essas transformações também foram acompanhadas por um considerável crescimento do poder de consumo dos setores menos privilegiados, diante da estabilização econômica do país, além do lançamento de políticas sociais voltadas, entre outras coisas, ao aumento do acesso ao ensino superior por parte dessas mesmas populações (VALLADARES, 2010). Tal conjuntura ampliou sensivelmente a heterogeneidade (em termos de renda, nível de escolaridade, consumo cultural, circulação urbana, etc.) entre os residentes de áreas periféricas, o que inclui também as favelas (MARQUES E TORRES, 2005; VALLADARES, 2005; 2010; SARAIVA E MARQUES, 2011).

⁹ Tendo como referência essas transformações; no caso de São Paulo, vale sublinhar o lançamento do Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) no ano de 2003. Trata-se de uma lei municipal (nº 13.540) que tem como proposta a garantia de dispositivos capazes de promover a diversificação dos processos de produção e fruição de bens simbólicos, a partir do incentivo de práticas culturais protagonizadas por coletivos formados por populações “jovens” (entre 18 e 29 anos), preferencialmente habitantes de regiões com pouca oferta em termos de equipamentos públicos de lazer e cultura, que concorrem, por meio de editais lançados anualmente pelo município, a uma verba que hoje se encontra na casa dos R\$ 25.500,00 por projeto. Esse edital diferencia-se da ampla maioria das políticas públicas existentes no país por privilegiar agrupamentos não formalizados juridicamente, o que significa que as verbas são repassadas diretamente aos coletivos contemplados (sem a necessidade de intermediários), através de um dos membros que se inscreve na condição de “proponente”. O mesmo recebe os recursos do poder público, os quais devem ser empregados de acordo com a planilha de gastos previamente apresentada na proposta de atividade cultural a ser financiada. O uso desses subsídios, que posteriormente devem constar em uma prestação de contas ao município, pode ser alocado de muitas maneiras, como na aquisição de equipamentos comprovadamente essenciais para a execução do projeto que, por sua vez, podem continuar com os coletivos após o fim do financiamento. **Fonte:** Edital VAI 2013, disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/index.php?p=7276> (Acessado em 27/06/2013).

Porém, no mesmo momento em que a heterogeneidade entre essas populações foi consideravelmente acentuada, as periferias urbanas passaram a ser adotadas como ambientes narrativos privilegiados tanto pela “retomada” da cinematografia nacional (ORICCHIO, 2003; HAMBURGER, 2005; NAGIB, 2006; MARSON, 2009), quanto por programas e séries televisivas que, na medida em que despertaram o interesse de anunciantes voltados ao crescente potencial de consumo destes espectadores¹⁰, contribuíram para a reprodução de visões, em muitos casos, estereotipadas e homogeneizantes centradas em uma suposta especificidade cultural desses territórios (BENTES, 2007).

Um amplo e complexo circuito marcado por distintas formas de apropriação simbólica das produções culturais entendidas como *periféricas* foi então fortemente estimulado, relacionando referências de mercado, consumo e de engajamento político cuja coexistência, como veremos, têm levado a arranjos criativos e conflitos que, por sua vez, revelam formas distintas e ambivalentes de convívio e reflexão sobre as mais diversas questões sociais.

Buscando entender essa conjuntura e as disputas simbólicas nas quais os atores mais diretamente envolvidos com ela se engajam, optei por tomar como foco preferencial da análise alguns coletivos que têm na produção e exibição audiovisual em lugares marcados por processos de precarização sócio urbana, suas principais formas de intervirem no espaço social e simbólico da metrópole.

Tal escolha se deve ao fato de que a linguagem audiovisual, devido à sua capacidade de integrar som e imagem em um mesmo suporte – beneficiando-se das possibilidades de compartilhamento e mobilização oferecidas pela internet –,

¹⁰ Ver por exemplo a matéria: “Poder de consumo de moradores das favelas brasileiras chega a 56 bi por ano”, na revista Época, acessível em: <http://revistaepoca.globo.com/Negocios-e-carreira/noticia/2013/02/poder-de-consumo-de-moradores-das-favelas-brasileiras-chega-r-56-bi-por-ano.html> (Acessado em 05/07/2013).

parece estar ocupando uma posição de destaque para a implementação de pontes comunicativas entre diversas pessoas e contextos nos mais variados espaços, revelando-se um importante canal alternativo às mídias convencionais¹¹ ao mesmo tempo que um meio para o qual concorrem distintas interpretações sobre as desigualdades e diferenças percebidas nas cidades contemporâneas.

B) Delimitação do “objeto” e da questão central da investigação

Com a finalidade de compreender o modo como são implementadas e desenvolvidas estas “pontes comunicativas” entre uma variedade de coletivos culturais na cidade de São Paulo – muitos dos quais beneficiários de políticas como o VAI –, adoto como universo de investigação empírico da presente pesquisa a rede do Coletivo de Vídeo Popular (CVP). Trata-se de uma rede formada por diversos coletivos, vinculados a múltiplas regiões urbanas e igualmente destacados por privilegiarem o uso do audiovisual como modo de intervenção na paisagem segregada da metrópole¹².

Para compreender as relações vinculadas a esta rede acompanhei regularmente, além de suas reuniões, debates e eventos, as atividades coletivas e individuais de alguns de seus membros, com particular destaque para o coletivo

¹¹ Um bom exemplo disso foi o modo pelo qual uma série de manifestações que ocorreram no Brasil – inicialmente motivadas pela demanda por diminuição do valor dos transportes, em 2013 – foram transmitidas ao vivo, por coletivos que utilizaram um aplicativo chamado *twitcasting*, o qual permite a transmissão ao vivo via internet a partir das imagens registradas pela câmera do telefone celular. Uma das transmissões chegou a reunir cerca de 180 mil espectadores. Sobre isso ver as matérias: “N.I.N.J.A. TV busca novos meios para cobrir protestos”, publicada na Folha de São Paulo em 20/06/2013 e “Brazil protests prompts shift in media landscape”, publicada no The Wall Street Journal em 29/06/2013. Ambas encontram-se entre os anexos desta tese.

¹² A rede do CVP reúne-se uma vez por mês em diferentes pontos da cidade de São Paulo. Nessas reuniões os coletivos membros costumam discutir questões relacionadas às políticas culturais e urbanas, modos de organização de eventos e ações conjuntas, além de, por dois anos seguidos, terem publicado, mediante a subvenção do VAI, uma revista semestral. Por meio deste subsídio a rede também organizou um circuito de distribuição e exibição de filmes e um evento anual. Falarei detalhadamente sobre essas ações no capítulo 3 da presente tese.

Cinescadão. No período da pesquisa¹³, o Cinescadão era formado por Flávio Galvão (que, além de realizador audiovisual também é graduado no curso de letras na Universidade de São Paulo), Cézar “Sotaque” (graduado em história em uma universidade particular com bolsa integral do programa Prouni¹⁴), Shirley “Casa Verde”, “Dj Paulinho” e o grafiteiro Thiago “Go”¹⁵.

Naquele período, Flávio vivia com seu pai no bairro de Lauzane Paulista, localizado na zona norte do município. Já os demais membros do Cinescadão viviam na Favela do Peri, igualmente localizada na área norte e que também servia de base para as ações do coletivo, às quais consistiam na “ocupação” de uma viela na referida favela para a exibição de filmes de curta metragem – muitos deles realizados por outros atores e coletivos integrados à rede do CVP –, seguidos de músicas rap e da realização de grafites. Tais ações, chamadas pelos integrantes do Cinescadão de “ocupações audiovisuais”, também costumavam ser realizadas em outras favelas da zona norte e, embora de maneira bem menos frequente, em espaços mais distantes.

Ao acompanhar etnograficamente tais redes de relações, fui integrado a uma ampla e complexa conjuntura de espaços e instituições responsáveis por desvelar constrangimentos e formas de sociabilidade urbana diretamente relacionados à mobilidade de meus interlocutores na cena cultural e política paulistana. Assim, para além do Cinescadão, conheci e acompanhei – de forma

¹³ A pesquisa de campo que deu lugar ao presente estudo etnográfico foi realizada de forma mais intensa, entre março de 2009 e agosto de 2011.

¹⁴ Dirigido aos estudantes egressos do ensino médio da rede pública ou da rede particular na condição de bolsistas integrais, com renda per capita familiar máxima de três salários mínimos, o Programa Universidade para Todos – Prouni – tem como finalidade a concessão de bolsas de estudo integrais e parciais em cursos de graduação e sequenciais de formação específica, em instituições privadas de duração superior. Criado pelo Governo Federal em 2004 e institucionalizado pela Lei nº 11.096, em 13 de janeiro de 2005, o programa oferece, em contrapartida, a isenção de alguns tributos às instituições de ensino. Para mais detalhes ver: <http://siteprouni.mec.gov.br/> (Acessado em 30/11/2012).

¹⁵ Além de fazerem parte do Cinescadão, Cézar, Shirley e Paulinho também integram o grupo de rap CaGêBe (Cada Gênio do Beco).

menos regular – as atividades de outros coletivos vinculados à rede do CVP, como o Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), formado por Diego Soares, Fernando Solidade e Daniel Fagundes. Três moradores de regiões periféricas na área sul da capital, que se conheceram em cursos e oficinas de vídeo que os mesmos realizaram no começo dos anos 2000 em distintas ONGs e regiões da cidade¹⁶. Fernando e Daniel são também universitários e ambos contam com o auxílio de bolsas relacionadas a políticas voltadas à facilitação do acesso a instituições de ensino superior¹⁷.

Foi seguindo as mobilidades desses atores em muitas circunstâncias que pude reparar no modo como uma variedade de lógicas discrepantes relacionadas a apropriações imaginárias distintas acerca do espaço urbano e suas fronteiras, ao contrário de se oporem radicalmente, coexistem de formas variadas em múltiplas situações sociais (VAN VELSEN, 2010 [1967], p. 460).

Mediante o fortalecimento do vigoroso mercado cultural voltado à *periferia* ao qual me referi a pouco, muitos de meus interlocutores produzem vídeos, textos e eventos nos quais criticam duramente os exotismos e as simplificações estereotipadas que normalmente são feitas sobre as populações

¹⁶ Existem diversas instituições que nos últimos anos vêm assumindo a responsabilidade de formar, em cursos e oficinas de audiovisual, populações ligadas a regiões precárias em todo o país. Em um mapeamento produzido para o desenvolvimento de sua tese, defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA/USP), Cirello (2010) chegou a encontrar 113 instituições dedicadas a este trabalho no Brasil. No caso de São Paulo, uma das mais importantes é a Associação Cultural Kinofórum. Trata-se de uma entidade social sem fins lucrativos, que desenvolve atividades e projetos dirigidos à promoção do audiovisual brasileiro, com destaque para as produções de curta metragem. Patrocinadas pela Petrobrás, suas oficinas já atingiram mais de 20 regiões periféricas da cidade. Em cada área são selecionadas 20 pessoas que participam do primeiro módulo do curso. Nesse primeiro momento são apresentados filmes, videoclipes, curtas metragens e vídeos produzidos em oficinas anteriores, além de conceitos básicos da produção cinematográfica. As aulas são ministradas por cineastas jovens, ex-alunos de outras oficinas e também por profissionais experientes do ramo. Na sequência os alunos são divididos em grupos e saem “a campo” para registrar suas ideias. Logo após as equipes editam seus vídeos depois de discuti-los entre o grupo, sob a orientação dos coordenadores das oficinas. As oficinas ocorrem regularmente nas áreas consideradas como de “baixa renda” da cidade de São Paulo e mudam de localidade de ano em ano. Alguns desses trabalhos podem ser vistos no site: <http://www.kinoforum.org/>.

¹⁷ Fernando é estudante de Filosofia e Daniel de Pedagogia.

residentes de regiões periféricas com o objetivo de torná-las assimiláveis nos termos do mercado cultural hegemônico, entretanto, ao mesmo tempo em que produzem tais críticas, não raro, essas pessoas também trabalham ou dependem, de algum modo, de instituições que tendem a reproduzir essas mesmas simplificações.

Tal condição (ambivalente) foi o que permitiu-me perceber que o significado que termos como “centro” ou “periferia” ganhavam, variava de acordo com o ambiente interacional no qual eu os acompanhava. Em certos eventos institucionais dos quais participavam com o objetivo de adquirirem certos benefícios (econômicos ou políticos), era comum que o termo “periferia” fosse empregado como um modo de demarcar a “identidade” de populações residentes de certas áreas urbanas caracterizadas por processos de precarização. Em outros momentos, quando a palavra era partilhada em espaços não determinados pelos interesses administrativos do chamado “terceiro setor”, como num evento promovido em algum espaço público (praça, rua, viela, terreno baldio), numa “ocupação” urbana, num sarau ou na sede de um movimento social, por exemplo, o termo costumava ser empregado com a finalidade de traduzir a “identificação” entre núcleos heterogêneos de pessoas igualmente motivadas pela crítica à economia política responsável pela manutenção da desigualdade no campo do acesso aos direitos (à cultura, à moradia, à justiça, etc.).

A essas variações de ambiente etnográfico correspondiam as variações na própria formação dos coletivos. Isso porque, em casos onde era importante demarcar a noção de *periferia* como um recurso identitário capaz de fixar populações relacionadas a regiões precárias, aqueles que contribuíam decisivamente com os coletivos mas que não se adequavam a esse perfil (agentes com grande capital escolar, econômico, profissional ou social, por exemplo),

tendiam a ser ocultados. Já em outros momentos, onde a *periferia* ganhava uma conotação mais política, itinerante e alargada, esses agentes eram reintegrados a essas associações.

Tal percepção foi o que tornou necessária a busca pela superação de alguns preceitos normativos que, a meu ver, vêm sendo produzidos por certa bibliografia¹⁸, caracterizada pelo estudo separado de uma ampla gama de práticas e obras audiovisuais entendidas como “de periferia”, pelo fato de seus autores estarem, em grande medida, debruçados sobre a questão acerca de: *que tipo de cinema esses “jovens moradores da periferia” vêm realizando?*

Minha proposta ao longo da presente tese será a de deslocar essa questão na direção de outra traduzida pela pergunta sobre: *que relações a relativa democratização do controle de técnicas de produção audiovisuais vêm possibilitando aos cidadãos¹⁹ direta ou indiretamente (por meio de vínculos de identificação política) relacionados às regiões precárias da cidade?*

Ao fazer este deslocamento, pretendo evitar, conforme já apontou Sklair (2010, p. 52) em seu estudo sobre as ações filantrópicas em contextos de segregação urbana, um enfoque informado por ideologias políticas prévias na direção de outro, cuja matriz é relacional e que, por isso, não predefine o perfil ideal dos atores a serem (ou não) levados em consideração pelo olhar etnográfico.

Ao priorizar os usos do espaço por parte destes coletivos, relacionados à rede do CVP e de alguns de seus integrantes individualmente, abrindo para “uma

¹⁸ Ver, por exemplo, Cota, 2008 e Souza, G, 2012.

¹⁹ Cabe aqui ressaltar a presença da figura do “cidadino” como um contraponto à ideia do “cidadão”. Conforme argumenta Joseph (2005), enquanto que a imagem do “cidadão” remete a um contexto previamente informado por ideologias políticas pautadas por certa idealização do espaço urbano, a noção de “cidadino”, ao contrário, remete àqueles que efetivamente ocupam a rua e circulam por universos profundamente heterogêneos. Sobre essa questão ver também Frúgoli Jr (2007, pp. 47-48).

abordagem metodologicamente mais urbana” (CORDEIRO, 2012, p. 22)²⁰, sem deixar de lado a apreensão de trajetórias de vida, assim como dos modos como os sujeitos pesquisados representam e pensam, circunstancialmente, as fronteiras que atravessam em seus trajetos, espero poder contribuir para uma análise mais densa do meio pelo qual uma multiplicidade de identidades e redes heterogêneas de pessoas vêm interagindo (em muitos casos de forma conflituosa e ambivalente) com a economia política da “cultura” mencionada até aqui.

C) Observando “situações”: questões teóricas e metodológicas

Conforme atesta parte significativa da literatura recente nas Ciências Sociais²¹, trabalhar com conceitos como “cidade”, “política”, “favela” e “periferia” implica no fato de que nos encontramos diante de uma série de disputas (disciplinares e em termos de poder), que tendem a construir critérios de avaliação com claros efeitos ideológicos.

Foram essas características, marcantes nos contextos urbanos, que fizeram com que, desde o início desta pesquisa, eu fosse levado a uma busca crítica dos conceitos e métodos de atuação etnográfica trabalhados pelos autores da chamada “Escola de Manchester”²², cuja principal contribuição²³, foi a de deslocar a antropologia do campo da análise de representações, fundadas sob normas e valores, para focar “a vida social ‘real’ na qual as normas e valores

²⁰ Refiro-me aqui a um tipo de abordagem dedicada à compreensão de espaços que operam a partir de um dinamismo que repõe continuamente definições como *nós* e *eles*.

²¹ Para ficar em poucos exemplos, cito Caldeira (2000); Kuschir (2000; 2007); Valladares (2005; 2010); Frúgoli Jr. (2005); Sklair (2010); Agier (1999; 2011 [2009]); Feltran (2011) e Souza, J (2012).

²² Apesar do nome “Escola de Manchester”, o grupo de autores que deu início a essa tradição de pesquisa, formou-se em uma universidade localizada no Instituto Rhodes Livingstone, na antiga Rodésia do Norte (agora Zâmbia), conforme podemos ver no relato de Peter Fry (2011, p. 5).

²³ A esse respeito ver Hannerz (2009 [1980]); Feldman Bianco (2010) e Fry (2011).

frequentemente contraditórios entre si, seriam utilizados de acordo com a racionalidade do agente social em situações sociais concretas” (FRY, 2011, p. 5).

A utilização do conceito de “situação”, portanto, desempenha papel fundamental para este estudo, uma vez que possibilita encarar os agentes pesquisados não como meros “informantes”²⁴, mas enquanto “atores”, responsáveis por mobilizarem diferentes ações e comportamentos dependendo das circunstâncias por mim observadas.

Na “análise situacional” utilizada como modelo teórico do trabalho, procuro lançar mão não somente de minhas abstrações e conclusões, mas oferecer parte considerável de meu material de campo, a fim de proporcionar ao leitor mais e melhores condições “para avaliar a análise etnográfica não apenas do ponto de vista da coerência interna da argumentação, mas também por meio da comparação de dados etnográficos com as conclusões que foram extraídas dele” (VAN VELSEN, [1967] 2010, pp. 454-455). Além disso, conforme destaca Agier, o acompanhamento de situações sociais “liberta o pesquisador do constrangimento monográfico habitual à etnografia. Porque não são os limites espaciais que definem a situação, mas os da interação” (AGIER, 2011 [2009], p. 73).

Baseei-me assim em estudos clássicos, como o de Clyde Mitchell sobre a “Dança Kalela” ([1969] 2010), que já àquela altura apontava para o fato de que a própria noção de identidade era situacionalmente produzida²⁵. Outro pilar teórico,

²⁴ Ao falarem sobre esse termo, Sarró e Lima (2006), colocam que o mesmo remete “(...)para uma atitude de transmissão consciente da informação racionalmente passada de informante para antropólogo, como se os informantes estivessem lá apenas para transmitir informações sobre determinados assuntos”. (SARRÓ E LIMA, 2006, p. 29).

²⁵ Em seu estudo, Mitchell buscou compreender o aparente paradoxo em torno da dança, que, embora tivesse raízes tribais, acontecia em um ambiente urbano, a partir da utilização de elementos (vestimentas, expressões jocosas, etc.) expressivos do tipo de relação mantida naquele contexto. Ao contrário de buscar uma saída simples e apontar para as origens tribais da Kalela, Mitchell deu preferência à análise histórica e situacional, onde mostrou como, através da dança, os agentes mobilizavam a identidade étnica como uma categoria específica, responsável por marcar certas

importante foi a concepção antropológica “da cidade”, do modo como é definida por Michel Agier (2011 [1999]).

Este autor defende a importância de uma perspectiva que compreenda a cidade enquanto os próprios processos de luta, resistência e conflito, responsáveis pela constituição de uma enorme diversidade de redes de relações, que ao serem alargadas, colocam em contato inúmeros contextos e modos de pensamento com tendências à hibridização. Segundo ele, são as decorrências desses processos que dão forma ao espaço que costuma figurar nas cartografias desenhadas pelos urbanistas. Cartografias essas que, por consequência, tendem a obscurecê-los.

Trata-se de uma perspectiva que enxerga a “cidade” de modo relacional, buscando separar a hegemonia de certas apropriações (*apriorísticas* e generalistas), da substância do conceito e que, portanto, não pode ser confundida com as classificações e elaborações construídas no plano oficial do Estado.

De acordo com Agier (2011) é preciso substituir a reflexão com sinal negativo, centrada nas perdas ocorridas nos espaços precários, para outra, cuja proposta é a busca pela compreensão acerca do que nasce a partir das formas de sociabilidade constituídas nesses espaços. Deste modo, busquei centrar-me nas duas operações epistemológicas recomendadas pelo autor: (1) “deslocar o ponto de vista da cidade para os cidadãos” e (2) “deslocar a problemática do objeto para o sujeito da questão sobre o que é cidade – uma essência inatingível e normativa – para a pergunta sobre o que faz cidade” (AGIER, 2011 [2009], p.38).

A expressão “fazer cidade”, longe de corresponder a uma mera licença poética implica, portanto, na necessidade (teórica) de considerarmos o fato de que as percepções sociais ou simbólicas que costumam caracterizar certas regiões não

posições nos mais variados contextos. A dança Kalela, foi, então, interpretada pelo autor como um fenômeno tipicamente urbano e não como um reflexo pálido de identidades étnicas anteriores.

se encontram cristalizadas em sua fixação territorial, como supunham os autores da primeira geração da chamada “Escola de Chicago”²⁶. Conforme argumenta o autor:

A deslocalização não suprime as componentes de uma densidade social ou simbólica relocizável. E a necessidade de estabelecer, em cada relocação, uma relação com o espaço, retoma as atividades de simbolização, sobretudo rituais (AGIER, 2011 [2009], p. 114).

Nada mais próximo desta pesquisa, onde, citando apenas uma das inúmeras situações acompanhadas “em campo” – e que serão explicitadas no decorrer da tese –, desloquei-me com o coletivo Cinescadão, até uma “ocupação”, realizada por alguns movimentos de luta por moradia, na região central da cidade, onde pude reparar no modo como a desterritorialização do coletivo, ao deslocar-se da Favela do Peri onde fica a sua “base”, se reterritorializava naquele espaço através de uma série de interações e linguagens responsáveis pela construção de vínculos de identificação política. A situação permitiu-me assim, constatar o fato de que estes atores estavam a fazer algo além de uma simples celebração “cultural”. Estavam a fazer a própria “cidade”.

O uso da perspectiva “situacional”, portanto, foi o que me possibilitou um apurado conhecimento em relação ao próprio lugar que eu deveria ocupar no “campo”, uma vez que as variadas (e simultâneas) circunstâncias nas quais vi-me enredado destacaram a necessidade de que eu voltasse minha atenção,

(...) antes sobre as interações e as situações reais nas quais os atores se engajam, do que nas representações formuladas a priori das culturas, tradições ou figuras ancestrais em nome das quais se supõe que eles agem (AGIER, 2001, p. 12).

²⁶ A esse respeito, ver a revisão crítica do conceito de “região” em Agier (2011 [2009], p. 65-73)

Outra referência (teórica e metodológica) fundamental foi o clássico trabalho de William Foote Whyte, “Sociedade de Esquina” (2005 [1943]). Nele o autor, baseado em uma extensa e complexa pesquisa de campo junto a um grupo formado por jovens habitantes de uma região segregada – fortemente marcada pela residência de imigrantes italianos na cidade de Boston, nos Estados Unidos, entre os anos de 1936 e 1940 –, mostrou, entre outras coisas, que, ao contrário do que vinham apontando os estudos da época²⁷, “Cornerville” (nome fictício atribuído à região estudada) era uma área profundamente organizada e sustentada por relações hierarquizadas, que faziam com que práticas como a corrupção, entre outras, fossem reguladas a partir de vínculos diretos com atores considerados como “centrais”.

A análise de Whyte ajudou-me na busca de métodos que me permitissem compreender a vida associativa e as formas de solidariedade nascentes entre os agentes pesquisados sem, no entanto, centrar-me em leituras essencializadoras. Feitas estas considerações, parto agora para a apresentação dos capítulos da tese.

D) Seguindo mobilidades: os caminhos da escrita

No capítulo I (Fronteiras movediças: conhecendo e seguindo as redes de relações entre realizadores e exibidores de vídeos nas “periferias” de São Paulo) busco reconstituir meu processo de entrada no campo para, posteriormente, centrar-me na descrição da forma como se deu a formação e os modos de atuação do coletivo Cinescadão. O objetivo é mostrar como os coletivos culturais

²⁷ Ao dizerem que regiões como a estudada por Whyte eram desprovidas de organização e, por isso, dominadas pela criminalidade e pela corrupção.

geralmente relacionados às regiões precárias da cidade de São Paulo traduzem formas de sociabilidade mais alargadas e heterogêneas do que normalmente se pensa. Da mesma forma procuro enfatizar as redes de relações que envolvem os integrantes deste coletivo à região norte e, em particular, à Favela do Peri. Destaco também, como as ferramentas de realização audiovisual são utilizadas para a construção de paisagens visuais capazes de integrar politicamente as regiões urbanas onde o Cinescadão atua ao centro da vida política e cultural da metrópole. Terminando mostrando como a partir das relações constituídas através do próprio coletivo, fui direcionado ao contato com outros coletivos e atores, relacionados a outras áreas da cidade.

No segundo capítulo (Trajetos e trajetórias: condições de emergência da “cultura de periferia” e diferenciação social entre sujeitos “periféricos” na arena pública paulistana), concentro-me, primeiramente, na reconstituição dos processos políticos e sociais que levaram à constituição do VAI e da “Agenda Cultural da Periferia”²⁸, buscando mostrar como ambos tiveram papel decisivo na constituição de um campo de produção e fruição cultural responsável por tornar a chamada “cultura de periferia” em um “problema público” na cidade. Na segunda parte deste capítulo destaco as trajetórias de Flávio Galvão, membro do coletivo Cinescadão, e Fernando Solidade, membro do coletivo NCA, com a finalidade de mostrar como as transformações descritas na primeira parte foram percebidas a partir do ponto de vista dos agentes mais diretamente relacionados à pesquisa.

O terceiro capítulo (Entre produtos e processos: tramas institucionais e desdobramentos reivindicativos) traz uma discussão mais centrada sobre a rede do Coletivo de Vídeo Popular (CVP). Nele intenciono mostrar como o conceito de

²⁸ Trata-se de um guia cultural elaborado pela ONG Ação Educativa, conforme explico no decorrer do referido capítulo.

“periferia”, à medida que ganhava mais importância junto às esferas administrativas da cidade e do país, foi alimentando uma série de disputas responsáveis pela articulação de sensibilidades políticas distintas (e por vezes opostas) vinculadas à relação entre *periferia* e mercado. Por um lado, encontravam-se aquelas que viam no conceito um modo de constituir e fortalecer referências identitárias responsáveis pela produção e circulação de uma série de “produtos culturais” relacionados a certos marcadores sociais fixos, e, por outro, estavam as que enxergavam na mesma palavra a possibilidade de estabelecimento de vínculos de identificação política não restritos a marcadores identitários exclusivos, mas sim a formas de pensar os “processos” políticos e sociais responsáveis por alimentar as mais variadas formas de desigualdade no país.

É este mesmo conflito entre “identidade” e “identificação” que marca a discussão do quarto capítulo (A cidade para o cinema e o cinema para a cidade: festivais e circuitos), onde busco apontar para o modo como cada uma dessas formas de conceber a noção de *periferia* constrói modelos de exibição e discussão distintos, sendo um, mais relacionado às ONGs e empresas “socialmente responsáveis” e outro, mais ligado a projetos e iniciativas autônomas dos coletivos em São Paulo, relacionado a apropriações mais reivindicativas do termo. Argumento, porém, que, apesar desta distinção, muitos dos atores por mim estudados circulam simultaneamente por ambos os modelos.

Por fim, no quinto e último capítulo (Cidades em conflito: câmeras, lugares e movimentos), apresento uma situação que expõe, de uma só vez, todas as questões tratadas nos capítulos anteriores. Utilizo-a, portanto, para fazer uma espécie de balanço geral da tese, retomando seus principais pontos e encaminhando para as considerações finais.

Fronteiras Movidças: conhecendo e seguindo as redes de relações entre realizadores e exibidores de vídeos nas “periferias” de São Paulo

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos. Inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contradição que presidem sobre as vidas dos que estão na “minoría” (BHABHA, 1998 [1994], pp. 20-21).

Uma das lições mais importantes, transmitidas pelos autores dedicados, sobretudo a partir da década de 1990, ao estudo das dimensões culturais da globalização (SPIVAK, 1994 [1989]; SCOTT 1998 [1991]; BHABHA, 1998 [1994]; SAID, 2007 [1995]; APPADURAI, 2005 [1996]; AGIER, 1999, 2011 [2009]; ABÈLES, 2012) é o fato de que as diferenças sociais não são simples dados da realidade, passíveis de serem compreendidos através da utilização de dicotomias como *centro/periferia*, pois tratam-se também de signos capazes de tornar a experiência de populações socialmente desfavorecidas (ou “subalternas”) em um “projeto” (VELHO, 2004 a) que as leva para além de si, com a finalidade de fazê-las, conforme mostra Homi Bhabha, “retornar com um espírito de revisão

e reconstrução, às *condições* políticas do presente” (1998 [1994], pp. 22).

Tal apreensão (relacional) implica no reconhecimento de que mais importante do que identificar grupos e mapear suas diferenças – atitude que tanto Barth (2000 [1969]) quanto Wagner (2010 [1974]), dentre outros, demonstraram estar mais ligada às ambições etnocêntricas dos pesquisadores do que às formas de organização social estudadas – é entender o modo pelo qual os sujeitos pesquisados representam a alteridade em diferentes “situações” da análise.

Partindo dessas premissas, buscarei, no decorrer do presente capítulo, reconstituir a maneira através da qual entrei em contato e estabeleci relações mais duradouras com o contexto associativo responsável por ligar os trajetos e trajetórias de uma série de pessoas que, entre outras coisas, vêm se dedicando ativamente à realização e à exibição de produções audiovisuais em coletivos formados, sobretudo, por jovens – habitantes de regiões urbanas marcadas por processos de precarização, em boa parte escolarizados, e altamente familiarizados com os conhecimentos requeridos pelo uso das novas tecnologias de comunicação – na cidade de São Paulo²⁹.

Apoiados por uma rede de financiadores e incentivadores públicos e privados³⁰, estes atores sociais têm se notabilizado por usarem os vídeos como forma de intervenção, geralmente combinada a outras linguagens como a literatura, o grafite (ou *graffiti*) e a música, em espaços urbanos precários. Outra característica marcante de suas manifestações refere-se à adoção do conceito polissêmico de *periferia*; recurso que os conecta simbolicamente a uma variedade

²⁹Estes conhecimentos são geralmente adquiridos em cursos livres oferecidos por ONGs, mas também em universidades e através de contatos com outros colegas e familiares que passaram por essas instituições.

³⁰Refiro-me aqui a políticas públicas como o VAI, o PROAC e os Pontos de Cultura, além de ONGs, editais e eventos promovidos a partir do patrocínio de empresas “socialmente responsáveis”. O processo de emergência e consolidação de tal rede será tema do capítulo seguinte.

de mobilizações e eventos culturais que vêm ocorrendo atualmente na cidade, e que encontram em certas ONGs, pontos de cultura e em diversos “saraus”, organizados em regiões geralmente estigmatizadas, seus pontos nodais³¹.

1.1. Conhecendo as redes e ajustando as lentes: primeiras experiências etnográficas

No dia 5 de março de 2009, em meio a uma tarde ensolarada de quinta-feira, poucos dias após o início de meu doutoramento na Universidade de São Paulo (USP), com um projeto de pesquisa nas mãos e muitas dúvidas na cabeça, segui, com minha companheira Gleicy Silva – também doutoranda na área de antropologia –, até o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP (LISA/USP)³² com o objetivo de assistir ao filme Videolência (NCA, 2009, 60 min), que havia acabado de ser concluído pelo coletivo Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA)³³. Até então, a única informação que eu tinha a respeito desse coletivo era que se tratava de um agrupamento de realizadores egressos de oficinas de formação audiovisual ministradas por instituições do terceiro setor, no início dos anos 2000, em regiões periféricas na zona sul de São Paulo.

³¹ Para mais detalhes sobre esses circuitos “periféricos” de fruição cultural ver Nascimento (2009; 2012) e D’Andrea (2013).

³² De acordo com a própria definição inscrita no site do *Laboratório de Imagem e Som em Antropologia* (LISA), trata-se de um equipamento ligado ao departamento de Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), inaugurado em outubro de 1991, cuja proposta é a de atuar como um centro básico de pesquisa e formação de alunos no campo da Antropologia Visual e da Etnomusicologia, além de promover encontros entre docentes e pesquisadores das respectivas áreas: <http://www.lisa.usp.br/oLisa/index.shtml> (Acessado em 07/06/2013).

³³ Mais detalhes sobre o coletivo serão apresentados ao longo da tese. Outras informações e trabalhos realizados pelo NCA podem ser conferidos em seu blog: <http://ncanarede.blogspot.com/> (Acessado em 07/12/2012).

O anúncio do evento, divulgado em cartazes espalhados pelos prédios da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), trazia os seguintes dizeres:

O Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP) exhibe no dia 05/03, às 13h00, o filme **Videolência**, do Núcleo de Comunicação Alternativa, coletivo de jovens moradores da periferia da Zona Sul de São Paulo, que atua nas variadas áreas de produção de mídia. O DOC-FIC “**Videolência**” faz uma reflexão sobre a recente **manifestação audiovisual que a periferia propõe**, discutindo os velhos padrões televisivos, política e sociedade. O grupo aborda **de dentro do movimento de vídeo popular** suas próprias deficiências e aponta os valores desta nova produção. Após a exibição, haverá uma conversa com os membros do grupo (grifos meus).

Ao chegar à pequena sala de exibição do LISA, portanto, meu interesse era compreender de que se tratava “a periferia” apresentada pelo anúncio. Como esses agentes, descritos no pequeno texto como “jovens moradores da periferia”, lidavam com tal conceito; e, quais processos estariam por trás da mobilidade responsável por trazê-los até aquele espaço, na universidade onde eu me encontrava.

Logo de início, durante a apresentação do NCA, feita pela professora Dra. Rose Satiko Hikiji³⁴, nos foi dado o informe de que o LISA havia sido um dos núcleos escolhidos pelos realizadores ali presentes para receber uma caixa contendo 15 DVDs com a produção de 15 coletivos de diferentes “áreas periféricas” de São Paulo. Daniel Fagundes, membro do NCA, assim complementou a informação:

³⁴ Naquele ano Rose Satiko, professora do departamento de antropologia da USP, e também membro da equipe de pesquisadores do LISA, havia concluído um vídeo sobre os coletivos de realizadores audiovisuais ligados às áreas de baixa renda da cidade, intitulado “Cinema de Quebrada” (HIKIJ, 2009, 60 Min).

A ideia é a de que a gente circule a produção dos grupos que atuam nas periferias e que geralmente ficam engavetados. A gente tem uma videoteca, que chama videoteca popular onde a gente empresta filmes que não são do circuito comercial. Então a ideia é pegar essa bolsa e difundir em outros espaços para que não fique só a videoteca como referência, até porque ela é localizada em um lugar só e queremos que essas produções cheguem a outros espaços. A gente está lá na sul [zona sul] e aí vai ser distribuído um pacote na zona oeste, leste, norte, por diversos grupos que atuam também com exibição e distribuição dos vídeos (05/03/2009) ³⁵.

Figura 1: Fotografia da caixa (bolsa) com DVDs distribuída pelo coletivo NCA. (Créditos da imagem: NCA).

Logo após a fala de Daniel, apagaram-se as luzes e foi dado início à sessão do vídeo realizado pelo coletivo NCA. Na tela de abertura (em *off*), ouvimos a voz de Daniel recitando uma poesia de sua autoria:

Manifesto da Imagem Quebrada

Sou um olho em processo de desintoxicação,
um olhar angustiado, mesclado entre a revolta e a sensibilidade.
Sou a negação ao poder privado da comunicação,

³⁵ Trecho gravado com a devida autorização dos organizadores do evento, que também foi filmado pelos pesquisadores do LISA.

sou a necessidade de independência da voz, do ver,
 narrador do quilombo moderno.
 Sou quem toma de assalto a teoria
 e quem experimenta na prática a potencialidade do real e do imaginário.
 Exploro a linguagem, acadêmica, a gíria.
 Regurgito no espaço público minha pluralidade, minha mestiçagem,
 com mil caras, mil jeitos, mil anseios.
 Arquiteto da nova história, imagética e ainda oral,
 sigo observando de dentro a realidade que é minha e de meus irmãos.
 Sou viela, escadão, ciranda, morro, busão lotado, cachorro sarnento, gente sorrindo, boca de lobo,
 boca de fumo, esgoto a céu aberto, comunhão, palavrinha e palavrão, balaio de sensações.
 Sou o ser das quebradas que porta tal olhar
 e que transfere através de um suporte barato de registro
 sua percepção de mundo.
 Sou o indivíduo periférico no planetário coletivo esférico do lugar,
 com uma câmera na cabeça e uma ideia nas mãos...³⁶

Videolência então teve início. Na primeira cena, sob um fundo preto, apenas ouvimos Daniel Fagundes e Diego Soares (NCA) conversando. Diego diz: “Então mano, a laje que eu estava pensando em pegar umas imagens é essa daqui, olha” e, logo em seguida, ouvimos a voz de Daniel que responde: “Então, vamos gravar nela mesmo. Você sobe e eu te passo a câmera”. Eles aparecem conversando sobre a própria organização que pretendem para a construção do filme e começam a tirar a câmera da bolsa onde estava localizada.

Na cena seguinte, vemos uma imagem em preto e branco (como se a mesma estivesse sendo produzida por uma câmera de segurança, fora do espaço da narrativa filmica) que capta os dois rapazes a partir do chão. Logo eles percebem que a tinham esquecido ligada e começam uma discussão. Nesse momento, notamos que o conteúdo da conversa que acabávamos de ouvir, sobre os processos envolvidos na elaboração do filme, não seria transmitido. Havia sido registrado acidentalmente pela câmera ligada.

Logo, era possível notar que, antes da “periferia”, o tema do filme é a própria câmera e seus modos de registrar a “diferença” responsável por

³⁶ Poema “Manifesto da Imagem Quebrada”, de Daniel Fagundes, presente no filme Videolência (NCA, 2009, 60 min).

particularizar estes espaços, uma vez que é a partir dos distintos métodos de utilização deste instrumento que as regiões e agentes captados por ele ganharão vida pública, ou seja, é por trás dele que se encontram as mais variadas lógicas e interesses capazes de apreender a noção de “periferia” de formas distintas. Falar da câmera, portanto, é dar visibilidade ao próprio ato de olhar, ou seja, ao modo como determinados critérios de objetivação são selecionados (em detrimento de outros) com a finalidade de conferir um *status* a certos contextos e populações a partir de critérios classificatórios que lhes são externos, do modo como fazem as instituições (sobretudo ONGs) com as quais os realizadores presentes nos filmes costumam se relacionar em suas atividades cotidianas³⁷.

Ao longo do filme, outros coletivos de realizadores e exibidores audiovisuais de várias partes da cidade vão, pouco a pouco, sendo apresentados. Entretanto, não se tratam apenas de “jovens moradores de regiões pobres”, os famosos “jovens de periferia”, egressos de cursos e oficinas de vídeo oferecidas por ONGs, como eu mesmo (ingenuamente) supunha. Entre os realizadores e exibidores presentes no vídeo, têm lugar militantes de movimentos sociais, educadores, entre outros agentes que, através da demonstração de afinidades e vínculos sócio-políticos, tornam perceptível ao espectador a existência de uma ampla e heterogênea rede de relações e circuitos de exibição e discussão de vídeos (bem como outras manifestações artísticas e políticas) mantidas à parte das instituições formais (ONGs, associações, Centros culturais, etc.), tradicionalmente responsáveis pelas oficinas e cursos de linguagem audiovisual em contextos

³⁷ Cabe dizer que, em uma série de conversas informais que tivemos após este primeiro contato no LISA, tive a oportunidade ouvir dos próprios realizadores suas interpretações a respeito da idealização do vídeo. Segundo Daniel, Fernando e Diego, uma das principais intenções do filme era mostrar o quanto o “imaginário”, ou seja, os modelos de interpretação *a priori* sobre as regiões precárias, molda a realidade que vemos e, por consequência, nossa forma de interpretá-la. Mais detalhes sobre a elaboração do filme são tratados ao longo da tese.

periféricos. As mesmas que até aquele momento constituíam o núcleo central de meus interesses de pesquisa³⁸.

No decorrer do filme uma surpresa: Luciana Dias, colega de universidade de Gleicy e que, naquele momento, cursava o mestrado em Sociologia na Universidade de São Paulo (USP), aparece, não na condição de pesquisadora, mas como uma das representantes do Coletivo Cinebecos e Vielas, formado por quatro membros (todos autodeclarados negros, moradores de regiões precárias nas zonas norte e sul e universitários). Uma vez mais, e de forma ainda mais acentuada, a imagem dos tais “jovens de periferia”, da forma como o cartaz anunciava nas paredes, bem como a própria versão inicial de meu projeto de pesquisa havia colocado, desmoronava à minha frente, dado o simplismo e o aspecto relativamente preconceituoso que trazia ao desconsiderar uma série de vínculos originados das transformações recentes no contexto sócio-político brasileiro e paulistano³⁹.

Em uma das cenas em que aparece, Luciana diz:

Tem a periferia rotulada que eu acho que é bem diferente da periferia vivida, não é? A rotulada é essa que é construída como discurso, como bode expiatório, como senzala, como quilombo no rap. Então eu acho que é uma periferia polivalente. Dependendo da boca de quem ela está ela vai ter um significado.⁴⁰

Em seguida, nos deparamos com alguns depoimentos que intercalam visões favoráveis e contrárias ao dogma da “auto-representação”. Conceito hegemônico

³⁸ A primeira intenção do projeto que deu lugar à presente pesquisa era a de estudar algumas ONGs responsáveis pela manutenção de cursos e oficinas audiovisuais em regiões periféricas, buscando entender, que visão das fronteiras urbanas essas reproduziam e que tipo de posicionamento os educandos tinham em relação a essas representações.

³⁹ A respeito deste quadro de mudanças, ver especialmente Valadares (2005; 2010); Feltran (2011) e Souza, J (2012).

⁴⁰ Fala de Luciana Dias, participante do coletivo Cinebecos, no filme Videolência, (NCA, 2009, 60 min).

no discurso de boa parte das ONGs e associações responsáveis pela manutenção de oficinas e cursos de produção audiovisual junto às populações habitantes de regiões precárias, cujo argumento central é o de que somente essas populações podem ter a legitimidade para representar sua condição política e social.

As distintas visões a respeito do lugar e da forma a serem ocupados pela fala e pela imagem dessas populações – por vezes reproduzidas pelos mesmos atores de modo ambivalente – apontam para um universo mais complexo do que a *periferia* previamente suposta pelos programas institucionais, responsáveis pelos projetos vinculados à lógica do chamado “empreendedorismo social”.

As críticas à ideia de auto-representação, presentes na imensa maioria dos depoimentos do filme, se baseiam no argumento de que tal conceito costuma repor a desigualdade que diz combater à medida que circunscreve a categoria “periferia” a certos lugares e perfis populacionais fixos ao invés de concebê-la relacionamente. A *periferia*, da qual a maior parte das pessoas entrevistadas em Videolência fala, parece estar mais próxima de uma posição política central, portanto, do que de uma origem social e identitária pura e simplesmente, conforme vemos na descrição de alguns dos depoimentos críticos do vídeo:

(...) todos nós nas comunidades aprendemos isso [*refere-se à linguagem audiovisual*] segundo os conhecimentos clássicos do audiovisual, então às vezes tem uma piração assim do tipo: ‘Ah, pegou a câmera e é de periferia, é videasta de periferia, é o cinema de quebrada’. Não! Eu vejo um bando de gente aí que porque é da quebrada fica falando: ‘mano, eu sou cinema de quebrada’! É o cacete, velho! Está fazendo filme só para passar em festival! (Flávio Galvão, coletivo Cinescadão; Videolência, 2009 – Grifos meus).

Não significa honestidade você pegar uma câmera, vir fazer um documentário aqui (...) se não tiver um pensamento mesmo ali, entendeu? E também a gente pegar uma câmera e fazer o que já existe para mim é uma vigilância contra nós mesmos. É a gente continuar

servindo de objeto (Rogério Pixote, coletivo Cinebecos; Videolência, 2009).

Com o intuito de reforçar a crítica à construção de certa iconografia identificada com a noção de “periferia”, o vídeo intercala as falas dos agentes entrevistados com pequenas ficções e situações. Em uma dessas ficções, vemos a cena de crianças correndo e brincando, como se estivessem numa perseguição policial, simulando as “armas” com canos de PVC e o som que escutamos ao fundo é recortado de filmes famosos do cinema nacional, como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007).

Enquanto as crianças brincam, a câmera focaliza por um momento o interior de uma das “armas” usadas por elas, como se a mesma fosse uma mira, e o que vemos através dela é uma rua aparentemente tranquila de um bairro popular paulistano. As falas dos filmes acabam provocando um forte estranhamento, na medida em que nos remetem a imagens profundamente agressivas e violentas associadas às áreas periféricas e, por isso, contrastam com o ambiente à volta da brincadeira das crianças, produzindo um efeito de curto-circuito. Em seguida, as crianças largam as “armas” e correm na tentativa de pegarem uma pipa que está para cair, convergindo “com” a aparente tranquilidade da rua e “contra” a agressividade do áudio.

Pouco depois, nos deparamos com a situação (real) do dia em que uma equipe de reportagem da Rede Record teria ido até a Favela do Peri, base do coletivo Cinescadão⁴¹, na zona norte da capital, fazer uma matéria jornalística. Na cena, vemos que o tempo todo o repórter e o cinegrafista buscam enquadrar aquele local e as pessoas ali presentes numa chave que os coletivos (NCA e Cinescadão)

⁴¹ Tal coletivo, brevemente apresentado na introdução, será detalhadamente analisado ao longo deste capítulo inicial.

não concordam e é exatamente a tensão e os conflitos por trás dessa disputa que aparece registrada no vídeo feito pelo NCA. Dois momentos são elucidativos: quando o repórter pede para que Flávio, um dos integrantes do Cinescadão, repita uma fala, que ele havia acabado de fazer às pessoas que assistiam ao evento, dessa vez para a câmera de televisão, e ele o ignora; e, ainda, quando o mesmo repórter pede para que as pessoas que ficam ao lado de Flávio, enquanto ele concede uma entrevista, saiam da frente da câmera e eles se recusam, questionando as noções éticas e de enquadramento que não são apenas do repórter, mas da própria lógica televisiva⁴².

Ao questionarem o repórter, portanto, a grande intenção dos realizadores de Videolência era interpelar o sistema de valores morais que, ao orientar previamente os modos de seleção, edição e difusão de imagens sobre os diferentes territórios urbanos, reforça estereótipos cujos efeitos têm caráter determinante para a produção de imaginários específicos sobre as regiões precárias, com sérias consequências para seus habitantes⁴³. Algo confirmado posteriormente na fala de

⁴² O fato de Flávio ter formação universitária e “falar bem” fez com que os repórteres o transformassem numa espécie de porta-voz do coletivo, em um líder capaz de justificar o sentido do evento. A percepção de tal fator foi o que justificou a recusa da retirada das pessoas que se encontravam ao lado dele no momento da entrevista, conforme pedidos da equipe de reportagem.

⁴³ Ao recuperar uma análise feita pelo antropólogo Jean-Paul Colleyn, Michel Agier (1999, pp. 71-72) fala sobre o modo como as fórmulas jornalísticas de relação com ambientes e regiões urbanos marcados pela precarização tornaram-se um gênero específico, ao qual Colleyn chamou de “reportage banlieue”, cuja tradução seria algo como: “reportagem periferia”. As características deste gênero específico, estariam, segundo os autores, no modo como os cenários a serem registrados passam por uma variedade de critérios pré-definidos que tendem a reproduzir, através das sequências de imagens e discursos, toda uma série de fronteiras sociais que caracterizam os habitantes dessas áreas como desviantes. Em trabalho anterior (ADERALDO, 2008), também busquei mostrar como as pressões oriundas das disputas relacionadas ao universo televisivo interferem nos recortes éticos e estéticos que os jornalistas fazem no tocante a esse tipo de reportagem. Em relação aos bastidores da referida reportagem, em entrevista feita no ano de 2010, Flávio me contou que, naquela ocasião, o contato com o jornalista da Record havia sido mediado por Célia Whitaker (Secretária da Comissão de Direitos Humanos), que o havia conhecido durante um festival de filmes organizado pela secretaria de direitos humanos e que, por esse motivo, sabia do trabalho que realizavam no Cinescadão. Segundo Flávio, a ideia dos coletivos ao filmarem o processo de produção da reportagem, era de fato questionarem o jornalista a respeito do próprio olhar que a mídia televisiva costumava direcionar às regiões de baixa renda. Em suas palavras: “Tudo aconteceu quando nos reunimos num outro trecho ali do escadão. Nós do Cinescadão e o pessoal do NCA. Aí a gente voltou e o cara da Record nem imaginava que a gente estava articulado.

Flávio, no mesmo vídeo, ao comentar o processo que levou os repórteres da grande emissora de televisão à favela do Peri:

É tudo muito rápido, então ontem a gente conversou na Favela do Sapo e eu questionei ele [*refere-se ao repórter da TV Record*] assim: “mas que história você vai contar em 4 dias [*o repórter havia ido à região ao longo de 4 dias colher imagens da área*]? O que vocês querem recortar?” Aí ele puxou lá que tem alguns temas transversais, que ele vai discutir a questão da vulnerabilidade social na região. A gente disse para ele, pontuou: “esperamos que esse tema não seja o tráfico. Nós não queremos relacionar nosso trabalho nessa discussão porque nós trabalhamos aqui. Nós sabemos. Se tivermos que fazer um enfrentamento dessa questão é algo que se dá a longo prazo e por outros caminhos, não é a TV Record, o SBT e a Mídia corporativa como um todo que a gente sabe que está aí que vai cuidar disso. Os caras têm um interesse espetacular no sentido mais problemático que a gente puder imaginar. O espetáculo é uma coisa muito louca, não é? Nós também fazemos espetáculo. Mas a gente pode pensar isso, como o Christian Metz diz no [*livro*] *Significação do Cinema*⁴⁴, que o espetáculo é um acontecimento visual que acontece para um público espectador. Então o ritual pode ser um espetáculo. Então esse é o nosso ritual audiovisual que não tem a ver com a proposta de jornalismo televisivo, por exemplo, da Record (Flávio Galvão, Cinescadão, Videolência, 2009 - Grifos meus).

Assim seguiu o filme, com vários outros exemplos responsáveis por colocar o próprio processo de construção social da “visualidade” contemporânea sobre os espaços mais precários da cidade e suas populações no centro da questão⁴⁵.

Aí filmamos a gente conversando com ele, dizendo que não acreditamos no trabalho da mídia corporativa (...)” (Flávio Galvão, entrevista ao autor, 2010).

⁴⁴ Cf. METZ, Christian. *A significação no Cinema*; São Paulo; Ed. Perspectiva, 2006.

⁴⁵ Minha pretensão aqui não é fazer uma crítica pormenorizada do filme, mas apenas apontar para o universo de constrangimentos e relações que cercam sua produção.

Figura 2: Imagem Videolência (NCA, 2009, 60 Min)

Figura 3: Imagem Videolência (NCA, 2009, 60 Min)

Figura 4: Imagem Videolência (NCA, 2009, 60 Min)

Figura 5: Imagem Videolência (NCA, 2009, 60 Min)

Figura 6: Imagem Videolência (NCA, 2009, 60 Min)

Logo após a exibição do vídeo, houve um pequeno debate com a presença de Fenando Solidade, Diego Soares e Daniel Fagundes, os três integrantes do NCA, que pontuaram o fato de fazerem parte de uma rede chamada Coletivo de Vídeo Popular (CVP), da qual eu jamais havia ouvido falar e de onde provinham muitos dos interlocutores presentes no vídeo que havíamos acabado de ver.

Os três rapazes afirmaram que Videolência havia nascido de um conflito que essa rede (Coletivo de Vídeo Popular) – em grande parte formada por egressos

de cursos e oficinas de vídeo ministrados por ONGs em regiões periféricas – passou a ter com as instituições e financiadores dedicados ao gênero, que vinha sendo chamado de “Cinema de Periferia”, pelo fato de muitas dessas instituições estarem, segundo a visão deles, silenciando a potencialidade política e emancipatória das reivindicações populares que motivavam a feitura de muitos destes vídeos, quando passaram a utilizar a linguagem ligada ao chamado *Marketing Social* como justificativa de suas ações.

Para defender a existência de coletivos de realizadores autônomos e interligados de modo independente de vínculos institucionais em redes distribuídas pela cidade, Daniel argumenta:

Eu fui mandado embora ontem de uma ONG que eu acho que está começando a perceber essa coisa do *marketing*, não é? Montaram um núcleo lá dentro onde os próprios meninos vão passar a fazer os vídeos institucionais da ONG. Com isso eles já cortaram uma verba de comunicação institucional e eles ainda vão ganhar um nome, tipo “olha só! Aqui são os próprios jovens que fazem os vídeos!” A questão é essa. Na medida em que você tem coletivos independentes, essas instituições perdem um certo nicho de mercado⁴⁶.

Naquele momento, chamou-me a atenção o fato de que a fala de Daniel indicava não apenas uma posição de “resistência” à postura institucional e às formas de precarização social do trabalho de pessoas como ele, mas também uma associação a esse contexto, afinal, ele trabalhava na ONG que acabara de criticar. Em seguida, seu discurso foi completado pela fala de Fernando que disse ver “esse tipo de produção, ‘periférica’, muito mais por um lado político, como uma posição

⁴⁶ Fala de Daniel Fagundes (NCA) durante o debate após a exibição do filme Videolência no LISA.

política (...)”, complementando a informação ao colocar que “a gente está num momento de extravasar a voz mesmo”⁴⁷.

Ao deparar-me com a iniciativa de distinção em relação à atuação das ONGs e seu modo peculiar de conceituar o lugar social das populações normalmente atendidas por essas instituições (sem desconsiderar as ligações profissionais subentendidas pelas falas dos membros do NCA), foi possível chegar a uma primeira constatação: havia modos muito distintos de subjetivação e uso retórico do conceito de “periferia”, que precisariam ser investigados mais a fundo e “em situação”, ou seja, para além das falas e representações como as que eu havia presenciado naquela ocasião.

Tal constatação levou-me à necessidade de tratar o conceito como sujeito ao olhar etnográfico, com a finalidade de escapar da armadilha de considerá-lo com base em um modelo político ideal prévio às relações pesquisadas, a exemplo do que boa parte da literatura voltada ao entendimento dos chamados “movimentos culturais da periferia” vinha fazendo⁴⁸.

Após o debate, aproveitei o momento para ir conversar com Daniel, Fernando e Diego. Apresentei-me e disse que estava iniciando uma pesquisa sobre as produções audiovisuais realizadas por coletivos relacionados às regiões periféricas de São Paulo. Expliquei que pretendia concentrar minhas observações não nas ONGs, mas nas práticas e intervenções dos coletivos aos quais eu acabava de ser apresentado, como o NCA, acompanhando seus circuitos e redes de relações com o objetivo de compreender a forma como se organizavam para além dos universos institucionais. Eles se demonstraram simpáticos à ideia. Daniel passou-me um número de telefone e um e-mail para que eu entrasse em contato. Pediu-me

⁴⁷ Fala de Fernando Solidade (NCA), durante o debate no LISA.

⁴⁸ Sobre esta bibliografia ver introdução.

também um resumo da proposta da pesquisa para avaliar melhor minhas questões e discuti-las com os colegas⁴⁹. Aceitei sua condição e fiquei de entrar em contato naquela mesma semana.

Algum tempo depois desta primeira experiência etnográfica, enviei um pequeno resumo com a proposta mais geral da pesquisa ao e-mail que me havia sido passado por Daniel, perguntando se haveria a possibilidade de nos encontrarmos para uma conversa a respeito das trajetórias e da formação do coletivo. Não obtive resposta, então, preferi não ligar. Rastreei pelo blog do NCA⁵⁰ a agenda de exposições de Videolência (recém-lançado àquela altura), que curiosamente incluía uma ampla variedade de espaços, distribuídos por muitas regiões da cidade, em lugares como ONGs, Centros Culturais, saraus, universidades, associações de bairro, vielas, ruas, casas de cultura, etc. Tomei nota de algumas dessas projeções com a finalidade de acompanhá-las.

Logo no primeiro desses encontros, realizado na sede da ONG Ação Educativa, na rua General Jardim, localizada numa área central e nobre de São Paulo⁵¹, além de rever os realizadores vinculados ao NCA, fui apresentado a Shirley “Casa Verde”, César “Sotaque” e Flávio Galvão, membros do coletivo Cinescadão – um dos coletivos que ganha maior destaque no filme Videolência, sobretudo por protagonizarem a situação relacionada ao já mencionado conflito com a equipe de reportagem de uma emissora de televisão.

Na ocasião também conheci Flávio Casimiro (cujo apelido é Joken), que, assim como César e Shirley, é rapper e faz parte das redes de vizinhança dos

⁴⁹ Essa iniciativa de pedir resumos ou explicações mais detidas a respeito das questões que pautam a pesquisa ocorreu em outros momentos da etnografia, o que mostra o profundo interesse que os agentes têm no campo das discussões teóricas ligadas a seus trabalhos, inclusive porque muitas dessas pessoas também são estudantes de cursos universitários, como vimos.

⁵⁰ Ver <http://ncanarede.blogspot.com.br/> (Acessado em 10/12/2012).

⁵¹ Para mais detalhes sobre a ONG Ação Educativa ver: <http://www.acaoeducativa.org.br> (Acessado em 10/10/2013).

mesmos na Favela do Peri, localizada no extremo norte da cidade, próxima ao Parque Estadual da Cantareira⁵².

Após uma série de conversas ocorridas no evento com os integrantes do Cinescadão e do NCA, além do convite para conhecer a região onde se localiza a videoteca coordenada pelos últimos⁵³, no distrito do Parque Santo Antônio – zona sul da capital –, também fui convidado pelos membros do Cinescadão a acompanhá-los em suas atividades na Favela do Peri e adjacências, na área pertencente ao distrito de Cachoeirinha, zona norte da cidade. Aceitei todos os convites e saí da ONG tendo como primeiro compromisso o encontro com os membros do Cinescadão em um evento que aconteceria dali a uma semana na Favela do Flamengo, localizada na área norte, em um projeto que o coletivo estava iniciando, cujo nome era “Imagens Peri-féricas”.

A ideia do projeto, que contava com o financiamento do Programa de Valorização às Iniciativas Culturais (VAI) da Secretaria Municipal de Cultura⁵⁴, era ocupar diferentes espaços localizados nas favelas da zona norte, especialmente na Favela do Peri, com a exibição de vídeos, a realização de grafites e as apresentações musicais, sobretudo dos grupos de rap locais. Tratava-se, portanto,

⁵² Para mais detalhes, ver: <http://www.cidadedesaopaulo.com/sp/br/o-que-visitar/213-parque-estadual-da-serra-da-cantareira> (Acessado em 16/03/2013).

⁵³ A Videoteca Popular é resultado de um projeto criado pelos integrantes do NCA desde sua formação, em 2005. Trata-se de um espaço dedicado ao armazenamento e empréstimo de um grande acervo de vídeos realizados por diferentes movimentos populares de todo o país. A Videoteca já contou com o apoio do VAI e venceu o prêmio Pontos de Mídia Livre, oferecido pelo Ministério da Cultura (MINC). Atualmente está situada no Sacolão das Artes. Uma “ocupação cultural” resultante do engajamento e das lutas da associação dos moradores e artistas da região do Parque Santo Antônio, que, após muita insistência, conseguiram “expulsar” um comerciante que havia se apropriado ilegalmente do equipamento público. Após retomarem o controle do espaço, os novos “ocupantes” transformaram-no em uma espécie de centro cultural comunitário. Para mais informações, ver: <http://sacolaodasartes.blogspot.com.br> (Acessado em 16/02/2013).

⁵⁴ Conforme relatado na introdução, o VAI (Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais) Lei Nº 13.540 de 24 de março de 2003, é um edital com a função de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico culturais, principalmente de populações de baixa renda, incentivando a criação, o acesso, a formação e a participação dos pequenos produtores e estimulando as dinâmicas culturais locais na medida em que os realizadores passam a poder contar com esses recursos (com a possibilidade de apenas mais um ano de prorrogação para os projetos aceitos) enquanto pessoas físicas, sem a necessidade de apresentação de um CNPJ.

de uma ótima oportunidade para iniciar uma observação do modo como esses cidadãos, organizados em coletivos dedicados à realização de atividades culturais em regiões periféricas, se organizavam localmente.

1.2. O evento na Favela do Flamengo

Seguindo a indicação que me havia sido passada por Joken no encontro anterior, na Ação Educativa, preparei-me para ir pela primeira vez à área de atuação local de um dos coletivos os quais eu havia proposto acompanhar etnograficamente. Procedi conforme suas indicações e nos encontramos no Terminal de ônibus da Vila Nova Cachoeirinha, na zona norte da cidade. Depois de algum tempo de espera, Joken apareceu na sua motocicleta e seguimos o caminho até a favela do Flamengo.

Após transitarmos por subidas extremamente íngremes e terrenos bastante acidentados favela adentro, chegamos até o local onde seria o evento organizado pelo Cinescadão. No entanto, para a minha surpresa, Joken despediu-se de mim e disse que teria que ir buscar sua namorada e que só poderia retornar algumas horas depois. Flávio e as outras pessoas que eu havia conhecido na semana anterior também não se encontravam no local. A atração do momento era Thiago “Go”, grafiteiro que pintava uma enorme imagem de um senhor negro com um olhar expressivo no muro de uma casa. Havia muitas crianças e jovens à sua volta e eu decidi ir falar com ele.

Figura 7: Local onde ocorreu o evento, antes da tela de projeção ser instalada. Também vemos o grafiteiro Thiago “Go” fazendo sua pintura.

Go foi muito atencioso e disse que fazia parte do Cinescadão. Sua função no coletivo era “marcar” os diferentes “territórios ocupados com a atuação do grupo”. Falou-me também um pouco mais sobre o projeto “Imagens Peri-féricas” e sobre o modo como havia aprendido a fazer os grafites, com amigos da região onde mora.

Segundo Go, a ideia do projeto era a de construir redes de articulação entre artistas relacionados às diferentes regiões ligadas ao distrito da Vila Nova Cachoeirinha, levando as exhibições de vídeos alternativos, juntamente com as apresentações de grupos de rap locais às áreas próximas da Favela do Peri, considerada como a “base” do coletivo.

Após conversarmos brevemente, deixei-o realizando seu trabalho e resolvi caminhar pela área. Em poucos minutos fui abordado por duas assistentes sociais,

que depois vim a saber serem ligadas à Associação Comunitária Nossa Senhora Aparecida, um grupo católico que detém o quase monopólio dos projetos assistenciais na região.

Devido ao longo tempo de atuação naquele local, elas estranharam minha presença e vieram me perguntar quem eu era e o que estava fazendo ali. Expliquei, sem dar muitos detalhes, que estava realizando uma pesquisa de doutorado sobre o tema das produções artísticas na “periferia” e que estava ali a convite dos integrantes do Cinescadão. Após me identificar, as duas senhoras passaram a falar de maneira espontânea das dificuldades em trabalhar ali, da violência no local, etc⁵⁵.

Mas o ponto mais difícil da interação com as assistentes ocorreu quando uma delas chamou um rapaz e me apresentou de uma forma bastante dramática e constrangedora, na medida em que o contato foi estabelecido ante um claro rebaixamento de sua posição social. Este me foi apresentado como um “jovem briguento” que conseguiu “crescer” graças ao trabalho do centro comunitário. Elas então passaram a pedir a ele, na minha frente, que falasse de sua “mudança” ao longo do contato com o trabalho assistencial: “Fale ao rapaz sobre como era antes com os grupos das outras áreas, sobre como vocês brigavam”, ao que o jovem respondia: “É, a gente brigava muito!”. E elas: “E agora?”. E, em seguida, o rapaz respondia: “agora não brigamos mais, está tudo bem!”. Neste momento, bastante constrangido, disse que tinha que sair, despedi-me das assistentes e segui para outra direção.

Após alguns minutos, já longe das mulheres, voltei a conversar com o rapaz que havia sido abordado por elas. Contei que estava ali para acompanhar o

⁵⁵ Aos poucos fui me sentindo intimidado pela atitude incisiva e, sobretudo, pelo fato de haver à minha volta diversas pessoas que poderiam confundir-me como mais um desses agentes, o que certamente teria implicações no modo como poderiam constituir relações comigo.

trabalho do Cinescadão e, após pouco tempo de conversa, ele acabou me dizendo, sem me dar detalhes, que os grupos das diferentes vielas da favela do Flamengo, inclusive ele próprio, continuavam se desentendendo nas vezes em que se encontravam fora do centro comunitário, contrariando sua fala anterior.

Pouco tempo depois, Flávio, Paulinho, Cézar e Shirley, os demais integrantes do Cinescadão, chegaram no carro de Rogério “Batom”, um amigo dos mesmos, morador do Jardim Elisa Maria⁵⁶, trazendo os equipamentos de som e vídeo que seriam utilizados. Flávio filmava tudo à sua volta. Preferi manter-me à distância, apenas acompanhando o evento. Primeiramente os grupos de rap se apresentaram. Cantaram algumas músicas onde faziam alusões a questões cotidianas, geralmente relacionadas às áreas contíguas àquela onde estávamos. Algo interessante foi ver as crianças todas cantando as letras das músicas, como uma, cujo refrão dizia: “(...) eu sou do Peri, ele é logo ali, quem é do Peri diz assim”⁵⁷.

Durante a apresentação dos grupos, avistei Batom e um outro rapaz com uma bicicleta personalizada e resolvi ir falar com eles a respeito de onde haviam tirado aquela ideia. Disseram-me então que se tratava de uma *Low Bike*, um estilo de bicicleta confeccionado nas “periferias mexicanas”, que eles haviam copiado de revistas de rap e grafite importadas, baixadas na internet.

⁵⁶O Jardim Elisa Maria é um bairro localizado no subdistrito de Brasilândia, na zona norte do município de São Paulo, numa região próxima à Favela do Peri. Com uma população de mais de 200 mil pessoas, a região é conhecida pela pouca infraestrutura pública disponível. Outros dados sobre a região podem ser obtidos no endereço: <http://www.nossasaopaulo.org.br/observatorio/index.php> (Acessado em 20/06/2013).

⁵⁷Jd. Peri é um bairro situado no extremo norte de São Paulo, que pertence ao distrito de Vila Nova Cachoeirinha. Na região há muitas favelas que se subdividem pelas diversas denominações que o lugar ganha, como “Peri novo”, “Peri velho”, “Peri baixo”, “Peri alto”, etc.

Figura 8: Fotografia da *Low Bike*, inspirada em modelos feitos nas “periferias mexicanas”.

Achei interessante a referência às *periferias* do México, bem como às “revistas especializadas na arte da periferia”, como me disseram posteriormente. Afinal, isso demonstrava certo estilo globalizado ligado ao termo “periferia”⁵⁸, bastante diferente da *periferia* que os músicos de rap cantavam ao nosso lado e também daquela sobre a qual me haviam falado as assistentes sociais.

Essa percepção me permitiu atentar para o fato de que aquele evento parecia dramatizar uma espécie de concorrência, bem como de convivência, entre distintas percepções da diferença implicada na condição dos moradores daquela favela. Concorrência esta que se estabelecia não apenas entre os artistas e as entidades assistencialistas ligadas à igreja católica, mas também entre estes e as organizações do tráfico local. Algo que entendi melhor quando, em um dos

⁵⁸ Referências fáceis de serem encontradas também em jogos de videogame, como, por exemplo, GTA (Grand Theft Auto), onde os personagens centrais são sempre imigrantes ilegais localizados em regiões de fronteiras ou em marcas de roupa como a norte americana FU-BU, claramente inspirada nas vestimentas dos rappers daquele país e que atualmente encontra-se presente em muitos países ao redor do mundo.

intervalos da filmagem, no momento em que eram exibidos alguns filmes infantis na tela de projeção, pude conversar um tempo com Flávio.

Falei-lhe a respeito do caso com as assistentes sociais e suas palavras foram:

São cristãs, cara, são missionárias! Eu estou fazendo um trabalho com esse pessoal, com meninos em liberdade assistida e é complicado. Brigo muito ali dentro. É complicado porque elas querem catequizar, entendeu? Não só os meninos, mas os próprios educadores. Para você ter uma ideia, temos que assistir à missa, cara [*refere-se a todos os educadores dos projetos sociais assistidos pela congregação católica*]. **Os caras têm o controle de tudo isso aqui Guilherme, de todas as instituições aqui, e têm muito dinheiro público.** Não vou ficar ali muito tempo⁵⁹.

Flávio me contou, em seguida, alguns detalhes sobre a função de educador social de jovens em situação de liberdade assistida⁶⁰ que ele vinha, há algum tempo, cumprindo num projeto denominado Núcleo de Proteção Psicossocial Especial (NPPE) que, na região, é coordenado pela mesma congregação católica que cuida do projeto assistencial na favela do Flamengo, onde trabalhavam as assistentes sociais que me haviam abordado.

Também relatou um episódio em que os educadores do NPPE foram expulsos, do espaço onde realizavam as atividades, por traficantes que não os queriam ali. Disse que o mesmo já havia ocorrido com o Cinescadão, o que os fez criarem uma perspectiva dos lugares baseada em uma “concepção cartográfica” própria, capaz de orientá-los a respeito de onde poderiam e onde não poderiam realizar os eventos. Em muitos casos – como parece ter ocorrido neste dia –,

⁵⁹ Trecho de diálogo reconstituído em caderno de campo. Grifos meus

⁶⁰ A Liberdade Assistida é uma medida socioeducativa, a ser cumprida em meio aberto, isto é, sem que o jovem tenha privação de sua liberdade, prevista no Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA (Lei nº 8.069/1990), aplicável aos adolescentes considerados autores de atos infracionais. Trata-se de medida judicialmente imposta, de cumprimento obrigatório.

também era necessário consultá-los a respeito da possibilidade de uso do espaço, a fim de evitarem problemas⁶¹.

Perguntei-lhe em que medida a utilização do vídeo como ferramenta poderia ajudar a melhorar as condições na área. Flávio explicou que a importância do que ele chamou de “ocupação audiovisual” era construir um imaginário local mais preparado a enfrentar “certos abusos que principalmente a televisão e o cinema provocam”. Também mencionou a criação de um espaço de convivência importante, capaz de possibilitar o contato de toda “a comunidade” sem que isso aconteça pela mediação da igreja, de políticos ou de festas organizadas pelo tráfico.

Logo depois, ele voltou a filmar o evento e eu notei que, enquanto finalizava o grafite, Go olhava o tempo todo para uma imagem (um pequeno recorte de jornal). Fiquei curioso e logo imaginei que ele estava apenas copiando a fotografia para o muro. Pedi para vê-la e, para minha surpresa, o que vi foi um homem de meia idade, magro, branco, elegantemente vestido à janelas de um apartamento, como essas que costumamos ver nas revistas de moda. Perguntei a Go porque ele olhava a fotografia se as referências iconográficas eram tão diferentes e ele afirmou que apenas se inspirava na postura e na morfologia do corpo para redefini-lo em sua arte.

Não creio que a transformação desse homem, cuja fotografia foi recortada de uma revista, num senhor negro, gordo, com ar resignado e uma tatuagem no braço tenha sido um caso fortuito. Tratava-se de uma redefinição simbólica, da mesma forma que o grafite redefinia simbolicamente aspectos da própria cidade. O senhor construído pela criatividade de Go havia sido pintado em uma parede ao

⁶¹ Nessas negociações, porém, não havia nenhum vínculo maior entre o Cinescadão e os traficantes.

lado da tela que os membros do Cinescadão haviam montado, interagindo com o lugar e o momento partilhado, conforme podemos ver nas imagens que seguem.

Figura 9: Grafite realizado por Thiago “Go”, na Favela do Flamengo

Figura 10: Grafite realizado por Thiago “Go” na Favela do Flamengo.

1.3. Formação

Após o evento na Favela do Flamengo, passei a acompanhar detidamente as atividades do Cinescadão. Porém, antes de prosseguir com as descrições referentes às atividades do coletivo, é necessária uma breve reconstituição de seu processo de formação⁶².

O coletivo formou-se no ano de 2007, quando Flávio Galvão, então estudante do curso de letras na Universidade de São Paulo (USP), conheceu os rappers do grupo CaGêBe (Cada Gênio do Beco) em um projeto social que ajudava a coordenar na Favela do Sapo, localizada na região norte, bem próxima à Favela do Peri. O grupo era formado por Cézar, Shirley, Paulinho e André 29 (que abandonou o rap algum tempo depois da formação do Coletivo Cinescadão).

Flávio, que vivia com o pai no bairro de Lauzane Paulista, também localizado na zona norte da cidade, não havia passado por cursos de vídeo em ONGs. Seu conhecimento das técnicas de produção audiovisual foi fruto de um curso extracurricular oferecido junto ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo – LISA/USP, onde, além de aprender técnicas de elaboração de vídeos e estudar autores e realizadores que se tornariam importantes referências (como Jean Rouch), conheceu a socióloga Vera Batista Alves, que também fazia o curso e que o convidou para atuar juntamente com ela em um projeto de exibição de filmes na biblioteca Monteiro Lobato – onde trabalhava –, situada numa área central da cidade, na Rua General Jardim.

Neste projeto, Flávio conheceu uma série de pessoas, sobretudo jovens egressos de oficinas de vídeo ministradas em regiões precárias da cidade por uma

⁶² Algo que será retomado de forma mais detalhada no capítulo seguinte, através da análise da trajetória de Flávio Galvão.

diversidade de ONGs, que iam até ali para realizar outros cursos ou participar de eventos e debates organizados em ONGs localizadas no entorno, como a Ação Educativa e o Instituto Pólis. Espaço pelo qual também costumavam circular gestores públicos, militantes de movimentos populares e culturais, além de educadores.

Aquele período, entre os anos de 2005 e 2006, também foi marcado por uma profunda efervescência em termos de políticas para a juventude na cidade, sobretudo às populações oriundas de regiões periféricas, que vinham chamando a atenção de uma série de organizações do chamado “terceiro setor” bem como da administração pública, tanto pelo fato de serem os mais prejudicados pelas transformações no mercado de trabalho em meio ao processo de reestruturação produtiva⁶³, quanto por estarem atraindo os holofotes de setores da mídia com uma produção estética e intelectual própria nos campos da literatura, música, artes plásticas e audiovisual, que começavam a despontar de forma mais impactante em alguns movimentos culturais nascidos da ação de moradores da área sul da cidade, que haviam decidido ocupar alguns bares da região com o intuito de transformá-los em saraus culturais⁶⁴.

Foi no vácuo desses processos que surgiram leis dedicadas, principalmente, ao apoio de movimentos artísticos e culturais não hegemônicos, como as leis de fomento ao teatro e à dança, além do Programa de Valorização a Iniciativas Culturais de São Paulo – VAI. A diferença dessas leis em relação às únicas formas de financiamento existentes até então para o setor cultural – baseadas na promoção de incentivos fiscais junto à iniciativa privada – era o fato de que, nos termos

⁶³ A esse respeito, ver, por exemplo, Helena e Martins (2000), bem como o relatório “Jovens: políticas públicas, mercado de trabalho”, produzido pela ONG Instituto Pólis a partir das análises de Anna Luiza Salles Souto e Elmir de Almeida (SOUTO E ALMEIDA, PÓLIS, 2000).

⁶⁴ Sobre as produções culturais promovidas por agentes ligados a regiões periféricas ver: Nascimento (2009; 2012) e D’Andrea (2013).

dessas novas modalidades de financiamento, o Estado deixava de ser visto como um simples mediador entre os artistas e o mecenato privado, que decidia apoiar os projetos de seu interesse baseado na garantia da isenção de impostos, e se tornava, ele próprio, um agente responsável por assegurar o “direito” ao acesso aos meios de produção e fruição cultural por parte da população como um todo, não cabendo à gestão municipal decidir o que poderia ou não ser compreendido como “cultura”.

Isso possibilitou que pessoas e modalidades artísticas anteriormente excluídas dos processos de concorrência a financiamentos públicos no setor cultural passassem a ser reconhecidos pelos poderes municipais como aptos a receberem esses financiamentos. Além disso, em 2005, havia sido inaugurada a Coordenadoria da Juventude, destinada ao apoio e à fiscalização da garantia de direitos exclusivos à população jovem e em 2006, foi aberto o Centro Cultural da Juventude (CCJ), na zona norte, próximo à base de atuação e à residência dos integrantes do coletivo Cinescadão.

Foi no meio deste processo que a biblioteca Monteiro Lobato, onde Flávio vinha atuando voluntariamente, promoveu, sob a batuta de Vera Alves, um curso dedicado a técnicas para a elaboração de projetos voltados ao edital do VAI, cuja primeira edição havia sido lançada em 2003. Flávio, juntamente com alguns dos educandos dos projetos sociais desenvolvidos pelas ONGs das redondezas e colegas do curso de letras, resolveu fazer o curso e criar um coletivo com a finalidade de se engajar em atividades culturais relacionadas à exibição e discussão de obras audiovisuais nas favelas da região onde morava.

O coletivo Fabicine (Fantástica Fábrica de Cinema) foi então montado, em 2006 e seus membros o identificavam como:

um coletivo de estudantes de Comunicação e Letras que tem como objetivo a interlocução de diversos olhares a partir de encontros teóricos e práticos sobre as linguagens audiovisuais, visando um estudo sobre a produção cinematográfica e videográfica, bem como estabelecer uma interlocução entre o cinema e a comunidade, tendo o cinema como uma ferramenta política e instrumentalizadora para uma discussão local⁶⁵.

Assim, uma das primeiras ações da Fabicine foi estabelecer contato com um grupo chamado Juventude Ativa que vinha, de longa data, realizando intervenções culturais na já citada Favela do Sapo. Da fusão entre os dois coletivos surgiu um projeto de cineclube na referida favela, que foi contemplado com o edital do VAI. Entretanto, uma série de desentendimentos entre os membros dos dois coletivos (Fabicine e Juventude Ativa), que organizavam os eventos, fez com que as relações entre os participantes se desgastassem, e foi em meio a um dos últimos eventos organizados neste cineclube que, conforme adiantei, Flávio conheceu os integrantes do grupo CaGêBe.

Todos os músicos do grupo já promoviam atividades artísticas gratuitas na Favela do Peri, onde moravam, de forma esporádica e sem nenhum tipo de apoio financeiro. Das conversas com Flávio, então, surgiu a ideia de tentarem conseguir realizar uma “ocupação” que contasse com o apoio de algum edital público. A proposta de ocupar uma viela na mesma favela partiu de Cézar e dali em diante nasceu uma grande amizade⁶⁶.

Do universo Hip Hop, os membros do CaGêBe trouxeram diversos “parceiros”, que passaram a contribuir direta ou indiretamente com as atividades do Cinescadão, cantando ou prestigiando os eventos. Já Flávio acrescentou ao trazer, além de seus conhecimentos no campo do desenvolvimento de projetos, o

⁶⁵ Ver: <http://fabicine.zip.net> (Acessado em 15/03/2013).

⁶⁶ Da qual surgiram os projetos responsáveis pela geração das situações que buscarei descrever de forma pormenorizada ao longo deste capítulo.

apoio de pessoas que havia conhecido na universidade e nos circuitos institucionais por onde havia passado. Uma dessas pessoas foi Rica Saito.

Realizador audiovisual formado na Escola de Comunicações e Artes da USP e dono da produtora Temporal Filmes, Saito auxiliou em diversos vídeos realizados com os membros do coletivo. Também deu oficinas, onde ensinou técnicas de produção de vídeos, entre outras coisas, conforme veremos. Sua irmã, a educadora social Renata Saito, tornou-se namorada de Flávio e também passou a prestar diversas contribuições ao Cinescadão.

1.4. O Cinescadão e suas redes

O primeiro evento que acompanhei na base onde ocorre a imensa maioria das atividades do Cinescadão, na Favela do Peri, aconteceu uma semana após tê-los encontrado na Favela do Flamengo. A ocasião era um momento importante para todos, já que as atividades seriam registradas pelo quadro “Busão Periférico”, apresentado pelo escritor/apresentador Alessandro Buzo no programa *Manos e Minas* da TV Cultura⁶⁷. A ideia do quadro, veiculado semanalmente no referido programa, era a de mostrar, através do itinerário de certas linhas de ônibus locais, a rota de projetos culturais que costumavam ocorrer nas regiões periféricas da

⁶⁷ O paulistano Alessandro Buzo, iniciou sua carreira de escritor em 2000, com o lançamento de seu primeiro livro, “O trem: baseado em fatos reais”. É considerado como um dos principais ativistas da chamada “cultura periférica”, tendo também realizado um filme, intitulado: *Profissão MC*. Atualmente, além de gerenciar sua carreira como escritor e apresentador, Buzo também administra uma loja dedicada exclusivamente a produtos relacionados ao tema da periferia. Em sua loja, Suburbano Convicto, o autor/apresentador também costuma realizar eventos como saraus literários e apresentações musicais. O programa *Manos e Minas* (transmitido semanalmente na TV Cultura) também é dedicado exclusivamente aos temas ligados à mencionada “cultura periférica”, o que inclui as manifestações do universo Hip Hop, além de outras questões e projetos constituídos pelos mais variados atores nas regiões de baixa renda do país, sobretudo na cidade de São Paulo. O episódio completo da visita de Buzo ao Cinescadão pode ser visto no seguinte link: <http://www.youtube.com/watch?v=1w0H7ZTJ5CE> (Acessado em 17/03/2013). Outras informações sobre a trajetória de Buzo podem ser vistas no trabalho de Nascimento (2009) e em Buzo (2010).

cidade, traçando um mapa cultural “periférico” de São Paulo. A cada domingo um novo projeto era mostrado.

No entanto, antes de relatar especificamente as questões observadas na ocasião da visita de Buzo e sua pequena equipe à Favela do Peri, é importante situar a territorialidade responsável por demarcar simbolicamente a atuação do coletivo. Algo passível de ser feito com base na descrição do trajeto, feito de ônibus, até o local. Isso porque o percurso aponta para tensões e constrangimentos constitutivos da paisagem e das relações urbanas ali presentes. São elementos fundamentais para a compreensão da atuação dos atores investigados.

A primeira vez que descí do ônibus Jardim Antártica 1758/10, na altura do Jd. Peri Novo – local onde se localiza a Favela do Peri, no extremo norte da capital paulista –, escrevi em meu diário de campo que senti “o peso de certo isolamento”.

Ao descrever meu sentimento dessa forma, obviamente eu não tinha como intenção expressar a ideia de estar em uma região passível de ser caracterizada pela escassez de recursos em termos de espaços sociais destinados à sociabilidade e onde a pobreza pudesse ser encontrada de forma cristalizada. Muito pelo contrário. De cara é possível perceber o intenso movimento nas ruas (de pessoas e muitas motocicletas) e as marcas daquilo que conhecemos pelo termo “periferia consolidada”⁶⁸, como certa proximidade de áreas centrais e bem assistidas de equipamentos públicos e privados, uma diversidade de estabelecimentos voltados ao consumo e ao lazer – pequenos supermercados, salões de cabeleireiros, pizzarias e bares –, além das tradicionais igrejas pentecostais, algumas construídas de forma improvisada em garagens ou nos fundos das casas.

A sensação que denominei como de “isolamento” buscava marcar uma

⁶⁸ Uma boa revisão a respeito do modo como os processos de segregação urbana têm sido encarados por uma série de novos elementos conceituais pode ser vista em Marques e Torres (2005). Ver também Cabanes e Telles (2006) e Kowarick e Marques (2011).

primeira impressão do contraste com a paisagem acompanhada durante o trajeto da linha de ônibus por mim utilizada, cujo ponto de partida é a estação Santana do metrô.

As ruas irregulares e íngremes, a ausência de praças, as poucas árvores e as casas construídas de modo disforme (sempre por acabar) que vemos ao descer na parada final do ônibus, localizada na frente de uma rotatória, sucedem o percurso onde é possível avistar uma grande área verde, além de luxuosos prédios na Rua Voluntários da Pátria e adjacências. Estes, cercados por espaços bem cuidados e importantes redes de estabelecimentos e serviços. Ao longo desta rua e de suas travessas, a exemplo de muitas áreas de São Paulo, vemos jovens segurando placas com anúncios de venda de apartamentos, motoboys transitando a toda velocidade ou entregando encomendas aos porteiros dos prédios em suas cabines, algumas caracterizadas pelos vidros espelhados.

Só após algum tempo, em uma longa subida pelos lados do Horto Florestal, a paisagem começa a se alterar e passamos a ver um enorme conjunto de favelas, alinhadas à Serra da Cantareira. A verticalização anterior se esvai e a “nova” imagem se esparrama pelos arredores do campo visual daqueles que seguem no veículo, conforme podemos, de certa maneira, notar por meio das imagens presentes na página seguinte.

* * *

Mapa 1: Prédios na Rua Voluntários da Pátria no caminho seguido pelo ônibus Jardim Antártica 1758/10, a partir da estação de metrô Santana, na zona norte de São Paulo, para chegar até a favela do Peri, onde ocorre o Cinescadão (**Fonte:** Google Earth).

Mapa 2: Chegada à Favela do Peri/Zona Norte – Base do Coletivo Cinescadão **Ponto A:** Rotatória (comentada na página anterior), onde fica o ponto final do ônibus Jardim Antártica 1758/10; **Ponto B:** Av Masao Watanabe, Nº 1000, próxima ao Escadão 18 A. Base do Cinescadão (**Fonte:** Google Earth).

Tal percurso foi, após algumas idas e vindas à região, fazendo com que a referida sensação de “isolamento” desse lugar a um sentimento de familiaridade, sobretudo à medida que passei a me ambientar com certos elementos do trajeto, dificilmente notados numa primeira visita ou por quem opta pela utilização de automóvel particular.

Deparei-me mais de uma vez com vendedores de bala que, ao adentrarem o ônibus, não raro, encontravam vizinhos e parentes. Em outras ocasiões vi senhoras e jovens os quais já havia encontrado nos eventos organizados pelo Cinescadão. Todos esses fatores fizeram-me enxergar o transporte coletivo como uma espécie de extensão da rua, conforme já notou Michel Agier (2011 [2009], p. 96) ao presenciar situação semelhante no bairro da Liberdade, em Salvador.

Além disso, durante o trajeto, é possível avistarmos um volume significativo de grafites, boa parte deles assinados com a marca “Esbomgaroto”, cunhada por Thiago “Go”, que, conforme já dito, é morador da Favela do Peri e membro do coletivo Cinescadão.

Há poucos metros da rotatória onde se localiza o ponto final do ônibus, podemos encontrar o pequeno sobrado autoconstruído onde mora o casal César e Shirley, e suas duas filhas. Na parte de baixo vivem a mãe e o irmão de César. Da varanda, localizada no andar superior do sobrado, é possível ter uma visão privilegiada da área norte da cidade. Visão ainda mais impactante quando vista a partir da laje de Go, ou Rodrigo “Roninha”, que vivem, como dizem: “na parte alta do morro”.

Figura 11: Imagem da zona norte tirada a partir da laje de Thiago “Go” na Favela do Peri, base das atividades do coletivo Cinescadão.

Figura 12: Imagem captada a partir de um pequeno trecho da Av. Masao Watanabe, em frente à casa de César e Shirley, membros do Cinescadão.

Este conjunto de referências aponta para o fato de que, entre a Favela do Peri e as regiões “nobres” que a antecedem ao longo da “viagem” – como os moradores costumam dizer –, há uma zona cinzenta que compõe o imaginário, os relatos e as experiências locais e que rompe com a rigidez da famosa dicotomia *centro/periferia*, pois não há como habitar as favelas no “alto do morro” sem cotidianamente atravessar os circuitos de bens simbólicos e materiais das ruas e avenidas “lá embaixo” e, por outro lado, não há como habitar esses lugares sem que se possa contar com os serviços prestados por quem mora “lá em cima” (irônica inversão da pirâmide social no plano geográfico).

Amiúde, ao descer a Av. Masao Watanabe e chegar na casa de César e Shirley, o tradicional ponto de encontro antes do início das atividades do Cinescadão, costumávamos nos preparar para o momento de subir as vielas – levando os equipamentos (alguns muito pesados, como duas enormes caixas de som) até o local onde funciona a “base” do coletivo. Era comum que, antes de fazermos este trajeto tomássemos cerveja e fizessemos alguma refeição, já que após o início do evento os membros do coletivo evitavam consumir bebidas alcóolicas devido à grande presença de crianças.

A referida “base” é uma viela, classificada na taxonomia geográfica local como “Escadão 18 A”, localizada em frente à casa de Roninha, cuja grande escadaria (de frente para a tela) servia de espaço para as pessoas sentarem. Foi daí que surgiu a ideia de denominar o coletivo e o evento como “Cinescadão”.

Figura 13: Imagem da escadaria de Rodrigo “Roninha” em dia de evento do Cinescadão

Figura 14: tela onde são exibidos os vídeos do Cinescadão

A viela, onde acontecem as projeções, interconecta diferentes pontos da favela, servindo, além de lugar para a exibição de filmes e apresentações musicais, também como um trecho obrigatório na passagem de muitos moradores, o que faz com que, durante o evento, vejamos diferentes grupos de pessoas circulando por ali, como os evangélicos que passam sempre muito bem vestidos e educados, portando bíblias, além de pessoas com uniformes de trabalho, como, por exemplo, carteiros, com suas roupas amarelas dos correios, e motoboys, com jaquetas características contendo inscrições das empresas onde trabalham⁶⁹.

No dia da visita de Alessandro Buzo e os profissionais do programa Manos e Minas, assim que cheguei ao ponto final do ônibus, liguei para Flávio que veio a meu encontro⁷⁰. Fomos então para a casa de César e Shirley, que estavam à espera da equipe. Buzo ligou dizendo que se atrasaria um pouco pois estava “gravando umas tomadas” dentro de um ônibus com César. Ficamos tomando cerveja e conversando. Todos os equipamentos já haviam sido transportados e montados antes mesmo de minha chegada e Go grafitava uma viela próxima ao escadão para as filmagens que iriam aparecer na televisão.

Em cerca de 30 minutos avistamos Buzo e César descendo a rua com o cinegrafista filmando o trajeto. Havia integrantes de outros grupos de rap da região ali, que resolveram aparecer ao saberem da vinda do programa da TV Cultura. Subimos então atrás de Buzo e César que iam na direção do escadão onde ocorrem as apresentações. César ia falando, apresentando o projeto, enquanto era filmado pelo cinegrafista e entrevistado por Buzo. Lá em cima, novas tomadas foram

⁶⁹ Algo notável é o fato de que um dos integrantes do grupo de rap R.D.C., que costumava se apresentar nos eventos promovidos pelo Cinescadão, sempre cantava vestido com seu uniforme de motoboy.

⁷⁰ Conforme dito, aquela era a primeira vez que eu ia até ali e ainda não conhecia nada da região.

gravadas⁷¹. O escritor/apresentador perguntou a Flávio sobre o projeto do Cinescadão, ao que ele respondeu:

Então, Buzo, a gente chegou em 2006 para fazer uma atividade audiovisual ali no Jardim Antártica, na Favela do Sapo e aí a gente conheceu o pessoal do CaGeBe. Isso desdobrou em uma série de outras ações, não só o vídeo, mas também a música e o grafite. O grafite mesmo já é como a gente chama, uma instalação fixa permanente como se fosse um museu, só que o nosso museu é ao ar livre. Então a gente começou a montar os vídeos e a devolver isso em vídeo para o pessoal. Isso é o Cinescadão. Aí a gente faz essa atividade no Peri Alto, no Peri Velho, que é lá na Favela do Flamengo onde a gente teve semana passada e no Jardim Antártica, onde fica a Favela do Sapo⁷².

Algo notável foi a diferença de tratamento que os integrantes do coletivo tiveram com a equipe de Buzo, assim como a forma pela qual este último os abordou se tomarmos por referência o modo como estabeleceram relações com os repórteres da TV Record, da maneira como aparece em Videolência.

Neste dia, foram exibidos, sobretudo, videocliques produzidos por grupos de rap das regiões próximas, que também se apresentaram ao lado do grupo CaGeBe, composto, conforme dito, por César, Shirley e Paulinho.

Uma das músicas cantadas pelo grupo falava justamente do projeto “Imagens Peri-féricas”, que consistia na “ocupação audiovisual” de diferentes territórios da Favela do Peri e adjacências.

Na letra, são nomeadas todas as pessoas que fizeram parte do projeto, bem como descritas as suas ações. Também são mencionadas algumas das dificuldades da região, como o tráfico de drogas e suas “lojinhas” (pontos de tráfico) e a

⁷¹ O resultado final da reportagem pode ser integralmente visto no link: http://www.tvcultura.com.br/manoseminas/buzao/Programa_59_Buzao_Jardim_Pery_23758 (Acessado em 10/03/2011).

⁷² Flávio Galvão, fala em reportagem no quadro *Busão Periférico* do programa *Manos e Minas*, http://www.tvcultura.com.br/manoseminas/buzao/Programa_59_Buzao_Jardim_Pery_23758 acesso em 10/03/2011.

ideologia do consumo. Tal abordagem é o que abre espaço para a valorização da importância da atuação do Cinescadão. Os projetos do coletivo aparecem, ao longo da música, como um modo de abrir espaço (clarear o tempo após a chuva) para novas alternativas em termos de vínculos de sociabilidade e valores. Uma das partes mais impactantes, com forte capacidade de mobilização pública – conforme presenciei diversas vezes – ocorre quando Shirley “Casa Verde” convoca as mulheres a resistirem ao discurso e aos valores machistas, conforme vemos na letra descrita a seguir:

Oba! Clareou! (CaGeBe)

Vai dar trabalho sim. Quem falou que não daria trabalho é mentiroso.
Comigo, a Shirley, o Go, Paulinho, o Flávio. Valmir foi convidado pra filmar.
Produção, direção, Valmir assina como ‘Vras’.
Me lembro bem das palavras do KL Jay. Vamos fazer, nós somos por vocês!
Muito louco na ideia, profundo no que disse. Perto do nada vai chegar se não tiver equipe.
Batom dirige, põe a parati nos corre. Carapicuíba, do lado de lá corre o Pixote.
Na zona norte "nóis" faz divulgação nos postes. Deu certo!
Imagens periféricas o projeto. Modesto e visivelmente sério
É o bonde! Não aquele que aparece e some. Desde antes, ninguém aqui nasceu ontem.
Tem uma data que a retomada foi microfonada. A gente se instala em curto espaço.
Cada metro quadrado é conquistado, aproveitado.
É o quarteirão que se amplia. Além das esquinas idealistas. Aonde a gente realmente cria.
Na frente das cortinas, és bom garoto pinta. Uma parede ganha vida
Refrão 2x
Clareou! Clareou! A quanto tempo rezo pra chuva passar
Oba! Clareou! Chá lá lá lá lá lá lá lá! Obá!
Céu azul é pipa, o tempo fecha. Às vezes tá nublado. Olheiros ganham mais que um salário.
Não dá em nada. Tá enganado quem pensa dessa maneira. Em cima de Hornet 600.
É forte a correnteza. Te arrasta para o mundo dos negócios.
A lojinha agora tem um novo sócio!!! Comissão garantida uma postilha eficiente.
Objetivo é o cargo do gerente. Acerto nas conta, comunicação veio pelo rádio.
Pode pegar é papagaio!
Um grito no deserto, um eco sem efeito. Quase todos tem medo, a resposta é o silêncio.
Nas quebrada tem esqueiro que acende as intrigas. Hip-hop livra, Alexandre de Maio convida.
Uma nova revista, uma raça domina. Rap Brasil é política Cheguevarista.
Em defesa das Maria Madalena da vida. Da maioria penal não reduzida.
Contra qualquer tipo de dancinha que celebra. Foi mais um absolvido! Poder judiciário vendido!

(Shirley Casa Verde)

Tantas mulheres vindo comigo. Cantando comigo, correndo comigo.
Me diz que esse é o caminho. Quem vive persiste, não se cansa, faz a sua.
O mundo dá tanta volta, meia volta, continua. Lei Maria da Penha, mudança de conduta.
Mulher nenhuma é obrigada a apanhar e se curvar. A gente tumultua, o bando tá na rua.
O que se passa, mãe é mãe não é madastra. Ninguém fraqueja, por homem não rasteja.
Muito melhor, sem ele cuida bem do menor. Já foi pior, muito antes do primeiro parto.
Sexo frágil é coisa do passado. Quebra de braço, trabalho, quebram as vassouras.

Shirley Casa Verde, aqui estou negona! Pra bagunçar, quieta não dá pra ficar de favor
O machismo precisa se aposentar e acabou!
Refrão 2x

As imagens trazidas pela letra da canção, em diálogo com o videoclipe da mesma sendo exibido no telão, instalado no meio da viela, costumam gerar um forte sentimento de solidariedade no público presente. O referido videoclipe foi fruto do encontro entre os conhecimentos de Rica Saito (que, conforme dito, costumava dar oficinas de vídeo e auxiliar os membros do Cinescadão em alguns trabalhos) e a criatividade de Valmir “VRAS”, morador do Jardim Elisa Maria, também na zona norte (que, após aprender técnicas de edição de vídeos de maneira autodidata em um pequeno computador pessoal, baixando tutoriais na internet, decidiu utilizar seus conhecimentos de marcenaria, soldagem e mecânica na fabricação improvisada de equipamentos para cinema, como trilhos, gruas, etc.)⁷³.

Os equipamentos fabricados por Valmir são, em alguns casos, vendidos a outros coletivos e também costumam ser utilizados na realização de videoclipes de grupos de rap locais, além de outros vídeos feitos por ele e seus parceiros.

* * *

⁷³ O próprio Alessandro Buzo, após migrar para a emissora Rede Globo alguns anos após os eventos que venho narrando neste capítulo, fez, no quadro por ele apresentado no telejornal SP TV, uma matéria sobre VRAS, a qual pode ser integralmente vista no endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=apoJTpO-Dyw> (Acessado em 01/07/2013).

Figura 15: Grua construída por Valmir “Vras 77” (créditos da imagem: Valmir)

Figura 16: Grua de Valmir sendo utilizada durante filmagem (créditos da imagem: Valmir)

Após o fim das gravações, no dia da visita de Buzo, este despediu-se de todos, inclusive de mim. Entregou-me em seguida um cartão que me chamou a atenção pelo modo como descrevia a si próprio. No cartão víamos uma fotografia sua, com uma série de livros (todos sobre questões ligadas aos temas consagrados

da “periferia”) e ao lado podíamos ler: “Alessandro Buzo: escritor, apresentador e cineasta”.

Figura 17: Cartão de Buzo, entregue a mim no dia de sua visita ao Cinescadão

Logo após, Buzo e a pequena equipe contratada pela TV Cultura foram embora e o evento continuou, com as apresentações musicais e exibições de alguns trechos de vídeos realizados pelo Cinescadão.

Mais tarde, ainda no mesmo evento, conheci – por intermédio de Flávio – Renato Cândido, integrante do coletivo Cinebecos e Vuelas⁷⁴, que me convidou a acompanhar as atuações que este vinha fazendo, juntamente com seus colegas de coletivo, na zona sul, numa área próxima à base do NCA. Renato fazia mestrado em Audiovisual na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. Contou-me que, apesar dos obstáculos enfrentados pelo fato de ser negro e descender de uma família de classe média baixa, moradora de um bairro muito próximo à favela do Peri, conseguiu entrar em um dos cursos mais disputados da universidade após três tentativas. Enfatizou também que esses acabaram sendo os motivos que o fizeram construir um compromisso com o cinema enquanto ferramenta de posicionamento

⁷⁴ Reconheci Renato por sua participação no filme Videolência (NCA, 60 Min, 2009).

político e social e filiar-se à rede do CVP, articulada por realizadores e exibidores independentes na cidade. Deixamos acertado um contato de minha parte para que eu, assim que possível, fosse acompanhar alguma ação do Cinebecos.

Antes de minha partida, Flávio e Cézar conversaram um pouco mais comigo. Combinamos que eu continuaria indo aos eventos do Cinescadão, mas pontuei que tinha interesse em conhecer melhor alguns detalhes sobre suas trajetórias e também da vida cotidiana da região, para além dos eventos. Eles gostaram da ideia e combinamos que eu iria acompanhar algumas de suas ações individuais na Favela do Peri e fora dela. Fiz então uma última pergunta, direcionada à Flávio. Questionei-o a respeito da existência de um “movimento” mais organizado em relação às produções audiovisuais da “periferia”. Flávio então me respondeu:

Não existe um “movimento”, Guilherme, mas **muitas vezes eu enfrento uma dificuldade justamente por me abrir muito para as pessoas que não podem ser associadas ao rótulo da “periferia”**, e eu faço isso porque acredito nas portas que essas relações podem abrir⁷⁵.

Fiquei pensando a respeito do que poderia caracterizar o “rótulo da periferia” do qual Flávio me havia falado e imediatamente o cartão de visita de Alessandro Buzo me veio à cabeça; no entanto, algum tempo depois, isso me apareceria de maneira ainda mais clara, durante o acompanhamento etnográfico de outro evento itinerante, realizado pelo Cinescadão. Dessa vez em uma favela na Vila Brasilândia, também localizada na região norte de São Paulo.

⁷⁵ Trecho reconstituído em diário de campo.

1.5. “É da TV Cultura, tia? De que TV é, hein?”

Sábado, dia 10 de Abril de 2010. Durante a manhã eu havia ido até a casa de Flávio com o intuito de fazer uma entrevista sobre sua trajetória. Àquela altura, já fazia quase um ano que eu vinha acompanhando o Cinescadão, através da observação regular dos eventos e reuniões do coletivo, bem como das atividades em projetos individuais de seus membros⁷⁶.

Assisti alguns vídeos feitos em atividades pessoais de Flávio. Estávamos acompanhados por Renata, sua namorada e também irmã de Rica Saito. Em seguida, nos dirigimos para a casa de César e Shirley, onde nos esperavam Thiago “Go”, Rogério “Batom”, Rica Saito e outras pessoas que nos acompanhariam até a Brasilândia.

O supracitado projeto “Imagens Peri-féricas” havia sido concluído e o coletivo vinha se dedicando às atividades vinculadas a um outro projeto, o “Turnê Pelos Becos”, preparado para concorrer aos editais: Programa de Ação Cultural (PROAC), organizado pela Secretaria Estadual de Cultura, e também ao VAI, que, conforme mencionei, é organizado pela Secretaria Municipal de Cultura.

Esses projetos eram quase sempre escritos por Flávio, que, por sua formação na área de Letras, assim como a passagem por ao menos um curso dedicado ao ensino de técnicas para a elaboração de projetos na Biblioteca Monteiro Lobato, sabia bem os métodos de escrita esperados pelos avaliadores do setor cultural. Flávio me disse certa vez, quando conversávamos sobre o que os avaliadores esperam dos projetos, que: “não pode ser uma coisa muito rebuscada, super bem elaborada, tipo uma coisa acadêmica, e nem mal escrito. O negócio tem

⁷⁶ Abordarei algumas dessas observações ao longo deste e dos demais capítulos da tese.

que ser objetivo!”.

A diferença do projeto “Turnê pelos becos” em relação ao anterior (“Imagens Peri-féricas”) se dava, sobretudo, por seu aspecto itinerante, já que este último havia ocorrido, quase todo, na região da Favela do Peri – com algumas exceções como no caso do evento na Favela do Flamengo – e a nova proposta abarcava regiões mais distantes.

Em um dos trechos do novo projeto, os objetivos são expressos da seguinte forma:

Sobre a ocupação criativa de espaços periféricos em busca de ressignificá-los através da arte, vale dizer que esta é mesmo a marca registrada desse coletivo; pois essa maneira de atuar faz da Turnê pelos Becos mais um projeto “pé no chão!”, ao viabilizar que as Artes de rua (graffiti, break e o próprio rap) alcancem os transeuntes e pessoas comuns das comunidades carentes, sem o distanciamento que os grandes palcos produzem entre o artista e o público. Uma atuação que também pode ser entendida como atitude de enfrentamento às regras do mercado cultural e espetacular moderno, que muitas vezes distancia o artista de suas verdadeiras origens ao transformar a tradição do evento cultural de rua em evento comercial de casas de espetáculos. E aqui aproveitamos para destacar a fonte do nosso posicionamento com relação à gratuidade absoluta das atividades propostas por esse coletivo ao público-população em geral, em repúdio aos altos preços dos ingressos e casas de shows e espetáculos na cidade de São Paulo, e à mercantilização da Cultura (Projeto Turnê Pelos Becos, Coletivo Cinescadão, 2010).

Para além da tentativa de convencer os avaliadores dos projetos, as palavras indicam o real princípio por trás das atividades do Cinescadão. Algo complementado pela fala de César, que em conversa pessoal durante uma das edições do evento me disse as seguintes palavras: “Os cinemas mais próximos daqui são o dos shoppings lá de Santana ou o Cinemark no Shopping D. Até que não é tão longe, só que um ingresso custa 15 reais na promoção. Eu com duas filhas e minha mulher teria que pagar 60 reais só para ver um filme. Sem chance!

Aqui no Escadão não tem essa e a gente ainda conhece os diretores e os artistas (risos)!”.

Os comentários de Cézar sobre a carência de equipamentos culturais e, de modo particular, de cinemas naquela região, são facilmente confirmados a partir de um breve exame nos dados fornecidos pela subprefeitura de Casa Verde/Cachoeirinha, responsável pela gestão pública daquele perímetro urbano.

As áreas condizentes à administração da referida subprefeitura no tocante à presença de equipamentos culturais, encontram-se muito abaixo da média da maioria das regiões do município⁷⁷. No caso dos cinemas isso fica notável no mapa reproduzido abaixo.

Mapa 3: Mapa da distribuição de salas de cinemas na cidade de São Paulo. **Fonte:** Rede Nossa São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura⁷⁸.

⁷⁷ Os dados comparativos aos quais me refiro podem ser examinados no endereço eletrônico da Rede Nossa São Paulo, os quais podem ser vistos no seguinte link: <http://www.nossasaopaulo.org.br/observatorio/regioes.php?regiao=21&distrito=0&tema=2> (Acessado em 01/07/2013).

⁷⁸ Conforme vemos, na região relacionada à área de atuação do Cinescadão – que compreende toda a parte mais alta do mapa – praticamente não há salas de cinema. Dados da subprefeitura de Casa

As discussões sobre o que os integrantes do coletivo percebiam como “má gestão” dos recursos públicos destinados ao financiamento da área cultural eram frequentes. Neste caso vale pontuar uma questão. Apesar de concordarem em relação ao mau gerenciamento dos recursos, havia claras discordâncias entre seus posicionamentos no tocante ao reconhecimento da importância dos programas e instituições voltados ao financiamento e apoio de atividades culturais reconhecidas como “periféricas”.

Naquela altura essas discordâncias eram, em grande medida, polarizadas pelos pensamentos de Flávio e César. Isso porque, enquanto César via com bons olhos certos editais, ONGs e festivais voltados especificamente à *periferia*, bem como o financiamento de algumas empresas privadas a essas iniciativas sob o argumento de que esse tipo de estrutura administrativa possibilita o desenvolvimento das atividades culturais *periféricas*, Flávio defendia uma posição contrária, pois percebia negativamente o que César enxergava como “desenvolvimento”.

A razão por trás da visão de Flávio é a de que tal estrutura (voltada à “periferia”) se baseia em uma política “continuista” que só decide, segundo suas palavras, “dar algumas migalhas dos recursos que sobram dos eventos culturais realizados nas grandes casas de espetáculos com preços altos, apesar do financiamento público, para as populações mais pobres” sem reformular a estrutura de financiamento do setor cultural como um todo. Para ele, isso faz com que o estigma social sobre a população das áreas mais vulneráveis só aumente na medida em que essas pessoas passam a ser vistas como essencialmente “carentes à espera de dádivas culturais” e não como cidadãos com “direito” a receber as

Verde/Cachoeirinha, da qual faz parte a Favela do Peri, revelam que os distritos administrativos relacionados a esta subprefeitura possuem 0% das salas presentes na cidade.

verbas do setor.

Naquele sábado, antes de irmos à Brasilândia, durante uma reunião ocorrida na casa de Cêzar e Shirley, os ânimos ficaram exaltados justamente por uma discussão a respeito das divergências em torno dos princípios e atitudes que deveriam orientar as ações do Cinescadão.

O conflito teve início com alguns comentários de Flávio relativos ao fato de que, em sua visão, alguns dos integrantes do coletivo não compareciam às reuniões feitas nos momentos de discutir tópicos a serem colocados nos projetos e outras questões técnicas, além de pontos relacionados ao sentido por trás de suas atuações. De acordo com ele, essas pessoas apareciam “só na hora de realizar as atividades e se preocupam em fazer apenas a sua parte”, o que despolitizava as intervenções propostas na medida em que o coletivo se transformava em uma espécie de “empresa cultural” onde cada um fazia somente aquilo para o que estaria designado, não necessitando se preocupar com as atividades relativas aos colegas.

Outras pessoas discordaram da posição de Flávio e sustentaram a ideia de que ele estava sendo “radical”. No fim, todos chegaram a um consenso de que seria necessário discutir, posteriormente, a forma de organização e atuação, bem como o papel de todos em termos coletivos.

Após a discussão, fomos ao local onde ocorreria o evento. Uma viela no meio de uma favela na Vila Brasilândia, onde reside o rapper David “Brasilit”, amigo de longa data dos integrantes do Cinescadão a quem vi diversas vezes na Favela do Peri. Fomos divididos em dois carros. O carro de Rogério “Batom”, uma Parati antiga que levava os equipamentos e algumas pessoas. E o de Rica Saito, que transportava o restante do grupo.

Logo que chegamos ao local, avistamos um enorme caminhão do corpo de bombeiros parado em frente a uma casa. Estranhamos a visão pelo fato de não notarmos a presença de qualquer sinal de incêndio nas redondezas. Ao perguntarmos sobre os motivos daquela presença, ouvimos de um morador que uma mulher havia sido jogada de uma escada pelo marido durante uma briga. Preferimos não especular e subimos pela viela para iniciar a instalação dos equipamentos.

Assim que chegamos fomos recepcionados por David. Conforme dito, ele havia sido o responsável pelos contatos na área para que o evento pudesse ser realizado. Em pouco tempo, Go se posicionou no início da viela para fazer seu grafite e foi iniciada a montagem da tela. Ajudei os integrantes do Cinescadão na montagem de algumas estruturas improvisadas para a instalação do projetor e da tela onde seriam exibidos os filmes. Algumas madeiras foram utilizadas para servirem de base para o projetor, conforme vemos nas imagens a seguir.

Figura 18: Roninha montando a tela de projeção

Figuras 19 : montagem improvisada de uma base para o projetor.

Figura 20: montagem improvisada de uma base para o projetor.

Figura 21: Go se preparando para fazer seu grafite na viela que dava acesso ao local do evento.

Pouco tempo depois da montagem dos equipamentos, desci com Shirley, que queria comprar uma garrafa de vinho, até um bar ao lado e, ao chegarmos na parte de baixo da favela, fui surpreendido com uma cena que me impressionou muito, conforme a descrição do caderno de campo:

Eram diversas viaturas, muitos policiais com armas de grosso calibre, como submetralhadoras em volta da residência. Onde antes havia apenas um caminhão do corpo de bombeiros, agora estavam dois veículos. Diversas pessoas acompanhavam em volta. Vi que havia uma equipe de reportagem filmando tudo, mas pelo que pude notar posteriormente tratava-se de uma “equipe” particular, pois não havia nenhuma inscrição no microfone utilizado pelo cinegrafista [ele

operava a câmera e o microfone ao mesmo tempo] ou qualquer carro da imprensa, etc.

Descobrimos, por meio de comentários, que a informação que nos havia sido transmitida quando chegamos [havíamos ouvido que uma mulher tinha sido jogada de uma escada] estava errada e que, na realidade, o fato responsável por atrair a todos relacionava-se a uma briga entre dois irmãos que entraram em uma luta corporal que acabou resultando em uma perfuração à faca. A vítima já havia saído para o hospital, enquanto o agressor resistia à prisão. Em meio ao tumulto, uma cena me chamou a atenção. Um grupo significativo de crianças, na laje da casa vizinha ao local do incidente, começou a gritar primeiramente “lincha, lincha, lincha!”. Gritavam e riam. Percebi que haviam feito isso como uma espécie de brincadeira enquanto olhavam para a câmera, que as estava focalizando da rua. Quando o agressor foi retirado da casa pela polícia, as mesmas crianças passaram a gritar, num ato aparentemente contraditório, “Justiça, justiça!”, o que prontamente voltou a atrair o cinegrafista. Pouco tempo após a prisão do homem as pessoas saíram e a rua voltou a ficar vazia (Brasília, 10/04/2010).

No momento em que presenciei a cena descrita acima, ao lado de Shirley, fiquei chocado por notar, pela primeira vez de um modo tão próximo, as formas pelas quais os lugares podem ser inventados para as câmeras, assim como as pessoas podem inventar a si próprias. Afinal, que lugar era aquele que as crianças apresentavam à câmera do cinegrafista anônimo e que parecia tão distante do que eu próprio, embora tão próximo delas, enxergava?

Novos efeitos estariam por vir. Após um breve comentário sobre o caso com Go, que fazia o grafite na entrada do Beco, subi até a pequena viela onde todos se encontravam. Rica Saito e Renata, sua irmã, estavam preparando a câmera e o microfone que iriam registrar o evento. Ao ligarem os equipamentos, porém, a reação das crianças (entre elas, muitas das que momentos antes faziam uma encenação à outra câmera na rua), voltou a impressionar, conforme a sequência de minhas anotações de campo aponta:

Quando voltei, o telão estava ligado e Saito, juntamente com Renata, faziam as filmagens [ele com a câmera e ela com o microfone]. Nisso diversas crianças se aglomeraram em volta deles e passaram a gritar e falar sobre seus clubes de futebol. Beijavam as camisas, pulavam e diziam coisas como “aqui é Corinthians!”, “O São Paulo vai ganhar amanhã!” [no dia seguinte haveria a semifinal do campeonato paulista envolvendo São Paulo e Santos]. Perguntaram também em que canal aquelas imagens seriam transmitidas: “É da TV Cultura, tia? De que TV é, hein?”.

Após perceberem que os garotos estavam achando que as filmagens seriam para a televisão, Renata tomou a iniciativa de dizer do que se tratava. Estas foram as palavras dela: “Pessoal, isso aqui não é para passar na televisão, é para passarmos em outros becos. Vai passar nas outras favelas. Por isso o nome é ‘Turnê pelos Becos’ [nome do projeto itinerante do Cinescadão]”. No momento em que ela disse isso, foi impressionante ver a mudança corporal e verbal das crianças. Naquele instante, após a fala de Renata, elas passaram a dizer coisas como: “Aqui é periferia, mano!”, “os ganso [policiais] pode cair para dentro que vão levar bala”, “esses Zé povinho”. Começaram a cantar funks “proibições”

com letras bastante alusivas ao tráfico de drogas e contra a polícia. As letras também chamavam a atenção para grandes marcas de tênis, bonés e faziam claras alusões a siglas como CV (Comando Vermelho) e PCC (Primeiro Comando da Capital). Impressionava também vê-las falar de questões e equipamentos típicos da cena carioca. Vi um dos garotos repetir diversas vezes: “Aqui pode mandar subir, pode vir com caveirão que nós detonamos”.

Os garotos também chamaram a atenção para um deles que havia dito ter o sonho de ser policial. Simularam ameaças ao dizerem que ele ia morrer e várias coisas do tipo. Renata perguntou se algum deles conhecia um policial e um disse ter um tio que era policial. Saito, enquanto filmava, perguntou se ele queria que o próprio tio morresse e ele disse que não. Voltaram então a cantar os funks em coro. Renata perguntou que músicas eram aquelas e eles contaram toda a história do autor das canções [não anotei o nome]. Falaram que era integrante do tráfico e que foi morto por policiais, etc. Momentos depois, conversando com um dos garotos, perguntei onde circulavam as músicas e informações do cantor e ele disse que compravam os CDs no camelô e que viam na internet (Brasilândia, 10/04/2010).

Como vemos no caso narrado, as crianças dialogaram com diversas referências relacionadas aos contextos periféricos dos centros urbanos (linchamento para crimes, enfrentamento verbal contra autoridades policiais, menções ao tráfico de drogas e ao funk “proibidão”⁷⁹, recorrências à cena cultural, futebolística, etc.), do modo como costumam aparecer em distintos veículos de

⁷⁹ Sobre isso ver Pereira (2010, p. 64).

mídia (televisão, cinema, circuitos “alternativos”). Tais referências variaram de acordo com o tipo de “câmera” que registrava suas imagens.

Figura 22: crianças manifestando-se diante da câmera do coletivo Cinescadão.

Neste dia, perplexo diante da situação que acabava de presenciar, conversei com o Dj Paulinho sobre minha percepção dos acontecimentos. Contei a ele das diferentes performances das crianças e sobre como estas haviam representado questões diferentes para cada câmera. Entre as várias coisas que Paulinho disse, uma em particular me chamou a atenção. Suas palavras foram: “Então Guilherme, não é periferia que você quer ver? Têm um monte aí, é só escolher (risos)”⁸⁰.

⁸⁰ Fala reconstituída em diário de campo.

1.6. “Ocupações Audiovisuais”

As atividades do Cinescadão, conforme venho dizendo, buscam juntar num mesmo evento, referências imaginárias retiradas da interação entre distintas formas expressivas. Em particular o rap, o grafite e o vídeo. A esse tipo de intervenção os integrantes do coletivo costumam denominar “ocupação audiovisual”.

É por meio dessas “ocupações audiovisuais” que um conjunto complexo de relações com o espaço passa a ser redefinido, possibilitando a modificação de certos códigos de pertencimento ao universo urbano. Dito de outro modo, a interação entre o vídeo, o grafite e as músicas costuma gerar uma sensação de alargamento das questões da região para a extensão da própria cidade, ou, como me disse Luís Carlos, um dos frequentadores dos eventos organizados pelo Cinescadão, “é como se a cidade inteira estivesse aqui para ouvir a gente, tipo uma viagem mesmo!”⁸¹.

Ao receberem grupos de rap, realizadores e artistas de outras regiões – que, em alguns casos, são bastante distantes – em sua base, além de promover a divulgação do trabalho dessas pessoas, o Cinescadão abre a possibilidade de transformar a Favela do Peri em uma espécie de ponto de difusão da percepção sensível (normalmente desprezada pelos veículos da mídia corporativa) que as populações vinculadas a uma diversidade de áreas periféricas da cidade possuem acerca de temas como moradia, lazer, acesso a direitos básicos, mobilidade urbana, etc.

⁸¹ Luís Carlos é uma das pessoas atendidas no núcleo dirigido pela já mencionada Associação Nossa Senhora Aparecida, dedicado à orientação de jovens em estado de liberdade assistida. Na época em que nos encontrávamos com certa frequência no Peri, ele vivia da venda de balas nos transportes públicos da cidade.

Assim, é possível dizer que em seus eventos o coletivo ritualiza um tipo de integração comumente negada por parte do Estado, bem como das entidades assistenciais locais, coordenadas pelo Centro Comunitário Nossa Senhora Aparecida, uma vez que a noção de “periferia” deixa de ser vista como um simples espaço marcado pela carência para se constituir como o *locus* de fabricação da própria cidade. Algo que vemos de maneira clara na abertura do vídeo “Imagens Peri-féricas” (Cinescadão/Temporal Filmes, 2010)⁸², produzido pelo Cinescadão, em parceria com a produtora Temporal Filmes, de Rica Saito, a partir das imagens de bastidores do projeto de mesmo nome, citado anteriormente.

O vídeo começa com um plano aberto, onde a cidade de São Paulo aparece caracterizada pelos inúmeros prédios do centro. Chama a atenção o aspecto monocromático cinza escuro da imagem e, conforme a câmera vai se aproximando, uma narração, em off, feita por Flávio (Cinescadão), reflete:

Hei, São Paulo, onde estão as suas cores? Não há espaço? Nasceu de um imaginário vertical monocromático, cresceu pesada, esmagou raízes, tornou-se selva de pedra. Mas das bordas da pavimentação, depois do asfalto talvez suas raízes retornem à terra, e nos becos, nas vielas onde a cidade se fabrica floresçam imagens periféricas (Imagens Peri-féricas, Cinescadão/Temporal Filmes, 2010).

⁸² O vídeo pode ser acessado integralmente no *Youtube* através dos seguintes links.

Parte I: http://www.youtube.com/watch?v=ljH9u_4xR_g

Parte II: http://www.youtube.com/watch?v=X0Q4bd_KxhM (Acessado em 07/07/2013).

Figura 23: Cena do documentário Imagens Peri-Féricas (Cinescadão/Temporal Filmes, 2010, 60 Min)

Figura 24: Cena do documentário Imagens Peri-Féricas (Cinescadão/Temporal Filmes, 2010, 60 Min)

Logo na sequência dessa narração a câmera vai se aproximando cada vez mais dos prédios em meio à “cidade cinza” do centro e, após um rápido efeito de edição, passamos a ver a imagem dos tijolos de um “barraco” – também vertical – da Favela do Peri. Enquanto a câmera desce na direção da base do “barraco”, vemos uma inscrição indicando os objetivos das ações do Cinescadão, onde, logo após vermos o nome do coletivo, podemos ler a frase: “Missão: fortalecer as condições de comunicação entre as populações dos bairros periféricos da cidade”.

Figura 25: Momento da transição entre a imagem do centro de São Paulo e a Favela do Peri (Cinescadão/Temporal Filmes, 2010, 60 Min)

Figura 26: Inscrições presentes no início do vídeo Imagens Peri-féricas (Cinescadão/Temporal Filmes, 2010, 60 Min)

Ao ver a abertura deste vídeo, chamou-me a atenção o fato de que no processo de passagem de um plano a outro (do enorme conjunto de prédios da região central à favela), a câmera não percorre nenhum signo de fronteira capaz de dar a ideia de um simples trânsito geográfico que leva do “centro” à “periferia”, como uma ponte, uma avenida, a exemplo do que já fizeram tantos outros documentários sobre o problema da segregação sócio-espacial nos centros urbanos brasileiros. A passagem se dá de forma direta pela associação embrionária entre as

duas imagens, o que fortalece a ideia da relação⁸³.

No vídeo e no discurso provocativo de abertura, temos a nítida impressão de que não é a favela que está contida na representação hegemônica (administrativa) da cidade, mas, justamente ao contrário, a “cidade” (agora representada relacionalmente) que parece brotar da favela que, não por acaso, aparece no discurso de abertura do filme sob a metáfora das raízes que sustentam o peso do grosso concreto urbano.

De acordo com Cézar Sotaque (CaGeBe e Cinescadão), na narração de outra cena, presente no mesmo vídeo:

O Cinescadão é uma base que a gente tem aqui no Jd. Peri e que consegue agrupar várias pessoas, de vários segmentos circulando em várias quebradas aqui ao redor e o Hip-Hop é nosso instrumento maior. A gente trabalha os problemas que existem na sociedade através da música. E o vídeo consegue mostrar tudo isso que a gente produz, não é? É uma ferramenta poderosíssima. Muito mais do que realizador a gente também é o ator principal disso, não é? Nós somos da comunidade. A gente mora lá. A gente mora aqui dentro e nada melhor do que quem mora fazer as coisas. E nessa cidade que é basicamente construída por concreto, a gente consegue, no meio de tudo isso, fabricar cultura (César Sotaque, imagens Peri-féricas, 2010).

Conforme vemos pela fala de César, ao contrário da ideia do produtor que vai até as favelas (à “periferia”, entendida como um universo particular) apenas com o intuito de buscar as imagens capazes de realizar seu projeto “artístico” ou “jornalístico”, no caso do Cinescadão são eles próprios os produtores e atores

⁸³ Ainda sobre essa questão, cabe salientar a aproximação entre a reflexão aqui proposta e o trabalho da antropóloga Jéssica Sklair (2010, p. 52). A partir de um estudo centrado em três experiências filantrópicas na região do Morumbi, na cidade de São Paulo, a autora destaca-se por conduzir uma mirada para o problema da segregação social capaz de alterar radicalmente o enfoque informado por ideologias políticas prévias na direção de um enfoque relacional da questão. Assim, no caso da pesquisa desta autora, ao deslocar a pergunta sobre “Por que os ricos fazem filantropia?”, na direção daquela a respeito de: “Quais tipos de relação são encontrados em torno da prática filantrópica?”, Sklair torna visíveis toda uma série de comportamentos e relações normalmente apagados por concepções normativas que costumam informar outros pesquisadores.

centrais de suas produções, pois, pelo fato de morarem ou possuírem relações profundas na Favela do Peri ou nas proximidades e, principalmente, por partilharem a ideia de que a “periferia” não pode ser reduzida a uma questão unicamente territorial, há uma pressão (ética) para que utilizem a câmera de outra maneira.

César parece corroborar, portanto, com a ideia – trazida por Campos, Brighenti e Spinelli (2011) – de que “as imagens urbanas não constituem um domínio apartado da ação, pelo contrário, são parte integrante das cadeias de ação e emoção, através das quais se fabrica, perpetua e transforma a cidade” (p. 4). Impressão que se torna ainda mais evidente quando documentários como esse, feitos pelo Cinescadão e outros coletivos conectados em redes comunicativas distribuídas por toda a metrópole, interagem com letras de músicas que tratam de assuntos semelhantes.

Para ilustrar o que quero dizer sem deixar de lado o exemplo que venho utilizando até aqui, recorro aos dados de campo que coletei entre 2010 e 2011, quando, mais de uma vez, vi a projeção desse vídeo (Imagens Peri-féricas) – em diferentes favelas da região norte – ser acompanhada de músicas como a já citada “Oba! Clareou!” ou “Manhã Seguinte” – esta última presente no primeiro disco (Lado Beco) do grupo CaGeBe –, cuja letra diz:

Manhã Seguinte (CaGeBe)

Lá vem o trem, sem freio e sem direção... Destruindo lares, casas em construção,
Coração disparou, lágrimas não parou, É um fim trágico, não terminou!

É!... longe, bem distante, fora do alcance. Pra um lugar que eu nunca ouvi falar,
Desnecessário, tratores que nos derrubaram, Poeira, o que restou pra mim madeira,
Fogueira, fumaça na estrada, avenida interdita, Briga, polícia intimidada, na rua é o rapa, se afasta,
Recua, viatura, prefeitura, raiva, meia volta. Na revolta o troco me alimenta,
O sustento eu garanto, meu adianto sou eu por mim, Que fiz, eu entendi, me proibi,
Por que me privar, trabalhar, quer se livrar. Cadeia me jogar nem pensar,
Guerrear, sair na mão, multidão, O furacão a todo vapor a nosso favor,

As câmara escondida, propina, fim da linha. Brava gente denuncia, paralisa, negócios da china,
Coréia, coreano, dominando enfeza, Favela quebra-quebra, escorrega, levanta esperança
Nas criança caçula a fortuna, de carroça na dificuldade,
Que dia quente, valente, salve os camelô, Força, ratatá barracos, multiplicou
Formigueiro avassalador, periferia na sintonia certa, Sem terra, sem teto, treta...

Lá vem o trem... (música) Lá vem o trem... (música) Lá vem o trem... (música)

Lá vem o trem, sem freio e sem direção, Destruindo lares, casas em construção,
Coração disparou, lágrimas não parou, É um fim trágico, não terminou.

Só... em alá, na fé que eu tenho eu vou te pedir alá, Que essa destruição não chegue aqui alá,
Daqui pra onde eles vão me jogar alá, Vai ser difícil eu me reconstruir
Eu vi vários sonhos subir por aqui, Multidão, invasão, povo só quer ser feliz,
Sem terra, sem teto, esperando o que deus dá. E se deus não dar diz como é que vai ficar
Nega eu sei você sonhou em ser feliz, Vem cá ter um barraco um filho,
Me diz, sei lá a gente vai pra rua protestar, A gente e a multidão, ferro ruim de quebrar,
Ocupação em massa, faixa do MST, Conflitos, feridos, um prato cheio pra TV,
A onde foi a multidão depois que o trem passou. De que vive você que hoje não é mais camelô,
Cê reclamou de amor e chorou o fim da novela, Se emocionou ao ver que ele termina com ela,
Eu sou a real que não volta, filho sem terra, Vendo o trem passar destruindo a nossa favela,
Nosso beco, nossa viela, nosso lugar, tá pouco pra Chorar,
diz pra onde vai voltar, meu filho quer Dormir, Quer um lugar pra ficar
O que eu vou fazer quando o inverno chegar, Eu sempre acreditei na vida, em um teto alá
Mas morri também quando vi o trem passar.

Lá vem o trem, sem freio e sem direção, Destruindo lares, casas em construção,
Coração disparou, lágrimas não parou, É um fim trágico, não terminou.

Lá vem o trem, Lá vem o trem
Destruindo, destruindo... indo... indo
Lá vem o trem
Destruindo, destruindo... indo... indo... indo

Conforme vemos, a letra da canção acima recorre a uma série de figuras de linguagem de modo a compor um quadro audiovisual que busca inserir o ouvinte no movimento por trás das cenas descritas. Trata-se de uma espécie de poema concreto, onde as palavras são aglomeradas e colam-se umas nas outras sem a necessidade de uma adequação à estrutura gramatical, da mesma forma que os barracos surgem sem a necessidade de uma adequação à estrutura urbana. Na letra, dois modelos de “cidade” parecem confrontar-se. De um lado vemos a concepção conceitual hegemônica (administrativa) do termo, que é descrita sob a metáfora de um trem, que passa por cima de outra “cidade”, relacional, cuja presença é sentida na chave de uma experiência de “viração” (GREGORI, 2000), da “correria” por

parte daqueles que não parecem ter sido beneficiados com o “direito a ter direitos”.

Assim como no caso do filme *Imagens Peri-féricas*, na música, a fronteira entre as regiões precárias (favelas, ocupações) e as demais áreas revela-se não na ótica de uma divisão rígida entre mundos incomensuráveis (o que daria a impressão de que lugares como favelas e ocupações não passariam de um mero problema a ser resolvido, ou territórios a serem “pacificados”), mas naquela de uma conexão (violenta e conflituosa) que projeta a todos na direção de um local comum de mediação, oposto, portanto, ao referido modelo hegemônico de “cidade”; o mesmo que força as pessoas a deixarem suas casas e viverem permanentemente na busca da reconstrução do mundo vivido.

Conforme dito, é por este universo partilhado que o “trem”/“cidade” passa, “destruindo” com seu movimento abrupto lares e pessoas. O urbano, então, vai aos poucos revelando sua forma e, ao contrário de aparecerem referências como monumentos, espaços públicos consagrados, nomes de ruas, etc. o que vemos são movimentos, experiências, situações. A cidade vai ao longo da música perdendo sua solidez conceitual, se desfazendo e cedendo lugar às relações que marcam uma conjuntura de experiências (violentas) vivenciadas em suas fronteiras, sempre fluidas e movediças. A *periferia* deixa, assim, de ser vista como um território fixo, na medida em que parece estar em toda parte, seguindo na mesma velocidade da mobilidade das vítimas dos processos de segregação sócio política apresentados na canção. Trata-se, portanto, de algo que segue com eles em seus deslocamentos (na “correria”). A *periferia* torna-se corpo.

A experiência de observar os efeitos trazidos pela sobreposição entre músicas e filmes como esses, ao serem projetados e cantados em uma pequena

viela na Favela do Peri, ao lado de uma massa de pessoas oriundas de diversas partes de São Paulo, mostra que a ação dessas pessoas, ao menos no caso do Cinescadão, ao contrário de simplesmente inverter os sinais (positivo e negativo) na direção de uma valorização dos contextos periféricos, desloca a fronteira que dá sentido a esses sinais. A noção de “cidade”, para além do conceito de “periferia”, é que parece ser o assunto principal desses cidadãos em suas práticas.

1.7. Entre os “projetos”, a região! Outras situações etnográficas.

Em certa ocasião, fui convidado por Cézar a acompanhá-lo, assim como Shirley, Go e Paulinho, em duas oficinas (de Hip-Hop e grafite) que estes iriam ministrar junto ao NPPE (Núcleo de Proteção Psicossocial Especial). Conforme eu havia dito ao descrever as situações que vivenciei na Favela do Flamengo, trata-se de uma das instituições ligadas ao Centro Comunitário Nossa Senhora Aparecida, dedicado ao trabalho assistencial com menores em condição de liberdade assistida.

No dia de minha ida, Cézar caminhou comigo pela região. Saímos de sua casa e fomos conversando até o local. Algo em torno de 30 minutos. Ao longo do percurso, pela forma como ele ia descrevendo os locais por onde passávamos, pude perceber o quanto meu olhar “estrangeiro” deixava de captar um importante conjunto de relações que, ao serem vistas a partir dos recortes gerados por sua mirada, tornavam-se referências territoriais de primeira ordem.

Na medida em que seguíamos na direção do centro social, Cézar ia me mostrando uma cartografia imaginária que se revelou importante, uma vez que apontava para uma direção contrária a de polarizações simples que costumavam opor “centro” e “periferia”, bairro X e bairro Y, etc. As marcações “cartográficas”

feitas por meu interlocutor neste dia foram capazes de revelar, por exemplo, os “centrinhos” onde drogas eram vendidas e que, por isso, possuíam um significativo volume de “carros de bacanas”, as ruas e becos onde deveríamos evitar (“ali é melhor você nem aparecer, mano”), os “lugares” onde costumava ocorrer o “pancadão”⁸⁴ e a casa de um vizinho “ligado a políticos da quebrada”.

Essas marcações também deixam implícitos os limites de onde o Cinescadão pode chegar, caso seus integrantes queiram continuar mantendo uma postura de “não fechar com traficantes e políticos”, como Cézar disse.

Outro ponto importante da visita às oficinas foi a possibilidade de observar as práticas e os efeitos das ações de pequenos políticos locais que, aproveitando-se do período de eleições⁸⁵, vinham migrando do apoio aos tradicionais times de futebol de várzea⁸⁶ - cada vez mais restritos com a diminuição dos campos de futebol amador, devido à especulação imobiliária – na direção de alguns ativistas culturais (grafiteiros, rappers, Djs, etc.).

O atrativo desses novos atores se dava tanto pelo fato de trabalharem em projetos de grande visibilidade e mobilidade, como no caso do Cinescadão, quanto por sua multiplicação, cada vez mais evidente à medida que leis como o VAI vêm sendo ampliadas, beneficiando um número crescente de coletivos na cidade.

Assim, Paulinho, o Dj do CaGeBe e do Cinescadão, chegou ao NPPE com seu carro (uma Brasília) inteiramente preenchido com diversos adesivos de um candidato. Go, grafiteiro local, também vinha fazendo pinturas em paredes para outros políticos, que buscavam associar a própria imagem aos traços

⁸⁴ Referência a pequenos bailes de Funk, onde as pessoas costumam tomar a rua sem marcação prévia. Essas festas não raro são patrocinadas por traficantes locais. Para maiores detalhes ver Pereira (2010, p. 64).

⁸⁵ Estávamos em período de campanhas eleitorais para os cargos de Presidente, Governadores, Senadores, além de Deputados Federais e Estaduais.

⁸⁶ Sobre as relações entre o futebol de várzea e as redes ligadas aos políticos locais ver Hirata (2006) e Spaggiari (2009).

característicos do grafite, no intuito de construir ligações estratégicas que fossem capazes de identificá-los com o universo da juventude que habita as regiões mais precárias da cidade. Cézar comentou que havia sido convidado para apoiar um político, mas que não aceitou o negócio por discordar do método de ação do mesmo⁸⁷.

Durante as oficinas também pude reparar na maneira como o tráfico e os programas assistenciais da igreja perpassam a vida dos habitantes daquela área (sobretudo do público masculino e jovem) de um modo relativamente próximo e quase complementar. Enquanto eu reparava no trabalho de Go, que ensinava um conjunto de garotos a fazer grafites, por exemplo, por mais de uma vez surpreendi-me com a normalidade de sua reação diante do encontro com algum vizinho ou colega que ele não sabia estar em regime de liberdade assistida e que chegava até o NPPE para passar pelas oficinas⁸⁸.

Em um dado momento, enquanto eu e Go conversávamos, chegou ao NPPE um garoto de mais ou menos 15 anos, morador “da rua de baixo” nas palavras de Go. Ao vê-lo, a reação de ambos foi a mesma de dois amigos que se encontram em um espaço público qualquer, com o único diferencial de que Go perguntou o que ele tinha “assinado”. “Tráfico”, disse o rapaz sem titubear, e logo a conversa cessou para que Go voltasse às suas atividades. Um tempo depois perguntei a ele se era muito comum reconhecer pessoas de seu convívio cotidiano ali naquele espaço e ele disse que já estava habituado a essa “circulação”. Go

⁸⁷ Aqui vale lembrar as questões trabalhadas por Kuschner (2000; 2007), ao criticar a noção de “clientelismo”. Segundo esta autora, a categoria “política” é sempre etnográfica, deste modo é preciso evitar a utilização de noções informadas por ideologias *a priori*. No caso da noção de “clientelismo”, o problema encontra-se no fato de que, do ponto de vista “nativo” de muitos dos políticos com perfil mais “popular”, cujas práticas centram-se nas trocas de favores, seus atos não podem ser confundidos como a privatização de bens públicos (definição clássica de “clientelismo”), pois, ao contrário, em sua perspectiva estes estariam promovendo acesso a bens e serviços públicos a pessoas que não os teriam de outra forma.

⁸⁸ Os jovens que cumprem pena alternativa são obrigados a passar certo número de horas no NPPE, bem como fazer algumas das oficinas oferecidas pelo núcleo.

ênfatiou o “vai e vem” dos rapazes e das meninas entre as redes de tráfico e as instituições, complementando o comentário sobre a “circulação” com a referência aos bailes funks da região⁸⁹.

Reconheci ali também alguns dos garotos que sempre encontro nos eventos do Cinescadão e soube, posteriormente, que parte de seus irmãos, amigos e pais eram conhecidos pelos integrantes do coletivo. Isso me permitiu compreender melhor o lugar simbólico ocupado pela atividade que desenvolviam na Favela do Peri e adjacências, além das razões por trás da vontade de alguns em tornarem o Cinescadão em uma Associação cultural juridicamente constituída. Algo que vinha gerando polêmicas e dissensões dentro do coletivo.

O Cinescadão era um dos poucos espaços (ou talvez o único) onde esses garotos podiam encontrar suas famílias e uma rede de amigos, sem a arbitrariedade das lições morais sustentadas por certos monitores dos projetos assistenciais da igreja, que pareciam operar em uma lógica distanciada das relações sociais tipicamente partilhadas na área, e sem o interesse comercial e violento do tráfico, onde muitos deles costumavam “trabalhar”, depois do período passado no NPPE. Além disso, naquele espaço, construído pelo coletivo, não havia propagandas ou ações financiadas por políticos locais⁹⁰.

Aos poucos fui entendendo que para além de um desejo simples de inserção profissional de alguns membros, ao buscarem um estatuto jurídico para o

⁸⁹ Go contou-me que, um desses bailes, que funcionam a partir do fechamento de certas ruas e cruzamentos da região por pessoas com carros equipados com uma grande aparelhagem de som, chegou a ser fechado com a ação de tropas de polícia militar, que vieram inclusive a utilizar bombas de gás lacrimogêneo. Além de Go, outras pessoas da região me contaram episódios relacionados ao mesmo baile, que havia ocorrido na rotatória aonde o ônibus que vem do metrô Santana para, ao lado da casa de Go, César e Shirley. Para uma análise mais detida a respeito desses eventos, ver Pereira (2010).

⁹⁰ Tanto César, quanto Flávio foram ênfáticos em dizerem, mais de uma vez, que houve interesses no estabelecimento de vínculos da parte de certos candidatos políticos e o Cinescadão, dada a visibilidade que as ações do coletivo vinham tendo na favela. Os candidatos ofereciam dinheiro e estrutura, como alguns equipamentos, em troca de um pequeno espaço para que fossem falar de suas propostas nos eventos. Esse tipo de associação, no entanto, sempre foi negada por eles.

coletivo, havia um sentimento de urgência na construção de espaços públicos dissociados das relações ligadas à lógica assistencial da região onde vivem, ainda que a formação de tais espaços seja carregada pelas limitações que a associação a grupos de patrocinadores privados traz.

A oficina de Hip Hop, ministrada por César, Shirley e Paulinho, não parecia muito atrativa para os meninos no NPPE, com algumas exceções. Não havia muitas pessoas⁹¹ e a grande maioria parecia estar ali apenas para cumprir o horário que necessitava de acordo com as penas que lhes haviam sido impostas. A sociabilidade naquele espaço era muito diferente daquela que eu estava acostumado a acompanhar nos eventos do Cinescadão. Não era um espaço acolhedor, onde poderiam dizer o que quisessem e a condição de “jovem carente” acabava sendo reforçada por uma série de signos, como, por exemplo, pelo distanciamento dos assistentes sociais, que só apareciam nos momentos de dar conselhos morais e técnicos ou trazer o lanche (cachorros quentes) à área externa onde estávamos.

Durante o tempo que passei no local, vi César orientando um garoto a arrumar uma letra de rap e a apresentação de outros rapazes que cantavam alguns raps e funks. Parecia haver algo fora de lugar. Os funcionários da instituição (monitores e assistentes sociais), conforme mencionei, mantiveram-se por todo o tempo isolados do lado de dentro da casa, longe dos garotos⁹².

⁹¹ No dia, entre as duas oficinas (Grafite e Hip-Hop), havia cerca de 12 adolescentes. Durante as indicações de César, Shirley e Paulinho, nas oficinas de Hip-Hop, vi muitos garotos mexendo em seus celulares, conversando entre si, sem demonstrar muito interesse no que lhes era apresentado. As exceções eram “Nego Tom” e “Bezinho”, dois garotos que sempre vejo no escadão e que na ocasião pareciam estar se divertindo.

⁹² Não tenho como precisar se tal atitude se deve a uma necessidade pedagógica de evitação de interferência arbitrária nas relações dos jovens com os oficineiros, ou simplesmente por falta de estímulo. Entretanto, foi no trabalho de William Foote Whyte (2005[1943]) que encontrei uma boa interpretação do lugar social ocupado pelo Centro Comunitário Nossa Senhora Aparecida na região do Peri. Ao falar sobre o sentido por trás do Centro Comunitário no local onde atuou como pesquisador, numa região precária, localizada na cidade de Boston, para a qual atribuiu o nome

Figura 27: César dando orientações aos jovens durante a oficina de Hip-Hop no NPPE.

Além das oficinas, conforme mencionei, estive presente em outros momentos na favela do Peri e áreas próximas. Muitos desses foram na casa de César e Shirley, que se tornaram, além de atores privilegiados da pesquisa, interlocutores bastante próximos.

Em uma dessas ocasiões, eu havia combinado de fazer uma conversa sobre a trajetória pessoal de César em sua casa. Ao chegar, vi que ele e Flávio estavam escrevendo mais um “projeto” para o coletivo, no andar de baixo, onde vive sua mãe e seu irmão. César então pediu que eu esperasse um pouco até que finalizassem o projeto e eu decidi subir até sua casa, no andar superior, para conversar com Shirley.

fictício de Cornerville, o autor faz a seguinte consideração: “A principal função do Centro Comunitário é estimular a mobilidade social, acenando com a possibilidade de padrões e recompensas de classe média para pessoas de classe baixa. Como a mobilidade ascendente quase sempre envolve um movimento para fora da área pobre, o Centro Comunitário constantemente lida com pessoas em vias de sair de Cornerville. Isso aliena a lealdade da grande maioria das pessoas que veem a área como sua residência permanente” (FOOTE-WHYTE, 2005 [1943], p. 122).

Eu estava com um exemplar da revista Caros Amigos que havia comprado numa banca próxima de minha casa, justamente por ver o nome de Shirley estampado na capa⁹³. Já havia ligado para ela e comunicado o fato. Diante da surpresa, por saber que ela não havia lido e nem recebido cópias da revista, que falava em mais de duas páginas inteiras sobre sua trajetória na cena Rap paulistana, resolvi levar a publicação como um pequeno presente.

Nesse dia, Shirley me mostrou as várias publicações importantes com referências ao CaGêBe. Passamos então a conversar sobre outros assuntos, como alguns casos de violência que haviam ocorrido no bairro. Após a conversa, fiquei com Cézar e Flávio mais algum tempo. Cézar nos acompanhou até um determinado trecho do caminho, onde foi conversando com Flávio a respeito dos prazos para a entrega de alguns projetos para o VAI. Flávio então falou a Cézar que estava escrevendo outros projetos para o edital. “Mano, eu estou fazendo vários projetos para vários grupos, não é só aqui não! Você também tem que começar a escrever!”. Os dois ficaram de se falar durante a semana. Cézar retornou à sua casa e eu segui caminhando com Flávio até o ponto de ônibus.

No meio do caminho, em uma esquina, eu e Flávio fomos parados por Rogerinho e Jorge⁹⁴, dois moradores da região, conhecidos de Flávio. Rogerinho então perguntou se Flávio ainda andava com “os projetos”. Flávio disse que estava acabando de sair da casa de Cézar com um que haviam recém escrito. Jorge, então, interrompeu a conversa e estabeleceu-se o seguinte diálogo:

Jorge: Então, Flávio, eu conheço uma mulher aí, uma deputada, que descola um esquema legal. É só falar que ela arruma o dinheiro dos projetos para a gente. Nem precisa concorrer a nada. Só dar

⁹³ A matéria com Shirley Casa Verde saiu na edição de janeiro de 2011 da revista Caros Amigos. Parte dela pode ser lida na internet, através do link abaixo: <http://carosamigos.terra.com.br/index/index.php/economia/167-revista/edicao-166/1301-shirley-casa-verde-qaqui-estou-negonaq> (Acessado em 25/03/2013).

⁹⁴ Os nomes reais foram substituídos.

espaço para algumas propagandas do pessoal dela que quer se candidatar. Parece que nem é para essa eleição de agora.

Flávio: Então, Jorge, aí não dá! A gente está querendo construir outro imaginário aqui.

Jorge: Que nada! Pense bem, isso é igual a vender óculos. Você não precisa usar e o dinheiro chega!

Jorge também comentou a respeito da ajuda que um político local deu a ele quando seu filho sofreu um acidente de motocicleta. Disse que ao perceber que seu filho não conseguia assistência digna dos hospitais públicos locais, o homem pagou hospital particular para o garoto. Flávio não deixou que o assunto fosse prolongado.

Rogerinho havia sido conselheiro tutelar na região e, no momento, estava vivendo apenas de algumas palestras e pequenos cursos que dava em escolas e projetos sociais, onde contava suas experiências no conselho e dava recomendações contra o uso de drogas, etc. Ele também havia escrito um livro sobre a experiência de alguns garotos da região que faziam viagens clandestinas nos trens que ligam São Paulo ao litoral. Por fim, nos deu um exemplar de seu livro e um cartão onde se apresentava como “escritor e palestrante”.

Logo depois, saí com Flávio em direção ao ponto de ônibus. Resolvemos parar em um pequeno bar para tomar uma cerveja e conversar um pouco. Flávio então falou: “Aqui os políticos têm seus porta-vozes e o Jorge, que você acabou de conhecer, é um deles. Quando a gente estava lá na Favela do Sapo, ele era um dos caras que estavam lá, envolvidos com os políticos. Muitos aqui entram nessa lógica”.

Perguntei a Flávio a respeito do fato dele fazer muitos projetos ao mesmo tempo, para mais de um grupo. Ele colocou que não estava ganhando nada para

isso e que, de fato, a relação com esses editais que propõem “desenvolver atividades culturais na periferia” é meramente utilitária. Justificou tal “relação” com base no argumento de que os projetos também eram utilitários do ponto de vista dos administradores públicos e das empresas patrocinadoras, que percebiam, naqueles que disputavam os projetos, apenas números para justificar suas “ações sociais”:

A gente vira bonequinhos que os caras manipulam, Guilherme. É isso a periferia deles! Fazem a gente se matar pelos projetos e depois ficam se dando créditos que no fundo são resultados do nosso trabalho! Com a grana dos projetos, a gente quer conseguir equipamentos para correr junto com movimentos sociais, com um pessoal que quer tomar a rua, isso sim. Não é para ficar fazendo propaganda para nenhum gestor ou político não. Enquanto não temos condições, vamos fazendo do jeito que dá.

Durante meu retorno para casa, após despedir-me de Flávio, lembrei de uma conversa que tivemos sobre essa relação ambivalente com as diretrizes e gestores responsáveis pelas políticas públicas e privadas na área cultural na manhã que passei em sua casa, antes de irmos até a Brasilândia no evento do Cinescadão relatado anteriormente. Naquela ocasião, ao falar sobre a relação que coletivos como o Cinescadão mantém com esses gestores, suas palavras foram:

(...) É uma angústia mesmo! A gente precisa pensar nosso sistema de atuação e para isso é preciso pensarmos em modos de se fazer uma política pública que nos possibilite não ficar dependendo, fazendo propaganda de gestores públicos, dos gestores das organizações a ponto deles, com uma mixaria de dinheiro que eles próprios estipulam, poderem contratar nossa mão de obra, que tem qualidade, para pensar o que a gente faz e depois os caras virem e falarem que graças aos subsídios e ao pensamento da gestão cultural deles ou da administração dos representantes da sociedade civil

as coisas acontecem. Aí, quando isso acontece se perde toda a nossa história. Deixa de existir o processo que nós construímos, a nossa caminhada. A gente se torna um programa dentro dessas organizações ou então peças de um projeto político de uma determinada gestão. É uma política estúpida, Guilherme!⁹⁵

O que parecia constituir a opinião de Flávio, àquela altura, era o fato de que, por trás dos “projetos sociais”, das redes de financiadores (públicos e/ou privados) e seus mediadores institucionais, há um sistema de poder que contribui decisivamente para o encolhimento de alternativas políticas com perfil dissidente, sustentadas pelos discursos e manifestações de movimentos sociais ligados às classes populares.

Em sua visão, o problema está no fato de que, embora pessoas como ele possam disputar os projetos, não estão autorizadas a interferir nos princípios estruturais responsáveis por constituí-los, o que faz dos beneficiários dos “projetos” meros técnicos que transmitem aos gestores institucionais o real protagonismo de suas práticas.

Como ele me disse ao longo da mesma conversa que tivemos em sua casa, antes de seguirmos até a Brasília:

O que eles querem é que a gente diga que a periferia é linda, que tem poesia lá, que estamos mudando o mundo. Que agora nós, os periféricos, é que vamos mostrar como somos. Essa papagaiada toda esconde muita coisa, mano!

Com base nestas observações, procurei relativizar qualquer iniciativa de associação rígida entre esses atores e uma única postura política e discursiva. Há

⁹⁵ Trecho de fala reconstituída em diário de campo.

inúmeras diferenças (de perfil e princípios) entre um coletivo e outro ou entre os membros de um mesmo coletivo, como vimos no caso de Cézar e Flávio.

O que eu podia perceber, com mais clareza, eram usos situacionais e “táticos” (DE CERTEAU, 1994 [1980]) de diferentes matrizes discursivas a respeito da noção de “periferia”, conforme as variadas circunstâncias nas quais estas pessoas se encontravam, quando tinham que escrever um projeto, reunir-se com um gestor público, fazer uma oficina no bairro onde moram, dar uma entrevista, participar de um ato público, etc.

Ao serem vistos sob este prisma circulatório e circunstancial, esses atores deixam de corresponder às representações e categorias canônicas e opacas dos “jovens de periferia” – público-alvo das instituições e editais dedicados à “inserção social e cultural” de pessoas ligadas às áreas de “baixa renda” – e isso se reflete na forma como muitos deles pensam a si próprios e suas realizações audiovisuais.

O acompanhamento de seus percursos e práticas em uma variada conjuntura de lugares e situações abriu espaço para a observação da teia de relações e campos de força que os envolvem. A observação de tal mobilidade foi o que gerou as condições de possibilidade para a compreensão das trocas e associações normalmente ocultadas pelos termos correntes, nos quais o debate atual se dá, uma vez que a busca costuma ser concentrada, tanto em uma tentativa de essencializar os territórios (leia-se, a “periferia”) e, com eles, certos perfis populacionais, quanto na recorrência ao caminho oposto, quando os territórios e agentes perdem completamente a importância e a *periferia* torna-se somente um novo perfil de comportamento diante do mercado dos bens culturais, possibilitado pelo amplo acesso às novas tecnologias.

Essa situação reforçou minhas questões antigas e colocou-me diante de outras novas, afinal, em face deste campo convencionalmente englobado em torno da expressão “cultura de periferia” – cuja articulação se dá nos termos de uma economia política que envolve Festivais, programas de TV, obras literárias, ONGs e Políticas Públicas específicas –, como compreender uma figura como Flávio, que tem curso superior em uma grande universidade pública, já não é mais tão jovem (37 anos), nem parece estar em “situação de vulnerabilidade social”? Assim como várias outras pessoas ligadas ao contexto desta pesquisa, ele descende de uma “família operária” (FELTRAN, 2011)⁹⁶ e sempre viveu em áreas de baixa renda, além de atualmente fazer parte de um coletivo de ativistas culturais em uma das tantas favelas de São Paulo⁹⁷.

Além disso, passei a me questionar se seria prudente reduzir o Cinescadão a um “grupo” formado por “jovens de periferia”, responsáveis por atividades culturais na Favela do Peri, deixando de lado as redes que se estendem para além daquele espaço e perfil populacional por meio dos vínculos associativos de seus integrantes. E a ideia da “auto-representação”, ou seja, de que eles, enquanto habitantes de áreas precárias da cidade, estariam preocupados em falarem de si próprios, invertendo os sinais comumente utilizados na construção de estereótipos sobre a *periferia*, serviria para pensar suas ações e interpretações da cidade e de seus agentes? Ou simplificaria demasiadamente o sentido da atuação dessas pessoas?

⁹⁶ A ideia de “família operária” busca traduzir o padrão das famílias que, no período de crescimento industrial do país, ocuparam as áreas periféricas de grandes centros urbanos como São Paulo. Para maiores detalhes ver Feltran (2011, pp. 97-100).

⁹⁷ Tal pergunta ganha relevância ao tomarmos como contraponto à trajetória e posição de Flávio o perfil dos chamados “jovens de periferia” comumente assumido e mobilizado por uma série de instituições dedicadas ao oferecimento de editais e projetos pelos quais coletivos como o Cinescadão concorrem.

1.8. Ampliando o quarteirão⁹⁸

Além do acompanhamento etnográfico das exposições e apresentações realizadas pelo Cinescadão na Favela do Peri e adjacências, também estive com o coletivo em algumas ações mais alargadas. Uma dessas ocorreu em uma “ocupação” realizada por três movimentos de luta por moradia⁹⁹, em um prédio na Rua Mauá, localizada na região da Luz (área central de São Paulo), que, naquele momento, vinha sofrendo uma série de intervenções por parte do poder público devido a um projeto de “revitalização urbana” e também pela grande incidência de usuários de drogas, com particular atenção ao crack¹⁰⁰.

Os contatos com as lideranças ligadas ao movimento responsável pela ocupação haviam sido feitos por César, mediante conversas estabelecidas por um amigo de sua turma no curso de História, realizado numa faculdade particular com bolsa integral do programa Prouni, conforme já adiantei¹⁰¹. Este amigo, que era vinculado ao movimento punk, também possuía relações mais duradouras com alguns dos moradores da referida ocupação. Foi então que, ao saber – através de César – dos propósitos e ações do Cinescadão, ele acabou convidando o coletivo a elaborar uma atividade de exibição de filmes e apresentações musicais no prédio, algo que todos aceitaram prontamente, ainda que não tivessem qualquer

⁹⁸ O subtítulo que utilizo aqui se inspira no seguinte trecho da música “Oba! Clareou” do grupo de rap CaGeBe: “(...) É o quarteirão que se amplia, além das esquinas idealistas, aonde a gente realmente cria (...)”.

⁹⁹ Refiro-me ao Movimento dos Moradores Sem Teto do Centro (MSTC), ao Movimento de Moradia da Região Centro (MMRC) e ao Movimento dos Trabalhadores Sem Teto da Região Central (MTSTRC). Para maiores detalhes ver Aquino (2008, p. 109).

¹⁰⁰ Coincidentemente eu vinha participando de uma pesquisa coletiva sobre as dinâmicas sociais da referida região, no GEAC (Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade), na USP. Alguns dos resultados desta pesquisa podem ser vistos em Frúgoli Jr e Spaggiari, (2009 a); Frúgoli Jr e Sklair, (2009 b), além do “Dossiê Luz”, publicado na revista Ponto Urbe, nº 11, no seguinte endereço eletrônico: <http://www.pontourbe.net/edicao11-dossie-luz> (Acessado em 04/05/2013).

¹⁰¹ Ver Introdução.

financiamento. Pediram apenas que este amigo arrumasse um meio para transportar as pessoas e os equipamentos, o que foi prontamente atendido.

Figura 28: Imagem do prédio “ocupado”, visto a partir do pátio central.

Ao chegarmos ao local, em uma tarde nublada de domingo, fomos levados por algumas lideranças, para conhecer os espaços organizados pelo movimento de moradia. Conhecemos o salão de festas, e um lugar nomeado como “favelinha”. Tratava-se de uma área, na parte térrea, onde, pelo excesso de moradores, localiza-se uma série de barracos de madeira, improvisados, onde habitam pessoas que chegaram há pouco tempo ou que não conseguiram vagas nos apartamentos. A aparência era exatamente a mesma de uma favela, o que chamou a atenção de César e Shirley, que brincaram comigo dizendo em tom jocoso: “Está vendo aí, Guilherme, quem falou que no Centro não tem favela?”.

Alguns problemas técnicos impediram a exibição de filmes, mas Flávio filmou o evento inteiro e o CaGêBe fez as apresentações de rap junto com o grupo

Odisseia das Flores – um grupo de rap formado apenas por garotas –, que Cézar e Shirley haviam convidado.

Num dado momento Flávio me chamou para subirmos até a cobertura do prédio. Ele estava na companhia de Alex, um jovem morador da ocupação que havia chegado de Recife há menos de 3 meses e que estava hospedado na casa de uma das lideranças do movimento de ocupação. Embora estivesse há pouco tempo em São Paulo, Alex já falava com desenvoltura da cidade e de sua região central. Tinha ligações com o pastor de uma igreja em sua terra natal, para quem costumava fazer grandes compras de produtos eletrônicos na Rua Santa Ifigênia, bem próxima dali, onde há uma expressiva concentração de lojas do ramo.

Alex contou-nos que o fato de estar sempre comprando “produtos caros” para enviar ao pastor¹⁰² deu-lhe a possibilidade de, através de seus contatos, arrumar um emprego como vendedor em uma das lojas da rua. Contou-nos também que havia filmado outras ocupações que o MTST havia feito na mesma região, por demanda das lideranças do próprio movimento e que sabia operar alguns softwares de edição de vídeos, pois tinha feito pequenas oficinas na igreja que frequentava no Recife¹⁰³. Isso interessou a Flávio, que quis saber se o movimento possuía um núcleo de mídia. Ele se dispôs a ensinar técnicas audiovisuais e a escrever um “projeto” junto com os moradores, caso estes achassem uma boa ideia.

¹⁰² A última aquisição do pastor havia sido um telão de LED, de mais de 60 mil reais.

¹⁰³ Segundo Alex, a intenção do pastor era a de treinar algumas pessoas no uso das ferramentas audiovisuais para que pudessem transmitir os cultos da igreja em uma página na internet. Algo que ainda não havia sido efetivado, inclusive pela vinda de Alex a São Paulo.

Figura 29: Flávio filmando o pátio da ocupação.

Figuras 30 e 31: Lateral do prédio e a região, vistas a partir da cobertura.

Permanecemos na cobertura até o término das apresentações musicais. César, Shirley, Paulinho e David, também subiram. Antes de retornarmos, reparei que na parte de baixo do prédio havia um grafite com a pergunta: “Quem te representa?” Aquilo chamou a atenção de todos. César falou: “É, mano, os caras aqui têm os mesmos problemas que nós. Eles também estão ligados: a favela está em todo lugar. A gente também está no centro!”

Figura 32: Apresentação do grupo CaGeBe.

Figura 33: Flávio ao lado de Alex no terraço da “ocupação”.

Figura 34: Na fotografia vemos o grafite, onde é possível ler a pergunta: “Quem te representa?”

1.9. Umas voltas pela Zona Sul

As interações junto ao Cinescadão, conforme mostrei, possibilitaram que eu conhecesse uma série de outras pessoas que vinham atuando com a realização e projeção de vídeos em outras partes da cidade. Foi durante uma das atividades do coletivo, como disse anteriormente, que conheci Renato Cândido, membro do coletivo Cinebecos e Vieiras (mais conhecido como Cinebecos), que convidou-me a acompanhar algumas das atividades deste coletivo na região sul da cidade. Após aceitar seu convite, combinamos de nos encontrar na estação de metrô Vila Madalena, numa tarde de domingo.

Apesar de atuar com o coletivo na zona sul, Renato reside no distrito de Cachoeirinha, na região norte da cidade, em uma área contígua à Favela do Peri. Pela proximidade de sua residência, sempre que pode, costuma frequentar o Cinescadão. Além disso, tanto o Cinebecos quanto o Cinescadão, além do NCA, fazem parte da rede organizada em torno do Coletivo de Vídeo Popular (CVP)¹⁰⁴.

Durante o percurso até a Casa de Cultura de M'Boi Mirim¹⁰⁵, onde iria acontecer o evento, Renato me contou a respeito de algumas experiências pessoais. Segundo ele, a origem de classe média baixa de sua família só fortaleceu seu desejo de estudar – na universidade – algo que o permitisse falar do mundo social tendo como ponto de partida essa condição. Foi esse sentimento que lhe deu forças para, após um longo preparo e algumas tentativas frustradas, ingressar no curso de Audiovisual na Universidade de São Paulo, uma das áreas mais concorridas do vestibular, conforme já havia mencionado¹⁰⁶.

¹⁰⁴ A rede do CVP será tema do capítulo 3 desta tese.

¹⁰⁵ Naquele dia fomos com o carro do pai de Renato.

¹⁰⁶ Renato concluiu o mestrado na mesma área, também na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, em 2012.

Renato também me contou sobre as dificuldades que enfrentou ao longo de sua graduação dada a disparidade socioeconômica e as diferenças, em termos de referências culturais, de seus colegas. No entanto, no espaço da universidade, ele também pôde aprender muitas coisas positivas e conhecer pessoas importantes, como Rica Saito, que o levou a conhecer algumas pessoas envolvidas com projetos audiovisuais em regiões periféricas. Já nessa época, Saito atuava eventualmente como educador e colaborador de coletivos que vinham se formando em algumas dessas regiões e, por isso, pôde apresentar Renato aos integrantes do Cinebecos e do Cinescadão.

A trajetória de Renato, quando vista em conjunto com as dos demais participantes do Cinebecos, não pode ser considerada uma “exceção”, uma vez que os outros membros do coletivo, Luciana, Juliana e Rogério (Pixote), também se auto-afirmam como negros, têm a mesma origem social e, da mesma forma que ele, passaram por grandes centros universitários. Juliana e Pixote se formaram com bolsas do Prouni na PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica), uma das universidades mais prestigiadas do país, ele no curso de Multimeios e ela na área de Letras. Já Luciana cursou Ciências Sociais, primeiramente na Universidade Estadual Paulista (UNESP) na cidade de Marília (SP), de onde veio transferida para o mesmo curso na Universidade de São Paulo (USP), onde, em 2012, também concluiu o mestrado em Sociologia.

O fato de terem se formado em universidades conceituadas fez com que, como me disse Renato, o desejo de atuar em projetos nas áreas periféricas da cidade apenas aumentasse, bem como o sentimento de pertencimento a essas regiões.

Naquela tarde, assim que chegamos ao local do evento iniciamos a

montagem dos equipamentos. A forma de atuação do Cinebecos consiste basicamente na exibição de um filme infantil, seguido de uma sessão para o público adulto, sendo que, depois desta última, ocorrem debates a respeito dos temas tratados pelo filme.

O filme escolhido para a sessão adulta naquele dia havia sido ORI, da diretora Raquel Gerber. O longa-metragem, filmado entre os anos de 1977 e 1988, retrata as transformações, embates e dilemas dos movimentos negros brasileiros no período, passando por uma série de reflexões a respeito das relações entre o Brasil e o continente africano, tendo como fio condutor a trajetória pessoal e intelectual da historiadora e militante negra Beatriz Nascimento, falecida em 1995.

Para o debate após o filme, foi convidado Oubi, um antigo militante do movimento negro e morador da região de Cidade Tiradentes, no extremo leste de São Paulo – que aparece como um dos personagens no documentário. Ele também exibiu um pequeno vídeo que havia realizado recentemente no âmbito do curso que fazia, na Escola Livre de Cinema e Vídeo de Santo André¹⁰⁷, sobre as formas de manifestação artísticas negras, denominado Oriki.

O debate começou com uma breve apresentação das questões trazidas pelo filme, por parte dos integrantes do Cinebecos. Renato falou a respeito das trajetórias da documentarista Raquel Gerber e da historiadora Beatriz Nascimento. Oubi, por sua vez, fez um relato pessoal de sua vivência nos movimentos negros do período e muitas contribuições foram dadas pelas cerca de 12 pessoas que haviam permanecido após a sessão.

¹⁰⁷ A Escola Livre de Cinema e Vídeo de Santo André é uma instituição promovida pela Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer da Prefeitura de Santo André, através de seu Departamento de Cultura e tem como finalidade formar realizadores de cinema e vídeo, utilizando como suporte a tecnologia digital. O curso tem a duração prevista de 6 semestres, é totalmente gratuito e aberto a qualquer pessoa. Os candidatos passam por uma seleção conforme as disciplinas e o número de vagas oferecidas a cada período. A Escola emite um certificado de conclusão de curso ao final do terceiro ano. Ver detalhes em: <http://elcv.blogspot.com.br> (Acessado em 02/07/2013).

Reparei que em muitas falas surgiam referências a outros espaços de interlocução e debates políticos e culturais na região, como os saraus do Binho e da Cooperifa. Também apareciam referências a outros filmes e vídeos que haviam sido exibidos e produzidos por pessoas da região, como os realizadores do coletivo Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA)¹⁰⁸. No entanto, a grande questão que apareceu ao longo da conversa foi a da importância que os vídeos e as manifestações de produtores culturais ligados às áreas periféricas têm conquistado à medida que estes coletivos vem sendo capazes de fomentar uma estética própria, bem como de legitimar outros circuitos de exibição de filmes pela cidade.

As falas não se limitaram, portanto, à discussão dos temas relacionados ao movimento negro, da forma como foram tratados pelo filme, mas se estenderam aos modos de compreensão do espaço urbano, quando visto a partir das relações e encontros proporcionados por coletivos como o Cinebecos. Na descrição do debate, feita no blog que o coletivo publica na internet, esse desdobramento crítico ficou claro, conforme vemos abaixo:

Vivenciamos um momento de ligação já postulado por Beatriz Nascimento, historiadora e militante cuja voz conduz a narração do documentário no ir e vir de ideias, histórias e lutas no Atlântico Negro. [Ela] nos diz: “Você tem uma ligação, uma linha tênue com seu passado, porque esse passado foi negado (...). Este momento está se recuperando (...). Porque é o momento histórico de recuperar este passado, para que esta linha tênue que liga o negro brasileiro ao outro homem africano, não seja uma linha que possa ser interrompida, que não haja um curto-circuito!” **Certamente ontem reforçamos esta**

¹⁰⁸ Por meio da fala das pessoas presentes no debate foi possível constatar o fato de que todo um conjunto de instituições culturais inicialmente criadas pelos próprios habitantes da zona sul (muitas das quais existentes em bares e pequenas casas de cultura) tem se constituído verdadeiramente como lugares de debates políticos e reflexões com um peso cada vez mais importante entre os habitantes locais. Também foi possível perceber o quanto programas de estímulo ao acesso à universidade, como o Prouni, têm de fato mudado o perfil tradicional da falta de escolarização de muitas pessoas dessas regiões. Nos últimos anos, uma conjuntura de estudos (NASCIMENTO, 2009; 2012; PEREIRA, 2010; D’ANDREA, 2013) vêm buscando dar conta de pensar essas relações. Diversas reportagens também têm feito a cobertura dessa vida cultural “alternativa” na cidade de São Paulo.

linha tênue que hoje liga também Cidade Tiradentes a Piraporinha e a outras periferias deste Atlântico por meio dos pixels do vídeo¹⁰⁹.

Foi interessante notar a forma como a busca pela aproximação das representações do “negro brasileiro” ao “outro homem africano” da maneira como aparece no filme, deu lugar – no debate e em sua descrição posterior no blog do Cinebecos – à ideia da aproximação entre regiões periféricas de São Paulo, separadas por grandes distâncias territoriais, mas marcadas por uma mesma dinâmica em termos da organização de coletivos culturais conectados em redes comunicativas através “dos pixels do vídeo”, como os bairros de Cidade Tiradentes (pela presença de Oubi) e Piraporinha (base do Cinebecos), onde nos encontrávamos.

Figura 35: Debate promovido pelo coletivo Cinebecos na Casa de Cultura de M'Boi Mirim, na zona sul de São Paulo.

¹⁰⁹ Blog Becos e Vuelas (Cinebecos): <http://becosevuelaszs.blogspot.com/> (Acessado em 30/07/2010).

Uma semana após este encontro com os integrantes do Cinebecos, voltei à mesma região para uma conversa com Daniel Fagundes e Diego Soares, integrantes do coletivo Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA). A essa altura já havíamos nos encontrado em alguns eventos nos quais estive presente nos intervalos de minhas idas à Favela do Peri e, após uma troca de e-mails, combinamos um encontro na Videoteca, mantida por eles no Sacolão das Artes, uma espécie de centro cultural popular localizado no bairro do Pq. Santo Antônio¹¹⁰.

O trajeto de minha casa, na zona leste da cidade, até o local é bastante longo e significativo. Pelo caminho, passamos por grandes avenidas, próximas a importantes centros financeiros e empresariais, até que, em um dado momento os prédios e avenidas imponentes vão cedendo lugar a uma paisagem mais precária, onde as favelas tornam-se a maior parte do cenário. Neste caminho, uma série de signos dão o tom da tensão gerada pela enorme desigualdade de oportunidades presentes nessa fronteira, como um grafite na Av. Dep. José Diniz – uma via imponente com muitas empresas e equipamentos urbanos –, feito em um muro de uma casa de alto padrão, com os dizeres: “Quanto custa a sua indiferença?”.

A videoteca, conforme já dito, é um projeto idealizado pelo NCA com a finalidade de ser um espaço destinado à conservação e ao fomento da circulação de um acervo de vídeos realizados por uma série de ONGs, coletivos e movimentos populares no país, além de documentários e filmes externos aos

¹¹⁰ O Sacolão das Artes é um espaço de livre acesso à população, onde alguns grupos de produtores culturais realizam espetáculos de teatro, dança, além de debates, eventos, entre outras atividades. A ocupação do lugar que havia sido construído na administração da prefeita Luiza Erundina, em 1989, com o intuito de ser um sacolão popular, onde os produtos seriam vendidos com preços 30% abaixo do mercado, se deu após uma longa disputa entre um grupo formado pela união dos moradores do Pq. Santo Antônio, alguns produtores culturais, a subprefeitura de M’Boi Mirim, além de representantes do Ministério Público e o administrador do local, que vinha utilizando o espaço para benefício próprio. Ver: <http://sacolaodasartes.blogspot.com.br> (Acessado em 04/07/2013).

circuitos comerciais. Ali também são dadas, eventualmente, oficinas gratuitas na área audiovisual pelos próprios membros do coletivo, além do empréstimo e gravação do material do acervo.

O projeto da Videoteca foi premiado como Ponto de Mídia Livre pelo Ministério da Cultura¹¹¹, além de ter, por dois anos consecutivos, contado com a verba proveniente do Programa VAI.

Figura 36: Imagem da rua onde está localizado o Sacolão das Artes.

¹¹¹ Os Pontos de Mídia Livre são prêmios distribuídos pelo Ministério da Cultura, com a finalidade de incentivar projetos com iniciativas de expansão de processos de comunicação livre de vínculos mercadológicos. Os prêmios variam entre 120 e 40 mil reais, de acordo com a dimensão dos projetos, mas para concorrer a eles é necessário possuir um CNPJ, algo que os membros do coletivo conseguiram com pessoas ligadas a uma ONG chamada Associação Cultural Bloco do Beco. O NCA então, se inscreveu no prêmio utilizando o CNPJ da ONG e, após ganhá-lo, ficaram com todos os recursos da premiação. Ver: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/category/mobilizacao-e-articulacao/ponto-de-midia-livre/mobilizacao-e-articulacao/> (Acessado em 25/03/2013).

Figura 37: Fachada colorida do Sacolão das Artes, na região do Pq. Santo Antônio.

Figura 38: Videoteca coordenada pelo coletivo NCA, localizada no próprio Sacolão.

Na primeira vez que estive presente no referido espaço, Daniel e Diego contaram-me um pouco sobre o processo de formação do NCA, bem como sobre

os princípios e posicionamentos que os levaram aos projetos e vídeos que fazem atualmente.

Tudo começou após a passagem de duas oficinas de vídeo ministradas pelas ONGs Instituto Sampa.Org e Associação Cultural Kinofórum na região do Campo Limpo, próxima à área de residência de Daniel, Diego e Fernando – o terceiro integrante do coletivo –, no começo dos anos 2000.

Diego e Fernando haviam se conhecido algum tempo antes, no Grupo Engenho Teatral, uma companhia que oferecia algumas oficinas ligadas às artes dramáticas também no Campo Limpo. Ali tiveram informações sobre as oficinas de vídeo que o Instituto Sampa.Org ofereceria num dos CEUs da região¹¹² e resolveram se matricular. Após o término da oficina e o aprendizado de algumas técnicas básicas de produção de vídeos, Diego conta que sentiu muita frustração, porque, em suas palavras:

(...) a gente viu que terminou o curso lá, não sei o quê e a gente se ferrou, porque apresentaram tudo aquilo para a gente e depois a gente não tinha mais como fazer as coisas, os caras levaram tudo [*Diego refere-se aos equipamentos utilizados na oficina*] embora (...) é esse negócio de ONG, né, que depois não tem como seguir as coisas (Diego, NCA, entrevista ao autor, 2010 – grifos meus).

Já Daniel, que a essa altura ainda não conhecia Diego e Fernando, na mesma época participou de uma das primeiras oficinas oferecidas pela ONG Associação Cultural Kinofórum, também ministrada em um CEU. Como ele próprio coloca:

¹¹² Os Centros Educacionais Unificados (CEUs) são equipamentos públicos voltados à educação, criados pela Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura de São Paulo. Localizam-se nas áreas mais pobres do município e costumam ser utilizados como “Centros Culturais” nessas regiões. Ver: <http://portalsme.prefeitura.sp.gov.br/Anonimo/CEU/apresentacao.aspx> (Acessado em 02/07/2013).

Acho que em 2003 ou 2004, fiz uma das primeiras oficinas da Kinofórum. Eles fizeram aqui no Céu Casa Blanca, aqui do lado, e eu, como morava no Rio Bonito, ali perto do Grajaú, fiz ali a primeira oficina e aí eu acho que a partir dessa primeira oficina se abriram algumas possibilidades (Daniel, NCA, Entrevista ao autor, 2010).

A experiência diante dos novos conhecimentos obtidos após a passagem das oficinas pela área onde viviam, gerou nos três rapazes sentimentos muito semelhantes, caracterizados por um misto de alegria e frustração. Isso porque, logo após a formação nos cursos, todos se deram conta de que não possuíam os meios materiais e financeiros necessários para levarem à frente seus projetos pessoais relacionados ao uso do vídeo. Não havia nenhum projeto de empréstimo de materiais que os possibilitasse seguir em frente. E foram esses sentimentos que os levaram a buscar outros cursos gratuitos no campo do audiovisual.

Foi então que, em 2004, ficaram sabendo do curso Vídeo, Cultura e Trabalho (VCT), que estava sendo organizado pela ONG Ação Educativa e que tinha a diferença de ser realizado em um período significativamente mais longo (2 anos) do que as oficinas pelas quais haviam passado inicialmente, cujo tempo de duração levou pouco mais de duas semanas.

O curso oferecido pela Ação Educativa, além da formação no campo audiovisual, tinha como proposta inicial o desenvolvimento dos conhecimentos culturais e políticos dos educandos. Entretanto, um dos pré-requisitos para o ingresso no VCT era a experiência na participação em organizações sociais, algo que apenas Daniel já havia realizado de forma mais acentuada num projeto de formação de grêmios em escolas públicas, além da atuação em ações da Central de Movimentos Populares (CMP) de São Paulo – uma rede integrada por movimentos

populares de todo o país, fundada em 1993¹¹³. Já Diego e Fernando, embora tivessem atuado em algumas ações populares, como grêmios escolares, não passaram nessa primeira seleção, tendo seu ingresso aprovado apenas no meio do processo, quando algumas pessoas desistiram e eles, após uma nova seleção, puderam iniciar o curso. Daniel narra assim o processo que os levou até o curso VCT, na Ação Educativa:

(...) o que acontece, que eu acho que é louco nessa política de oficina é que a oficina já é precária na questão do conteúdo, porque você não tem um pensamento assim de que aquela população que está ali não vai ter o equipamento para dar continuidade e que você está fazendo uma coisa que vai te levar a discutir a vida do cara. A primeira oficina Kinofórum que eu fiz é isso, te instiga a produzir, mas você não vai produzir depois. Seu olhar continua viciado porque nessa de produzir, você só produz. E quais são seus modelos historicamente? Televisão, sessão da tarde, enlatado americano, Cinemão Hollywood. **Aí a mudança não acontece no âmbito do imaginário, ela acontece muito na coisa do prático, que é isso, parece que já vem de um histórico, a gente é ensinado a trabalhar e até nesse sentido, quando vem um histórico de educação não formal, também ensina isso. Parece que tem um discurso por trás que não é mercado de trabalho, mas ao mesmo tempo é, porque não te dão suporte reflexivo, mas te dão lá mínimas técnicas para aprender a produzir um vídeo. Mas é isso, acabou, você não vai produzir de novo, sabe? Você não tem equipamento, você não tem porra nenhuma, ou seja, morreu ali. E é louco porque a gente se encontra, o Diego e o Fernando vindo desse processo [oficinas oferecidas pelo Instituto Sampa.org] e eu vindo das oficinas Kinofórum, na Ação Educativa, em 2004, no VCT que é o Vídeo, Cultura e Trabalho, que é um curso que eles deram lá que era um curso de dois anos então a gente nem se conhecia e fomos nos conhecer lá na Ação Educativa, no VCT em 2004, nesse curso que tinha uma outra proposta (...) a gente estudava textos do Brecht, analisava vídeos, estudava a linguagem da televisão. Passavam trechos de programas e a gente discutia junto. Tinha uma discussão social, sobre o trabalho, o que é o trabalho? O que significa a venda da minha força de trabalho, né? Era um curso que de pano de fundo tinha um suporte**

¹¹³ Ver: <http://cmp-sp.blogspot.com.br/p/historia.html> (Acessado em 25/03/2013).

de conteúdo interessantíssimo, tanto é que a gente tinha dois dias de aula técnica e um dia de aula teórica voltada a essa coisa da discussão social e política. Depois eu fui fazer curso técnico no Senac, mas eu vi que aprendi mais lá, no VCT, por conta da bagagem que eu fui adquirindo em várias outras coisas para além do vídeo (Daniel, NCA, Entrevista ao autor, 2010 - Grifos meus).

A fala de Daniel deixa claro que os interesses que o direcionavam, assim como seus colegas, ao vídeo, tinham menos a ver com a vontade pura e simples de construir imagens sobre as regiões periféricas onde moravam ou que conheciam para, posteriormente, exibi-las em festivais de cinema e mais a ver com a possibilidade de redefinir, por meio do uso de ferramentas audiovisuais, a forma de se falar dessas áreas e das questões que as cercam.

Havia no fundo, uma vontade política de redefinir a tábua de valores que constitui a própria fronteira nós/eles, uma vez que o termo “eles” era sempre reservado aos habitantes das regiões precárias, como se os mesmos figurassem em um universo fixo, a parte das demais relações ocorridas na cidade. Este sentimento relativo ao problema por trás do entendimento *apriorístico* da diferença das populações residentes de áreas periféricas, só aumentou ao longo das experiências diretas e indiretas com as ONGs e os financiadores dessas instituições.

Tinha essa coisa de um imaginário [*sobre periferia*] que vinha sendo construído. Mas tem uma coisa legal que o Pixote [*membro do coletivo Cinebecos*] falou no [*filme*] Videolência também, que é essa coisa de que **os caras, principalmente dessas oficinas, vieram com essa ideia de que todo mundo já falou de favela e agora eles estavam trazendo essa ideia de que dariam o direito da gente falar, mas eles vendem, sabe? Era isso, eles vendiam a oficina, eles tinham a aquisição dos equipamentos e a gente tinha o olhar, que depois virava uma propaganda para as próprias instituições não é? Eu era aquele menininho que vinha com o carimbo do Itaú, da Camargo Correia e eles iam carimbando porque depois a gente virava dado para as próprias**

propagandas do Itaú, onde eles diziam [*imita*] “Olha, o Itaú apoia o jovem da quebrada que saiu com a câmera na mão, etc.” (Daniel, NCA, Entrevista ao autor, 2010 – Grifos meus).

Assim, a experiência acumulada ao longo da circulação por oficinas, primeiramente como alunos e depois como educadores ou prestadores de serviços técnicos, foi construindo um conhecimento acerca do modo pelo qual as distâncias sociais eram pensadas e organizadas em torno de um sistema econômico que tendia a reproduzir a indiferença, na medida em que os realizadores oriundos dessas oficinas acabavam sempre ocupando posições coadjuvantes num mercado de trabalho muito específico, ligado à chamada “economia criativa”, uma vez que passam a ser vistos sempre a partir do rótulo das ações de terceiros (uma ONG, uma empresa, etc.), além de ficarem aprisionados a siglas como “jovens da periferia”, “moradores de áreas carentes”, entre outras que tendem a baratear os custos de sua mão de obra na relação com este campo institucional¹¹⁴.

Neste sentido o curso VCT na Ação Educativa teve fundamental importância. Foi lá que conheceram Flávio e uma rede de pessoas e instituições que posteriormente vieram a ter papel decisivo no desenvolvimento do NCA. De lá também saíram muitos realizadores que posteriormente – conforme veremos em detalhes no capítulo 3 – decidiram montar o Coletivo de Vídeo Popular (CVP).

O curso também teve uma importância particular para a ONG que, ao atentar para o problema da falta de equipamentos que possibilitassem aos educandos a realização de seus vídeos, resolveu captar recursos com a finalidade de montar um Centro de Mídia Jovem (CMJ) capaz de reservar, mediante

¹¹⁴ A precariedade relativa aos vínculos profissionais que estes atores constituem com as ONGs pode ser constatada através de notícias recentes, que apontam para o fato de que 72% dessas organizações não possuem empregados formalizados. Para mais detalhes ver: <http://g1.globo.com/concursos-e-emprego/noticia/2012/12/722-das-ongs-nao-tem-empregado-formalizado-diz-estudo-do-ibge.html> (Acessado em 27/07/2013). A mesma reportagem pode ser vista entre os anexos desta tese.

agendamento prévio, alguns equipamentos e uma ilha de edição para essas pessoas utilizarem em suas ações independentes.

Foi utilizando os equipamentos emprestados da Ação Educativa que Daniel, Fernando e Diego participaram de um concurso, organizado pela gravadora Trama, para a realização de um videoclipe da música “A Ilha”, da banda pernambucana Nação Zumbi, onde ficaram em segundo lugar¹¹⁵. Com o dinheiro do prêmio compraram alguns equipamentos e decidiram montar o NCA.

A circulação na região da rua General Jardim – onde se localiza a Ação Educativa, além de outras ONGs, centros culturais e instituições públicas – em um momento de grande efervescência política e social, permitiu que os três membros do NCA passassem a interagir em espaços significativamente mais abrangentes da cidade. Assim, tiveram a ideia de realizar o filme Videolência, no qual o Cinescadão aparece como um dos principais contextos filmados. Foi a partir de desdobramentos relacionados à busca de políticas públicas que privilegiassem as iniciativas culturais de coletivos vinculados às regiões periféricas de São Paulo – e que tinham naquele espaço (no entorno da rua General Jardim), em instituições como Ação Educativa e Instituto Pólis, alguns de seus principais eixos – que os interlocutores privilegiados neste primeiro capítulo alargaram significativamente os laços de sociabilidade responsáveis por conectá-los às distintas redes associativas que vinham se formando na cidade. Algo que veremos em detalhes no capítulo seguinte.

¹¹⁵ Trata-se do concurso “Você é o Diretor”. O videoclipe que os membros do coletivo produziram da música “A Ilha”, pode ser visto no seguinte link: http://www.youtube.com/watch?v=zHQjm6oSNbE&feature=player_embedded (Acessado em 25/03/2013).

Trajeto e trajetórias: condições de emergência da “cultura de periferia” e diferenciação social entre sujeitos “periféricos” na arena pública paulistana

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural (HALL, 2009 [2003], p. 320).

No capítulo inicial, apresentei os desdobramentos implicados na observação de uma diversidade de “situações sociais” (AGIER, 1999; 2011 [2009]; GLUCKMAN, 2010 [1958]; MITCHEL, 2010 [1956]; VAN VELSEN, 2010 [1967]) relacionadas à apropriação “tática” (DE CERTEAU, 1994 [1980]) e conflituosa de ferramentas de comunicação visual¹¹⁶ e audiovisual por parte de coletivos – formados por alianças estabelecidas entre agrupamentos (heterogêneos e intergeracionais) de pessoas preocupadas em converter simbolicamente uma variedade de lugares urbanos em espaços de encontro e articulação estética e política –, que se beneficiam, para tanto, do apoio oferecido por um conjunto descentralizado de interlocuções institucionais constituídas por alianças entre diversas associações, ONGs, políticas públicas, universidades, etc.

¹¹⁶ Refiro-me aqui a intervenções como o grafite (ou *graffiti*) e a letras de rap, para me ater aos exemplos apontados pelas situações anteriormente descritas.

Ao me aprofundar nas tramas sociais que enlaçam os percursos desses agentes, buscando cotejar as situações acompanhadas a partir dos circuitos constituídos por essa mobilidade – policêntrica – e seus respectivos “campos de interpretação competitiva”¹¹⁷ (CRAPANZANO, 2002), pude apontar para o modo como diversas pessoas costumam equilibrar cotidianamente suas práticas e escolhas – éticas e estéticas – em meio a demandas relacionadas a valores e normas conflitantes, embora articulados, e que transpassam diferentes universos urbanos, associativos, políticos e institucionais, o que as permitem negociar suas diferenças de modo distinto em cada situação.

O fato de constatar a significativa ampliação das possibilidades de trânsito e manejo do sentido de termos como *periferia* ou *centro* conforme os contextos de enunciação por onde circulam os atores e representações estudados, tornou imprescindível a flexibilização em torno da noção de “grupos sociais” (WAGNER, 2010 [1974]), exigindo assim, o deslocamento do foco analítico dessas estruturas duradouras e fixas na direção de uma mirada mais voltada para a ação prática de “indivíduos interligados por meio de alianças continuamente em mudança, em grupos pequenos e muitas vezes efêmeros” (VAN VELSEN, 2010 [1967], p. 455)¹¹⁸.

¹¹⁷ Citando Crapanzano: “(...) prefiro falar de campos de interpretação competitiva e não de culturas, com a finalidade de resistir à localização e à homogeneização que nossas noções de cultura e sociedade acarretam. Parece-me que no mundo de hoje com toda a mobilidade – viagens, imigração, deslocamentos –, com a comunicação global instantânea e com a dissolução, ou pelo menos a transformação radical das normas intelectuais, sociais e de comunicação, é necessário repensar nossas categorias de descrição social e cultural, bem como seu uso. É preciso repensar as próprias categorias que tendem à localização e à homogeneização – ‘brasileiro’, ‘americano’, ‘carioca’ – e reconhecer seu papel retórico no mundo contemporâneo” (2002, pp. 446-447).

¹¹⁸ Conforme estudos recentes em termos de uma microsociologia do engajamento associativo vêm colocando: “não podemos perder de vista que os sentidos e significados se constituem no contexto das ações e da situação social. Não podemos assim, reduzir os contextos que se constituem no exercício da vida associativa a uma espécie de sombra generalizante e portadora de ‘culturas’ ou de ‘tradições’ nacionais: é preciso descrever precisamente, em cada lugar e em cada momento, de que modo categorias, argumentos, dramas e narrativas adquirem sentido por parte de seus produtores e receptores (...) é preciso, pois, seguir as ações simbólicas em vez de congelar os sistemas simbólicos, fixados pela obsessão culturalista” (CEFAI et al., 2011, p. 13).

De modo sintético é possível dizer que o objetivo do capítulo 1 foi deslocar a observação dos contextos institucionais e apontar, através da descrição da mobilidade dos sujeitos pesquisados, em sua heterogeneidade, para o modo como uma expressiva conjuntura de atores – sobretudo jovens, em boa parte escolarizados e altamente familiarizados com as novas linguagens tecnológicas e comunicativas – lida com suas escolhas e reflexões em meio aos processos itinerantes e ambivalentes que os levam a transitar e formular táticas de representação e aquisição de poder nas fronteiras, que opõem pretensões concorrentes relacionadas a distintos universos normativos e semânticos.

A reflexão apoiada por esta base etnográfica, portanto, possibilitou-me encontrar pistas para a compreensão de questões como: que tipo de sensibilidade sociopolítica se constitui nas intersecções que amarram universos como ONGs, setores do poder público e intervenções autônomas em lugares tidos como degradados? Que alianças, articulações e produtos culturais possibilitam? O que essas novas configurações dizem a respeito das transformações culturais e sociais vividas no mundo urbano contemporâneo?

Todavia, vejo ainda como necessário um esforço na busca por uma apreensão mais detalhada dos processos relacionados às transformações sociais implicadas nas trajetórias dos atores, coletivos, instituições e políticas abordados. Afinal, que condições políticas, intelectuais e institucionais tornaram possível a junção de pessoas oriundas de universos aparentemente tão distintos em um mesmo coletivo? De que modo aqueles que, outrora, eram vistos como jovens problemáticos ou populações marginalizadas a serem tratadas através de medidas profiláticas – conforme denunciado por uma ampla literatura sobre os temas da

“juventude” e da “periferia” no país¹¹⁹ – passaram a ser reconhecidos, na virada dos anos 2000, por uma significativa conjuntura de políticas no campo cultural, na condição de sujeitos de direitos? Que condições sociais, políticas e associativas possibilitaram a emergência e a multiplicação dessas práticas? Como os atores beneficiados por essa nova conjuntura sócio política pensam esses processos?

O presente capítulo tem como proposta procurar responder a este segundo quadro de questões, surgidas desde o primeiro contato etnográfico com os atores e coletivos que, algum tempo depois, viriam a se tornar meus principais sujeitos de pesquisa.

Na primeira parte (Trajetos), busco reconstituir, ainda que de maneira sucinta e pontual, alguns dos processos sócio-políticos que, no começo dos anos 2000, geraram as condições para o estabelecimento de uma forma nova de financiamento público de iniciativas culturais, orientada primordialmente para “jovens” residentes de áreas periféricas de São Paulo, vinculados a coletivos sem formalização jurídica na cidade. Algo que, conforme buscarei argumentar, potencializou e ampliou um – até então incipiente – circuito cultural voltado ao que, pouco a pouco, convencionou-se chamar de “cultura de periferia”. Tal incentivo também foi capaz de diversificar e intensificar o ramo de atuação e as fontes de financiamento de uma série de ONGs (NASCIMENTO, 2012), moldando assim o contexto associativo do qual emergiram os agentes e agrupamentos por mim estudados.

Tratarei, portanto, das constatações oriundas do cotejamento de um amplo material documental (relatórios, artigos, textos oficiais, memórias, atas de reuniões, entrevistas, etc.), para reconstituir as condições de emergência da vida

¹¹⁹ Ver, por exemplo, Abramo (1996; 1997) e a coletânea organizada por Borelli e Freire Filho (2008).

associativa que deu lugar aos coletivos e representações analisados na tese. Para tanto, tomarei como base o contexto sociocultural que forneceu o suporte ao processo de elaboração do projeto de lei que originou o Programa para a Valorização das Iniciativas Culturais (VAI) em São Paulo¹²⁰.

Tal escolha se deve ao fato de que, desde sua instituição no ano de 2003, o VAI tem sido a política pública mais acessada por meus interlocutores, além de seu pioneirismo ter servido como referência prática para a elaboração de iniciativas semelhantes, inclusive em âmbito nacional, bem como para a consolidação do debate sobre a necessidade de políticas culturais especificamente voltadas à juventude nas principais instâncias administrativas do país.

Argumento que, devido às suas características inovadoras em termos de uma política de financiamento cultural – pelo fato de privilegiar pequenos agrupamentos não formalizados juridicamente (“coletivos”) e formados por “jovens” (entre 18 e 29 anos) habitantes (há ao menos dois anos) de regiões periféricas na cidade de São Paulo –, o VAI, juntamente com outros subsídios públicos surgidos no mesmo período, foi capaz de conjugar uma série de demandas que vinham mobilizando fortemente diferentes setores da população e da opinião pública brasileira, desde o final dos anos 1990, estimulando, por conseguinte, um variado campo de relações e trocas que deram lugar a uma agenda “alternativa” de consumo cultural na cidade.

Tal agenda, ao ser capitaneada de forma particularmente destacável pela ONG Ação Educativa, conforme veremos, desdobrou-se na chamada “Agenda Cultural da Periferia”. Trata-se de um guia cultural que ampliou consideravelmente a visibilidade e a importância das ações e obras desses agentes,

¹²⁰ Ver: <http://programavai.blogspot.com.br> (Acessado em 05/03/2013).

bem como das instituições dedicadas ao acolhimento de suas práticas de sociabilidade – dentre as quais a própria Ação Educativa –, demarcando certas territorialidades relacionadas com os novos cenários oriundos das transformações nos modos de produção, consumo e circulação de uma diversidade de bens simbólicos, associados à marca da *periferia*, no contexto paulistano¹²¹.

Figuras 39 e 40: Imagem das edições de maio de 2007 e setembro de 2011 da versão impressa da Agenda da Periferia.

A segunda parte do capítulo (Trajetórias) consistirá em demonstrar, por meio da análise das trajetórias de Flávio Galvão (Integrante do coletivo Cinescadão) e Fernando Solidade (integrante do coletivo NCA), a complexidade do processo que fez com que uma conjuntura heterogênea de pessoas se

¹²¹ A mesma “Agenda Cultural da Periferia” abrangeu um quadro em um programa de televisão (Manos e Minas, transmitido pela TV Cultura) e também um programa semanal na rádio comunitária Heliópolis, que também é transmitida *online*. Para maiores detalhes, ver: <http://www.agendadaperiferia.org.br> (Acessado em 26/01/2013).

envolvessem com o mencionado circuito organizado em torno da referida “Agenda Cultural da Periferia” e, pensando no caso destes agentes, com a realização audiovisual *periférica*.

Ao recuperar as trajetórias desses atores, trazendo à tona suas ambivalências e posicionamentos críticos, procuro enfatizar a necessidade de um distanciamento das imagens e descrições canônicas que representam uma conjuntura extremamente complexa de relações e práticas urbanas a partir de dicotomias simplistas, pois, conforme já apontou Telles (2006, p. 71), os percursos traçados por indivíduos e suas famílias podem orientar-nos na direção de diversas fronteiras, bem como indicar-nos modulações particulares da vida urbana, não derivadas de categorizações prévias.

2.1. Trajetos

No começo dos anos 2000, três temas estiveram no centro de importantes debates no Brasil: “juventude”, “periferia” e “políticas culturais”¹²². Entretanto,

¹²² Há uma série de razões por trás da emergência deste protagonismo temático. É importante retermos aqui o fato de que a década de 1990 caracterizou-se por uma diversidade de transformações nos horizontes sócio-políticos do país. No tocante à agenda dos trabalhos acadêmicos dedicados ao estudo de regiões precárias, como favelas e periferias, esta década consolidou, como aponta Valladares (2005, p. 142), a passagem do eixo temático centrado nas lutas dos movimentos sociais, surgidos destes contextos nas décadas de 1970 e 1980, para o tema da violência urbana, particularmente àquela relacionada ao tráfico de drogas. Em grande medida, esta passagem foi intensificada pela expressiva repercussão (nacional e internacional) de uma série de casos traumáticos, como o chamado “Massacre da Candelária” (1993), a “Chacina de Vigário Geral” (1993), entre outros, onde as principais vítimas eram jovens, moradores de regiões de baixa renda das grandes metrópoles. Conforme aponta a autora, esses casos se desdobraram em livros como “Cidade Partida” (1994), escrito pelo jornalista carioca Zuenir Ventura, que consolidou a ideia da existência de um “apartheid social” nas cidades brasileiras. Esta ideia, centrada na representação de um mundo cindido entre o universo das “favelas” e o do “asfalto”, segundo Valladares (2005, p. 143), teve forte penetração no pensamento sociológico do período, produzindo, consequentemente, uma série de dogmas que buscavam traçar a especificidade das favelas como mundos à parte da cidade. É também possível notar o mesmo movimento no caso de São Paulo, com o surgimento do grupo de rap Racionais MCs, cujas letras de seus primeiros álbuns remetiam ao mesmo imaginário relacionado à segregação da juventude pobre (D’ANDREA, 2013). Outro marco, neste sentido, foi o lançamento do livro “Rota 66” (1993), no qual o jornalista Caco Barcellos denunciava um

para compreendermos o modo como estes temas foram incorporados na agenda pública municipal de São Paulo, dando origem ao VAI e, posteriormente, à Agenda Cultural da Periferia, é preciso reconstituir, ainda que brevemente, a forma pela qual um conjunto de instituições, intelectuais e agentes vinculados a setores da administração pública – num contexto de interações com coletividades formadas por trabalhadores da área cultural e jovens egressos de cursos e oficinas, dedicados ao ensino de variadas linguagens artísticas em regiões periféricas – possibilitaram a emergência da noção de “cultura de periferia” como problema público nos primeiros anos do século XXI, atentando para o fato de que:

A emergência de um problema público não é simplesmente cognitiva. Ela envolve afetividades, sensibilidades e moralidades coletivas: envolve experimentações de sentimentos de entusiasmo e de transtorno que já são formas de definição de situações sociais e que já tocam o senso comum. Ela movimenta as referências sensíveis por meio das quais as informações são filtradas e ordenadas, não em quadros racionais ou intelectuais, mas nos quadros de percepção imediata ou da inferência prática. Ela induz paisagens normativas, articuladas em torno de categorias morais, nas quais o conflito de interesse é apagado pelas questões de decência e de respeito, de humilhação e de reconhecimento, de desprezo e de honra, de liberdade e de justiça. Esses diferentes elementos são constitutivos do que chamamos de “opiniões públicas”. As associações são caixas de ressonância desses processos. Mobilizando-se elas engendram novos personagens (...) e um conjunto de histórias, de racionalização e de argumentos que estão relacionados com esses novos cenários e atores (...). Ao partir dessas novas gramáticas são relançados outros fluxos de protesto, que exprimem sentimentos de escândalo e de reprovação, formulam

esquema de acobertamento de homicídios de jovens pobres por parte da ROTA (Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar), um grupo de operações especiais da Polícia Militar de São Paulo, algo que se tornou ainda mais notório à medida que repercutiam na grande mídia casos como o da “Favela Naval” (1997), onde policiais foram flagrados agredindo e atirando, sem qualquer motivo aparente, em jovens residentes da referida favela, localizada no município de Santo André, na grande São Paulo. O forte apelo desses eventos, no momento em que o país buscava sua consolidação democrática foi o que colocou o Brasil no centro da rota dos principais financiamentos internacionais dedicados ao combate de crimes contra os direitos humanos, incentivando, por conseguinte, o aparecimento de inúmeras ONGs, boa parte delas dedicadas aos cuidados junto às populações jovens, oriundas de regiões periféricas. No discurso e nas práticas institucionais dessas ONGs, as atividades culturais comumente apareciam como aspecto central. Sobre as questões relativas a este período ver Caldeira (2000) e Aderaldo (2008).

Tendo, portanto, em vista a “qualidade dramática” (CEFAI, VEIGA E MOTA, 2011, p. 43) das relações associativas, pretendo aqui chamar a atenção para o fato de que as mudanças relacionadas ao expressivo ganho de importância da referida noção de “cultura de periferia”, a partir da reinserção do princípio de “cidadania cultural” nas diretrizes políticas da gestão municipal de São Paulo no começo dos anos 2000¹²³, decorre da afinidade entre múltiplas e complexas tendências que moviam-se simultaneamente e que, ao convergirem na direção de um projeto comum, transformaram algumas instituições, como a Ação Educativa, em “caixas de ressonância” privilegiadas desses processos e experiências.

Dois pontos relativos ao pano de fundo comum deste contexto interativo merecem destaque:

- 1) A emergência de uma incipiente, mas significativa, conjuntura de obras e experiências de produção e consumo cultural em áreas socialmente marginalizadas, caracterizadas pela extrema precariedade de equipamentos e investimentos culturais, que vinha chamando a atenção da imprensa e de agentes vinculados a ONGs e universidades

¹²³ A noção de “Cidadania Cultural” é empregada pela primeira vez na administração pública de São Paulo no período em que a filósofa Marilena Chauí foi nomeada como Secretária da Cultura durante a gestão da prefeita Luiza Erundina (PT) entre os anos de 1989 e 1992. O conceito, conforme visto na introdução, busca dar conta de um princípio político baseado na compreensão do papel do Estado enquanto garantidor do “direito” ao acesso às oportunidades de realização e consumo cultural por parte de toda a população, sem que este determine o que deva ou não ser reconhecido como “cultura”. A ideia de construir uma política cultural que substituísse as tradicionais atividades que até então eram promovidas pelas administrações públicas e que entendiam o poder público como um sujeito, responsável por determinar as formas e conteúdos estéticos e artísticos de referência à população, ao contrário de um promotor do direito às coexistências de distintas referências culturais, trouxe uma série de novos desafios, como conta Chauí (2006) no livro onde reconstitui tal experiência durante o período em que administrou a pasta da cultura na cidade. Outra referência para compreender este processo pode ser encontrada em Pereira (2006).

que, pouco a pouco, passaram a produzir mapeamentos e estudos com a finalidade de mostrar o modo como essas populações produziam importantes ações culturais, apesar de serem quase que totalmente negligenciadas pelo modelo de política cultural vigente naquele momento¹²⁴.

- 2) O fortalecimento da demanda de uma série de intelectuais, que vinham conciliando o trabalho de pesquisadores nas universidades com a atuação militante, sobretudo em ONGs, por políticas especificamente voltadas para a “juventude” (compreendida como a camada social mais desprotegida pela crise do setor produtivo), enquanto alvo diferenciado das crianças e adolescentes, para além da educação formal (ABRAMO, 1997), conforme vinha ocorrendo em uma série de países em decorrência da influência de relatórios produzidos por organizações internacionais, tais como a OIT (Organização Internacional do Trabalho), a CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina) e a ONU (Organização das Nações Unidas).

¹²⁴ Vale lembrar que, em 2000, havia sido lançado “Capão Pecado”, o primeiro livro do escritor Reginaldo Ferreira da Silva, mais conhecido como Ferréz, que trazia no centro de sua narrativa uma reflexão sobre São Paulo a partir das relações estabelecidas na região do Capão Redondo. Área de residência do autor que, desde os anos 1990, havia se tornado uma região profundamente estigmatizada da cidade por ser conhecida como uma das zonas mais violentas e também o local destacado na maior parte das letras do grupo de rap mais famoso do país, os Racionais MCs, cujos integrantes também residiam na região. O livro de Ferréz, no entanto, já nessa época, não figurava como uma referência isolada no campo literário brasileiro, mas compunha, juntamente com outras obras surgidas no mesmo período, cujo destaque principal foi o livro “Cidade de Deus” – escrito por Paulo Lins e lançado três anos antes (1997) –, um imaginário pautado pelas experiências e testemunhos de jovens habitantes de regiões periféricas dos grandes centros urbanos. Datam deste mesmo período as reuniões de alguns escritores e ativistas culturais em bares da região sul de São Paulo, que ficaram conhecidos como saraus periféricos, e que despertaram um profundo interesse de setores da imprensa, mobilizando certas parcelas da opinião pública. Não há dúvida de que esse imaginário, fortemente presente nos primeiros anos do século XXI, teve profundas influências na formação de uma rede institucional e na sensibilização de setores do governo em relação à necessidade de democratização das oportunidades que haviam sido historicamente negligenciadas às parcelas mais pobres da população, sobretudo no que se refere às gerações mais jovens. Uma análise detalhada desses processos, no caso da literatura e dos saraus, pode ser vista em Nascimento (2009; 2012). Já em relação ao rap, em particular, aos Racionais MC’s e o contexto da emergência do grupo na cena cultural paulistana, ver D’Andrea (2013).

Tal contexto, em meio a uma circunstância política relativamente favorável ao diálogo com as organizações sociais em decorrência da eleição de Marta Suplicy (PT) à prefeitura de São Paulo em 2000, foi o que possibilitou as condições para a já mencionada legitimação de uma agenda especificamente voltada às questões relativas à “juventude” e à criação de um novo paradigma de política cultural, direcionado à “periferia” nas instâncias administrativas do município¹²⁵.

Uma medida inicial neste sentido, tomada logo nos primeiros meses da nova gestão, foi a criação da Comissão Extraordinária Permanente da Juventude, da Câmara dos Vereadores da cidade, instalada em fevereiro de 2001, como destaca Helena Wendel Abramo¹²⁶, que integrou esta comissão, sendo uma de suas principais entusiastas: “foi a primeira experiência de constituição de um espaço permanente para o debate específico sobre a juventude no poder legislativo no Brasil” (ABRAMO, 2008, p. 18).

A referida comissão, presidida pelo professor, arquiteto e então vereador Nabil Bonduki (PT) teve como uma de suas influências as conclusões descritas no

¹²⁵ Neste sentido, vale lembrar o conteúdo do discurso de Marta Suplicy no momento de sua posse na prefeitura da cidade de São Paulo em 2001. Em sua fala, Marta apontou para o fato de que sua administração voltar-se-ia principalmente para as camadas menos privilegiadas da população e, na parte onde tratou especificamente do tema “cultura”, a prefeita recém-empossada ressaltou que as políticas voltadas para o setor deveriam pensá-lo enquanto “instrumento de cidadania”. Em suas palavras: “São Paulo é uma das três maiores cidades do mundo. A maior capital do hemisfério sul do planeta. Ela será nos próximos quatro anos uma cidade aberta para os grandes problemas do mundo e do país. Uma cidade marcada pela efervescência de ideias, pelo debate, pelo experimentalismo cultural, pelo pluralismo. Se faço essa reflexão é para chamar a atenção para a importância que terão as questões culturais em meu governo. Queremos que o amplo acervo de bens culturais que esta cidade possui possa ser compartilhado pela maioria da sociedade, sobretudo por aqueles que vivem marginalizados das grandes criações do espírito, da enorme herança cultural de que esta cidade é depositária. Nossa administração será marcada igualmente pela valorização da produção cultural de nosso povo, que reflete o entrelaçamento de etnias, de distintas identidades nacionais, de todos aqueles que são paulistanos por opção, que escolheram nossa cidade para viver e aqui construir seus sonhos de liberdade e justiça social. A cultura não será, assim, somente entretenimento, adorno, mas um instrumento de cidadania”. Para mais detalhes, ver: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u18164.shtml> (Acessado em 10/01/2013).

¹²⁶ Helena Wendel Abramo é uma das maiores referências no tocante à área da juventude no debate acadêmico brasileiro. A socióloga e assessora política é também filha do jornalista Perseu Abramo, que dá nome à fundação mantida pelo Partido dos Trabalhadores. Mais informações, ver: <http://www.fpabramo.org.br> (Acessado em 16/02/2013).

relatório “Pesquisa Juventude: cultura e cidadania” – concluído em 1999 e lançado em 2000 –, dirigido pelo Núcleo de Opinião Pública da Fundação Perseu Abramo.

A pesquisa dirigida pela fundação ligada ao Partido dos Trabalhadores (PT) tinha como principais objetivos:

(...) investigar o grau de inserção cultural dos jovens brasileiros, examinando tanto seus hábitos de consumo e fruição quanto de produção cultural (o que consomem/produzem, em que quantidade, com quem, onde, de que modo, para quem, com que intenção e sua percepção das dificuldades e ganhos associados a essas atividades); a relação entre essas atividades e os processos de aquisição de informação, construção de sociabilidades, identidades e a conformação de referências de valores e comportamentos; a posição dos jovens em relação a indicadores de inclusão/exclusão social, tanto objetivos (acesso à educação e ao mercado formais, a equipamentos e serviços públicos e privados), como subjetivos (consciência dos direitos de cidadania), e seu grau de inserção política (percepção das instituições, interesse e participação), de modo a que se possa comparar a relevância que atribuem à cultura e à política em suas vidas¹²⁷.

Em linhas gerais, valendo-se de uma linguagem militante, o documento lançava um argumento crítico a uma variedade de representações comumente associadas à *juventude* pelos órgãos de mídia, que geralmente tratavam essa fase da vida como um período de desinteresse diante de questões públicas, bem como de comportamentos desagregadores, revelando “o perfil de um jovem curioso, preocupado com questões públicas, ávido em produzir cultura e participar de iniciativas existentes em sua própria comunidade” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2008, p. 21). Assim, “para além de uma visão estereotipada da condição juvenil, resgatava-se sua condição de cidadão, de sujeito de direitos” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2008, p. 21).

¹²⁷ Trecho retirado do texto de apresentação do referido relatório. Ver detalhes em: <http://www.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/pesquisas-de-opinio-publica/pesquisas-realizadas/pesquisa-juventude-cultura-e-cidadan> (Acessado em 07/01/2013).

Afirmar a necessidade de considerar o jovem em sua condição de “sujeito de direitos” foi também o principal ponto desenvolvido no relatório final, produzido pela comissão presidida por Bonduki que, a partir de visitas a diferentes regiões da cidade, buscou colher depoimentos e examinar as condições vinculadas à sociabilidade juvenil em contextos mais amplos, sobretudo nas regiões marcadas pela ausência de equipamentos públicos de cultura, além de destacados índices de vulnerabilidade social¹²⁸.

A este conjunto de relatórios e pesquisas que vinham sendo produzidos por ONGs e setores ligados à administração pública, somaram-se outros estudos e publicações, com enfoques variados, muitos dos quais dirigidos por instituições dedicadas a assessorias políticas, como a Ação Educativa e o Instituto Pólis.

Outra publicação à qual cabe destaque é o livro: Jovens: políticas públicas, mercado de trabalho, editado pela ONG Instituto Pólis, também no ano de 2000. Na referida publicação são relacionados dois estudos, feitos naquele momento na região conhecida como “Grande ABC”, em São Paulo.

O primeiro, dirigido pela socióloga e pesquisadora do Instituto Pólis Anna Luiza Salles Souto, cujo título é: “Jovens e mercado de trabalho: percepção e expectativas de inserção”, buscou apontar para o impacto da crise do mundo do trabalho entre populações jovens originárias de uma região que havia ficado conhecida pela alta concentração de indústrias e pela força dos movimentos

¹²⁸ Neste momento, conforme dito, já faziam-se ouvir os primeiros ecos das manifestações culturais que surgiam em regiões periféricas de São Paulo, que foram consideravelmente impulsionadas pela relativa visibilidade que alguns escritores vinculados ao movimento, posteriormente conhecido como “Literatura Marginal”, vinham adquirindo, sobretudo após o lançamento da primeira edição especial da conhecida revista Caros Amigos (de uma série de três), idealizada e organizada por Ferréz e integralmente dedicada aos autores auto intitulados como “escritores da periferia”. No bojo desse processo surgiram os primeiros saraus (Sarau do Binho e Sarau da Cooperifa), dedicados às discussões das questões estéticas e políticas relacionadas aos principais dilemas enfrentados pelas camadas menos privilegiadas da população e que, conforme dito, eram organizados em bares na região sul, onde vivem Ferréz e os Racionais MCs. Para uma análise mais detalhada desse processo, ver Nascimento (2009; 2012) e Vaz (2010).

operários durante as décadas de 1970 e 1980. A análise, em sua conclusão, aponta para a descrença das novas gerações em relação às oportunidades do mercado de trabalho, bem como para as marcas ocasionadas pela violência no cotidiano dessas populações e para as poucas alternativas em termos de consumo cultural.

Já o segundo estudo, realizado pelo pesquisador Elmir de Almeida, intitulado “Políticas públicas para os jovens em Santo André”, procura trazer, como o título já diz, um panorama das políticas que vinham sendo coordenadas pela gestão do prefeito Celso Daniel (PT) no governo municipal de Santo André naquele período, destacando positivamente os efeitos do “diálogo” desta gestão com os setores da juventude em seu Centro de Referência da Juventude¹²⁹, sem deixar de lado os limites deste processo.

Tais estudos e relatórios buscavam diagnosticar a necessidade de políticas setoriais que pudessem viabilizar a descentralização dos investimentos culturais e, ao mesmo tempo, reconhecer os jovens, particularmente aqueles que habitavam as regiões mais precárias da cidade, na condição de “sujeitos de direitos”. Suas conclusões em geral se assemelham e, à medida que foram se avolumando, também passaram a estimular a realização de eventos e debates, primeiramente nas sedes das ONGs e, posteriormente, na Coordenadoria da Juventude, criada em junho de 2001, com a missão de “assegurar políticas públicas municipais de juventude de forma transversal e integrada”, conforme descrito no site da instituição¹³⁰.

¹²⁹ Trata-se de um centro, inaugurado em 1998, cuja função consiste na produção de um espaço para o diálogo entre a população juvenil da cidade de Santo André e a administração pública. Ver: http://www.abcdmaior.com.br/noticia_exibir.php?noticia=3505 (Acessado em 15/06/2013).

¹³⁰ Ver mais detalhes no site da Coordenadoria da Juventude, disponível no link: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/participacao_parceria/coordenadorias/juventude/organizacao/index.php?p=1242 (Acessado em 07/02/2013).

A participação nesses encontros, onde se buscava constituir propostas de políticas públicas que viessem a “beneficiar os jovens da cidade”, costumava ser estimulada pelos gestores dos projetos culturais desenvolvidos pelas ONGs, o que passou a atrair para o debate legislativo uma série de pessoas que vinham sendo atendidas pelos diversos projetos vinculados a cursos e oficinas de educação não formal, ministrados por estas instituições.

A mobilidade gerada por esses processos, por sua vez, coincidiu com o crescimento da atenção, por parte dos veículos de mídia, oferecida a movimentos como o “Arte contra a Barbárie”¹³¹ que, cada vez mais, traziam à tona, através de suas críticas e manifestações artísticas, o modo como os investimentos destinados à área cultural no Brasil – baseados nas leis de incentivo¹³² – acabavam concentrados em um universo extremamente restrito, monopolizado pelos setores mais abastados e estabelecidos no mercado cultural, o que impedia o fomento (e o reconhecimento) de uma variedade de práticas culturais que vinham ocorrendo nas áreas periféricas das cidades.

Tomando como gancho a tematização pública desta desigualdade na distribuição de recursos para o setor cultural em meio à emergência de novos atores, oriundos dos contextos notadamente negligenciados pelas políticas até então vigentes, alguns estudos feitos no período passaram a focar as diretrizes responsáveis por darem o tom das políticas de governo no campo do financiamento ao setor.

¹³¹ Tratava-se de um movimento formado diversas companhias de teatro que protestavam contra o modelo hegemônico de fomento às atividades culturais na cidade de São Paulo. Para mais detalhes, ver: <http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#1> (Acessado em 25/02/2013).

¹³² Refiro-me a leis baseadas na atribuição de subsídios responsáveis pelo incentivo para que a iniciativa privada apoie projetos culturais, cujo exemplo mais citado é o da Lei Rouanet. Ver detalhes em: <http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/Regulamentacao-e-incentivo/lei-rouanet> (Acessado em 25/02/2013).

Entre os trabalhos que ganharam relevância significativa em termos da ampliação de discussões mais elaboradas a respeito da necessidade de uma expressiva reformulação nos critérios de balizamento dessas políticas, com vistas à potencialização e fortalecimento dos valores democráticos, está o texto “Dimensões da Cultura e Políticas Públicas”, publicado em 2001 na revista São Paulo em Perspectiva, vinculada à Fundação SEADE (Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados). O artigo, de Isaura Botelho, havia sido produzido logo após uma estadia de pesquisa, financiada pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo), quando a autora realizou, durante 6 meses, observações e estudos junto ao *Département des Études et de la Prospective* (DEP), dedicado às pesquisas responsáveis por informarem periodicamente o Ministério da Cultura francês, com vistas a orientar seus critérios de elaboração de políticas culturais.

Os dados obtidos neste estudo e, em parte, publicados no referido artigo, serviram de base para uma análise comparativa com o caso brasileiro, cuja principal conclusão foi o fato de que,

(...) a democratização cultural não é induzir os 100% da população a fazerem determinadas coisas, mas sim oferecer a todos – colocando os meios à disposição – a possibilidade de escolher entre gostar ou não de algumas delas, o que é chamado de **democracia cultural**. (...) isso exige uma mudança de foco fundamental, ou seja, não se trata de colocar a cultura (que cultura?) ao alcance de todos, mas de fazer com que todos os grupos possam viver sua própria cultura. A tomada de consciência desta realidade deve ser uma das bases de elaboração de políticas culturais, pois o público é o conjunto de públicos diferentes: o das cidades é diferente do rural, os jovens são diferentes dos adultos, assim por diante, e esta diversidade de públicos exige uma pluralidade cultural que ofereça aos indivíduos possibilidades de escolha. A ideia da **democratização da cultura** repousa sobre dois postulados implícitos: só a cultura erudita merece ser difundida; e basta que haja o encontro entre obra e público (indiferenciado) para que

haja desenvolvimento cultural. Duas consequências advêm daí: prioridade dada aos profissionais e descentralização de grandes equipamentos (como criação de centros culturais). Pelas razões apontadas anteriormente, sabe-se que isso não resolve. A cultura erudita é apenas uma entre tantas outras, embora dominante no plano oficial por razões históricas e pelos valores que agrega. Avançar na consideração do que está nesta pluralidade é retomar as distinções já feitas neste artigo, que defende uma política pública articulada que contemple as várias dimensões da vida cultural sem preconceitos elitistas ou populistas (BOTELHO, 2001, p. 27).

Tal texto certamente não foi a única fonte mais elaborada de reflexão a respeito da importância por trás da promoção de critérios horizontalizados na constituição de políticas voltadas à área cultural, mas chama a atenção pelo modo como, ao ser relacionado com a conjuntura política e intelectual destacada até aqui, nos possibilita visualizar a agenda de questões que então ganhava repercussão pública.

A forma como a autora diferencia em seu artigo as noções de “democratização da cultura” (referência ao modelo brasileiro), caracterizada pela reprodução arbitrária de certa concepção (fechada/erudita) do termo “cultura”, e “democracia cultural” (referência ao modelo francês), que considera outras possibilidades de significação do mesmo termo na medida em que enxerga a “cultura” como direito, estava em sintonia com as discussões que vinham sendo feitas, no mesmo momento, tanto nos jornais impressos¹³³, quanto na supracitada Comissão Extraordinária Permanente de Juventude da Câmara Municipal de São Paulo.

¹³³ No período houve uma grande cobertura jornalística dos desdobramentos do já mencionado movimento Arte contra a Barbárie. Ver, por exemplo, as matérias: “ARTE contra a barbárie inspira outros movimentos” (Folha de São Paulo 06/12/2000), “Movimento Arte contra a Barbárie debate leis de incentivo” (Folha de São Paulo 31/07/2000), “Artistas cobram mais ações além das leis” (Folha de São Paulo 03/01/2001) e “Para Garcia, o mercado não pode pautar a Cultura” (Folha de São Paulo 03/01/2001).

Neste sentido, vale lembrar um comentário registrado por Helena Abramo sobre a importância que a dimensão cultural passou a ter nos encontros promovidos pela Comissão:

Debatemos muitos assuntos, como educação, trabalho, violência, participação e saúde. Um dos que mais se destacou foi o tema da cultura que, normalmente relegado a “últimos e breves itens”, nos programas e orçamentos de candidatos e gestores eleitos, ou a aspectos subsidiários de outros temas considerados “mais importantes”, tomou relevância nas manifestações dos jovens que, aos poucos, foram participando das reuniões da Comissão. Foi ressaltada, nos debates, a importância da cultura para a vida dos jovens, para seu lazer e sociabilidade, mas também para a vivência de suas experimentações nos processos de definição de identidade, para a construção de referências e visões de mundo, assim como para a expressão destas e, neste sentido, para a sua participação social. Os jovens pontuaram muitas vezes a falta de equipamentos, apoio e recursos para possibilitar a vivência cultural que demandavam, tanto no sentido da fruição, como no da produção de cultura. Concretamente, acusaram a impossibilidade de ter acesso aos recursos existentes para apoiar a produção cultural dos grupos dos quais muitos deles participavam: exatamente por serem grupos informais, locais, compostos por jovens que não podiam comprovar experiências e referências anteriores, não atendiam às exigências presentes nos instrumentos de financiamento existentes. **Com a perspectiva de responder a esta demanda, foi proposto pelo Vereador Nabil Bonduki o projeto de lei instituindo o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI** (ABRAMO, 2008, p. 18).

A criação do Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI (lei municipal 13540/03, regulamentada pelo decreto 43.823) como plataforma de financiamento de projetos constituídos por jovens¹³⁴, “sobretudo nas camadas de baixa renda” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2008, p. 22), mais do que suprir as demandas dessa população, visava oferecer a possibilidade para o fortalecimento das redes de atuação desses novos produtores culturais, bem como promover a diversificação da atuação das ONGs. Essas últimas vinham se

¹³⁴ Tratavam-se de pessoas entre 18 e 29 anos, devido às exigências contratuais, que determinavam a idade de 18 anos como faixa etária mínima para a responsabilização civil.

dedicando ao desenvolvimento de experiências de educação não formal junto a essa parcela da população, em áreas precárias, baseadas no conceito de “protagonismo juvenil”, segundo o qual – ao menos no discurso corporativo dessas organizações – o público atendido pelos projetos institucionais é visto como partícipe nos processos educativos com os quais se envolvem¹³⁵.

Outrossim, o lançamento do VAI renovou de modo significativo os modelos de financiamento cultural existentes até então, o que transformou o programa numa referência de sucesso entre produtores culturais e administradores públicos no restante do país, uma vez que, ao priorizar inscrições de agrupamentos não formalizados juridicamente, exigindo apenas que um de seus representantes fosse identificado como “proponente” responsável pelo projeto, o programa passou a reconhecê-los, segundo Helena Abramo, enquanto “sujeitos produtores de ações significativas para si e para a cidade, e na sua expressão cultural, como direito que cabe ao poder público apoiar” (ABRAMO, 2008, p. 19), invertendo a lógica que percebe os jovens habitantes de áreas periféricas na condição de “classe perigosa” (ZALUAR, 2000).

Quebrou-se assim, de certo modo, a barreira que impossibilitava o acesso direto (sem mediação institucional) às verbas públicas destinadas ao financiamento do setor cultural por parte de agentes não formalizados juridicamente e oriundos das regiões urbanas menos privilegiadas, o que permitiu, ao menos no plano das representações institucionais, a realização de uma das promessas de campanha de

¹³⁵ O discurso que dá suporte à referida noção de “Protagonismo Juvenil” foi tema da tese de doutorado de Regina Magalhães de Souza (2006). Na visão crítica da autora, tal matriz discursiva é regida por uma concepção que compreende a sociedade como um aglomerado de indivíduos (atores sociais) que estabelecem negociações enquanto realizam atividades que beneficiam a si próprios e à coletividade. Assim, essa “nova” forma de ação pública caracteriza-se pela anulação da política via fabricação prévia do consenso, o que impede a fala autônoma e dissidente.

Marta Suplicy, qual seja, o resgate da noção de “cidadania cultural” como critério para a constituição de políticas para a área da cultura.

Com o aporte financeiro fornecido pelo VAI (até R\$ 15 mil em sua primeira edição) e a ausência de obrigação da devolução dos equipamentos (computadores, câmeras, microfones, projetores, telas de projeção, etc.) adquiridos e devidamente justificados como essenciais à continuidade do projeto na planilha de prestação de contas que acompanha os relatórios técnicos – cuja entrega por parte dos atores selecionados é obrigatória ao longo do desenvolvimento das atividades –, uma série de pessoas, sobretudo aquelas que faziam cursos vinculados a distintas linguagens culturais (audiovisual, teatro, dança, etc.) em ONGs, se viram estimuladas a formarem coletivos com a finalidade de criarem projetos para concorrerem a esta nova modalidade de política de financiamento, o que gerou certa euforia, inclusive nos órgãos de imprensa, conforme vemos na matéria divulgada pelo jornal Folha de São Paulo relacionada à formalização do VAI, no período de sua primeira abertura para a inscrição de projetos, em 2003:

**Programa abre inscrições para iniciativas culturais
da Folha de S.Paulo - 03/11/2003**

Você tem um grupo em início de carreira e está sem grana para gravar o tão esperado primeiro CD? Ou conhece artistas no seu bairro e gostaria de fazer uma exposição na região? Ou quer levar algumas produções de cinema para uma mostra na periferia? Ou está a fim de montar uma biblioteca comunitária? Resumindo: se você tem uma ideia bacana que pode ser transformada em um projeto cultural, aproveite essa chance. Estão abertas, até 21/11, as inscrições para o programa VAI (Valorização de Iniciativas Culturais), criado a partir de um projeto de lei do vereador Nabil Bonduki (PT) e administrado pela Secretaria Municipal de Cultura. O VAI tem o objetivo de apoiar pequenos projetos culturais, especialmente aqueles desenvolvidos por jovens da periferia e aqueles voltados para comunidades desprovidas de recursos e de equipamentos culturais. O VAI funciona de maneira simples. Qualquer pessoa física ou jurídica - sem fins lucrativos e com domicílio comprovado na cidade de São Paulo há, pelo menos, dois anos - pode apresentar propostas artístico-culturais para o VAI. As inscrições acontecem até 21/11, das 14h às 18h, nas quatro regiões da cidade (veja quadro). Cada uma das 31 subprefeituras deve ter dois projetos aprovados e cada projeto selecionado poderá receber até R\$ 15 mil. Os projetos serão avaliados de acordo com a clareza de objetivos, o interesse público, a criatividade, a importância para o bairro, para a região e para a cidade e os custos. Informações e ficha de inscrição estão no site

www.nabilbonduki.com.br e numa cartilha com respostas sobre o programa, que pode ser retirada no gabinete do vereador (viaduto Jacareí, 100, Centro, sala 609, tel. 0/xx/11/3111-2530)¹³⁶.

Um dos primeiros efeitos gerados pela instituição da lei (Nº 13540/03) que deu origem ao programa VAI, cuja primeira seleção de projetos ocorreu no ano de 2003, conforme visto, foi o aumento da demanda por cursos e oficinas dedicados a diferentes áreas (vídeo, fotografia, dança, teatro, etc.), que passaram a se multiplicar por um grande número de ONGs em São Paulo.

Com a rápida multiplicação desses cursos e oficinas, o número de coletivos dedicados à realização de projetos culturais – formados, sobretudo, por jovens habitantes de regiões periféricas –, conforme esperado, também ampliou, e foi em meio a esse processo que surgiram coletivos como NCA, Cinebecos e Cinescadão.

O acúmulo de produções nas mais diversas formas de expressão artística, entre as quais o vídeo, que cresciam exponencialmente de ano em ano, por sua vez, passou a adensar a rede de contatos e territórios de circulação dos atores, bem como a alimentar e potencializar, para além das ONGs, um incipiente circuito de saraus e associações organizadas em torno das redes vicinais ou das alianças estabelecidas pelas relações sócio-políticas dos agentes, em variados locais da cidade¹³⁷. Tal característica possibilitou uma considerável ampliação da circulação e consumo desses produtos culturais em distintos contextos de recepção.

¹³⁶ **Fonte:** Folha de São Paulo <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38480.shtml> (Acessado em 10/01/2013).

¹³⁷ Durante a realização de sua pesquisa de doutorado, entre maio de 2007 e fevereiro de 2009, a pesquisadora Érica Nascimento (2012, p. 110) chegou a contabilizar a existência de 48 saraus, organizados por coletivos informais em uma série de regiões periféricas de São Paulo. Boa parte deles ocorreram em bares, escolas, centros comunitários. Atualmente sabe-se que este número é significativamente maior. Sobre esta cena cultural periférica, ver também a matéria: “Mais articulada, cultura da periferia de SP ganha visibilidade”, publicada no Jornal Folha de São Paulo em 15/07/2012. A mesma pode ser integralmente lida entre os anexos desta tese.

Outro ponto a ser destacado em relação à mobilidade urbana constituída por esta nova modalidade de relação entre as instituições políticas dedicadas ao fomento de ações culturais, as organizações do terceiro setor e um conjunto heterogêneo de cidadãos – em geral jovens, escolarizados e relativamente bem conectados em distintas redes de informação¹³⁸ –, refere-se ao fato de que as trocas geradas pelo relativo “empoderamento”¹³⁹ desses últimos foram capazes de potencializar a importância do termo *periferia*, na medida em que, na busca por princípios comuns de engajamento entre aqueles que aderiam ao novo circuito cultural nascente em São Paulo, tal noção transformou-se em uma categoria central de interação, profundamente referencial no léxico de uma economia política e social mais ampla que os contextos urbanos aos quais a palavra geralmente remete.

O termo “Cultura de Periferia” passou então a se tornar uma expressão corrente em uma série de circuitos, modulando uma significativa quantidade de práticas institucionais.

Oferecer espaço às “manifestações culturais da periferia” passou a ser um discurso adotado por uma série de ONGs, centros culturais, festivais de cinema, programas de televisão, exposições, publicações, editais públicos, etc., o que gerou as condições para a promoção de um conjunto de produções e atores que ganharam destaque na cena pública nacional e, em alguns casos, internacional.

¹³⁸ Dados estatísticos sobre o perfil dos beneficiários do programa VAI, produzidos por pesquisa coordenada pela Secretaria de Cultura do município, em parceria com o Centro Cultural da Espanha e *Ipsos Public Affairs* apontam para o fato de que 61% são homens e 39% mulheres, e 50% possuem nível superior. Ver: https://docs.google.com/file/d/0B05i6L_Eild9R2NFU1FodTRkaGc/edit?pli=1 (Acessado em 27/02/2013).

¹³⁹ O termo é comumente utilizado no campo associativo pesquisado como referência à aquisição da emancipação individual relacionada à obtenção de uma consciência coletiva necessária para a superação da dependência social e dominação política.

Alguns dos mediadores com destacada participação na Comissão Permanente de Juventude da Câmara Municipal de São Paulo foram projetados no cenário político do município. Este foi o caso, por exemplo, de Maria do Rosário Ramalho que, de assessora do vereador Nabil Bonduki, passou a coordenar o programa VAI. Pode-se também mencionar Luciana Guimarães que, na época da comissão, trabalhava na ONG Instituto Sou da Paz e, na gestão seguinte à de Marta Suplicy, do prefeito José Serra (PSDB), foi nomeada ao cargo de Coordenadora da Juventude; posteriormente, assumiu o cargo de diretora do Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso (CCJ), inaugurado em 2006, na Vila Nova Cachoeirinha, zona norte da cidade.

Foi no período em que Luciana Guimarães dirigia a Coordenadoria da Juventude, que alguns dos agentes atualmente ligados aos coletivos NCA e Cinescadão passaram a frequentar as imediações da Rua General Jardim¹⁴⁰ e a referida Coordenadoria.

Recapitulando o processo de chegada àquela região, no caso dos sujeitos dessa pesquisa, vale lembrar que Daniel Fagundes, Diego Soares e Fernando Solidade, que posteriormente viriam a formar o NCA, chegaram até ali devido a um curso oferecido em 2004 pela Ação Educativa, intitulado Vídeo, Cultura e Trabalho (VCT). A ideia geral do curso, que contava com o “apoio” de instituições como o Instituto Credicard e o Instituto Vitae¹⁴¹, era a de formar “jovens” com comprovado histórico de participação em movimentos populares, no uso do vídeo digital. Conforme mencionei anteriormente, os três rapazes haviam realizado

¹⁴⁰ Conforme mencionado no capítulo anterior, a rua se localiza numa região nobre e central da cidade, onde se encontram importantes instituições, como a FESPSP (Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo), a Biblioteca Municipal Monteiro Lobato, a Ação Educativa e o Instituto Pólis, além da relativa proximidade com a Coordenadoria da Juventude do município.

¹⁴¹ Ver: <http://sid.acaoeducativa.org.br/index.php/juventude/37-juventude-e-participacao/278-juventude> (Acessado em 08/02/2013).

oficinas de vídeo ministradas por duas ONGs distintas (Associação Cultural Kinofórum e Instituto Sampa.Org) em 2003, na região onde moram e, após a experiência, buscaram outras formas de aprofundamento dos conhecimentos técnicos na área, quando encontraram o anúncio da seleção para o VCT.

Foi ali também que conheceram Flávio Galvão, que posteriormente integraria o Cinescadão, quando este atuava exibindo filmes na Biblioteca Municipal Monteiro Lobato, localizada há poucos metros da ONG onde ocorria o curso VCT. Nessas exibições, conforme já comentei no capítulo anterior, costumavam aparecer alguns dos alunos do curso, que aumentaram quando, logo após o lançamento do VAI, a coordenação da biblioteca decidiu realizar uma oficina voltada ao ensino da elaboração de projetos para o edital do programa.

Além disso, tais agentes também costumavam reunir-se em alguns dos bares e instituições das redondezas que, assim como a Ação Educativa, passaram a oferecer atrações como debates e cursos na área do vídeo digital e das políticas para a juventude, como a ONG Instituto Pólis e a própria Coordenadoria da Juventude, o que tornou aquela região um espaço importante para a articulação dos coletivos que passavam a assumir de modo cada vez mais forte a identificação de “coletivos de periferia”¹⁴².

Tratando particularmente o caso dos coletivos dedicados à área audiovisual – tema central desta tese –, um destaque refere-se ao fato de que o encontro dessas pessoas naquelas (e em outras) imediações entre os anos de 2004 e 2007 desdobrou-se, primeiramente, em um fórum, com uma lista de discussão na internet, intitulado Fórum Paulistano de Audiovisual e Cinema Jovem, que, além dos coletivos de realizadores e exibidores de vídeo formados majoritariamente por

¹⁴² Tal dinâmica será mostrada de forma mais detalhada no capítulo seguinte.

egressos de cursos e oficinas ministrados por ONGs, contava com a participação de uma série de entidades e agentes vinculados a projetos ligados à chamada “educação audiovisual popular” (CIRELLO, 2010).

A ideia que amparava a constituição do referido fórum era a de estimular e desenvolver o debate a respeito das possibilidades de formulação de políticas públicas e modalidades de apoio capazes de acolher as produções e os realizadores que vinham sendo formados nas regiões periféricas da cidade, ampliando, assim, os circuitos formais de exibição desses vídeos nas salas existentes em uma variedade de espaços culturais. Além disso, outro motivo evidente ligado à formalização do fórum era a busca pela constituição e fortalecimento de uma identidade de grupo aos realizadores “da periferia”.

Uma primeira medida prática, com vistas a conjugar essas duas demandas, foi a elaboração e a realização de uma mostra de vídeos, além de debates entre os realizadores e profissionais vinculados à Secretaria de Cultura do município, bem como ao campo audiovisual no país. A mostra, intitulada “Mostra Cinema de Quebrada”, foi realizada entre os dias 1 de outubro e 19 de novembro de 2005, no Centro Cultural São Paulo (CCSP)¹⁴³ e contou com o apoio de entidades como a Associação Cultural Kinofórum, a Ação Educativa, a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), o Instituto Criar, além da Secretaria Municipal de Cultura e da Coordenadoria da Juventude.

Nas sessões da mostra, ocorridas sempre aos sábados a partir das 14 horas, houve diversos debates e questionamentos em relação aos limites e potencialidades deste novo movimento que parecia estar despontando no

¹⁴³ Para mais detalhes sobre a referida instituição, ver: <http://www.centrocultural.sp.gov.br> (Acessado em 07/04/2013).

audiovisual brasileiro, seguindo o fluxo de outros “movimentos culturais da periferia”.

O relativo sucesso na realização deste evento justamente no período em que o Ministério da Cultura, sob a gestão do músico Gilberto Gil, lançava as bases de seu programa mais ousado: o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania *Cultura Viva*¹⁴⁴, direcionado prioritariamente às “populações periféricas”¹⁴⁵ e que tinha nos chamados Pontos de Cultura¹⁴⁶ sua base mais importante, ampliou os horizontes do fórum de discussão voltado ao chamado “Cinema de periferia”, que passou a ser administrado de forma regular pela Coordenadoria da Juventude do Município.

Neste meio tempo, a partir de 2007, também foi o momento em que a ONG Ação Educativa passou a desenvolver sua nova área programática, focada na “cultura”¹⁴⁷. A instituição, que já possuía em seu organograma as áreas da “Educação” e “Juventude”, e que vinha de longa data trabalhando com a formação das pessoas que posteriormente constituíram os chamados “coletivos culturais da periferia”, passou, particularmente, a partir da iniciativa de Eleílson Leite, um de seus funcionários, a dedicar-se de forma mais abrangente ao fortalecimento das redes associativas relacionadas a esses novos sujeitos políticos. Foi neste contexto, em maio de 2007, que a instituição lançou a Agenda Cultural da Periferia.

¹⁴⁴ Ver detalhes em: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/cultura-viva/> (Acessado em 11/02/2013).

¹⁴⁵ O programa declara como seu público alvo as “populações de baixa renda habitantes de áreas com precária oferta de serviços públicos, tanto nos grandes centros urbanos como nos pequenos municípios, jovens e adultos em condição de vulnerabilidade social, estudantes da rede básica de ensino público, professores e coordenadores da educação básica, comunidades indígenas, rurais e remanescentes de quilombos, além de agentes culturais, artistas e produtores, pesquisadores, acadêmicos e militantes sociais que desenvolvem ações de combate à exclusão social e cultural”. Ver maiores detalhes em: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/cultura-viva/objetivos-e-publico/> (Acessado em 11/02/2013).

¹⁴⁶ Ver introdução.

¹⁴⁷ Ver Nascimento (2012, p. 185).

A pesquisadora Érica Nascimento (2012) dedicou uma parte de sua tese à descrição dos detalhes deste processo no caso da Ação Educativa. Sua análise detalhada aponta para uma série de questões importantes para os propósitos desta tese. Segundo a autora, o lançamento da Agenda Cultural da Periferia foi um lance estratégico bastante eficiente no tocante aos rumos institucionais da ONG, sobretudo por estabelecê-la como o principal ponto de articulação da “periferia no centro”. Aos poucos,

A Agenda foi se firmando como um termômetro cultural da periferia, mesmo que enviesada pelos critérios de seleção da Ação Educativa (como relevância na cena cultural, antecedência e completude no envio de informações, etc.) ou das linguagens artísticas que estão em seu recorte (NASCIMENTO, 2012, p. 188).

Em relação a este último ponto, Nascimento mostra, a partir da entrevista que fez com Elizandra Souza (p. 188) – uma das “poetisas” vinculadas ao sarau pesquisado pela autora, que foi contratada pela Ação Educativa para fazer parte da equipe técnica dedicada à organização e sistematização da Agenda –, que os eventos relacionados na publicação não comportam a diversidade cultural existente nas regiões identificadas como sendo representativas da “periferia”. Isso porque, como lhe diz Elizandra, ela não atende a uma série de gêneros como o Hardcore, o Punk e o Rock (com raríssimas exceções), circunscrevendo como manifestações da *periferia* quase que exclusivamente gêneros como o Samba, o Rap, o Funk, a literatura, os saraus e o audiovisual. (p. 188).

A Agenda também ocupou um programa de rádio, além de um dos quadros do já citado programa Manos e Minas, da TV Cultura¹⁴⁸, e ganhou um prêmio do Ministério da Cultura¹⁴⁹. Em 2009, este trabalho possibilitou a realização do projeto “Cultura de Periferia: Arte e Mobilização Social”, que estabeleceu a instituição como um “Pontão de Cultura” e o espaço físico (um auditório) denominado “Espaço Cultural Periferia no Centro” como “Ponto de Cultura”¹⁵⁰.

Com o alargamento e a profunda diversificação das atividades desenvolvidas pela Ação Educativa mediante o lançamento e o sucesso da área programática da “Cultura” e da Agenda Cultural da Periferia, outras instituições “vizinhas”, como o Instituto Pólis, também renovaram sua estrutura programática, lançando ou fortalecendo a linha da “Cidadania Cultural” em seus quadros corporativos. No caso específico dessa última ONG, um dos projetos vinculados a esta área foi o lançamento de um Cineclube (Cineclube Pólis) dedicado, entre outras coisas, às exibições e debates de filmes voltados às apropriações simbólicas dos coletivos de realizadores audiovisuais na cidade¹⁵¹.

Conforme dito, todas essas transformações, aliadas ao fato de a rua General Jardim localizar-se no centro da cidade, em uma região bem próxima de importantes instituições culturais e órgãos administrativos vinculados à prefeitura, como a Coordenadoria da Juventude, tornaram aquela territorialidade num polo central de encontros e relações entre os coletivos pesquisados e também destes agentes com uma série de mediadores políticos e institucionais da cidade.

¹⁴⁸ Retomando informações anteriores, o Manos e Minas é um programa semanal de televisão, produzido e exibido pela TV Cultura e dedicado ao tema da “cultura de periferia”. Atualmente o programa é apresentado pelo rapper Max B.O e pela cantora Anelis Assumpção.

¹⁴⁹ Trata-se do Prêmio Pontos de Mídia Livre. Ver detalhes em: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/category/mobilizacao-e-articulacao/ponto-de-midia-livre-mobilizacao-e-articulacao/> (Acessado em 11/02/2013).

¹⁵⁰ Para detalhamento destes processos, ver Nascimento (2012, p. 192). Ver também: http://www.acaoeducativa.org.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=2080&Itemid=2 (Acessado em 11/07/2013)

¹⁵¹ Ver: <http://cineclubepolis.wordpress.com> (Acessado em 11/02/2013).

Mapa 4: Trecho que liga a Rua General Jardim (A) à Coordenadoria da Juventude (B), onde se concentram algumas das principais instituições responsáveis pela elaboração e financiamento de práticas culturais nas regiões periféricas da cidade. **Fonte:** Google Earth.

Ocorre, no entanto, que a emergência desta “cultura da periferia” enquanto problema público em São Paulo, à medida que passou a ser compreendida de modo autoevidente em falas de gestores públicos ou matérias da imprensa, acabou ocultando uma série de desdobramentos reivindicativos e dissensões ocorridas entre os frequentadores desses espaços, dado o modo como a referida noção foi adotada por essa rede associativa, fazendo com que certos processos e valores passassem a ser vistos de forma consensual e homogênea.

Buscarei, a seguir, mostrar os detalhes desses desdobramentos, dessa vez através da análise das trajetórias de Flávio Galvão, integrante do coletivo Cinescadão, e Fernando Solidade, membro do coletivo NCA.

2.2. Trajetórias

2.2.1. Flávio Galvão

Parte da trajetória de Flávio já foi explorada no capítulo anterior, entretanto, trataremos aqui de detalhar seus passos, bem como relacioná-los aos de outros agentes, com a finalidade de apontar para o modo como as transformações descritas no tópico anterior foram vivenciadas do ponto de vista dessas pessoas, que costumam figurar como “público alvo” das instituições descritas até aqui.

Conforme observei, no primeiro capítulo da tese, no momento da pesquisa, Flávio vivia com seu pai, que é serralheiro aposentado, no bairro Lauzane Paulista, bem próximo a um grande complexo de favelas na região norte da cidade, entre as quais a do Peri, onde se localiza a base na qual ocorrem a maioria das ações do Cinescadão, além de ser o local de moradia dos demais membros do coletivo.

Flávio, assim como seus dois irmãos, cresceu numa família de classe média baixa, transitando entre universos muitos distintos desde muito novo, em um local inicialmente “ocupado” por sua família. Segundo suas próprias palavras:

(...) isso aqui era tudo mato, Guilherme. Quando a gente chegou aqui, essa casa que você está vendo, hoje bonitinha, era toda acabada. Era uma ocupação mesmo que meu pai fez, junto com outras pessoas que já não estão mais aqui.

Já no fim da década de 1980, durante sua adolescência, ele entrou para o movimento Punk, que, segundo suas palavras, “tinha uma base muito forte na zona norte da cidade”, em áreas próximas de sua casa.

A vivência entre os grupos e cenários de sociabilidade punk era conciliada com o trabalho de serralheiro, que exercia junto com o pai, e permitia-lhe refletir sobre sua condição, além de dividir questões e preocupações com outras pessoas de origem social semelhante:

Aqui sempre foi um bairro pobre, um bairro de operários. Éramos todos filhos de operários e, alguns, de operários desempregados, mas não era uma turma alheia ao mundo (...). Eu estava numa fase que me fez seguir uma formação que eu não tinha em casa. Era muito forte. Tinha um fascínio e uma formação (...).

A “formação”, a qual Flávio se refere, diz respeito às trocas de cartas e fanzines sobre temas relacionados à política, além de encontros e organizações de debates que eram promovidos pelo movimento Punk. Porém, o envolvimento em certas confusões, principalmente em brigas com grupos rivais e problemas com a polícia da parte dos colegas, desgastavam-no profundamente. Conforme ele próprio lembra:

A gente era de uma geração depois do pessoal dos anos 70 e 80. Nós não aceitávamos o posicionamento ganguísta do pessoal da antiga. Os caras tinham matado gente. Infelizmente tinha esse lado violento no movimento punk e eu me envolvi nisso também.

Flávio havia largado os estudos no 1º ano do ensino médio, até que aos 18 anos foi convocado a servir o exército. Algo inaceitável para seus ideais “libertários”, o que o fez ser punido, em diversas ocasiões, por atos de indisciplina. A percepção negativa em relação às atividades no quartel, as seguidas punições, e

a falta de perspectiva em relação ao que fazer após o tempo de serviço militar o motivaram à retomada dos estudos.

Eu me sentia sozinho. Sem banda, sem contatos, ficando muito tempo preso. Comecei a pensar que precisava sair dali. Voltei a estudar, o que foi uma coisa muito louca, porque eu tinha abandonado a escola no primeiro colegial. Voltei a estudar porque no exército os caras humilhavam muito a gente. Eu sempre queria levantar alguma discussão e os caras me falavam: “você não tem nem estudo, soldado! Você tem que ficar aqui para servir a gente mesmo!”.

A essa altura, desiludido com o movimento Punk e frustrado com a experiência no exército, o retorno aos estudos passou a ser sua grande esperança de reformular seus projetos pessoais. Flávio já possuía o desejo de fazer cinema – em grande medida influenciado pelas conversas com um tenente do quartel, que havia se formado na área de publicidade e que sempre falava a respeito dos cursos no campo da “comunicação” – até ser acometido por uma nova frustração: a nota de corte do vestibular para o curso desejado. Conforme suas palavras:

A universidade passou a ter mais importância para mim mesmo e aí eu descobri estudando aqueles números de notas de corte que cinema era muito alto. Esse negócio foi duro para mim, Guilherme. Ver que eram só 20 alunos.

Apesar de ter optado por um curso com nota de corte consideravelmente mais baixa do que Cinema – curso de Letras –, ingressar na universidade não foi um caminho fácil para um jovem recém-saído de uma escola que, segundo seu relato, oferecia condições de ensino bastante precárias, após um extenso período longe dos estudos:

Eram 53 pontos para ir para a segunda fase e foi exatamente o que eu fiz, 53 pontos. Tomei um susto quando vi meu nome no jornal indo para a segunda fase da Fuvest. Aí aconteceu a 1º chamada, a 2º chamada e na 3º chamada eu recebi um telefonema dizendo que tinha sido selecionado. Entrei na terceira chamada do negócio. Cheguei lá, tinha uma folha A4 colada na entrada do prédio e meu nome era o penúltimo. Mas foi legal, cara. Sempre foi uma desconfiança muito grande se eu realmente cursava a USP e até hoje vários amigos meus me perguntam se eu estudei lá mesmo.

Com a necessidade de conciliar trabalho e estudos, a dificuldade enfrentada no processo que o levou a ingressar na instituição refletiu-se no curso. Nesta época, Flávio trabalhava como escriturário na Santa Casa, no período da tarde, após as aulas:

Estudava de manhã e trabalhava das 14 às 23 horas. Estudava no trabalho. Era uma coisa maluca. Eu, na faculdade, pegava pilhas de xerox, comprava os livros, mas não lia nada porque não tinha tempo. De manhã eu ia para a faculdade, de tarde eu trabalhava e eu trabalhava de final de semana também.

Desmotivado com o curso de Letras e o cansaço do trabalho, a saída foi “arrumar uma forma” de ser mandado embora e, com os recursos oriundos do seguro desemprego, passar a ficar mais tempo na universidade. No entanto, sua dedicação concentrou-se em outras disciplinas e questões, não relacionadas ao curso escolhido no vestibular. Neste período ele também conheceu o Cinusp¹⁵², onde passava boa parte do tempo vendo e discutindo filmes.

¹⁵² Órgão vinculado à Pró-reitora de cultura e Extensão da Universidade de São Paulo, fundado em 1993, o Cinusp procura difundir, por meio da exibição de circuitos de exibição cinematográficos, discussões relacionadas a temáticas políticas e sociais contemporâneas. Mais informações podem ser acompanhadas no link: <http://www.usp.br/cinusp/> (Acessado em 22/03/2011).

A angústia em relação ao curso de Letras, onde, segundo suas palavras, “continuava indo mal”, só aumentava, o que o fez pensar em se transferir para o curso de Geografia, por uma afinidade que tinha com os textos de alguns autores da área. Flávio então trancou a universidade por dois anos e voltou a trabalhar como escriturário, dessa vez, no Hospital Santa Catarina, localizado na Avenida Paulista:

Trabalhava à tarde e nas minhas folgas estudava. Aí pensei comigo que era melhor continuar nas Letras. Fui mapeando tudo o que eu tinha sentido muita dificuldade no curso. Fui estudando sozinho e essa nova concentração nas Letras me fez pensar de novo, mas com mais cuidado, a questão do cinema. Daí resolvi voltar à universidade, estudar letras e me direcionar ao cinema.

Foi neste retorno à universidade, após dois anos, que Flávio conheceu o LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia), onde se inscreveu para um curso extra curricular de “Antropologia Visual”, que era aberto a toda a comunidade (acadêmica ou não). Lá conheceu autores e diretores que se tornaram grandes inspirações para os filmes que viria a realizar mais tarde, como Jean Rouch, além de algumas pessoas que marcariam sua vida e o influenciariam decisivamente em algumas de suas escolhas futuras.

Ali [*no LISA*] foi a primeira vez que fui para uma ilha [*de edição de vídeos*], a primeira vez que saí com uma câmera para registrar coisas para valer mesmo, com um propósito. Isso era 2003. E lá eu conheci uma pessoa muito importante na minha vida: a Vera Batista Alves. Uma socióloga que trabalhava em muitas coisas nesse campo cultural.

Vera, que também fazia o curso oferecido pelo LISA, vinha de uma longa trajetória no campo dos “projetos culturais” e à época coordenava um setor de

curiosos e oficinas na biblioteca Monteiro Lobato, localizada na rua General Jardim, que, conforme já dito, encontra-se no centro da cidade e interconectava ONGs como a Ação Educativa e o Instituto Pólis, por onde circulavam muitas pessoas ligadas aos projetos assistidos por ambas as instituições, entre as quais Fernando, Daniel e Diego.

No mesmo período do curso no LISA, e em meio ao processo de consolidação da amizade com Vera, Flávio conheceu, numa reportagem de televisão no programa Zoom, transmitido na TV Cultura, o trabalho de outra ONG, pioneira em projetos de educação audiovisual na cidade de São Paulo, a Associação Cultural Kinofórum, o que lhe causou um profundo impacto, dada a coincidência entre o trabalho da referida instituição e suas aspirações pessoais.

Foi neste momento que, após receber um convite de Vera Alves, ele iniciou um projeto de exibição de filmes na biblioteca municipal Monteiro Lobato, onde ela trabalhava e que, conforme dito, ficava ao lado de ONGs por onde muitas pessoas assistidas nos “projetos sociais”, entre os quais, aqueles vinculados ao ensino da linguagem audiovisual em regiões periféricas, circulavam. Como ele próprio coloca: “ela [*Vera Alves*] começou toda uma iniciação na ação cultural comigo”.

Naquele momento, ocorreram os primeiros contatos de Flávio com o público dos “projetos” ligados à educação audiovisual, que vinham se espalhando pelos bairros periféricos na cidade.

(...) eu mergulhei com ela [*referência à Vera Alves*] nessa experiência. Esqueci um pouco toda aquela ideia acadêmica e passei a vivenciar uma experiência prática de fazer sessões de cinema, etc.. Aí eu testava o que tinha de material produzido e via como as pessoas reagiam. Isso começou

a levar algumas dessas pessoas que estavam ligadas a esse “Cinema de Quebrada” às sessões. Aí a gente começou a se reunir. Esses caras chegaram e somaram.

“Cinema de Quebrada” era o nome por meio do qual alguns gestores públicos, educadores de ONGs, alunos e ex-alunos dessas instituições se referiam às realizações destes últimos que, em certos casos, após a formação nas oficinas de produção audiovisual, passavam, por conta própria, a se articular em coletivos (geralmente constituídos por habitantes de um mesmo bairro ou região) e a produzir filmes e documentários.

Além da biblioteca, Flávio também costumava encontrar as pessoas que circulavam pelas ONGs nos bares próximos. Foi lá que conheceu Rogério Pixote (atual integrante do coletivo Cinebecos), que lhe foi apresentado por um amigo em comum. Da mesma forma, conheceu outras pessoas, fortemente ligadas ao universo desta pesquisa. Segundo ele, o trecho da Rua General Jardim teve papel crucial para esses encontros:

(...) aquele trecho ali da General Jardim começa lá com o Pólis e para mim morre com a Ação Educativa, passa pelas FESPSP [*Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo*], tem a biblioteca Monteiro Lobato, que muita gente não considera, mas eu acho um dos melhores espaços dali. Porque a Ação Educativa tem toda uma discussão sobre cinema, o Pólis também têm uma preocupação com relação à produção audiovisual e a Escola de Sociologia e Política também têm isso, mas a maior expressão de cultura audiovisual que têm ali naquele eixo é a biblioteca Monteiro Lobato. Ela tem um acervo enorme do trabalho do Mário de Andrade. Uma coisa que acontecia num momento em que era muito forte fazer isso [*registrar manifestações de cultura popular através do vídeo*]. A Vera me mostrou esse material, ela chegou a tentar dialogar com esses grupos [*refere-se aos produtores audiovisuais assistidos pelas ONGs*], mas eu senti que não teve muito interesse.

Para Flávio, tal falta de interesse vinha de uma dificuldade que algumas pessoas tinham em relacionar a ascensão da chamada “cultura da periferia” a outros processos e atores sociais, não necessariamente ligados a contextos de precariedade.

Ele relata, então, que nas projeções que fazia junto com Vera Alves na biblioteca Monteiro Lobato, conheceu Wilq Vicente, que havia vindo do Recife para São Paulo para estudar e acabou se envolvendo com o trabalho das ONGs ligadas às oficinas de educação audiovisual nas áreas de baixa renda da cidade¹⁵³. Nesta época, Wilq, juntamente com Daniel, Diego e Fernando, também fazia o curso Vídeo, Cultura e Trabalho (VCT) na Ação Educativa, ao lado da biblioteca onde Flávio atuava.

Wilq, entre outros ex-alunos de cursos de formação audiovisual ministrados por diferentes instituições em regiões de baixa renda, também vinha se reunindo na Coordenadoria da Juventude no mencionado Fórum Paulistano de Audiovisual e Cinema Jovem, que integrava, conforme dito no tópico anterior, além desses egressos de cursos e oficinas de vídeo, uma série de associações ligadas ao universo audiovisual na cidade (ONGs, Associações, Gestores Públicos, etc.).

Foi a partir de um convite de Wilq que Flávio tomou conhecimento e começou a participar de algumas destas reuniões.

Na biblioteca eu conheci a molecada que se chamava ‘Cinema de Quebrada’. Lá nessas mostras [*exibições de filmes que Flávio e Vera faziam na biblioteca*], o Wilq apareceu e disse que estavam

¹⁵³ Informações mais detalhadas a respeito da trajetória de Wilq podem ser vistas no texto que ele próprio escreveu no livro *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*, organizado por Leonel e Mendonça (2010).

se reunindo na coordenadoria de juventude e estava um pessoal que fazia vídeo na quebrada, etc. Aí eu acabei indo também.

Em meio a esses encontros que passaram a se estender da biblioteca às ONGs e bares próximos e à circulação de pessoas ligadas a projetos elaborados por estas instituições, Vera Alves teve a ideia de organizar um curso para ensinar “técnicas de elaboração de projetos” para o VAI (Programa de Valorização a Iniciativas Culturais), que, como vimos, havia surgido um ano antes, em 2003. Flávio, Wilq e mais algumas pessoas (a maioria estudantes da área de letras) se mobilizaram para, seguindo a proposta do curso, construir um projeto de coletivo na área audiovisual. Assim, montaram o coletivo Fabicine (Fantástica Fábrica de Cinema).

Flávio então colocou ao grupo a ideia de montagem de um projeto que tivesse como foco de atuação alguma favela de sua região, na zona norte da cidade, algo com o qual todos concordaram. Conforme suas palavras:

O grupo topou uma ideia minha de levarmos esse trabalho [*refere-se ao projeto que estavam criando para o VAI*] aqui para a zona norte. Eles adoraram a ideia. Há uns 4 anos antes eu já andava muito ali no Peri, nas favelas dali. Minha prima morou na Cohab do Jardim Antártica. Aí eu ia até a favela do Sapo, descia, sempre procurando alguém que fazia alguma coisa (...). Eu tinha que encontrar outras formas de relação e eu lembro que eu ia na Cohab e perguntava para a minha prima se não acontecia nada ali. Aí foi ela que me falou que tinha um cara que fazia um agito na entrada da favela do Sapo. Aí, como eu não tinha em quem chegar, eu ia até a favela e perguntava sobre esse rapaz. Uns me diziam ‘Ah, é o Nei’ outros ‘Ah, é o Ulisses’ e aí me falavam que para chegar eu tinha que encontrar esses caras e eu nunca achava até que um dia eu fui conversar com o Eufrásio Modesto, que tem um cineclube chamado Cora Coralina aqui no Jaçanã e ele falou que conhecia o rapaz que fazia o agito na favela do Sapo. Eu fiquei louco e ele me passou o contato. Aí ele me mandou ir conversar urgente com ele porque um mês antes o Ulisses e a irmã dele tinham

passado no Cora Coralina e feito uma formação cineclubista lá com eles. Então eu fiquei sabendo que os caras tinham a intenção de montar um cineclube na favela do Sapo.

Com o contato de Ulisses em mãos, Flávio, Wilq e os demais integrantes da Fabicine foram até a favela do Sapo e construíram, a partir de alguns encontros com ele e o grupo Juventude ativa, do qual fazia parte¹⁵⁴, um projeto em comum acordo com a finalidade de desenvolverem um cineclube para a região, a partir dos recursos do VAI.

No entanto, após ganharem o edital, não houve necessidade de muito tempo de trabalho para que Flávio e algumas pessoas de seu recém formado coletivo notassem que as relações políticas na região possuíam uma lógica própria e bastante diferente do que pensavam até então. Ulisses era militante do PT (Partido dos Trabalhadores) e o Juventude Ativa possuía vínculos políticos associados a certos candidatos locais, que controlavam um determinado perímetro dentro da favela onde atuavam. Isso fazia com que o projeto e as ações desenvolvidas por eles devessem se restringir a um setor específico, sem que as áreas vinculadas ao perímetro de ação dos outros candidatos (e os “projetos” de seus grupos aliados) fossem afetados. O acesso aos demais lugares era, portanto, controlado e limitado apenas à passagem, sem que houvesse a possibilidade de uma atuação mais significativa. Flávio diz que não aceitava essas determinações e acabou rompendo com o grupo.

eu sentia que podia fazer uma coisa boa lá e para isso eu não iria precisar fechar com nenhum candidato, porque tem muito disso por aqui, não é? Cada setor, cada favela, sei lá, por exemplo, a favela dos Sem Terra fechou com o candidato X, aí a favela do Sapo fechou com o candidato Y. Os

¹⁵⁴ Trata-se de uma associação de habitantes da favela do sapo, organizada por Ulisses, que tem como proposta desenvolver atividades culturais no local.

caras montam uma campanha e há uma disputa ideológica e partidária ali, mas para mim isso não interessa. Eu transito livremente pelos territórios e são os espaços privilegiados para o conflito, então é ali que eu estou. Aí começaram a aparecer outras questões mais graves que fizeram com que, ao conhecer o pessoal do CaGêBe [*Grupo Cada Gênio do Beco, do qual participam César, Shirley, Dj Paulinho e, na época, André* 29] eu rompesse radicalmente com os caras lá do Ulisses.

Algo interessante de ser sublinhado aqui, é o fato de que, quando visto a partir dos discursos técnicos geralmente reproduzidos por gestores culturais e representantes do poder público, ao falarem de programas como o VAI, entre outros informados pela noção de “cultura de periferia”, o termo *periferia* remete a um universo coerente, com certa clareza e unidade cultural; já quando notado a partir das relações vividas no plano cotidiano, essa coerência tende a cair por terra à medida que a *periferia* se fragmenta em uma série de relações que envolvem não apenas os moradores, mas suas associações em instituições religiosas, grupos coligados a candidatos políticos, ONGs, entre outros universos que se estendem para além desses espaços.

Os “projetos sociais”, geralmente desenvolvidos nas áreas mais precárias da cidade, por exemplo, quando observados pela ótica do discurso oficial ou institucional das ONGs e administrações públicas, costumam ser utilizados para ressaltar o desenvolvimento de ações de “cidadania cultural” junto a populações de baixa renda; já quando percebidos no campo das práticas locais, conforme a experiência relatada por Flávio parece apontar, dão vazão a outras questões. Um coletivo cultural de “jovens” que, ao ser observado a partir dos projetos e discursos institucionais, pode dar a impressão de representar uma ação democrática e “cidadã”, ao ser visto no contexto local, a partir de suas dinâmicas internas, pode apontar para ligações de cunho partidário, encabeçadas por

associações e grupos de moradores coligados a certos políticos, igrejas ou, até mesmo, ao tráfico.

Ao ver-se diante dessas disputas, Flávio passou a investir em novas relações, com pessoas “alheias a vínculos políticos”, a fim de construir uma atuação mais significativa e autônoma na área. E foi desta busca que surgiu o Cinescadão.

As apresentações musicais que o grupo de rap CaGeBe fez em alguns dos eventos chamaram a atenção de Flávio pelo significado das letras e pelo modo como os músicos do grupo se apresentavam. Segundo ele, “o discurso sonoro deles era muito audiovisual para mim porque trazia as questões do bairro, questões de protesto, contestação histórica, política (...)”. Além disso, uma forte amizade entre Flávio e André 29, à época membro do grupo¹⁵⁵, passou a se estabelecer e possibilitar um maior aprofundamento na relação com os outros membros, já que inicialmente as relações eram muito difíceis.

(...) o André 29 mediava um certo conflito que se estabelecia ali. Era tenso, mas eu gostava dessa tensão, porque eu gosto disso mesmo. Ele [*César*] não acreditava no trabalho que eu fazia. Sempre dizia que audiovisual era coisa de *playboy*. Hoje eu brinco com ele e digo que agora não tem mais como ele dizer que ele não é do audiovisual também, e ele já elabora as coisas de outra forma, mas naquele momento isso era muito difícil. Tínhamos uma dificuldade muito grande na hora de trabalhar, só que o César é muito sério e foi disso que eu gostei. A relação que se estabeleceu entre a gente foi meio que de desafio. Ele falava: ‘você não vai ficar no morro’ e eu falava: ‘O quê? Eu vim para ficar!’ e ele não acreditava. Ele falava: ‘Que projeto, você está louco?’ e eu falava: ‘Você não conhece várias coisas então’ e ele respondia: ‘Eu estou ligado como funciona essa sociedade, aqui é favela!’ e eu tentava seguir, não é? O André sempre mediava isso, o que me desgastava, mas

¹⁵⁵ André gravou Lado Beco, o primeiro disco do CaGeBe, em 2006, e saiu do grupo, segundo me relataram, após converter-se em uma igreja pentecostal.

ao mesmo tempo a energia e os questionamentos que o Czar trazia eram muito fortes e eu sentia que era por isso que se a gente se unisse naquele momento alguma coisa legal iria acontecer.

A tenso, inicialmente sentida entre Czar e Flvio, tinha como ponto nodal o fato de que, enquanto Flvio j falava a linguagem dos “projetos”, ou seja, j vinha de uma circulao por instituies e lugares responsveis pelo financiamento de uma srie de atividades culturais por coletivos formados por habitantes de regies perifricas, que ele havia conhecido nas articulaes feitas a partir das relaes estabelecidas na General Jardim, Czar vinha de uma trajetria ligada ao rap, e era, naquele momento, pouco atento a esse incipiente universo institucional e suas possibilidades.

Outro ponto relevante neste sentido era o fato de Czar morar na Favela do Peri que, ao contrrio de outras favelas e regies onde estive ao longo da pesquisa, como Paraispolis ou a rea do Parque Santo Antnio, onde se davam a maioria das aes do NCA, no era uma das mais conectadas a uma ampla rede de servios¹⁵⁶. Isso se devia, em parte, ao fato de uma nica congregao catlica, praticamente monopolizar os servios assistenciais na regio¹⁵⁷, sendo que muitos destes servios se davam em parcerias com grupos relacionados a polticos locais.

Com o passar do tempo, no entanto, o que comeou como um desafio entre Czar e Flvio tornou-se o incio de uma “grande amizade e parceria”. Nas palavras de Flvio: “Eu, desempregado, vivia no Peri com os caras. Dormia na

¹⁵⁶ Em relao favela de Paraispolis, por exemplo, a situao oposta; como mostram Almeida e D’Andrea (2005), h um contexto muito mais favorvel devido imensa concorrncia de instituies filantrpicas, dispostas a oferecer servios para os habitantes. Tal fator, no caso desta favela, acaba, segundo os autores, gerando uma situao contrria s das demais favelas da cidade, uma vez que os movimentos migratrios para Paraispolis, ao contrrio da imensa maioria dos casos, no estancou e vm crescendo a cada ano. Para uma percepo mais completa acerca dos trabalhos filantrpicos desenvolvidos nesta favela, ver tambm Sklair (2010).

¹⁵⁷ Trata-se da j citada Associao Comunitria Nossa Senhora Aparecida.

casa deles porque perdia o ônibus. Aí começamos a construir uma relação de confiança e a pensar mais o bairro”.

Nesse meio tempo, a duras penas, o coletivo Fabicine acabou, Flávio conseguiu concluir o curso de letras e distanciou-se da universidade, o que, como vimos, não significou um distanciamento de algumas pessoas que conheceu no universo acadêmico e que viriam a contribuir consideravelmente com o trabalho que passava a ser desenvolvido no Cinescadão, como é o caso do cineasta Rica Saito, formado pela Universidade de São Paulo.

Com a contribuição dessas pessoas, o coletivo começou a crescer e o que inicialmente era feito sem recursos passou a contar com o apoio de verbas ganhas em uma série de editais públicos, além de algumas premiações, permitindo que o Cinescadão adquirisse equipamentos próprios como projetor, som, tela, câmera, etc.

As redes de relações com outros coletivos de realizadores audiovisuais na cidade, como o NCA, também foram ampliadas a partir dos contatos que Flávio mantinha com as pessoas que havia conhecido na época da atuação na Biblioteca Monteiro Lobato, como Fernando Solidade, cuja trajetória apresento a seguir.

2.2.2. Fernando Solidade

Filho de uma migrante mineira, da cidade de Espinosa, na divisa com o estado da Bahia, o paulistano Fernando Solidade contou-me que sua mãe veio com a idade de 15 anos sozinha para São Paulo em busca de emprego. Logo arrumou trabalho como diarista em casas de famílias de classe média, chegando a intercalar períodos de residência nos locais de trabalho com outros em casas alugadas em

regiões periféricas, na zona sul de São Paulo. Como diz Fernando: “Morávamos em vários lugares, no Butantã, no Taboão. O primeiro lugar que eu lembro foi no Jardim Rosana. Eu morava na mesma Rua do Diego [*refere-se ao amigo, membro do coletivo NCA, a quem só veio a conhecer anos mais tarde*]”.

Após a morte do pai, com quem não possuía quase nenhum contato, Fernando viu nascerem suas duas irmãs, frutos de um segundo relacionamento de sua mãe. Além disso, acompanhou seu processo de conversão ao pentecostalismo, quando a mesma ingressou na igreja Congregação Cristã do Brasil¹⁵⁸.

As dificuldades em casa, decorrentes do alcoolismo e das atitudes agressivas do padrasto geraram certo inconformismo diante de alguns preceitos religiosos que Fernando aprendia na igreja que frequentava com a mãe. Nesse período conflituoso, em fins da década de 1990, o movimento Hip Hop ganhou importância decisiva em sua vida.

Comecei a ouvir muito rap e aí a igreja não respondia mais minhas angústias. Já era década de 1990 e o rap começava a ganhar muita força. A coisa da agressão familiar me obrigava a me impor e uma forma que eu encontrei foi sair da igreja porque o pensamento da igreja pregava uma submissão da mulher ao homem, uma coisa assim que colocava que minha mãe tinha que aguentar o calvário dela. Aí me revoltei, virei ateu. Eu brigava muito mesmo em casa. Mas nesse mesmo processo vários caminhos se abriram. Eu fui o primeiro da família a fazer faculdade, hoje minha irmã do meio já está na faculdade também, minha outra irmã é envolvida com arte e com o movimento negro, mais com esse lado da música, e essa eu acho que foi uma influência com a qual eu acabei contribuindo.

O ingresso na faculdade de filosofia, em uma instituição privada, através da seleção em um sistema de bolsas sociais interno, no entanto, foi precedido por uma

¹⁵⁸ Religião de origem ítalo-americana de designação pentecostal.

série de experiências decisivas vivenciadas durante a adolescência, na escola em que estudou.

O início dos anos 2000, quando Fernando cursava o ensino médio, trouxe novos ares ao seu repertório de conhecimentos. Além do Hip Hop, aquele foi o começo da repercussão de um movimento político e cultural vinculado à chamada “Literatura Marginal” que, alavancado pelo sucesso do livro “Cidade de Deus”, do escritor carioca Paulo Lins¹⁵⁹, além de certo imaginário construído por uma diversidade de filmes e séries de TV, centrados na temática da “periferia”¹⁶⁰, contou com a sensibilização e o apoio de alguns setores sociais ligados à militância de esquerda; sobretudo, a revista Caros Amigos, que lançou no mercado editorial alguns escritores sem grande (ou nenhuma) formação acadêmica, oriundos da região sul de São Paulo, entre os quais se destacava, conforme já mencionado, o escritor Reginaldo Ferreira da Silva, mais conhecido como Ferréz.

Também naquele momento, diante do considerável crescimento da tematização pública das questões envolvendo os contextos precários dos principais centros urbanos brasileiros, alguns bares da região onde Fernando vivia passaram a se tornar pontos de encontro que aglutinavam, além dos escritores (autointitulados ou não como “da periferia”), jornalistas, professores e representantes de lutas e movimentos populares. Transformações que ecoaram na sala de aula, como ele próprio conta:

Eu tive a influência de dois professores, um de geografia e outro de história, que davam aulas juntos e usavam o espaço das aulas para discutir coisas como Literatura Periférica. Lembro que eles levaram o Ferréz uma vez na escola. Ele tinha lançado o Capão Pecado, era bem o começo dessa cena. Eles levaram o Mano Brown [*membro do grupo de Rap Racionais MCs*], levaram caras

¹⁵⁹ Sobre isso ver, particularmente, Nagib (2006) e Bentes (2007).

¹⁶⁰ Ver, a respeito, Bentes (2007), Oricchio (2003), Marson (2009) e Nagib (2006).

do MST para a aula, liam Carlos Drummond de Andrade, passavam uns filmes muito loucos e juntando com o fato de eu ouvir muito rap foi uma coisa que eu abracei para valer. O primeiro livro que eu li quem me emprestou foi o professor de geografia. Eu ouvia muito o disco do grupo Faces da Morte, que tinha feito um cd inteiro falando da ditadura militar¹⁶¹ e isso me fez conversar com o professor, em função das letras de rap que eu ouvia e o professor me emprestou um livro do Marcelo Rubens Paiva, o “Não és tu Brasil”. Aí foi quando eu comecei a me envolver com leitura e nisso tinha um cara do Taboão da Serra que estudava na mesma sala. A gente começou a se articular porque esses professores montaram um jornalzinho e a gente começou a escrever e esse cara tinha experiência com partido político e começou a trazer várias coisas para mim. Lembro que a gente começou a ler vários daqueles livrinhos “O que é...”, sabe? [*Refere-se à coleção “O que é” editada pela editora Brasiliense*] Eu tinha uns 17 anos. A gente começou a ler e montamos um grupo chamado “Consciência na voz do povo”. A gente montou um fanzine e propúnhamos algumas ações, por exemplo, numa eleição uma coisa que a gente fez foi fazer uma campanha que a gente percorreu umas 20 escolas. A ideia da gente era a de que só o voto não basta. Então a gente lançou uma cartilha, escreveu uns textinhos e tal e eu fui de escola em escola fazer umas falas de sala em sala, tentando discutir essa coisa de que a mudança política não poderia se dar por um indivíduo que ia mudar tudo. Um pouco por aí. Tinha uma articulação com o movimento Hip Hop de ir em alguns shows para distribuir os panfletos, convidar para discussões políticas mesmo de conteúdo, entender o que é democracia, em que sistema político a gente vive e foi aí que eu comecei a abarcar vários segmentos.

Conforme indica o depoimento de Fernando, ações coletivas ligadas a propostas estéticas e políticas na região onde vivia ocorriam desde os tempos da escola. Muito antes dos primeiros contatos mais significativos com as ONGs que, posteriormente, viriam a ampliar seu leque de contatos e possibilidades profissionais.

¹⁶¹ Fernando refere-se ao quarto álbum de estúdio do grupo de rap Faces da Morte, lançado em 2001. Uma das músicas do disco, intitulada “Anos de chumbo” traz um panorama (em versão musical) dos principais eventos vinculados à ditadura militar no país.

O grupo formado com os amigos da escola acabou quando um dos colegas que o integravam foi aprovado no curso de Geografia na UNESP (Universidade Estadual Paulista):

esse grupo depois acabou quando um dos integrantes (nós éramos três) passou em Geografia na Unesp e ficamos só eu e o André. Eu não tinha tanto arcabouço intelectual para discutir com o André, mas tinham uns pontos que a gente não se entendia e a coisa desmanchou. Eu fiquei mais indo em shows, discussões, o movimento Hip Hop tinha as posses¹⁶². Também começou a se formar esse movimento da literatura periférica e além disso eu começava a ampliar meu repertório musical. A música para mim é uma coisa muito importante, como para o Daniel e o Diego também. Eu fui mudando meu pensamento. Fui ampliando meus horizontes, com o KL Jay, que fazia um programa na 105 FM que era o Balanço Rap. Era um programa de música Black e tal, e nisso eles tocavam outras coisas, tipo Jorge Ben, daí eu ia entendendo de onde os caras tiravam as bases para as músicas de Rap e fui ampliando meu repertório para além do Rap. Foi nesse momento que eu conheci o Diego e aí comecei a ouvir *Rage Against The Machine* e outras coisas.

As ações de sensibilização política e cultural que Fernando fazia com amigos da escola na região onde vive até hoje sempre foram conciliadas com trabalhos esporádicos, típicos de um cenário de profunda precarização do mercado laboral pós-fordista (CABANES E TELLES, 2006, FELTRAN, 2011, ABÉLÈS, 2012; SOUZA, J., 2012). Entre as atividades realizadas no período, estão as funções de empacotador de supermercado e vendedor ambulante de queijos.

As ONGs, assim como os candidatos políticos, os times de várzea e as associações comunitárias, para pessoas de sua geração, sempre constituíram uma espécie de “paisagem natural” naquela região e foi no espaço de uma dessas instituições, o grupo Engenho Teatral, que Fernando e Diego Soares se

¹⁶² As posses dentro do movimento Hip Hop são organizações sociopolíticas sem fins lucrativos, onde os agentes identificados com o movimento organizam e debatem seus dilemas e ações.

conheceram e, ao mesmo tempo, conseguiram a oportunidade para a realização de um curso no campo que, posteriormente, viria a se tornar uma grande paixão e uma profissão: o audiovisual.

Eu conheci o Diego no Engenho Teatral. Uma espécie de ONG que fica no Campo Limpo e [na época] tinha um trabalho com o Hip Hop. O Diego fazia teatro lá. Eu não fazia oficina diretamente mas eu aparecia, ia sempre lá. Mostrava minhas rimas, conversava com o pessoal e era uma coisa voltada para o Hip Hop mesmo. Todo sábado tinha um evento de Hip Hop. Nisso eu conheci o Diego. Ele não era do Hip Hop, ele nem gosta inclusive. Mas ele fazia teatro e aí a gente tinha uma amiga em comum, a Stefani. Aí na época eu descolei um curso de vídeo que ia ter no CEU Campo Limpo organizado pela ONG Instituto Sampa.Org e eu dei um toque no Diego. Ele foi e a gente começou a ir para o curso juntos.

Aquele momento – entre 2003 e 2004 – pode ser considerado de grande efervescência cultural, sentida no embalo do fenômeno até então recente da já citada “Literatura Marginal” e dos saraus, além dos estímulos proporcionados pelas políticas culturais como o VAI e os Pontos de Cultura, surgidos no início do governo Lula (2003-2010), e as diversas instituições, sobretudo ONGs, que passaram a oferecer cursos e oficinas curtas de formação na linguagem audiovisual, afirmando contribuir com o processo político e educativo dessas populações na medida em que supostamente possibilitariam o “empoderamento” daqueles que normalmente não tinham poder de decisão sobre o modo como eram representados nos veículos tradicionais de mídia. No entanto, na prática, não raro as oficinas acabavam frustrando ainda mais os educandos – como Fernando –, uma vez que após seu término estes últimos se viam quase sem condições de seguir realizando os vídeos, o que estimulava uma busca por outras instituições que pudessem oferecer, de forma gratuita, cursos na área.

Foi diante da percepção deste problema e da iniciativa de alguns de seus funcionários mais comprometidos com movimentos educativos e de militância social, que a ONG Ação Educativa passou a organizar um curso em moldes diferentes das tradicionais oficinas de vídeo (que tinham curtíssima duração e ensinavam somente os preceitos básicos de filmagem e edição de vídeos, além de não oferecerem possibilidades de uso dos equipamentos para além do espaço da oficina e da tutela dos monitores). O curso Vídeo, Cultura e Trabalho (VCT), conforme argumentei, tinha como proposta formar na linguagem audiovisual e política “jovens” advindos de organizações e movimentos coletivos (grêmios escolares, movimentos sociais, associações de bairro, etc.) ao longo de dois anos, em aulas oferecidas duas vezes por semana na sede da instituição.

Na busca por novas possibilidades de aprofundamento nas técnicas audiovisuais, após terem realizado as oficinas oferecidas pelo Instituto Sampa.Org, Fernando e Diego, assim como Daniel, que havia cursado, na mesma região e na mesma época, as oficinas de vídeo oferecidas pela Associação Cultural Kinofórum, acabaram sendo selecionados para a realização do VCT. E, conforme vimos, foi na Ação Educativa que os três se conheceram. O processo, visto no capítulo anterior a partir do ponto de vista de Diego Soares e Daniel Fagundes, é descrito da seguinte maneira por Fernando:

Nisso de correr atrás, eu fiz um curso de formação em História do Cinema na Ação Educativa, com o André Costa, que é professor da FAAP [*Fundação Armando Álvares Penteado*] e nesse processo abriram vagas para o VCT e eu e o Diego entramos. A gente conheceu o Daniel e foi nesse momento que a gente começou a ver que tinha uma cena mesmo [*refere-se à cena dos chamados “filmes de periferia”*]. Aí eu fiquei 6 meses fazendo o VCT e saí para fazer a faculdade. O Diego continuou e o Daniel também saiu porque nos últimos 6 meses a turma teve que ser reduzida pela

metade por falta de verba. Aí quem teve essa atitude mais forte de montar o grupo foi o Daniel e a gente montou o NCA. Nisso eu, o Diego e o Daniel fizemos o videoclipe ‘A Ilha’¹⁶³ e logo depois desse concurso a gente montou o grupo. A gente fez uma reunião lá na Fundação Julita¹⁶⁴ e essa coisa com o vídeo foi amadurecendo. A gente foi fazendo os vídeos, exibindo, vendo outros caras fazendo a mesma coisa e aí veio [*a reflexão sobre*] essa coisa de periferia. O Daniel, por exemplo, a noção de periferia que ele construiu durante a vida dele, por vivência, por vir do movimento Punk, eu também por vir do movimento Hip Hop. Já tinha uma crítica sobre o que eu entendia por periferia e de início a gente se afirmou muito nesse discurso sabe? De ser uma coisa de periferia mesmo. Foi uma maneira de, através do discurso, a gente se colocar fora do que é o cinema comercial. Porque a gente via várias imagens da periferia sendo deturpadas por essa indústria. E para ter um porquê de existirmos né. Nosso ponto em comum para montar o grupo foi esse. Era tanto a vontade de fazer vídeo quanto de falar dessa condição da qual a gente é parte.

Na Ação Educativa, em meio às buscas por instrumentos e conhecimentos que tornassem possível tratar das questões que os mobilizavam, Daniel, Fernando e Diego conheceram uma série de outras pessoas, entre educadores, militantes de lutas sociais, gestores públicos das áreas da “juventude” e “cultura”, além de colegas que, assim como eles, haviam chegado até ali após passarem por oficinas de vídeo em suas regiões. A imersão neste universo colocou os três rapazes em contato com diversos contextos associativos e militantes (interconectados), anteriormente desconhecidos, o que alargou consideravelmente os circuitos de suas práticas de sociabilidade.

¹⁶³ Conforme dito anteriormente, a ideia de montar o NCA surgiu no mesmo momento em que a banda Nação Zumbi e a gravadora Trama haviam aberto um concurso (Você é o diretor) para que realizadores audiovisuais do país inteiro utilizassem sua criatividade para fazer um videoclipe da música “A Ilha”, com premiação em dinheiro para os primeiros colocados. O videoclipe realizado pelo coletivo NCA ficou em segundo lugar. Com o dinheiro do prêmio foram comprados os primeiros equipamentos próprios.

¹⁶⁴ A ONG Fundação Julita é o desdobramento do trabalho realizado desde 1951 numa antiga fazenda de café, cujo objetivo era o de abrigar as famílias oriundas dos processos migratórios. Atualmente a instituição atende crianças, adolescentes e jovens em situação de vulnerabilidade social. Ver detalhes em: <http://fundacaojulita.hospedagemdesites.ws/quem-somos/missao/> (Acesso em 23/12/12).

Durante o período em que cursavam o VCT na Ação Educativa, Daniel, Fernando e Diego fizeram parte dos processos que acabaram culminando na criação do “Centro de Mídia Juvenil” da instituição. Setor dedicado à assessoria, consultoria e empréstimo de equipamentos como câmeras, microfones e ilhas de edição (mediante agendamento prévio) àqueles que viessem a necessitar para a realização de algum trabalho específico.

Além disso, acompanharam as discussões que – em meio à busca pelo fortalecimento de um maior espaço para os temas da “juventude” e da “periferia” na agenda política do município – passaram a ocorrer a partir da mobilização de uma rede de instituições, entre as quais a própria Ação Educativa, na Coordenadoria da Juventude, em torno da necessidade de políticas públicas a serem direcionadas ao financiamento de atividades culturais que já vinham sendo desenvolvidas de maneira precária por parte de associações coletivas e sem formalização jurídica, formadas, sobretudo, por jovens residentes de áreas periféricas de São Paulo.

Da convivência nessas instituições e da participação nesses debates surgiram várias amizades, e também animosidades e dissensões entre realizadores e educandos com distintas concepções a respeito do papel que deveriam assumir frente à mobilização institucional que se avolumava em torno das produções culturais conhecidas como “de periferia” e, em particular, o audiovisual, especialmente após o lançamento da lei que deu origem ao programa VAI.

Enquanto a maioria dos gestores públicos e de instituições do terceiro setor falavam na importância de incentivar o que supunham ser um “Cinema de Periferia”, uma série de rumores, disputas e discussões ocorriam nos bastidores dessas entidades entre aqueles que eram destacados como realizadores deste

gênero audiovisual, em torno das discordâncias em relação à assunção dessa terminologia. Essas disputas revelaram diferentes perfis e modos de pensamento entre aqueles que eram vistos por muitos de maneira homogênea apenas como “jovens realizadores da periferia”.

O período que compreende os anos de 2004 a 2007 fez coincidirem o trânsito entre o curso VCT e uma série de instituições que compunham a rede articulada em torno das produções culturais consideradas como “de periferia” com o ingresso de uma parte das pessoas que frequentava essas instituições em cursos universitários, na maioria dos casos através de bolsas oriundas de políticas afirmativas, como foi o caso de Fernando. Isso amplificou ainda mais a percepção das divisões, além de dar maior clareza para alguns desses realizadores acerca da importância em relação à necessidade de uma crítica ao modo como essas produções “periféricas” vinham sendo abordadas nos universos institucionais e políticos. Algo que Fernando parece evidenciar ao dizer que:

(...) tem muitas forças construindo o imaginário do povo, das pessoas que estão aqui nessas áreas mais pobres. Você pega os partidos, eles criam lá uma imagem de juventude, da juventude que se envolve, fazem campanha para o vereador X, etc. Também tem o Hip Hop, que aparece muito através do estereótipo de que tem que ter cara fechada porque a vida é dura, assim como você tem o cinemão construindo as imagens estereotipadas e aí é que está a coisa. Não são imagens que eles produzem, mas o imaginário, que é a questão que a gente [referência ao coletivo NCA] foi esclarecendo com o tempo. Foi discutindo essa questão sobre o imaginário e não as imagens que a gente começou a notar a importância da nossa produção. Foi a hora que a gente começou a ficar puto com as ONGs porque elas vinham com esse papinho bonitinho de que “os jovens agora fazem suas próprias imagens”, “os jovens agora contam sua própria história”, como se alguma chave no processo histórico estivesse sendo mudada. Concordo que tem mudança, a vida é dinâmica, só que as ONGs se colocam muito como os

protagonistas dessa cena. Esse discurso “nós possibilitamos que os jovens da periferia pudessem contar sua história, estão vendo o que a gente fez?” A gente começou a ficar muito decepcionado e nos questionar, mas que porcaria de imaginário a gente está mudando? Tudo continua igual. Todo mundo trabalhando nas mesmas condições, etc. A gente começou a pensar dessa maneira e daí a gente começou a separar imagem de imaginário.

Foi nesse momento que surgiu, entre os membros do já formado NCA, a ideia de fazerem um filme que não falasse sobre a “periferia” a partir de uma concepção que vinculasse de maneira simples “cultura” e “território”, mas que fosse capaz de abordar o termo em sua condição simbólica, enquanto instrumento (semântico) de representação. Esta foi a forma encontrada para que os realizadores abordassem – para além dos problemas sociais de suas regiões – a própria economia política que se organiza em torno desses problemas e os torna imprescindíveis no contexto de certas redes institucionais. A experiência que deu lugar ao filme Videolência é resumida da seguinte maneira por Fernando:

(...) eu estava começando e tinha que traçar meu TCC [*trabalho de conclusão de curso*] e nesse processo eu conheci o Guy Debord (...). Achei aquilo muito bom, comecei a ler e na época fiquei muito empolgado. Quis então fazer meu TCC sobre ele, mas para entendê-lo era preciso entender o contexto de 1968 e isso foi demorado. Na busca de acelerar esse processo, acabei descobrindo o [*livro*] Videologias¹⁶⁵, que não era em cima do Guy Debord, mas tinha uma influência grande do pensamento dele, misturado com psicanálise e na época o nosso pensamento aqui do NCA estava indo muito de encontro àquilo, sabe? Que é essa coisa de pensar a imagem como um tipo de violência, porque o Guy Debord apresenta a imagem muito como um processo de construção econômica, quer dizer, o que constitui a economia não é mais o trabalho, mas a imagem (...). Esses grupos de vídeo popular de hoje, esses grupos que se intitulam como “grupos de periferia” surgem para desconstruir um discurso da mídia. NCA, Cinebecos, Cinescadão

¹⁶⁵ BUCCIE KEHL. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo, Ed. Boitempo, 2004.

surgem para quê? Para mostrar que a mídia está errada. A mídia não mostra negros, vamos mostrar só negros, eles falam que aqui é só violência, vamos mostrar o lado bom. Essa atitude fazia a gente virar praticamente uns parasitas da mídia. Até acho que foi o Flávio [*membro do coletivo Cinescadão*] que uma vez disse isso, que a gente não pode ser parasita da mídia. **A gente não pode só dizer o contrário do que os caras estão dizendo porque isso é aceitar ser pautado por eles e não falar nada.** Então a gente passou por esse caminho primeiro, de enxergar a imagem como um ato violento. Essa imagem estereotipada que vem da mídia e criar um contraponto discursivo em cima.

A fala de Fernando torna-se importante na medida em que nos permite depreender algo que costuma ficar oculto nos discursos e textos de uma série de gestores públicos ou de instituições do chamado “terceiro setor”, além de jornalistas, entre outros. Refiro-me ao lugar ocupado pela universidade e pelos contatos mais abrangentes que estes realizadores constroem em suas experiências citadinas. Conforme vimos até aqui, além de Fernando, muitos interlocutores acompanhados ao longo da pesquisa coincidem no modo como criticam certa postura responsável pela reprodução de uma alteridade radical que isola as populações residentes de áreas precárias na medida em que as encaixa no papel moral (e fixo) de “vítimas”.

Escapar da linguagem que reduz tudo a uma polaridade radical entre vítimas e algozes, longe de significar uma falta de reconhecimento da existência de um sistema que oprime certas parcelas da população, porém, significa restaurar as condições capazes de permitir que essas pessoas sejam reconhecidas como agentes dotados de capacidade cognitiva e reflexiva, inclusive com uma história intelectual, independente das ações das instituições do terceiro setor.

O combate ao que Fernando chama de “imaginário” (a economia política que dá lugar à opressão) passou então, a ser o grande objetivo da realização de

filmes por parte dos três agentes ligados ao coletivo NCA; motivo pelo qual, sempre que pensam em fazer um filme, o mesmo costuma ser precedido por debates, pesquisas e leituras feitos conjuntamente.

Boa parte das reflexões feitas por Fernando no dia desta entrevista, foram também mobilizadas no texto “Para reinventar o vídeo e a periferia: vídeo popular, cinema de quebrada, vídeo comunitário, audiovisual periférico: ser ou não ser?” – escrito pelo próprio Fernando, juntamente com os colegas de NCA, Diego Soares e Daniel Fagundes, além do amigo André Luiz Pereira, feito inicialmente para um blog relacionado a um festival de vídeos organizado por eles, e que, posteriormente, foi publicado em um livro organizado por Juliana Leonel e Ricardo Mendonça¹⁶⁶ –, aonde os autores chegam a fazer a seguinte provocação:

A periferia necessita compreender que estar à margem é mais que uma questão geográfica. Trata-se também de uma questão política e econômica. Precisamos entender a própria relatividade da ideia de centro, pois o centro pode também ser periferia ou pode estar nela. Do mesmo modo a periferia pode ser centro, se considerarmos a relatividade do termo que é definido, ora pela precariedade de vida, ora pela riqueza cultural. Os processos de formação da identidade estão relacionados com a cultura. Nota-se assim, que o rótulo “periferia” é problemático, beneficiando seu próprio contraponto. Afinal, quantas periferias serão necessárias para construir um império? A eterna afirmação da miséria nos levará à cristalização da condição de pobreza e precariedade ou a inversão dos papéis de oprimidos e opressores (PEREIRA, SOARES, SOARES e FAGUNDES, 2010, pp. 336-337).

É da ambivalência existente na condição que torna as populações mais vulneráveis ao mesmo tempo em frutos da economia política que mobiliza uma ampla conjuntura de instituições centrais e em representantes da *periferia*, que Fernando e seus colegas parecem retirar a potência de suas reflexões. Refletir e

¹⁶⁶ Ver Leonel e Mendonça (2010).

abordar visual e politicamente essa fronteira parece mais interessante do que representar um de seus polos.

2.3. *Encontros e desencontros*

Um conflito geralmente opera dentro de uma mesma economia política, que acaba deixada de lado pelos estudos preocupados apenas em tornar a experiência subalterna visível (SCOTT, 1998 [1991], p. 303).

Às vezes nos revelamos mais pelos nossos vínculos quanto mais lutamos para nos livrar deles, ou discutimos, criticamos ou discordamos radicalmente deles. Como os relacionamentos paternos as tradições culturais nos moldam quando nos alimentam e sustentam, e também quando nos forçam a romper irrevogavelmente com elas para que possamos sobreviver (HALL, 2009 [2003], p. 80).

Ao longo deste segundo capítulo, busquei enfatizar a importância de um deslocamento do foco analítico das “tipologias” ou classificações substancializadas (AGIER, 2011 [2009], p. 91) ¹⁶⁷ na direção dos desdobramentos da vida cidadina dos sujeitos pesquisados. Isso porque, o fato de evitarmos negligenciar as dimensões (móveis) que transcendem a simples análise das obras e/ou da condição social dos agentes, torna possível a observação das distintas formas de representação da diferença (dos sentidos em jogo), das quais estas pessoas lançam mão, considerando as situações e circunstâncias de cada contexto interacional.

Tal postura – ao mesmo tempo ética e epistemológica – possibilita-nos, por um lado, a) considerar as múltiplas faces das representações constituídas pelos cidadãos, evitando reduzir suas ações e reflexões aos limites de uma fronteira

¹⁶⁷ Como àquelas definidas por caracterizações como “realizadores audiovisuais” ou “jovens moradores de periferia”.

única (fixa), e, por outro, b) constatar a relativa similitude entre certas perguntas que movem algumas dessas pessoas em suas experiências cotidianas – estimulando debates, bem como a busca por formas estéticas/éticas alternativas de produção cultural – e aquelas feitas pelo próprio pesquisador.

Afinal, como evitar uma associação direta entre o sentido social dos lugares e sua fixação espacial? Como tratar de questões políticas relativas à desigualdade de oportunidades sem cair em uma apreensão “culturalista” do termo “periferia”, que reproduza novas formas de desigualdade e até certos privilégios? Diante da identificação como pertencentes a um grupo específico, como fazer para ser percebido de forma independente de suas determinações reificadas? A que custo é possível fazê-lo?

Conforme argumentou Scott (2005 [1999], p. 12), ao refletir sobre a questão das políticas afirmativas, não existem soluções simples para o dilema da coexistência entre a necessidade do reconhecimento dos direitos individuais e, ao mesmo tempo, das identidades de grupo. De acordo com a autora, o problema de posicioná-los como conceitos opostos encontra-se no fato de que tal atitude provoca a “perda do ponto de suas interconexões”. Neste sentido, devemos reconhecer e manter “uma tensão necessária entre igualdade e diferença, entre direitos individuais e identidades grupais” afim de conseguirmos “resultados melhores e mais democráticos”.

A observação atenta das tensões e dos conflitos gerados pelo gradual adensamento da mobilidade desses sujeitos, ao mesmo tempo que por uma série de agentes associativos e pesquisadores, a partir do momento em que a noção de “cultura de periferia” passa a ganhar maior relevância na cena pública paulistana – especialmente após o lançamento do VAI e da Agenda Cultural da Periferia na

primeira década dos anos 2000 –, nos permite, portanto, constatar o modo como o próprio “circuito cultural” responsável pela reorganização das condições sociais de existência e subsistência (que na imensa maioria dos casos, ocorre de forma temporária e precária) desses “novos” produtores culturais urbanos leva, em muitos casos, à construção de padrões para o que possa ser considerado como *periferia* (basta lembrarmos dos tipos de eventos e estilos estéticos que costumam ser considerados e negligenciados pela Agenda Cultural da Periferia, por exemplo).

Tais padrões, por sua vez, tendem a incomodar particularmente àqueles que, ao ampliarem seus vínculos e formas de sociabilidade através de uma variedade de experiências em múltiplas áreas da cidade (em universidades, locais de trabalho, cursos livres em ONGs e centros culturais, etc.), passam a se sentir limitados por essa “paisagem normativa” (CEFAI, VEIGA E MOTTA, 2011) e, ao mesmo tempo, não veem como uma opção ética e moralmente possível a adesão a uma individualidade desamarrada dos contextos onde vivenciam direta ou indiretamente (através de leituras, vídeos, reportagens, além de relatos de amigos, parentes e vizinhos) toda uma série de violências cotidianas¹⁶⁸.

É justamente esta ambivalência que provoca, por um lado, o impulso criativo da busca por novos tipos de linguagem e estética, como os que levaram à realização do filme “Videolência”¹⁶⁹ e, por outro, à recorrência ao uso (em textos e falas públicas) de tautologias, como àquela utilizada no texto escrito pelos integrantes do Coletivo NCA, citado anteriormente¹⁷⁰, onde, em um dos parágrafos, os autores começam com a frase “A periferia precisa entender que...” e concluem

¹⁶⁸ O desejo de se livrarem do aprisionamento simbólico gerado pela apropriação meramente estética da noção de “periferia” surge juntamente com o desejo de fortalecer tal noção na medida em que ela permite a visualização da desigualdade relativa ao acesso aos direitos.

¹⁶⁹ Vale lembrar que a realização deste filme foi um desdobramento de debates estabelecidos em ambientes universitários, ONGs, festivais, sedes de movimentos sociais, além de uma série de regiões periféricas cruzadas por seus realizadores, através de contatos prévios com pessoas pertencentes às suas redes de relações.

¹⁷⁰ Ver página 189.

dizendo: “o rótulo ‘periferia’ é problemático, beneficiando seu próprio contraponto”.

Tendo em vista essas questões, é possível dizer que os percursos e conflitos relatados pelas trajetórias de atores como Flávio e Fernando, ao traçarem conexões entre pontos e linhas de ação, capazes de articular uma conjuntura bastante variada de fronteiras – não redutíveis à tradicional polaridade *centro/periferia* –, fornecem indicações que nos possibilitam, para além de simplesmente mapear e analisar suas obras (como muitos pesquisadores têm feito), compreender alguns dos processos que atualmente definem a dimensão relacional da cidade, viabilizando respostas às “ideologias da atomização e do individualismo urbanos” (AGIER, 2011 [2009], p. 92)¹⁷¹.

A atração que leva simultaneamente à individualização e à busca por uma integração às identidades coletivas nos ambientes urbanos, conforme vimos, torna-se um problema de grande importância quanto ao acompanhamento da produção de obras audiovisuais da parte de coletivos formados por pessoas geralmente vinculadas a uma série de lutas sociais em São Paulo.

Nesse sentido, é relevante o modo como uma quantidade mínima de reportagens e análises, que nos últimos tempos vêm se dedicando a conferir visibilidade à chamada “cultura de periferia”, têm atentado para o fato de que a “cultura” é produzida sempre numa via de mão dupla e no final de uma série de encontros e desencontros que têm na cidade o seu teatro (Agier, 2011 [2009], p. 170). Desse modo, tenho afirmado que, mais importante do que a busca pela

¹⁷¹ Processos e situações como as que tenho buscado mostrar ao longo deste trabalho, nos oferecem a oportunidade de acompanhar os modos de elaboração da cultura cidadina, levando em consideração a “intertextualidade” entre as múltiplas dimensões que, como diz Agier (2011 [2009]): “povoam o nosso planeta, atravessando as Áfricas, as Américas, os países da Europa e do Oriente, e comunicam-se quase em ‘tempo real’ graças aos satélites que giram sobre nossas cabeças” (p. 168).

fixação do que pode (ou não) ser chamado de “cultura periférica” parece ser a constituição de uma reflexão – sustentada por dados etnográficos – que seja capaz de permitir a compreensão dos processos e mediações inscritos neste corpo do qual muitas vezes vemos apenas a fantasia.

Entre produtos e processos: tramas institucionais e desdobramentos reivindicativos

O rio que fazia uma volta atrás da nossa casa era a imagem de um vidro mole. Passou um homem e disse: essa volta que o rio faz se chama enseada. Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás da casa. Era uma enseada. Acho que o nome empobreceu a imagem (MANOEL DE BARROS, O LIVRO DAS IGNORÂÇAS).

Você não tem um sistema de transporte que ligue uma periferia a outra só por serem periferias. Não tem um ônibus que saia do Grajaú à Cidade Tiradentes, por exemplo, porque essas rotas vão passando pelas avenidas principais e desembocam no Centro. Na Estação da Luz, na Praça Ramos, no Terminal Bandeira, não é? (FERNANDO SOLIDADE, NCA, ENTREVISTA AO AUTOR).¹⁷²

A reconstituição de parte do contexto sócio político responsável por oferecer as condições de possibilidade para o surgimento do programa VAI e da Agenda Cultural da Periferia em São Paulo, no início dos anos 2000, aliada à análise das trajetórias sinuosas de dois atores diretamente relacionados a esse contexto, do modo como fiz no capítulo anterior, possibilitou-nos colocar em perspectiva e sob perspectiva crítica, além da emergência da noção de “cultura de periferia” enquanto “problema público” (CEFAI, VEIGA E MOTA, 2011) na cidade, a maneira pela qual distintas e simultâneas representações acerca do termo

¹⁷² “Estação da Luz”, “Praça Ramos” e “Terminal Bandeira” são locais e equipamentos presentes na região central de São Paulo.

“periferia” tendem a provocar conflitos e litígios no universo associativo pesquisado¹⁷³.

Como vimos até aqui, a palavra “periferia” pode ser adotada, tanto como a) referência a fatores negativos, relacionados à carência de recursos materiais/intelectuais/urbanos de determinadas populações, quanto, b) como uma resposta a essa ideia (de carência), ao ser apresentada em chave positiva, geralmente associada a certa percepção “culturalista” que procura associar determinadas formas expressivas “populares” à imagem de “autenticidade” e “criatividade”.

Porém, o que essas duas formas antagônicas de representação têm em comum é o fato de essencializarem as populações nas quais se inspiram, borrando sua heterogeneidade e suas mobilidades em favor de preceitos normativos específicos, apoiados em uma concepção reificada do termo, o que faz com que “a periferia” surja ora como a resultante de algo que apenas pode ser encontrado fora dela, seja o “centro” ou a “cidade” (concebida de acordo com uma visão urbanística e administrativa) – no primeiro caso –, ora como um fruto de sua própria “autenticidade cultural” – no segundo caso. Em ambos os casos, somos levados a associar a palavra à imagem de um produto, cujos contornos expressivos ganham sentido sem escapar dos limites de uma mesma fronteira (dada como fixa).

Entretanto, ao atentarmos para trajetórias e posicionamentos individuais de atores como Flávio Galvão e Fernando Solidade – vistos em conjunto com os dados etnográficos produzidos a partir da observação regular das práticas e

¹⁷³ Cabe destacar que reconhecer a emergência da ideia de “cultura de periferia” na condição de “problema público” não significa o mesmo que datar o nascimento desta ideia. Sabe-se que tal noção é antiga, assim como as manifestações culturais organizadas por agrupamentos formados por habitantes de regiões periféricas da cidade. O dado novo, neste caso, é sua aceitação por parte de uma considerável parcela de instituições e canais de mídia, de modo a conceberem um circuito “alternativo” voltado ao consumo cultural na cidade.

situações relativas aos coletivos que integram –, somos levados a considerar uma terceira possibilidade de interpretação e uso do termo “periferia”. Trata-se de sua concepção enquanto c) territorialidade flexível, passível de ser deslocada da “margem” à medida que se caracteriza como um conjunto de espaços hierarquicamente constituídos e conectados a processos móveis/itinerantes (PERLONGHER, 2008 [1987]; 2005 [1991]; HAESBAERT, 2010; FRÚGOLI JR., 2013), o que equivale a dizer que o termo adquire uma característica relacional/processual, enquanto fenômeno multisituado e irreduzível a qualquer constrangimento identitário ou outras formas de apreensão normativa¹⁷⁴.

É este deslocamento de fronteiras, mobilizado pelos próprios atores na medida em que escapam de uma percepção da “periferia” centrada na “identidade” para outra, orientada pela “identificação” (política/alargada), que nos leva à questão que será discutida ao longo do presente capítulo, onde, através da análise de uma variedade de situações acompanhadas durante a pesquisa de campo, buscarei mostrar como a coexistência desses múltiplos usos e significados da palavra “periferia” em situações variadas, tende a ativar sensibilidades reivindicativas dispersas, capazes de reorganizarem os vínculos entre segmentos sociais e sistemas simbólicos diferenciados, tornando insustentável qualquer tentativa de homogeneização responsável por reificar o universo pesquisado.

Dito de outro modo, buscarei fazer com que os cidadãos e suas relações com a cidade prevaleçam sobre representações identitárias generalistas como “realizadores da periferia” ou “jovens habitantes da periferia”, a fim de oferecer

¹⁷⁴ Cabe ressaltar a proximidade entre esta última forma de interpretação e aquela marcada pela noção de “policentrismo” trazida por Shohat e Stam (2006 [1994]) ao afirmarem que: “Numa visão policêntrica, o mundo possui diversos centros culturais dinâmicos e muitas perspectivas. A ênfase no policentrismo, para nós, não aponta para localizações primárias, mas para campos de poder, energia e luta. O prefixo ‘poli’ não se refere a uma lista finita de centros de poder, mas introduz um princípio sistemático de diferenciações, relacionamentos e conexões. Nenhuma comunidade ou parte do mundo, qualquer que seja seu poder econômico ou político, detém privilégio epistemológico” (SHOHAT E STAM, 2006 [1994], p. 87).

condições de inteligibilidade a uma série de experiências de fronteira, constituídas na intersecção entre espaços urbanos, instituições acadêmicas, ONGs e organizações culturais diversas. As mesmas que geralmente acabam ocultadas por estudos preocupados em reconstituir e opor o que identificam (ideologicamente) como distintas (e fixas) “visões de mundo”¹⁷⁵.

Início com a análise de uma situação vivenciada em um evento organizado pela ONG Ação Educativa, na qual formas discrepantes de apreensão da noção de “periferia” foram confrontadas, revelando de maneira clara a distinção entre as perspectivas centradas na “identidade” e àquelas cujo foco é a “identificação”. Em seguida, passo a me concentrar no processo de constituição, desenvolvimento e crise do Coletivo de Vídeo Popular (CVP), com o intuito de mostrar o modo como as dimensões que apareceram de forma claramente opostas no evento organizado pela ONG, quando vistas a partir das relações cotidianas dos atores, tendem a se interpenetrar, provocando momentos de crise e dificuldade de entendimento do sentido por trás de suas ações coletivas.

Ao final aponto para o modo como a posse dos meios de comunicação por parte dos atores sociais pesquisados, se por um lado pode desterritorializar referências estéticas relacionadas à noção de “periferia”, transformando-as em meros produtos “alternativos” de consumo cultural na cidade, por outro, também pode estimular conexões e vínculos entre setores sociais muito diversos, identificados com o compromisso ético de reterritorializarem os processos normalmente ocultados por estas novas formas de consumo, repondo assim, uma tensão responsável por conferir visibilidade à natureza política dessas divergências.

¹⁷⁵ Refiro-me aqui aos estudos centrados nas análises de representações, que costumam caracterizar-se pela reprodução de dicotomias simplistas, baseadas no que supostamente seriam uma visão de “centro” e outra de “periferia”.

Mostro ainda, ao descrever os conflitos entre as redes do CVP e do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA), a forma como essas tensões e conflitos são absorvidas pelos diferentes setores do governo, desdobrando-se em políticas públicas na área cultural.

3.1. Estar “na periferia do mercado” ou representar “a periferia” do mercado: uma situação ilustrativa

Em maio de 2011 acompanhei a primeira edição do evento “Mostra Cultural Estética da Periferia: Arte e Cultura nas Bordas da Metrópole”¹⁷⁶, organizado pelo ponto de cultura “Periferia no Centro”, coordenado pela ONG Ação Educativa. Para participar do evento (só para convidados), precisei preencher uma pequena ficha onde me apresentei como “pesquisador” afim de obter a autorização para minha participação¹⁷⁷. Outras pessoas se declararam como “artistas da periferia”, “profissionais de ONGs”, “funcionários públicos”, ainda que estivessem integradas a mais de uma dessas instâncias.

A ideia do seminário, segundo seus organizadores, era a de reunir em um mesmo evento “artistas, pesquisadores, acadêmicos, gestores, pensadores da cultura, jornalistas, promotores culturais e ativistas que atuam direta ou indiretamente com a cultura da periferia”¹⁷⁸, permitindo assim o avanço das

¹⁷⁶ O evento, que contou com o apoio do Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC/SP), da Secretaria Municipal de Cultura, do Centro Cultural da Espanha, além de instituições acadêmicas, como o Núcleo de Antropologia Urbana da USP, correspondeu à primeira edição de três, que deveriam ocorrer anualmente. Em sua segunda edição, ocorrida no ano seguinte (2012), após sofrer uma série de críticas, o evento teve o nome “Estética da periferia”, no singular, substituído para uma versão no plural: “Estéticas das Periférias”, com a finalidade de reproduzir uma concepção menos fechada dos conceitos.

¹⁷⁷ Na edição seguinte este método também mudou e o evento deixou de ser realizado apenas para convidados.

¹⁷⁸ Ver: [http://www.acaoeducativa.org/index.php/todas-noticias/2582-cultura-\(Acessado em 18/02/2013\)](http://www.acaoeducativa.org/index.php/todas-noticias/2582-cultura-(Acessado em 18/02/2013)).

reflexões sobre os novos contextos de produção simbólica que vêm emergindo nos centros urbanos do país.

Figura 41: Imagem do Cartaz da edição de 2011 do Seminário e Mostra Cultural Estética da Periferia

Figura 42: Imagem do Cartaz da edição de 2012 da Mostra e Seminário Estéticas das Periferias.

Durante todos os dias do evento – realizado no Pavilhão das Culturas, localizado no Parque do Ibirapuera, em São Paulo¹⁷⁹ –, houve uma clara tensão entre alguns dos ativistas culturais autodeclarados “de periferia” e de uma parte destes atores com alguns “pesquisadores” e profissionais vinculados às ONGs que patrocinavam ou dialogavam diretamente com o seminário. O motivo por trás da referida tensão – facilmente identificável por desdobramentos como algumas discussões acaloradas ocorridas ao longo dos debates e conversas atravessadas durante o café, nos intervalos das sessões – se devia ao fato de alguns sentirem que o seminário estava reproduzindo uma hierarquia relativa à autoridade constituída pelos saberes ali relacionados, na medida em que os “intelectuais”, assim como os agentes culturais de maior renome no campo artístico, mediático e institucional, pareciam estar sendo privilegiados a partir da forma como as mesas eram compostas¹⁸⁰.

Alguns participantes também reclamaram do fato de o evento estar ocorrendo no auditório do Pavilhão das Culturas, considerado um ambiente “elitista”. Cheguei a ouvir comentários críticos à própria organização do pavilhão, pelo fato deste transformar “a cultura popular e a própria periferia em peças de museu”¹⁸¹.

¹⁷⁹ O Pavilhão das Culturas é um museu dedicado às diferentes manifestações estéticas e culturais brasileiras. No espaço, inaugurado em novembro de 2010, é possível ver uma considerável reunião de obras e peças de diversos povos do país, entre arte indígena, artesanato, grafites, entre outros. Para maiores detalhes ver: <http://www.cidadedesapaulo.com/sp/br/o-que-visitar/atrativos/pontos-turisticos/1503-pavilhao-das-culturas-brasileiras> (Acessado em 07/07/2013).

¹⁸⁰ A composição das mesas era constituída por pesquisadores e artistas que vinham ganhando espaço na cena pública a partir de seu reconhecimento como “artistas periféricos”. Após as exposições havia um tempo para as intervenções de “comentaristas”, previamente nomeados, geralmente vinculados às “instituições parceiras” do evento ou às universidades. Somente após as falas desses agentes é que o microfone era liberado ao “público”.

¹⁸¹ Percebo esta reflexão, que me foi emitida por um interlocutor no evento, como uma forma consideravelmente importante de representação da relações estabelecida entre os saberes presentes naquele espaço, posto que revela algo próximo ao que diz Canclini, ao afirmar que: “O museu é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o organizaram. Entrar em um museu não é

Apesar da rígida polarização dos papéis sociais representados pelo público presente¹⁸², tais tensões, percebidas ao longo do evento organizado pela Ação Educativa, são expressivas dos constrangimentos que também costumam ocorrer (ainda que de forma diferente) fora dos ambientes institucionais e cuja síntese foi muito bem exposta por outro interlocutor durante a pausa do café, no segundo dia do seminário. Em suas palavras: “a grande *treta* é estar ‘na periferia do mercado’ ou representar ‘a periferia’ do mercado”.

Para ilustrar, de forma explícita, o modo como tais constrangimentos foram percebidos, trago uma situação acompanhada durante o debate realizado em torno da mesa: “Financiamento, produção e distribuição”, que contava com a presença do antropólogo Prof. Dr. Antônio Maurício da Costa, da Universidade Federal do Pará, do músico e empreendedor cultural Pablo Capilé, do rapper do grupo Z’África Brasil MC Gaspar, da Profa. Dra. Maria Elisa Cevasco, da Universidade de São Paulo e do cineasta paulistano Jeferson De¹⁸³.

Àquela altura, Jeferson De, que havia sido um dos principais representantes do movimento “Dogma Feijoada”¹⁸⁴, vinha do recém lançamento de seu filme “Bróder” (2011), que gerou uma enorme polêmica entre parcelas consideráveis do público pelo fato de conciliar, numa mesma produção, as demandas de grandes

simplesmente adentrar um edifício e olhar obras, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social” (CANCLINI, 2006 [1997], 169).

¹⁸² Conforme venho mostrando ao longo da tese, alguns dos “artistas da periferia” são também “acadêmicos”. Entretanto, é nos ambientes institucionais que essas diferenciações costumam assumir papéis rígidos de acordo com polarizações oriundas do sentimento de desigualdade no modo como as falas dos pesquisadores e membros de associações populares ganham relevância pública.

¹⁸³ A referida mesa tinha como “comentaristas” a coordenadora de Fomento da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo Maria do Rosário Ramalho, o coordenador de programação da Fundação Tide Setúbal Tião Soares, a socióloga e doutoranda da UFBA Luana Vilutis, a jornalista, fotógrafa e produtora cultural Nina Fidelis e a gerente de ação cultural do SESC/SP Rosana Paulo da Cunha. Somente após as intervenções desses agentes a fala foi transmitida ao público.

¹⁸⁴ Trata-se de um movimento surgido no início dos anos 2000 com a intenção de discutir a presença do negro no cinema nacional, não somente à frente das câmeras, através de estereótipos, mas também por trás, como diretores e produtores responsáveis pela consolidação de uma nova estética relativa à população negra brasileira.

empresas de comunicação (como a Globo Filmes e a Sony Pictures) e de agentes que vinham se destacando no país através do discurso vinculado à cena cultural “da periferia”, que comumente se opunham ao perfil corporativo dessas empresas; é o caso do escritor Ferréz, que atuou como colaborador na produção do roteiro do filme, cuja principal locação foi a região do Capão Redondo, onde ele vive.

Apesar dos inúmeros prêmios obtidos no meio cinematográfico, as duras críticas feitas ao filme partiam, sobretudo, de pessoas que o identificavam como um produto da indústria cultural brasileira que, na contramão do engajamento mobilizado pelo diretor na época de seu vínculo com o movimento Dogma Feijoadá, reproduz velhos estereótipos e preconceitos contra as populações mais pobres. Conforme me foi dito, muitos consideraram as interpretações de atores famosos nas telenovelas da Rede Globo – como o ator Caio Blat, que representou o papel do protagonista “Macu”¹⁸⁵ –, como inverossímeis. Do mesmo modo, entendiam como “conservadora” e “elitista” a defesa que o diretor passou a fazer em relação aos direitos relativos à “propriedade intelectual” de suas obras, sem questionar os modelos de produção e distribuição das mesmas.

Por conta de todos esses fatores, no dia do debate, os ânimos estavam acirrados. Logo, as discussões da mesa se concentraram sobre a figura do diretor, sobretudo após Jeferson De responder, de forma provocativa, à pergunta (também provocativa) de Renildo, membro do coletivo Cinecampinho¹⁸⁶, a respeito de sua

¹⁸⁵ O ator chegou a viver por três meses na região, com o intuito de “incorporar” traços locais que o beneficiassem na composição do personagem. Entretanto, tal ato foi bastante criticado por alguns de meus sujeitos de pesquisa, que consideraram tal postura relativamente arrogante, primeiramente por fazer parecer que o bairro compunha um universo cultural muito distinto do restante da cidade; em segundo lugar, de acordo com muitas pessoas com as quais conversei após o lançamento de “Bröder”, porque o filme poderia ter se valido da atuação de atores vindos da própria região. Para mais detalhes sobre a referida produção, ver: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1902201013.htm> (Acessado em 22/04/2013).

¹⁸⁶ O coletivo Cinecampinho é formado por um grupo de jovens moradores do distrito de Lajeado, ligado à subprefeitura de Guaianazes, no extremo leste de São Paulo. As atuações do coletivo consistem na ocupação de um campo de futebol amador da região, como espaço para a exibição de

opinião sobre exibições de filmes em áreas públicas e geralmente precárias da cidade, como campos e futebol amador. Para Jeferson, tais experiências são válidas, embora fosse preciso deixar claro o fato de que estes filmes só são exibidos nessas áreas pelo problema da falta de espaços preparados para suas projeções, como cinemas modernos e confortáveis. Em suas palavras:

O campinho foi feito para jogar bola, sala de cinema é feita para ver filme. A gente ocupa porque tem que ocupar, porque não tem o cinema. Por exemplo, o Bróder está passando em várias salas no Rio de Janeiro, São Paulo e outras cidades. No Capão Redondo têm muitas bancas de venda de filme pirata, no entanto, o público do Bróder no shopping Campo Limpo está sendo altíssimo, primeiro porque as pessoas sabem que o filme está lá e depois porque elas têm feito um esforço para ocupar aquele espaço e quem pisou num cinema sabe que é uma experiência bem diferente de ver num campinho. Agora, se não têm cinema, têm que ir para o campinho mesmo, têm que comprar filme pirata. Se têm cinema, o cara vai para o cinema, mas não vai para o campinho.

Algum tempo após a fala do diretor, Renildo voltou ao microfone e fez o seguinte comentário:

Eu não troco o campinho por muitas salas de cinema, nem o Cinescadão, o Cine Becos e Vielás¹⁸⁷. Eu queria saber também se você conquistou ou te deram o seu lugar.

A intervenção (agressiva) de Renildo foi respondida da seguinte forma pelo diretor:

filmes nacionais e produções realizadas por outros coletivos na cidade. O Cinecampinho foi também um dos tantos coletivos da cidade contemplados com o VAI.

¹⁸⁷ Renildo refere-se a outros coletivos que fazem exibições em áreas públicas de regiões periféricas, geralmente com o apoio de editais como o VAI, conforme mencionei nos capítulos anteriores.

Tenho um histórico de pai e mãe. Infelizmente eu me sinto um privilegiado por ter pai e mãe que insistiram para que eu fosse para a escola, mas tem uns dados importantes. Meu tataravô foi escravo, meu bisavô foi pedreiro, meu avô foi pedreiro, meu pai foi metalúrgico e eu cheguei à Universidade de São Paulo. Levou muito tempo para que isso acontecesse. Vários colegas meus não tiveram essa mesma história e ocupam quase 90% das vagas do espaço público. Então eu sinto que conquistei e venho conquistando meu espaço. E aí eu, desde o colegial, não vou vendo muitas pessoas com a melanina que eu tenho, e eu penso “puxa, sou uma exceção!”. Aí, quando eu chego perto do Capão, eu vejo pessoas mais escuras. Aí, quando eu rodei o filme, eu morava na Oscar Freire, e aí eu acho que quando nos aproximamos das escalas de poder mais claras vão ficando as peles das pessoas e, obviamente, me sinto uma exceção, infelizmente eu sou uma exceção.

No meio da tensão gerada pela troca de farpas entre Jeferson De e Renildo, uma série de outras intervenções e representações acerca da relação entre as noções de “cultura”, “mercado” e “periferia” vieram à tona. Uma das participações que geraram maior apoio do público presente foi a de Pablo Capilé que, após essa última fala de Jeferson De, engrossou a crítica ao diretor, em defesa de Renildo¹⁸⁸.

Segundo Capilé, Jeferson reproduzia o que há de mais perverso no mercado cultural ao se apresentar como uma “exceção”, como o negro que veio da periferia e “deu certo”. Em suas palavras:

A médio e longo prazo eu não quero ser a exceção que conseguiu entrar nesse mercado, eu quero conseguir construir um ambiente favorável para que isso não seja mais um mercado de exceção. (...) então qual deve ser o papel desse novo *arte vista*? É dar continuidade às plataformas de democratização e de acesso. A democratização do acesso hoje é conseguir deter os meios de produção para providenciar um plano nacional de cultura, é fazer funcionar o sistema nacional de cultura, é fazer de fato com que o recurso concentrado no eixo seja descentralizado para as pontas.

¹⁸⁸ É importante enfatizar, porém, o fato de que o apoio a Pablo Capilé foi algo completamente circunstancial, pois ele e a rede Fora do Eixo – da qual Capilé é um dos principais agentes – também foram extremamente criticados posteriormente por parte de coletivos culturais em São Paulo. Para maiores informações, ver: <http://passapalavra.info/2011/06/41221> (Acessado em 15/06/2013).

É sim, do meu ponto de vista radicalizar na mostra do campinho. A gente discute isso na música também. Se o Emicida¹⁸⁹ chegar para nós e disser que não vai mais tocar naquele som mais ou menos do Capão Redondo porque investiu muito na carreira etc., eu falaria: “bom, Emicida, então pelo menos assuma de que lado você está, para que a gente tenha clareza de qual a construção que teremos que fazer” (...). Não existe outra solução a não ser a gente se tornar protagonista e, para isso, a gente não tem que ser modelo, a gente tem que criar meios de produção capazes de fazer com que cada um possa conseguir porque ser modelo, do meu ponto de vista, é o discurso mais cômodo. “Eu sou o modelo e se você quiser ser uma referência siga minha cartilha”. Dessa forma se construiu toda essa visão de indústria cultural, os mitos que as pessoas tentam lutar para ser e quando elas não conseguem ficam mal e quando conseguem reproduzem a referência. A gente tem que matar os mitos se apoderando dos meios de produção.

Outra intervenção, feita pela professora de Sociologia da Universidade Federal Fluminense (UFF) Livia de Tommasi, seguiu na mesma direção de Capilé, quando disse, entre outras coisas, que:

(...) muitas pessoas discutem na condição de ampliar as oportunidades de ocupação de um nicho de mercado, mas o mercado não muda. Então tem essa coisa de buscar espaço como negro, morador de periferia. Essas pessoas até entram, mas o negócio não muda, as formas de distribuição, de comércio, de produção, de consumo não mudam, então o que interessa discutir não é como a gente faz o jogo, mas como podemos transformar o jogo.

Ainda no mesmo debate, a professora Maria Elisa Cevalco, do departamento de letras modernas da Universidade de São Paulo, mobilizou as

¹⁸⁹ Leandro Roque de Oliveira (28 anos), mais conhecido pelo seu nome artístico Emicida, é um *rapper* brasileiro, considerado uma das maiores revelações do hip hop do país em anos recentes. Emicida é um dos artistas vinculados ao Coletivo For a do Eixo, idealizado e organizado, entre outros, por Pablo Capilé. Para mais informações ver: <http://foradoeixo.org.br> (Acessado em 20/04/2013).

questões trabalhadas pelo autor inglês Raymond Williams, com a finalidade de pontuar a ideia de que,

(...) um movimento cultural contra hegemônico deve se apropriar dos termos. Não pode ficar querendo que o centro julgue o que a periferia faz como algo estético. A questão é entrar na briga pela declaração a respeito de quem decide o que é ou não estético. É importante partir de um conceito de “cultura” como “sociedade”. É preciso uma reapropriação inclusive dos termos (...) para apontar para o fato de que a cultura é todo um modo de vida e não uma esfera de valores espirituais. É isso que permite acabar com a divisão entre “cultura” e “sociedade”. Há um espaço para a mudança porque as pessoas não querem ser reduzidas às posições de mercadoria ou consumidor. O trabalho da cultura contra hegemônica é justamente se opor a essa concepção.

Conforme vemos na descrição de uma pequena parcela das manifestações que apareceram durante o debate surgido em torno da mesa sobre financiamento, produção e distribuição de recursos culturais, alguns dos atores que poderiam ser englobados em categorias identitárias generalizantes como “artistas periféricos” (a depender da perspectiva), tais como Renildo, Jeferson De e Capilé, assumiram posições e perspectivas radicalmente opostas acerca da própria noção de “periferia”, às quais deram lugar a diversos posicionamentos éticos e teóricos.

Ao acionar seu discurso mediante a aceitação passiva dos termos da indústria cultural hegemônica, Jeferson De acabou por despertar uma reação negativa na maior parte do público, uma vez que ficou evidente para todos o fato de que, ao recorrer à sua experiência “periférica”, racialmente marcada, para legitimar sua posição, o diretor acabou camuflando a prática que a determina (e a organiza) esteticamente em meio a uma poderosa indústria audiovisual, cada vez mais interessada na afirmação da heterogeneidade de públicos alvo para o consumo de seus produtos.

Foi esse ambiente que originou a pergunta de Renildo a respeito das mediações que possibilitaram a Jeferson ocupar (ganhando ou conquistando) o lugar que possui atualmente no campo cinematográfico brasileiro. Tal provocação parecia ter a intenção de desestabilizar a posição do cineasta trazendo à inteligibilidade pública a forma como o mesmo mecanismo que atrai alguns representantes de populações subalternas para o mercado, nega a essas mesmas populações a capacidade de interpelação efetiva deste modelo hegemônico, reproduzindo assim desigualdades históricas com a própria colaboração daqueles normalmente identificados como vítimas desses processos.

Como vemos, quando observados em situações conflituosas como esta que busquei descrever acima, os atores normalmente relacionados a representações identificadas com o que seria uma “visão de mundo periférica”, tendem a revelar uma considerável heterogeneidade, relativa aos princípios e às posições ocupadas por cada um em meio à cena cultural brasileira.

O conflito exposto nesta pequena passagem, onde parece ficar clara a diferença entre estar “na periferia do mercado” e representar “a periferia” do mercado é o que estrutura uma série de disputas e posicionamentos normalmente ocultados pela “paisagem normativa” (CEFAI, VEIGA E MOTA, 2011) constituída pela trama institucional representada pela ligação de ONGs, empresas privadas, setores do poder público e alimentada por uma diversidade de pesquisas e reportagens caracterizadas pela aceitação prévia de uma concepção essencialista do termo “periferia”.

Nos pontos seguintes, tematizando ainda tais embates, trato do processo de formação e das principais dissensões relativas ao Coletivo de Vídeo Popular (CVP), rede da qual fazem parte coletivos como Cinescadão, Cinecampinho, NCA

e Cinebecos. Buscarei apontar para a forma como este conflito concernente à ligação entre as noções de “mercado” e “periferia” estrutura vínculos associativos (tensos e ambivalentes) entre os atores sociais estudados nesta tese.

3.2. Coletivo de Vídeo Popular: lutas pela representatividade de modelos audiovisuais políticos e não comerciais.

A rede conhecida como Coletivo de Vídeo Popular (CVP) nasce nos bastidores dos encontros que vinham ocorrendo, tanto nas ONGs localizadas no entorno da Rua General Jardim, quanto na Coordenadoria da Juventude, entre coletivos de realizadores culturais dedicados principalmente à linguagem audiovisual, que se multiplicavam em regiões periféricas da cidade, sobretudo após o lançamento do programa VAI, conforme mostrado no capítulo anterior.

Nas conversas que costumavam ocorrer entre pessoas que frequentavam esses ambientes institucionais, tornava-se evidente certa insatisfação em relação ao fato de sentirem que não possuíam força política, justamente por terem suas falas e posicionamentos quase sempre associados às ações administrativas de gestores públicos ou vinculados às ONGs. Conforme me disse um dos atores envolvidos no processo de formação do CVP, “os caras das ONGs falavam pela gente. Eles falavam o que queriam e a gente ficava sempre nesse papel de ‘meninos da periferia’. A gente legitimava as ações deles e ficava sem autonomia nenhuma”¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Já na época em que essas pessoas vinham se reunindo na Coordenadoria da Juventude em torno do “Fórum Paulistano de Audiovisual e Cinema Comunitário Jovem”, que posteriormente ganhou o nome de “Fórum Cinema de Quebrada”, essas críticas ao espaço tomado pelas ONGs eram bastante presentes. Em uma das atas dessas reuniões, correspondente ao dia 27/01/2007, podemos ler um trecho onde são ditas as seguintes palavras: “Wilq Vicente iniciou a reunião falando do histórico do Fórum de Cinema, dizendo que uma das causas que fizeram o Fórum esvaziar, como uma das principais dificuldades, era a financeira para se chegar até o Centro e que as ONGs estavam ocupando muito espaço no Fórum de Cinema, que essa não era a intenção da

Foi esse sentimento que potencializou a consolidação de vínculos associativos independentes dos emaranhados institucionais do terceiro setor, o que, porém, não significou um rompimento radical com essas organizações, pois, como veremos, as reuniões dessa rede costumam ocorrer nos espaços cedidos por algumas delas. Além disso, alguns de seus membros trabalham e possuem fortes laços de amizade com pessoas que integram os quadros de diferentes ONGs na cidade.

A principal ideia por trás da formação do CVP, portanto, foi a de construir um espaço relativamente autônomo de trocas e intercâmbios de produções e reflexões entre coletivos dedicados à produção, formação e exibição de linguagens audiovisuais na cidade – os chamados “coletivos independentes” –, com o objetivo de resolver cinco desafios comuns:

1. Construir uma rede comunicativa esquivada às formas tradicionalmente utilizadas pelas empresas jornalísticas vinculadas a grupos corporativos, bem como às instituições do terceiro setor e mais próximo de movimentos de luta popular.
2. Possibilitar uma leitura conjunta das causas sociais relacionadas aos problemas que atingem distintas regiões urbanas precárias (especulação imobiliária, desapropriações, desigualdade de direitos, etc.), com vistas a produzirem e exibirem filmes relacionados a estes temas.
3. Estimular a circulação dos realizadores e exibidores de filmes politicamente orientados por toda a cidade, tornando-os

Coordenadoria da Juventude e sim promover políticas públicas de audiovisual exclusivas para os Núcleos de Produção Independentes (...).”

reconhecidos em uma extensa rede de circuitos de exibição, a serem construídos por ações populares em lugares estratégicos (favelas, bares, campos de futebol amador, ocupações culturais e habitacionais, escolas da rede pública, etc.).

4. Ocupar e legitimar, com a exibição de filmes, espaços abandonados pelos poderes públicos.
5. Sustentar uma representação autônoma (desvinculada de interesses institucionais) dos coletivos de realizadores audiovisuais comprometidos com causas sociais na cidade junto aos poderes públicos ligados à cultura e à gestão urbana, com a finalidade de influenciar processos de formulação de políticas públicas para o setor audiovisual.

Um dos principais articuladores da formação desta rede foi o realizador audiovisual e educador social Diogo Noventa. Diogo integrou a equipe de professores responsáveis pelo mencionado curso Vídeo, Cultura e Trabalho (VCT), realizado entre 2004 e 2006 na Ação Educativa, no momento em que uma diversidade de canais de interlocução entre jovens oriundos de regiões periféricas e setores da administração pública municipal foram ampliados, dando origem ao VAI, conforme mostrei anteriormente¹⁹¹.

Para compreender melhor o início de todo esse processo, portanto, basear-me-ei em breves descrições relacionadas à sua trajetória, dada a inserção social privilegiada de Diogo como educador da maioria dos membros dos coletivos

¹⁹¹ Ver capítulo 2

estudados nesta tese, ao mesmo tempo que “parceiro” dessas mesmas pessoas no processo de articulação do CVP.

3.2.1. Diogo Noventa: educador social e militante audiovisual

Filho de dois “pequenos comerciantes”, militantes do Partido dos Trabalhadores (PT), Diogo cresceu, ao longo dos anos 1980, profundamente influenciado pelas lutas e projetos de educação popular nos quais seus pais se engajaram em um período de grandes transformações políticas do país.

Eu cresci em um bairro periférico, no Consórcio. O Consórcio hoje em dia é o bairro onde está o Shopping Interlagos. Eu andava de bicicleta onde hoje é o shopping Interlagos. Era um terreno, era um morrão, era uma terra vermelha ali. Eu cresci lá. Apesar de ter uma estrutura familiar um pouco mais organizada e pais assalariados, eu cresci num bairro periférico e vivi esse momento dos anos 80, que era a época dos movimentos sociais, das lutas lideradas pelo PT. Quando eu já era maior, meus pais eram pequenos comerciantes. Eles também eram educadores de adultos. Trabalharam com alfabetização, método Paulo Freire. E minha mãe sempre foi muito ligada a movimentos de bairro, foi diretora de creche ali no bairro.

As referências das lutas populares também marcaram sua trajetória acadêmica na Universidade Metodista, localizada no município de São Bernardo do Campo, onde Diogo graduou-se no curso de Rádio e TV, em meados dos anos 1990.

Para além do curso em si, havia naquela instituição uma importância histórica pelo fato de terem ocorrido ali alguns dos encontros relacionados à formação da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) que, durante a

década de 1980, sobretudo, produziu um grande acervo de vídeos relacionados às lutas de uma série de movimentos populares no país¹⁹².

Na mesma instituição universitária também se deram os primeiros contatos e ações de Diogo com o universo da comunicação popular, primeiramente em uma “rádio comunitária” na favela de Heliópolis e, logo em seguida, em projetos culturais do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) com o grupo teatral Companhia do Latão, onde ele foi desenvolver uma pesquisa relacionada ao uso da linguagem audiovisual junto a companhias teatrais.

Com o tempo, e uma maior desenvoltura no campo dos conhecimentos do vídeo popular, Diogo também passou a dar aulas de técnicas de comunicação em alguns projetos sociais direcionados a populações jovens oriundas de áreas periféricas da cidade. E foi essa experiência que proporcionou as condições para que ele integrasse a equipe técnica que iria oferecer o curso VCT na Ação Educativa, em 2004.

Com uma proposta mais abrangente de formação técnica e intelectual junto a pessoas com histórico anterior de atuação em movimentos populares, o curso VCT também apareceu como uma possibilidade para que Diogo pudesse, ao mesmo tempo, contribuir com a “formação política” dessas pessoas e trocar conhecimentos que viabilizassem o surgimento de novos vínculos associativos aos quais ele pudesse se filiar.

¹⁹² A Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) foi uma associação nascida no início dos anos 1980, em meio ao fortalecimento de uma série de movimentos sociais no período de pré-abertura democrática do país. A ideia desta associação, que integrava diversos realizadores espalhados por todo o Brasil, era a de possibilitar o registro e a difusão das ações dos movimentos populares, uma vez que os veículos tradicionais de mídia não abriam espaço para essas questões. Os problemas enfrentados por seus integrantes, porém, foram vários, tais como: a limitação técnica e o alto custo dos equipamentos, os espaços reduzidos para a exibição, uma vez que não havia TV comunitária, nem internet e os canais a cabo estavam começando, além da deficiente formação dos realizadores. Com a crise econômica do país a partir da década de 1990 a ABVP encerrou suas atividades, mas deixou um rico acervo documental sobre as lutas populares. Luís Fernando Santoro, o grande idealizador da ABVP, tratou em texto recente sobre as semelhanças e diferenças entre os dois movimentos de vídeo popular no país. Para mais detalhes, ver Santoro (2010).

O curso era dividido entre as linhas de “cultura”, relacionada às aulas de vídeo e de linguagens artísticas e “trabalho”, cujas aulas versavam sobre questões relativas a temas como “cidadania”, “relações políticas na cidade”, etc.

Em suas aulas Diogo trabalhava com a análise de filmes de diretores voltados a um cinema politicamente engajado, como Glauber Rocha e Serguei Eisenstein, à luz das reflexões de autores marxistas. Nessa altura ele também se encontrava engajado juntamente com sua esposa – a atriz Juliana Liegel – na formação de uma companhia de teatro vinculada à linguagem audiovisual chamada Companhia Estudo de Cena¹⁹³.

Com o desenvolvimento das aulas, sua postura “engajada” e menos afinada com os princípios institucionais da ONG onde trabalhava ficou cada vez mais clara, o que gerou alguns conflitos internos que foram, pouco a pouco, minando sua posição na instituição.

Para mim não tinha muito essa discussão de periferia. Na verdade eu não fazia essa discussão de periferia, eu fazia uma discussão de classe. Eu fazia essa discussão dentro do VCT. Não importava se o cara era da periferia ou não. O VCT tinha esse recorte, mas eu não levava em conta. Eu acho que isso daí foi muito legal também porque gerou uma empatia muito grande entre eu e os alunos, porque não tinha um tratamento para “público de periferia”, sabe? Eu assumi o ponto de vista de classe e o pessoal comprou a briga, alguns poucos não compraram, achavam que o que eu estava falando era besteira, mas a maioria falou “é isso mesmo, cara”! Depois começamos a entender, no VCT, o fazer político também como uma atitude de classe, uma atitude de possibilidade de conflito de classe.

Segundo Diogo, a falta de sintonia entre sua postura e os princípios institucionais da ONG foi o que levou à sua demissão da Ação Educativa, o que,

¹⁹³ Para mais detalhes, ver: <http://companhiaestudodecena.com.br> (Acessado em 16/04/2013).

porém, ao contrário de inibi-lo, estimulou-lhe o desejo de aprofundar seus estudos sobre vídeo popular, bem como os laços com algumas das pessoas que havia conhecido ao longo do período em que trabalhou no VCT. Os mesmos que, naquele momento, vinham participando das discussões do Fórum Paulistano de Audiovisual e Cinema Comunitário Jovem na coordenadoria da Juventude do município.

Foi então que, em 2006, Diogo “conseguiu um espaço” no Centro Cultural e de Estudos Superiores Aúthos Pagano¹⁹⁴, no bairro do Alto da Lapa, para a realização de um curso sobre a história do vídeo popular no Brasil, onde diversas pessoas que vinham utilizando a linguagem audiovisual em projetos coletivos na cidade, inclusive em movimentos de luta popular, como o MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra), apareceram.

Nesse curso juntou muita gente. Veio o Fernando do NCA, veio a Juliana do Cine Becos, veio o Felipe da Brigada Audiovisual da Via Campesina [*setor responsável pelas produções audiovisuais do MST*], veio o pessoal do coletivo Favela Atitude, veio o Evandro, do coletivo Nossa Tela, enfim, o pessoal que veio a formar o Coletivo de Vídeo Popular. Então foi um momento importante, quando a gente juntou aquela galera e foi um estudo muito importante porque eu consegui falar da história do vídeo desde a vídeo-arte à relação com o cinema russo pela ABVP. Foi todo mundo mostrando suas produções e a gente foi debatendo. E a gente fechou o curso com o Luís Fernando Santoro [*um dos principais organizadores da ABVP*] indo lá conversar com a gente. Aí foi fortalecendo as atividades e as afinidades entre a gente (...). Na época também tinha essas tentativas de reunião, que chamaram de “Fórum de Cinema de Quebrada”, “Cinema Comunitário” e depois foi mudando (...). Uma das principais coisas do curso foi que o pessoal do MST chegou junto, que era o Felipe e a Silvia. No último dia a Ana Chã foi também. A Ana que estava nessa última reunião. Foi quando eu conheci o pessoal do MST nesse curso.

¹⁹⁴ Ver detalhes em: <http://www.centroculturalauthospagano.org.br/apresentacao/> (Acessado em 16/04/2013).

Em meio a essas interlocuções entre atores vinculados a múltiplas e heterogêneas filiações associativas, os contatos sociais e as associações dos agentes – que costumavam figurar nos discursos das ONGs e de certos gestores públicos, como “jovens moradores da periferia” – começaram a se diversificar consideravelmente. Boa parte dessas pessoas, conforme já adiantei, também ingressaram em cursos universitários neste mesmo momento. E foi então que, em meio às trocas de informação em encontros, cursos e listas de e-mail na internet, um assunto passou a mobilizá-los ainda mais: tratava-se do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA).

3.3. Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA): um divisor de águas

O Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA) foi uma rede formada quase que exclusivamente por gestores de ONGs dedicadas a projetos de educação audiovisual, junto a minorias étnicas ou populações marginalizadas em todo o país, cuja proposta era representar os interesses das chamadas “experiências populares em audiovisual”, em meio aos setores responsáveis pela constituição de políticas públicas voltadas à cultura (com ênfase ao campo audiovisual) nas distintas esferas da federação.

Esta rede (FEPA) foi idealizada e organizada pelo gestor de projetos socioeducativos e diretor da ONG Imaginário Digital¹⁹⁵ Márcio Blanco que, ao mesmo tempo, é até hoje o principal responsável pelo Festival Visões Periféricas,

¹⁹⁵ Ver: <http://www.imaginariodigital.org.br> (Acessado em 19/04/2013).

um dos maiores festivais dedicados ao gênero do chamado “Cinema de Periferia” no Brasil ¹⁹⁶.

No momento de sua fundação, em julho de 2007 no Rio de Janeiro, durante a primeira edição do referido festival, os representantes das ONGs que compunham o FEPA redigiram conjuntamente uma carta à qual deram o título de “Carta da Maré”, onde anunciaram como principal objetivo da rede a ideia de instituí-la como um órgão representativo dos interesses relacionados às manifestações audiovisuais “populares” de todo o país ¹⁹⁷.

Entretanto, apesar de se tratar de um fórum nacional, pretensamente representativo de todas as experiências audiovisuais relacionadas às camadas “populares”, esse ato de fundação da rede ocorreu sem o anúncio prévio e nem um convite público. Sua organização desdobrou-se a partir de simples trocas de e-mails e contatos estabelecidos entre representantes de uma série de ONGs distribuídas pelo país. Além disso, tais desdobramentos aconteceram justamente no momento em que, como vimos, segmentos heterogêneos de pessoas ligadas a coletivos independentes, formados por realizadores e exibidores de produções audiovisuais comprometidos com uma variedade de causas sociais – que vinham contando com o apoio de editais como o VAI, além dos pontos de cultura – estavam buscando se diferenciar das demandas e pontos de vista sustentados pelas instituições do terceiro setor, além de certos gestores públicos em São Paulo.

Quando as pessoas vinculadas ao recém criado CVP ficaram sabendo da existência do FEPA, esta rede (institucional) já havia sido formada em seu primeiro encontro no Rio de Janeiro sem que os mesmos tivessem tomado conhecimento do processo e dos objetivos que levaram à sua constituição. Naquele

¹⁹⁶ Falarei mais especificamente sobre este festival no capítulo seguinte.

¹⁹⁷ Ver a íntegra do documento com a relação das ONGs signatárias nos anexos da tese

momento, pouco após o lançamento da rede no Festival Visões Periféricas, houve uma nova reunião do FEPA em São Paulo, desta vez no Festival Internacional de Curtas Metragens organizado pela Associação Cultural Kinofórum, em agosto de 2007. O objetivo era discutir uma proposta de formalização jurídica do Fórum¹⁹⁸, bem como algumas ideias relacionadas à configuração de editais especificamente voltados para realizadores de vídeos “populares”.

Ao falar sobre esse segundo encontro da rede FEPA, ocorrido em São Paulo já com a presença de alguns integrantes do CVP, Cirello (2010, pp. 69-70) – que à época, ao mesmo tempo em que escrevia sua tese de doutorado¹⁹⁹ era a responsável pela organização da mostra Formação do Olhar, dedicada à exibição de filmes realizados pelas oficinas Kinofórum dentro do Festival Internacional de Curtas Metragens – conta que os debates foram pautados por fortes divergências, especialmente relacionadas a um edital destinado ao financiamento de projetos “populares” de produção audiovisual que os integrantes da rede FEPA queriam propor ao MINC.

A principal divergência nesse caso deu-se pelo fato de que os representantes de alguns coletivos presentes discordaram veementemente da ideia de que o edital proposto pelo FEPA comportasse somente a dimensão da “produção” de vídeos, deixando de lado os processos de “formação” e “exibição”, que para estes últimos era algo mais importante do que a realização de filmes pura e simplesmente, uma vez que era por meio da formação e da exibição que a possibilidade de ocupação territorial e o estímulo às trocas de bens simbólicos entre populações relacionadas aos espaços precários das cidades se tornava possível.

¹⁹⁸ Tal formalização envolveria a realização de um Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) e hierarquização dos integrantes da rede em quadros técnicos específicos.

¹⁹⁹ Ver Cirello (2010).

O conflito, portanto, acentuou as posições distintas de cada rede, pois, enquanto a FEPA estava interessada em incentivar a ampliação das produções “periféricas”, os membros do CVP viam maior interesse no fomento da socialização e das trocas entre aqueles identificados com o uso das linguagens audiovisuais junto às lutas populares urbanas, por meio de atividades de formação e exibição de vídeos²⁰⁰.

Outro ponto discutido nessa reunião, ao qual os integrantes do CVP se opuseram, foi o da citada formalização jurídica do FEPA, uma vez que, para eles, esta iniciativa significava a burocratização de demandas de natureza política, com a finalidade de um estabelecimento prévio do consenso que destoava completamente dos princípios reivindicativos que regiam suas ações e intenções, relacionadas ao uso do audiovisual junto às camadas populares.

Após esta fatídica reunião, onde nenhum acordo foi obtido, ficaram evidentes as divergências entre os setores e a impossibilidade de que o FEPA viesse a ser uma entidade representativa de todas as demandas relacionadas ao audiovisual “popular” no país, dadas as distintas concepções em torno dessa noção. Isso levou coletivos tais como Cinescadão, Cinebecos, Cinecampinho, Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), Brigada Audiovisual da Via Campesina (Coletivo vinculado ao MST), entre outros vindos de diversas partes da cidade, à realização de reuniões mais regulares para um posicionamento contrário à rede FEPA, que passava a ser vista por eles como uma entidade representativa dos interesses únicos e exclusivos de certas ONGs.

²⁰⁰ Nas reuniões do CVP às quais vim a acompanhar algum tempo depois, conforme descreverei adiante, os presentes costumavam representar a diferença entre as duas posturas (FEPA e CVP) através da oposição entre os que privilegiavam a ampliação do volume de “produtos” ligados a categorias de consumo cultural e os que buscavam enfatizar os “processos” relativos às lutas populares urbanas.

A rede do CVP então, passou a discutir estratégias de mobilização em uma lista de e-mails criada na internet, bem como em reuniões mensais. Neste sentido, a existência do FEPA foi uma espécie de elemento centralizador para suas mobilizações. O CVP chegou inclusive a realizar uma Semana do Vídeo Popular, em 2008, onde o assunto foi largamente discutido.

No segundo semestre de 2008, também no Festival Visões Periféricas, ocorreria o terceiro encontro do FEPA. À essa altura, a rede já havia feito suas primeiras conquistas junto ao MINC, uma vez que Márcio Blanco fora convidado pela Secretaria do Audiovisual (SAV) a representar as demandas do “audiovisual popular” junto a um conselho consultivo vinculado ao órgão²⁰¹, o que incomodou profundamente os membros do CVP além de outros agentes, conforme veremos adiante.

A ideia de institucionalização do fórum também persistia entre a maioria de seus membros. A proposta era a de que, após tornar-se uma entidade juridicamente reconhecida, o FEPA poderia manter uma estrutura onde cada estado seria reconhecido como uma “Experiência Popular Audiovisual” autônoma (uma EPA), tendo algumas pessoas previamente eleitas para representar os interesses locais relacionados às políticas voltadas ao audiovisual “popular” nas reuniões nacionais do fórum, o que, claramente, feria a diversidade de posicionamentos e os conflitos existentes nas distintas regiões do país.

²⁰¹ A respeito da formação deste conselho à época, podemos ler no site do Ministério da Cultura (MINC) as seguintes informações: “Criado em 2003 a partir da convicção de que políticas públicas devem ser desenvolvidas com a participação dos setores organizados da sociedade, o Conselho tem a função de assessorar a elaboração de ações e atividades da SAV. Atualmente, ele é composto por 15 entidades representativas do setor audiovisual: associações de produtores, diretores, de documentaristas e curta-metragistas, animadores, produtores independentes de TV, roteiristas, sindicatos e associações de trabalhadores e da indústria audiovisual, escolas de cinema, pesquisadores, críticos e restauradores, organizadores de eventos audiovisuais, representações de experiências populares em audiovisual, de emissoras públicas de TV, de realizadores de jogos eletrônicos e de cineclubistas. A reunião é presidida pelo secretário do Audiovisual, Silvío Da-Rin”. Ver: <http://www.ctav.gov.br/2008/12/02/conselho-consultivo-da-sav-reune-se-hoje-e-amanha-em-brasil/> (Acessado em 21/04/2013).

Neste terceiro encontro, a organização do FEPA assumiu o compromisso de enviar duas passagens a cada entidade interessada em participar do evento, na cidade do Rio de Janeiro, o que incluía o CVP. Entretanto, a partir de uma carta escrita pelos coletivos participantes desta rede e endossada pela ONG Ação Educativa, por meio de seu Centro de Mídia Juvenil (CMJ), a Secretaria Municipal de Cultura financiou um ônibus para que, além dos dois representantes financiados pelo FEPA, todos os demais pudessem comparecer ao evento.

A viagem ao Rio de Janeiro, contudo, para os integrantes do CVP, não tinha como objetivo a participação nas discussões do FEPA, mas sim o questionamento da legitimidade desta entidade enquanto unidade representativa dos movimentos ligados às causas populares no audiovisual brasileiro, bem como a legitimidade da própria reunião. O inevitável choque entre as posições defendidas pelo FEPA e pelo CVP, que passou a ser visto, pelos demais presentes no evento, como “o grupo dos paulistas”, novamente polarizou o debate, dessa vez com ofensas e trocas de acusações pessoais.

Como desdobramento desses conflitos, algumas instituições decidiram se retirar do FEPA. A primeira foi a ONG carioca Cinema Nosso²⁰² que, por meio de uma carta de renúncia²⁰³, apontou para os motivos que faziam com que os mesmos deixassem de reconhecer o FEPA como entidade representativa:

(...) a última reunião presencial do FEPA, realizada durante o Festival Visões Periféricas e os últimos e-mails que acompanhamos revelaram que o fórum caminha para uma direção que o Cinema Nosso não acredita ser a mais adequada para o fortalecimento de um movimento nacional pela democratização do audiovisual (...). Discordamos veementemente de qualquer processo de formalização do fórum como instituição, que, em nosso entendimento, tende a

²⁰² Ver: <http://www.cinemanosso.org.br> (Acessado em 20/04/2013).

²⁰³ A mesma pode ser integralmente lida nos anexos desta tese.

reproduzir padrões mercadológicos ou burocráticos de atuação de grandes companhias (...). Um processo deliberativo a partir de representantes regionais criaria níveis de hierarquia e poder diferenciados entre as organizações participantes, tornando a tomada de decisão menos coletiva e transparente, mais verticalizada e questionável. O Cinema Nosso não concorda com o fato de que os representantes do FEPA, sejam eles quem forem, possam estabelecer um diálogo direto com o poder público e encaminhar propostas que as organizações, coletivos e experiências populares “representados” pouco conhecem ou desconhecem totalmente. A participação deve estar garantida por mecanismos claros e acessíveis a todos (CARTA DE SAÍDA DO FEPA – CINEMA NOSSO).

Algum tempo após a volta a São Paulo, o CVP também decidiu elaborar uma carta de renúncia ao FEPA, em moldes semelhantes àquela escrita pelo Cinema Nosso, uma vez que a rede havia sido integrada como uma das entidades participantes deste fórum que aceitaram fazer parte de sua lista de e-mails e das reuniões. Para isso, novamente pediram o apoio de importantes instituições localizadas no entorno da Rua General Jardim, como a Ação Educativa e o Instituto Pólis que, através de membros de suas administrações, decidiram assinar a carta, onde lemos passagens como:

(...) Ingressamos no FEPA justamente interessados em nos inteirar das discussões, acreditando que poderíamos colaborar com uma construção coletiva. Consideramos fundamental a ideia de um espaço no qual fossem levantadas e discutidas as propostas de um movimento, com e pelos seus autores sociais. Isso, com ênfase na participação, na colaboração e na transparência. Em sintonia com a nota divulgada pelo Cinema Nosso em janeiro deste ano, 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 (CARTA DE SAÍDA DO FEPA – CVP).

Outra instituição que se retirou do FEPA foi a Associação Cultural Kinofórum, igualmente através de carta, o que enfraqueceu consideravelmente o fórum, obrigando que os representantes do mesmo escrevessem respondendo às associações que se retiraram, através de um documento onde reconheciam alguns erros e buscavam um meio de conciliação, o que não teve resultados práticos²⁰⁴.

3.4. O Coletivo de Vídeo Popular visto “de dentro”.

Foi neste momento, após o retorno do Rio de Janeiro e durante o processo de elaboração da carta de renúncia ao FEPA, em 2009, que passei a acompanhar regularmente as reuniões do CVP, bem como ingressei em sua lista de e-mails, o que me permitiu acompanhar as discussões de forma mais detida. A essa altura, eu vinha acompanhando regularmente os coletivos Cinescadão e NCA – com particular ênfase ao primeiro – e foi a partir do convite de integrantes desses coletivos que iniciei contato com os demais membros da rede.

Naquele momento as reuniões presenciais do CVP ocorriam uma vez ao mês em diferentes lugares e o comparecimento de seus integrantes oscilava consideravelmente. Havia encontros onde apareciam quatro pessoas e outros onde se apresentavam mais de doze. Flávio (Cinescadão), por exemplo, foi um dos que, aos poucos, abandonaram os encontros presenciais, limitando-se apenas às participações nos debates realizados na internet. Já os membros do NCA participaram ativamente do começo ao fim de minhas observações.

²⁰⁴ Tanto a carta da Associação Cultural Kinofórum quanto aquela referente à resposta da rede FEPA encontram-se entre os anexos.

O perfil dos membros do CVP²⁰⁵ é, como já adiantei, bastante heterogêneo, embora majoritariamente formado por agentes ligados a coletivos que realizam produções e exibições audiovisuais nas diversas regiões periféricas da cidade. Também há aqueles que utilizam o vídeo em projetos pedagógicos desenvolvidos em escolas, como é o caso do Coletivo Nossa Tela²⁰⁶, além de integrantes de movimentos sociais como o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), que participa das reuniões através dos integrantes da Brigada Audiovisual da Via Campesina, o setor de mídia onde os vídeos próprios do movimento são editados e discutidos.

Outra presença marcante é a de pessoas que não atuam em nenhum coletivo, como Vanessa Reis, Luiz Barata e Luís Eduardo Tavares, que naquele momento trabalhavam, respectivamente, nas ONGs Associação Cultural Kinofórum, Ação Educativa e Instituto Pólis, onde cumpriam a função de gestores de espaços destinados aos cuidados com projetos na área audiovisual. No contexto das reuniões, porém, tais participações ocorrem sem que representem as instituições onde trabalham, posto que há diferenças de princípios e objetivos consideráveis entre a postura do coletivo e destas organizações.

No caso de minha participação junto às reuniões da rede, a condição de pesquisador nunca foi considerada um problema²⁰⁷, embora desde o início tenha ficado acordado que, quando solicitado, eu deveria contribuir com a participação em algumas atividades, como o auxílio na realização e organização de eventos. Assim o fiz. Escrevi algumas atas de reuniões, envolvi-me na organização de um

²⁰⁵ Restrinjo-me às pessoas que conheci presencialmente nas reuniões.

²⁰⁶ O Coletivo Nossa Tela é um coletivo de vídeo, surgido em 2006, cuja principal forma de atuação consiste na elaboração de processos de produção, exibição e formação em audiovisual, principalmente em escolas.

²⁰⁷ Em grande medida isso se deveu ao fato de eu ter chegado até ali somente após contatos anteriores que, conforme dito, eu havia feito com pessoas como Daniel, Fernando e Diego (NCA) e também com Flávio (Cinescadão).

circuito de vídeos, e, em alguns momentos, trouxe questões a serem discutidas por todos, buscando problematizar alguns posicionamentos que costumavam aparecer nos encontros²⁰⁸.

Nas primeiras reuniões que acompanhei, no início de 2009, as conversas eram praticamente monopolizadas pelo debate relacionado à postura formal que o Coletivo de Vídeo Popular deveria adotar em relação ao FEPA, de modo que acompanhei todo o processo de elaboração da supracitada carta de saída do CVP desta rede que, conforme já argumentado, caracteriza-se pelo vínculo com uma diversidade de ONGs comprometidas com projetos de educação audiovisual.

Outra questão que acompanhei de perto, nas reuniões e na lista de discussões na internet, foi o processo de elaboração de um dos projetos realizados pela rede para concorrerem ao edital do VAI, que conquistaram por dois anos seguidos, em 2009 e 2010. A intenção dos projetos era obter recursos públicos para financiarem as quatro principais ações do CVP, que são, respectivamente:

1. A publicação de uma revista contendo reflexões dos membros da rede, bem como entrevistas realizadas por estes, junto a personalidades relacionadas ao universo do vídeo popular,
2. A organização de pacotes temáticos de DVDs com o conteúdo das produções elaboradas pelos coletivos integrantes, os quais seriam enviados a escolas, sedes de movimentos sociais, universidades, bibliotecas comunitárias, etc.

²⁰⁸ Conforme cita Marc Augé: “Os antropólogos não foram sempre inocentes, sempre participaram dos fenômenos que estudam. Por outro lado, as pessoas não querem ser observadas como leões em jaulas ou formigas trabalhadoras. A única maneira de superar este dilema é pela tomada de consciência de que compartilhamos os mesmos problemas e que vamos estudá-los em tal ou tal contexto, o que deve ser explicitado” (AUGÉ, 1998, p. 118).

3. A realização de um circuito de exibição itinerante dessas mesmas produções em uma série de espaços da cidade.
4. A organização e realização de uma Semana do Vídeo Popular, com convidados, com o intuito de promover debates relacionados às questões trazidas pelo CVP.

Essas ações são as principais responsáveis por fazer com que tantos coletivos integrem a rede (mais de quarenta, como dizem na carta de renúncia ao FEPA²⁰⁹), apesar de, conforme dito, pouquíssimas pessoas participarem das reuniões presenciais. Naquele momento a imensa maioria dos coletivos participantes apenas atuava nas discussões da internet; também enviavam suas produções para integrarem os pacotes de DVDs e exibiam os filmes do circuito em suas respectivas áreas, o que, como veremos, provocou certas crises entre àqueles que costumavam se colocar na linha de frente, fosse dando seus nomes como proponentes e membros da equipe técnica junto aos projetos elaborados para concorrer a editais como o VAI, fosse participando ativamente das reuniões presenciais e redigindo as atas, que depois circulavam na lista *on line*.

Ainda acompanhei, tanto na lista de discussões da internet quanto nas reuniões presenciais, os efeitos de um convite por parte da Secretaria do Audiovisual (SAV), para que fossem escolhidos, entre os membros do CVP, representantes que viessem a fazer parte do mesmo conselho consultivo do qual Márcio Blanco havia participado no órgão, como representante do FEPA, e que, conforme dito, tinha a função de auxiliar no desenvolvimento de políticas públicas para o setor.

²⁰⁹ Ver a carta do CVP nos anexos.

O convite gerou grande discussão nos encontros da rede. Havia aqueles que eram totalmente contrários à participação formal do CVP na SAV e outros que eram favoráveis. Após decidirem que iriam participar das reuniões do referido conselho, que ocorreriam em Brasília em períodos definidos pelo MINC, um outro dilema se deu em torno dos nomes que seriam escolhidos para representá-los. Numa primeira consulta foram indicados quatro nomes. O de Flávio Galvão, integrante do coletivo Cinescadão, o de Rômulo dos Santos, que integrava um coletivo de exibidores audiovisuais relacionado à moradia de estudantes da Universidade de São Paulo, o de Luiz Barata, que trabalhava na ONG Ação Educativa e não participava regularmente de nenhum coletivo e o de Vanessa Reis, que trabalhava na ONG Associação Cultural Kinofórum e se encontrava na mesma condição de Barata.

A proposta do CVP era a de que a cada reunião do órgão consultivo da SAV houvesse um rodízio na participação dessas pessoas, algo prontamente negado pela SAV que, por sua vez, sugeriu a escolha de Vanessa Reis como representante. Isso mobilizou novas discussões nas reuniões, pois, enquanto alguns não viam problemas no fato dela representar a todos na condição de pessoa física nos encontros da SAV, outros consideravam uma perda de força política ter justo alguém diretamente ligado a uma ONG como única representante do Coletivo de Vídeo Popular²¹⁰.

Houve debates acalorados no período. Algumas pessoas deixaram o coletivo, outras ingressaram. Havia ainda os que apoiavam a ideia de que o diálogo direto com o poder público fosse abandonado e os que, contrariamente,

²¹⁰ Conforme dito, Vanessa trabalhava na ONG Associação Cultural Kinofórum.

pontuavam a importância de uma compreensão acerca de “como as coisas funcionam por dentro” de instituições como a SAV.

Nesse momento tive muitas dificuldades de compreender plenamente as discussões que eram feitas nos encontros do CVP, uma vez que não eram raras as situações em que uma infinidade de termos técnicos relacionados à linguagem institucional dos editais ou políticas culturais eram mobilizados nas reuniões de forma autoevidente, o que me angustiava a ponto de fazer-me ficar em dúvida se deveria mesmo seguir acompanhando etnograficamente os encontros da rede.

De todo modo, decidi continuar pelo fato de perceber que os coletivos inicialmente contatados (NCA e Cinescadão) se conectam e se projetam para além de seus contextos locais justamente por meio de experiências como aquela, se não nas reuniões, certamente em seus desdobramentos práticos. É no âmbito do CVP e também de outras redes semelhantes das quais participam, que as pessoas trocam experiências entre si, se posicionam conjuntamente, discutem posições em relação às ONGs e órgãos públicos, bolam estratégias de atuação na cidade e ficam sabendo de notícias relacionadas a seu campo de ação.

Entendi também que, melhor do que tentar resolver as contradições encontradas em campo – como aquela referente à necessidade do CVP constituir-se ao mesmo tempo como uma rede autônoma e uma organização vinculada a um conselho administrativo da SAV – seria descrevê-las e associá-las, com vistas a demonstrar as invenções e improvisações criativas por meio das quais os atores davam conta de suas inserções em uma gama imensa de contextos, nem sempre conciliáveis, apesar do esforço para manterem um discurso aparentemente coerente²¹¹. Permaneci então, frequentando as reuniões do CVP de maneira

²¹¹ Neste sentido tornou-se fundamental a leitura do trabalho de Jessica Sklair (2010), sobre as redes de relações relacionadas às ações filantrópicas desenvolvidas pelas elites paulistanas na

simultânea ao acompanhamento dos encontros, ações e eventos individuais dos atores ligados ao Cinescadão e, esporadicamente, ao NCA, em suas respectivas regiões e trânsitos pela cidade.

Ao longo do tempo que acompanhei o CVP, as reuniões do conselho consultivo da SAV também se deram. Porém, com a expressiva perda de força política do FEPA, os encontros da rede – cada vez mais esvaziados – passaram a se concentrar nas questões referentes às políticas públicas para a área audiovisual.

Se, durante o momento em que necessitavam se opor à ameaça da postura (administrativa/institucional) representada pela rede FEPA, os atores relacionados ao CVP puderam inegavelmente produzir um sentimento de relativa coesão; na etapa posterior, quando o “inimigo comum” já não possuía muitas forças e o CVP ganhou maior relevância pública, é que as divergências internas começaram a vir à tona de forma mais acentuada.

Na metade de 2010 as reuniões foram perdendo seu caráter de ação política e se tornando, cada vez mais, um fórum de debates técnicos, conversas sobre editais, organização de catálogos e distribuição de DVDs dos filmes realizados pelos coletivos participantes, além da organização dos textos e assuntos da Revista

região do Morumbi. Uma das áreas mais ricas da cidade e ao mesmo tempo, berço de sua segunda maior favela. Ao trabalhar com o tema da segregação urbana pelo ponto de vista das elites, Jessica viu-se obrigada a lidar com uma série de contradições na medida em que sentiu a necessidade de escapar de leituras enviesadas na chave da “cultura da pobreza”, que se caracterizavam pela construção de uma esfera marginal carente de atenção especial para explicar sua diferenciação da norma, o que implicava em uma ausência de reconhecimento das redes de conexão entre os assim chamados marginais e todos os outros atores dentro de uma única esfera de atividade. Em seu campo, as relações entre a elite do bairro (Morumbi) e os moradores da favela (Paraisópolis) bem como suas contradições, foram sendo descritas com a finalidade de demonstrar a maneira por meio da qual as pessoas se associam e formam um *socius* específico e impossível de ser definido por fórmulas conceituais acabadas, como aquela que, de antemão relaciona a filantropia a uma conspiração das elites na busca por evitarem a desordem entre os pobres. No caso de minha pesquisa houve muitos momentos semelhantes, e, assim como Jessica, procuro aqui, descrever as associações e os modos, ainda que ambivalentes, por meio dos quais os agentes decodificam situacionalmente, certos desconfortos, ligados, por exemplo, a associações que fazem justamente com aqueles que criticam nas reuniões da rede, como ONGs e instituições administrativas no campo da cultura, como a SAV.

do Vídeo Popular, que apenas refletiam o momento vivido por todos²¹². Houve então um assustador esvaziamento das reuniões, que passaram a levar entre quatro e seis pessoas no máximo.

Essa situação tornou-se um dos temas a serem colocados, constantemente, na própria pauta de discussões presenciais e na internet, gerando um desgaste ainda maior nas mobilizações sociais da rede.

3.5. *Acertando os ponteiros*

Foi então que, no dia 22 de maio de 2010, houve uma reunião na videoteca mantida pelo NCA, no Sacolão das Artes. O motivo do encontro era justamente discutir as razões por trás da falta de uma participação mais ativa dos coletivos na rede. Apesar das insistentes convocações na lista de discussão na internet, apenas cinco pessoas compareceram à reunião, sendo eu uma delas.

Para Diogo Noventa, a “desmobilização” se devia justamente à perda de transparência acerca de “contra o quê ou quem o CVP se posicionava”. Em sua visão, após a perda de força de Márcio Blanco e do FEPA – que representavam um modelo politicamente avesso às ideias partilhadas por aqueles que integravam a rede do CVP –, as discussões passaram a ser pautadas por “pequenos benefícios como uma cadeira na SAV”. Àquela altura seria “necessário um posicionamento político mais vigoroso por parte do coletivo”, mencionando a importância de que fossem definidas algumas ações públicas para uma atuação simultânea de diversos

²¹² As primeiras edições da Revista do Vídeo Popular costumavam misturar textos de natureza muito diversa. Geralmente alguns dos coletivos participantes da rede escreviam relatos de suas experiências locais, também havia a divulgação de ações coletivas e alguns textos de caráter mais crítico. As primeiras três edições trouxeram algumas reflexões e críticas fundamentadas na experiência vivida no Rio de Janeiro, após o embate com a rede FEPA. Conforme veremos, foi a partir do quinto e, até então, último número que a revista passou a ser feita a partir de um tema, que, neste caso foi o “Cinema Mercadoria”.

coletivos na cidade, além da escrita de um manifesto que explicitasse com clareza o posicionamento político do CVP.

Evandro, do coletivo Nossa Tela, considerava errado da parte de algumas pessoas privilegiarem suas ações locais em dia de reunião do CVP, pois “a articulação da rede deveria ser sempre privilegiada”²¹³. Já Fernando Solidade, do NCA, sustentou a ideia de que essas questões fossem tratadas na Revista do Vídeo Popular que, segundo suas palavras, deveria ser “o espaço de reflexões teóricas” de todos.

No mesmo dia, Flávio, do coletivo Cinescadão, enviou uma mensagem à lista de discussão do CVP na internet, desculpando-se pela impossibilidade de comparecimento na reunião e dando algumas ideias, como a que destaca no trecho abaixo:

(...) a vontade por uma articulação mais forte trará ações mais importantes, sem dúvida! Temos mesmo vários defeitos e erramos bastante, mas acertamos sempre que reunimos pessoas e estendemos a tela pra exibir um vídeo nosso, ou um filme seja lá de quem for (...). Uma ideia: **penso que devemos, nos nossos encontros, escrever "roteiros" para algumas ações que devem ser feitas contra a omissão do Estado com o serviço de democratização da comunicação no âmbito comunitário-popular. Coisas como irmos até a Secretaria de Cultura do Estado e procurar o agente de difusão e fomento cultural da cidade e lembrá-lo que enquanto alguns estão preocupados com a possível falência de um único e privilegiado espaço de boas programações de cinema da cidade, por outro lado, estamos com dezenas de verdadeiros "cinemas de rua" estimulando o imaginário da população com uma cultura audiovisual que também leva excelentes programações às populações de áreas violentadas pelo Estado – o mesmo que repassa o dinheiro público a fundo perdido para cineastas-empresários e outros playboys da indústria... Pensem bem, poderemos registrar ações como essa e outras, montar e**

²¹³ Nos dias de reuniões era comum que diversos integrantes de coletivos justificassem a ausência dizendo que se tratavam de dias onde os mesmos realizariam atuações em suas respectivas localidades.

postar num youtube do Coletivo, montar um DVD para o pacote com várias dessas ações audiovisuais de caráter político etc. Não é grande coisa, mas essas ações poderiam nos colocar muito mais próximos uns dos outros e do que queremos, e não deixa de ser uma forma de "diálogo" com o vídeo... Essa é uma das coisas que eu quero e estou fazendo (meio que sozinho) com o vídeo, por exemplo²¹⁴.

A mensagem e as proposições de Flávio foram pouco debatidas no dia, mas ajudam na compreensão das razões do afastamento de algumas pessoas dos encontros do CVP, incluindo o dele próprio. Na mensagem Flávio demonstra claramente que entende como ações prioritárias a participação do CVP em intervenções “práticas” organizadas na cidade. Algo que, naquele momento, vinha se perdendo na medida em que as reuniões da rede passavam a se concentrar nas discussões sobre editais e normas técnicas vinculadas às políticas culturais, a partir das negociações diretas com os gestores públicos.

Ouvi de Flávio, nas várias vezes em que o questionei a respeito de sua falta de participação nos encontros do CVP, que a tentativa de acordos em reuniões com os agentes do Estado acabava obrigando os membros da rede a falarem a mesma linguagem da gestão cultural, caracterizada pela argumentação em cima de regras, leis, números, dados e não em termos de princípios e ações coletivas. Isso, em sua opinião, fazia com que a capacidade de mobilização política, para além da esfera oficial e técnica, fosse perdida; ou seja, em sua ótica, a abertura para a participação junto a órgãos oficiais deveria ser vista com cautela, pois o CVP corria um sério risco de migrar de uma posição de ator de resistência ao

²¹⁴ Mensagem de Flávio (Cinescadão) à lista de discussões do Coletivo de Vídeo Popular na internet.

“autoritarismo das políticas culturais e sociais do Estado” para a posição de “parceiro do poder”²¹⁵.

A divisão que presenciei nas reuniões e discussões no ambiente virtual, era a seguinte: Por um lado havia os que, como Flávio, a) privilegiavam a organização de ações de mobilização pública no meio urbano junto a movimentos de luta popular, sem qualquer aproximação formal com os poderes públicos. Por outro, havia os que b) preferiam tentar transformar o CVP em uma instituição (com identidade jurídica) responsável pela representação oficial dos coletivos membros junto aos órgãos oficiais. E, entre essas duas vertentes, também se encontravam integrantes de coletivos que c) não estavam interessados na participação política do CVP, sendo que o único interesse na filiação destes últimos residia nas facilidades que a organização em rede possibilitava para que pudessem distribuir os filmes que produziam, bem como divulgarem os nomes de seus coletivos.

Todos se perguntavam como conciliar tais posicionamentos, o que levou a uma série de discussões, cujo desdobramento prático foi a organização de um fim de semana especificamente voltado à discussão dos princípios que deveriam passar a nortear o CVP a partir do ano seguinte (2011), bem como a elaboração de propostas direcionadas a ações que pudessem reintegrar a todos, ainda que isso custasse a saída de certos membros. Ficou acordado que algumas pessoas ligadas a movimentos sociais na cidade seriam convidadas para falar a respeito de suas experiências em termos de processos envolvendo redes comunicativas e lutas populares.

²¹⁵ A postura de Flávio também revelou um problema recorrente no CVP. Trata-se do fato de que, quando certas pessoas deixam de se identificar com algumas questões que percebem nas reuniões da rede, ao invés de discutirem esses pontos nas próprias reuniões, simplesmente resolvem deixar de frequentar os encontros, limitando-se à participação nos debates virtuais.

O referido encontro ocorreu em dezembro de 2010, após mais alguns meses marcados por reuniões vazias e informações técnicas relacionadas à distribuição dos filmes dos coletivos. Para o primeiro dia do evento, que passou a ser chamado de III Semana do Vídeo Popular, foram convidados Marcelo e Jordão, dois profissionais da TVT (TV dos trabalhadores)²¹⁶, com histórico em lutas sociais e sindicais e que haviam vivido o processo de disputa em torno da concessão do canal, iniciado ainda nos anos 80, até sua efetivação em 2010, pela associação fundada e mantida pelo sindicato dos metalúrgicos do grande ABC²¹⁷.

O objetivo do convite era o de tirar lições de uma experiência de gestão coletiva de um meio de comunicação de massa, sem que o mesmo perdesse o caráter político e nem se tornasse instrumento partidário, que era o que, para os membros do CVP, parecia estar ocorrendo com a TVT, apesar dos vínculos embrionários com o sindicato dos metalúrgicos.

O encontro havia sido marcado no Sacolão das Artes. Estavam presentes cerca de 25 pessoas, integrantes de diversos coletivos de realizadores audiovisuais ligados a muitas regiões da cidade. Flávio mais uma vez não pôde comparecer, devido a um trabalho que havia conseguido como *freelancer* para filmar a Bienal de Artes de São Paulo, que ocorria no mesmo momento.

²¹⁶ Fundada em 23 de Agosto de 2010, a TVT é uma emissora de TV vinculada ao sindicato dos metalúrgicos do grande ABC e tem como principal bandeira permitir o acesso dos movimentos sociais a um canal de comunicação de massa.

²¹⁷ Sobre a veiculação dos programas realizados no canal, a informação encontrada no site (<http://www.tvt.org.br/>) coloca que: “A programação vem ao ar pelo canal 46 UHF e pelo site da emissora. Também está em 27 canais comunitários (a cabo) da Grande São Paulo e em mais de 240 pontos de abrangência da Rede NGT em todo o País. A programação é transmitida simultaneamente pela TV Web do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC (<http://www.smabc.org.br/>), cujo novo portal foi “inaugurado” no dia 29 de julho de 2010”. Fonte: http://www.tvt.org.br/portal/conteudo_site.php?id_con=1 (Acessado em 07/04/2011).

Jordão e Marcelo contaram uma longa experiência até a conquista da concessão do canal²¹⁸. Falaram das dificuldades enfrentadas pela proposta programática da emissora, devido ao fato de pretenderem ser “um espaço de amplificação da voz dos movimentos sociais no país”. Ambos explicaram, também, o modelo de gestão coletiva da emissora e convidaram os membros do CVP a pensarem em uma proposta de parceria com a TVT, demonstrando claramente o fato de que o canal estava disposto a exibir as produções da rede²¹⁹.

Durante o almoço, conversei brevemente com Daniel (NCA), Diogo Noventa (Cia. Estudo de Cena) e Felipe Casanova (Brigada Audiovisual da Via Campesina/MST) e todos ressaltaram que havia a necessidade de definir critérios mais específicos em relação à posição política do CVP e da rede que pretendiam articular junto a realizadores ligados aos movimentos populares na cidade, pois, segundo eles, nos últimos tempos essa indefinição havia permitido a aproximação de pessoas com posições e princípios bastante diferentes daqueles que, segundo meus interlocutores, haviam “desde o início” sido sugeridos como base do coletivo.

A próxima atividade do dia, logo após a conversa com os integrantes da TVT e o almoço, seria justamente a discussão dos critérios que iriam pautar as próximas seleções dos pacotes de distribuição de filmes organizados pelos integrantes do coletivo. Seria o momento de debater algumas questões delicadas como, por exemplo, que tipo de filmes deixariam de ser aceitos pela rede. Como

²¹⁸ Conforme lembra Cirello (2010, p. 51), a TVT havia sido, na década de 1980, uma das experiências de comunicação popular pioneiras a serem levadas a cabo pela Associação Brasileira do Vídeo Popular (ABVP), que àquela altura levantava uma bandeira contra os resquícios da ditadura militar e da concentração dos meios de comunicação nas mãos de uma pequena elite do país. Em texto recente, Santoro (2010, p. 49) também lembra a importância da emissora no período da ABVP.

²¹⁹ Alguns meses depois, esta parceria foi de fato consolidada e o CVP ganhou um programa exclusivo na grade de programação da emissora, onde os vídeos da rede eram exibidos e comentados.

definir critérios que fossem capazes de excluir certas propostas audiovisuais sem, ao mesmo tempo, fazer do CVP uma coletividade identificada por atitudes autoritárias?

Figura 43: Imagem de um dos momentos do encontro do CVP no Sacolão das Artes em dezembro de 2010.

Para este momento foram pré-selecionados três filmes que faziam parte dos pacotes de distribuição de DVDs do CVP, sendo que dois seriam utilizados como exemplos das características éticas, estéticas e políticas que deveriam ser incentivadas e o último, como exemplo do que deveria, a partir daquele momento, ser recusado pelo CVP, com base na carta de princípios, cujos pontos seriam discutidos no dia seguinte.

Inicialmente vimos os dois filmes cuja avaliação era considerada positiva. O primeiro foi “Qual o Centro?”²²⁰ (Coletivo Nossa Tela, 15 min, 2010), onde são discutidos os problemas em torno da “revitalização” do centro de São Paulo, a partir da situação vivida por algumas famílias que, na luta por moradia, haviam ocupado um posto de gasolina abandonado que veio a pegar fogo, levando-as à perda de todos os seus (poucos) pertences. No vídeo, acompanhamos a tentativa dessas famílias em serem ouvidas por representantes do poder público e a consequente dificuldade das mesmas receberem assistência de tais agentes, uma vez que, segundo os depoentes, a política de “revitalização” orientada pela gestão contra a qual estavam lutando, concentra-se justamente numa iniciativa de “enobrecimento”²²¹, que tende a afastar as populações mais pobres da região central. Algo descrito de forma sucinta por uma das entrevistadas no vídeo, ao dizer que:

Não devem pensar só em fazer uma revitalização pensando que um dia vai poder morar gente rica aqui. Em conseguir mais dinheiro. Estão pensando em fechar a Rua Santa Ifigênia também. E tem muita gente que trabalha. Mais de 50 mil pessoas, entendeu? 50 mil pessoas que vão para a rua, passar fome? E ele [*refere-se ao prefeito da cidade*] não pensa nisso assim. Ele pensa só em revitalizar, deixar as ruas bonitas, mas e o pessoal? Para o pessoal está feio ainda!

²²⁰ O filme pode ser visto integralmente no link: <http://www.kinooikos.com/acervo/video/28081/> (Acessado em 09/04/2013).

²²¹ O conceito que chamo aqui de “enobrecimento”, mas que vem ganhando forma na literatura das ciências sociais sob o termo inglês *gentrification*, indica um conjunto de processos de transformação do espaço urbano que ocorre, com ou sem intervenção governamental, nas mais variadas cidades do mundo e diz respeito à retirada de moradias, que pertencem a classes sociais menos favorecidas, de espaços urbanos que subitamente sofrem uma intervenção urbana (com ou sem auxílio governamental) o que provoca profundas alterações que vão desde a valorização imobiliária, até a completa alteração no uso social dos espaços. No entanto, o alcance do referido conceito vêm sendo criticado atualmente, por alguns autores (FRÚGOLI JR & SKLAIR, 2009), justamente por construir uma oposição rígida que impossibilita a observação de associações e interesses entre as camadas “populares” e os responsáveis pelos investimentos imobiliários. Para maiores detalhes ver também o Dossiê sobre as intervenções e processos envolvidos na “revitalização” da região da Luz na área central de São Paulo na revista Ponto Urbe, disponível em: <http://www.pontourbe.net/edicao11-dossie-luz> (Acessado em 14/06/2013). Sobre a noção de “enobrecimento”, ver também Rubino (2003).

A extensão do convívio com as pessoas da ocupação e seus dilemas cotidianos, por um tempo considerável²²², possibilitou certos “privilégios” à equipe responsável pela realização do filme, como a condição para que dessem conta de mostrar a relação distanciada mantida por certos profissionais da mídia corporativa, na medida em que estes, na maioria das vezes pressionados pela necessidade urgente de matérias²²³, costumam se dirigir até os locais apenas com o intuito de registrar os conflitos pontuais ocorridos no momento da chegada da equipe de reportagem, em detrimento dos dilemas responsáveis por gerá-los. A certa altura do vídeo, por exemplo, nos deparamos com a presença de um repórter vinculado a uma famosa rede de TV, que narra os acontecimentos que vê da seguinte maneira:

A gente observa agora um acordo com a polícia militar de São Paulo, por parte dos moradores. Chamaram a presença de peritos do corpo de bombeiros de São Paulo, que estão neste momento chegando até aqui onde está o posto [*local onde famílias sem teto ocupavam e que foi atingido pelo incêndio*].

O vídeo então, registra o modo como, na reportagem televisiva, o incêndio do posto (fato isolado) tomou o lugar do que, segundo os realizadores do filme, realmente deveria ser tematizado e questionado pelos jornalistas. Afinal, o que teria feito um volume tão grande de pessoas irem morar em condições absolutamente insalubres num posto de gasolina abandonado na região central da

²²² Segundo a fala de Evandro, um dos realizadores do filme, na reunião, o processo, entre as filmagens e a edição do vídeo, durou um ano.

²²³ Em um trabalho anterior (ADERALDO, 2008), lidei com este tema, quando busquei mostrar o modo pelo qual as disputas internas ao campo jornalístico e televisivo orientam as escolhas realizadas pelos repórteres nos processos de elaboração das notícias. Para outras reflexões a esse respeito ver também Hamburger (2005), Champagne (1997) e Darnton (2005).

cidade? E, por que, apenas após o incêndio do posto, tal questão veio a chamar a atenção da imprensa?

São também entrevistadas lideranças de diferentes movimentos ligados à luta por acesso a moradias populares na cidade e contra o problema da especulação imobiliária.

Outro ponto julgado como importante por todos os presentes no encontro, referiu-se aos métodos de filmagem e edição utilizados pelos realizadores. Em uma das cenas, por exemplo, é possível vermos o modo como os vídeos relacionados ao acervo do CVP, foram utilizados enquanto meios de socialização entre os moradores da ocupação, quando em uma das cenas estes últimos aparecem assistindo, primeiramente a si próprios e, no corte seguinte, aos filmes realizados pela Brigada Audiovisual da Via Campesina/MST, na tela que havia sido estendida no meio da calçada. Notamos então a tentativa da criação de vínculos de solidariedade entre os dois movimentos (MST e Movimento de ocupação do posto) através da utilização dos vídeos.

Logo após a exibição de “Qual o Centro?”, assistimos a Felisburgo (Brigada Audiovisual da Via Campesina/MST, 11 min, 2009), um filme realizado coletivamente pela Brigada Audiovisual da Via Campesina/MST, sobre o acampamento localizado no município mineiro com o mesmo nome do vídeo onde, em 2004, ocorreu um massacre de cinco trabalhadores rurais, além das treze pessoas que ficaram feridas pelo ataque de dezessete pistoleiros a mando de um latifundiário da região.

O filme segue numa dinâmica parecida com “Qual o Centro?” e, segundo os participantes do debate, mostra que, por trás dos “discursos desenvolvimentistas” de agentes do Estado, existem situações aterradoras, que

seguem silenciadas, como o exemplo da total impunidade em relação aos pistoleiros e ao latifundiário, responsáveis pela morte dos trabalhadores.

Na sequência da exibição dos dois filmes foi aberta uma roda de discussão. A questão central da conversa foi: qual a característica estética e de conteúdo que faz com que os primeiros filmes apresentados (“Qual o Centro?” e “Felisburgo”) possam ser utilizados como modelos para a seleção de critérios destinados à formação de uma curadoria relacionada à seleção de vídeos a ser feita pelo CVP dali por diante? Todos foram unânimes em colocar que em ambos os casos os vídeos foram utilizados como meios de fortalecimento de ações sociais e coletivas ao contrário de simplesmente servirem como forma de autopromoção de seus realizadores.

Algumas falas demonstram outras preocupações comuns divididas pelos realizadores ligados à rede do CVP, bem como seus objetivos e divergências quanto aos trabalhos que produzem, conforme podemos ver no trecho do diálogo destacado abaixo:

Diogo Noventa (Coletivo Cia. Estudo de Cena): O que caracteriza os vídeos é que eles estão falando de algo que vai contra a informação hegemônica. Essa coisa que o Felisburgo mostra sobre a falta de punições dos pistoleiros eu não sabia, ou essa coisa, esse negócio do Qual o Centro? De uma vivência [*da equipe de filmagem*] com o movimento. Não é como aquele repórter que chega ali do nada e fala coisas sem sentido.

Daniel Fagundes (NCA): E aí eu acho que já serve como critério de avaliação [*para o coletivo*]. As pessoas que produzem têm uma relação com o teor da abordagem. Pelo menos por um período. O vídeo é parte das ações.

Evandro dos Santos (Coletivo Nossa Tela): No filme [*Qual o centro?*] inclusive, tem algumas cenas que foram gravadas pelas pessoas do próprio movimento. Eram eles que estavam com a câmera. A gente fez questão de colocá-los para mostrar o processo.

Daniel (NCA): É, mas a gente tem que tomar certos cuidados porque você respeitar o processo não é necessariamente você colocar a câmera nas mãos das pessoas porque esse é o discurso das ONGs, por exemplo, que falam assim: “vamos dar a câmera na mão do favelado porque só ele vai poder falar sobre a realidade dele”. E isso é uma mentira. Às vezes o cara que mora na quebrada não tem o mínimo de consciência política do que ele está fazendo. Ai ele pega a câmera e reproduz o discurso dos caras e não é isso que a gente quer.

Conforme vemos, a exibição das duas primeiras produções possibilitou uma reflexão conjunta a respeito do que os membros do CVP presentes naquele encontro pensam em relação aos critérios que devem nortear a produção e a exibição de vídeos na cidade e algo que todos pontuaram no debate foi a necessidade de se ultrapassar a visão dicotômica normalmente reproduzida pela postura administrativa identificada com a ideia de “responsabilidade social”, que ao associar as noções de “centro” e “periferia” a “visões de mundo” que lhes seriam correspondentes, fixa uma fronteira responsável, por evitar que os fluxos e relações presentes neste espaço liminar ganhem relevo. Assim, todos pareceram enfatizar a ideia de que falar sobre o modo como as fronteiras sociais são construídas e mantidas por um sistema cultural hegemônico deveria ser o objetivo do CVP, ao invés de ressaltarem referências estéticas associadas a percepções reificadas de termos como “periferia” e “favela”.

A experiência também permitiu que todos chegassem a uma primeira constatação: a de que o CVP havia se distanciado, na prática, daquilo que buscavam manter no nível discursivo, já que vídeos como aqueles não

representavam a maioria do acervo que vinha sendo distribuído pela rede em seus pacotes de DVDs.

Para ilustrar este diagnóstico, os presentes escolheram como exemplo negativo outro filme, também integrante dos pacotes distribuídos pelo CVP. Este havia sido realizado a partir da união entre um dos coletivos – cujos membros nunca participavam dos debates e reuniões da rede – e uma produtora privada, com claros fins comerciais além de apoiar-se, segundo os presentes no encontro, em diversos “estereótipos” e “clichês” centrados em concepções exageradamente polarizadas e “essencialistas”²²⁴ das noções de “centro” e “periferia”²²⁵.

A conversa manteve-se nesse tom. Ficou acordado que caberia a cada um dos membros do CVP fazer o que bem quisessem em seus projetos pessoais, já que era comum a realização de trabalhos para ONGs, com produtoras privadas em projetos de perfil comercial, etc.; contudo, esses trabalhos não poderiam ser confundidos com o que pretendiam no âmbito reivindicativo da rede do CVP, dados seus princípios de uso do vídeo como meio de reivindicação pública.

Durante esse encontro, recebemos o novo número da Revista do Vídeo Popular, que dessa vez, ao contrário das outras, havia sido realizada em torno de um tema intitulado “Contra o Cinema Mercadoria”. A capa, desenhada por Thiago (Go) (grafiteiro ligado ao coletivo Cinescadão), trazia, sob um fundo branco, uma série de manifestantes protestando e, entre eles, alguns com câmeras nas mãos, conforme vemos na imagem abaixo:

²²⁴ Os termos marcados pelo uso de aspas aqui referem-se a expressões utilizadas pelos integrantes do CVP na mencionada reunião.

²²⁵ Opto aqui pela omissão do nome e do assunto do filme, bem como do coletivo de realizadores, com a finalidade de evitar uma exposição desnecessária destes últimos.

Figura 44: Imagem da Revista do Vídeo Popular N° 5

O conteúdo deste último número da revista traz uma série de textos profundamente críticos à indústria cinematográfica brasileira e, em particular, ao gênero dos chamados “filmes de periferia” ou “filmes de favela” que, na visão dos autores, se caracterizariam pela negação da complexidade da vida de populações geralmente associadas a esses territórios, na medida em que as mesmas acabam, por conta dos efeitos gerados pelos critérios mercadológicos, presas a estereótipos relacionados à carência de recursos ou à supervalorização de uma suposta “autenticidade cultural”²²⁶.

²²⁶ Neste sentido, ver, por exemplo, o texto de Daniel Fagundes, onde o autor faz uma crítica severa ao filme “5x Favela: agora por nós mesmos”. A revista pode ser integralmente lida no seguinte endereço: http://videopopular.files.wordpress.com/2011/02/revista_video_popular_12_2010_levefi_nal.pdf (Acessado em 02/07/2013).

No mesmo dia, chegou no Sacolão das Artes uma caixa, enviada pela Associação Cultural Kinofórum, com uma série de cópias do livro “Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos” (Ed. Autêntica, 2010), organizado por Juliana Leonel e Ricardo Mendonça, com a pretensão de reunir trabalhos de gestores de ONGs, pesquisadores e depoimentos de realizadores ligados ao que o livro chamava de “Audiovisual Comunitário”. No livro, havia alguns textos de pessoas ligadas ao CVP, como Daniel, Fernando e Diego (NCA), além de Wilq Vicente, o que gerou certa euforia geral. Cada um dos presentes teve direito a uma cópia.

Na manhã do dia seguinte, voltamos a nos encontrar no mesmo local para a reunião onde seriam discutidas ideias concernentes à definição conjunta de uma carta de princípios do CVP – que seria escrita por Diogo após o encontro –, bem como propostas de ações da rede a serem realizadas no ano seguinte (2011).

Muitos assuntos foram discutidos e, aos poucos, a nuvem que parecia pairar em cima do coletivo, e que nos últimos tempos havia impedido a todos de se reconhecerem a partir de uma base comum, começava a se dissipar. Houve um acordo geral no sentido de que a finalidade da rede a qual pertenciam não era a defesa de uma identidade de grupo, mas sim a busca de um fortalecimento de espaços e temas públicos, obnubilados pela mídia hegemônica, através das realizações e exposições audiovisuais passíveis de servirem como canais comunicativos capazes de integrar solidariedades políticas dispersas.

Como primeira estratégia de ação neste sentido, foi sugerida a possibilidade de uma reconfiguração do circuito de exibição audiovisual organizado pelo CVP que, até aquele momento, se limitava à distribuição de

pacotes com DVDs das produções dos coletivos que integravam a rede e que eram exibidas de acordo com o desejo e as datas escolhidas por cada coletivo.

A ideia era a de que, a partir do ano seguinte (2011), fossem escolhidos dois filmes a cada dois meses para que os mesmos pudessem “entrar em cartaz”, sendo exibidos durante este período, cada semana em um lugar. Para os presentes na reunião, tal iniciativa tornaria necessário o deslocamento das pessoas interessadas em acompanhar o circuito, por uma série de espaços não legitimados pelo poder público (favelas, assentamentos, ocupações), ou subutilizados pelas administrações municipais (CEUs, por exemplo), possibilitando, a partir da exibição dos filmes, a criação de espaços para uma crítica mais radical das relações de poder. As mesmas que ajudam, nesse sentido, a construir e manter a precariedade urbana.

3.6. “Identidade” e “Identificação”

O exemplo do CVP e sua complexa tentativa de consolidar uma rede descentralizada e autogestionária, baseada na realização audiovisual e na construção de um circuito de exibição de vídeos em áreas socialmente marginalizadas na cidade de São Paulo, permite-nos enxergar a importância de escaparmos de um modelo de investigação centrado em instituições e organizações sociais (coerentes e fixas) na direção de uma etnografia dos cidadãos, atenta aos sentidos de seus engajamentos em distintos momentos e situações sociais.

Conforme vimos ao longo do capítulo, a rede do CVP formou-se a partir de encontros (e alguns desencontros) estabelecidos entre pessoas com perfis bastante heterogêneos, embora igualmente identificadas com o desejo de suplantarem um

conjunto de representações decorrentes da gestão de certas ONGs, setores do governo e empresas “socialmente responsáveis”, na lógica de uma economia social da cultura centrada na ideia de “cultura de periferia”.

A principal crítica partilhada pelos coletivos e atores presentes no processo de formação do CVP, foi a de que nas reuniões, cursos e eventos dos quais participavam naquele momento, ideias como “protagonismo jovem” e “cultura de periferia” passaram a funcionar como dispositivos responsáveis pela imposição dos critérios administrativos de uma larga conjuntura de instituições do chamado “terceiro setor” junto às populações entendidas como seu “público alvo”. O problema desses critérios, na visão de pessoas como Diogo Noventa, por exemplo, é o fato de que os mesmos tendem a considerar as populações atendidas pelas ONGs na condição de grupos de interesse a serem adicionados a uma estrutura política e cultural pré-existente, o que faz com que, não raro, o conceito de “periferia” acabe por ser tomado como uma espécie de eufemismo da noção de “classe social”, levando questões políticas mais complexas e abrangentes a serem substituídas por interesses centrados na especificidade cultural dos chamados “artistas da periferia”.

Tal postura crítica, defendida pelo CVP no momento de sua formação, foi amplamente evidenciada com o surgimento da rede FEPA, em 2007, quando diversas instituições relacionadas a cursos e oficinas voltados à chamada “educação audiovisual popular” (CIRELLO, 2010) associaram-se com a finalidade de montarem uma organização com abrangência nacional, cuja função seria “filtrar” demandas políticas relacionadas às mobilizações *populares* no campo audiovisual, com o objetivo de levar propostas de políticas públicas às distintas instâncias governamentais dedicadas à área da cultura.

Ao perceberem o modo como interesses privados (relacionados à concepção gestonária de certas organizações não governamentais) estavam sendo mobilizados em torno de questões públicas no campo audiovisual, os coletivos e pessoas ligados à recém surgida rede do CVP fortaleceram ainda mais seus vínculos, fazendo transparecer na arena pública o descontentamento de uma parcela considerável de pessoas com relação a certas apropriações estéticas especialmente relacionadas à noção de *periferia* às quais vinham sendo estimuladas por este novo mercado da cultura. Conforme argumentam Cefai, Veiga e Mota (2011),

A impossibilidade de dar visibilidade a uma demanda junto às autoridades (...) produz um sentimento de isolamento e de abandono, uma falta de visibilidade pública, um déficit de representação coletiva e uma insatisfação diante das demandas desconsideradas. Uma dinâmica de densificação dos laços sociais e de integração ao processo político permite aos cidadãos ultrapassar suas divisões e formar alianças, fazer emergir um interesse partilhado sobre certos dossiês, constituir uma força consequente em termos de visibilidade e, talvez, ganhar um reconhecimento legal e político (CEFAI, VEIGA E MOTA, 2011, pp. 48-49).

Foi justamente o que ocorreu com o CVP, sobretudo a partir do momento em que as mobilizações desta rede foram potencializadas, é importante dizer, pelo apoio de ONGs de peso como a Ação Educativa e o Instituto Pólis que, desde o início, se posicionaram de forma contrária aos desdobramentos da rede FEPA²²⁷.

²²⁷ Tal situação demonstra o modo como as ONGs são atravessadas por demandas e contextos ambíguos e circunstanciais nos quais “a especificação das identidades e das responsabilidades, das alianças e dos conflitos, de projetos a realizar e de procedimentos a seguir é uma fonte de *perplexidade* (...) tanto para os atores quanto para os observadores” (CEFAI, VEIGA E MOTA, 2011, p. 31). Há distinções consideráveis entre uma instituição e outra e também há distinções entre linhas de gestão existentes no interior de uma mesma ONG. Além disso, as relações pessoais com alguns de seus funcionários podem produzir condutas inesperadas por parte dessas organizações. No caso das ONGs Ação Educativa e Instituto Pólis, havia anos que as mesmas vinham investindo em trabalhos centrados no incentivo de atividades culturais e educativas com o objetivo de ampliarem os espaços de participação “cidadã” na vida pública da cidade. Neste sentido,

Entretanto, após o enfraquecimento político do FEPA e a conquista de uma interlocução direta com o poder público²²⁸ – além da obtenção do financiamento oriundo do programa VAI –, diferenças internas que haviam sido amenizadas num primeiro momento, ganharam força, nublando assim, a aparente unidade representativa por trás do CVP.

Aos poucos a rede foi migrando de uma associação voltada à coordenação de eventos e ações públicas entre coletivos culturais especialmente dedicados à linguagem audiovisual na cidade, na direção de uma entidade responsável pela dinamização da distribuição e divulgação de filmes realizados por coletivos com propostas e posicionamentos radicalmente diversos, sendo que uma parte destes foi atraída somente pela oportunidade de partilha dos benefícios proporcionados pela eficiência do sistema de distribuição e exibição de filmes, promovido pela organização reticular do CVP.

Deste modo, uma variedade de posturas e representações que haviam inicialmente incentivado a crítica por parte desta rede de coletivos, passaram a ser encontradas dentro dela própria, o que transparecia nos filmes que recebiam, nos textos que acabavam sendo publicados na revista que editavam e no esvaziamento das reuniões. A decisão da busca por uma reestruturação do CVP, por sua vez, levou a novas cisões e conflitos decorrentes, principalmente, da coexistência entre duas formas discrepantes de representação da relação entre as noções de *centro* e *periferia*.

a existência do FEPA e sua proposta de consolidar um canal “institucionalizado” de diálogo direto com o poder público, no campo do vídeo “popular”, pareceu algo absolutamente contrário ao que estas instituições vinham buscando, o que as fez posicionarem-se contra outras ONGs que apoiavam o projeto.

²²⁸ Algo que ocorreu após o convite para que o CVP integrasse o conselho consultivo da Secretaria do Audiovisual (SAV).

De um lado 1) encontravam-se as ideias centradas na concepção da *periferia* como uma “identidade cultural” fixa, representativa de um conjunto de valores partilhados somente pelas populações oriundas de regiões marcadas por processos de precariedade social e urbana, o que fazia com que, na opinião de muitos, a referida noção fosse resumida a uma espécie de doutrina política voltada ao “reconhecimento” (FRAZER, 2007) de uma especificidade cultural *periférica*. De outro lado, 2) notabilizavam-se as visões centradas na busca da superação das oposições binárias fixas. De acordo com essa posição, *centro* e *periferia* não poderiam ser pensados como universos diametralmente (e culturalmente) opostos por tratarem-se de categorias cuja complementaridade, hierarquicamente constituída, depende da administração de fronteiras mantidas por representações ideológicas. Deste modo, de acordo com essa segunda vertente, para além de uma comunicação entre polos rigorosamente opostos, caberia às produções e práticas dos coletivos ligados à rede do CVP, o dever de oferecerem visibilidade à lógica que reserva a alguns o direito de manter e administrar esses espaços “entre dois”.

Ao menos na reunião realizada no fim de 2010 no Sacolão das Artes, o segundo modelo de representação pareceu prevalecer sobre o primeiro; o que, circunstancialmente, consolidou a ideia de que, mais importante do que o fortalecimento de uma “identidade periférica” fixa seria o favorecimento da emergência de novas possibilidades de “identificação” política entre os cidadãos no espaço público da metrópole.

A cidade para o cinema e o cinema para a cidade: festivais e circuitos

No meio do caminho fomos percebendo que as periferias brasileiras começavam a integrar de maneira forte ao seu cotidiano as diversas tecnologias de comunicação digital, como os celulares, ipods, câmeras fotográficas, internet. Embora a banda larga ainda não seja uma realidade na grande maioria dos lares brasileiros, a explosão de lan-houses permitiu a entrada de milhares de pessoas no mundo virtual (...). Essa explosão de comunicação aliada ao espírito libertário que está na origem da internet provocou toda uma onda de produções que têm no reaproveitamento de material disponível na web o seu principal eixo criativo (...). Essa potência da mistura que a tecnologia traz tem tudo a ver com o Brasil, país notoriamente conhecido por abrigar uma diversidade de culturas que se misturam (MÁRCIO BLANCO E KARINE MUELLER, CATÁLOGO DO FESTIVAL VISÕES PERIFÉRICAS, EDIÇÃO 2010, pp. 2-3).

A tecnologia da imagem digital precisa mediar as experiências populares. Ela tem que auxiliar, sem ser notada. Cumprir a função e pronto. Sumir. É preciso entender que a luta é muito maior que a tecnologia em si. A experiência social é algo central em todas as etapas de realização e exibição de um vídeo. A câmera (não importa quantos CDDs) precisa ser um olho que coloca questões e realiza conexões. A edição é uma abertura para fazer conexões entre os questionamentos. As exibições realizadas nos circuitos populares são muito importantes porque apresentam tais conexões, recebem respostas e se transformam a partir delas (WILQ VICENTE, REVISTA DO VÍDEO POPULAR Nº 5, 2010, p. 6).

Os dois trechos aqui destacados trazem distintas percepções sobre a relação entre “novas tecnologias comunicativas”, “mercado” e noções como “periferia” e “popular”. No primeiro caso, as palavras de Márcio Blanco²²⁹ e Karine Mueller remetem a um interesse na abertura de espaço aos agentes que vêm realizando

²²⁹ Conforme vimos no capítulo anterior, Márcio Blanco é o idealizador do Festival Visões Periféricas. Um dos maiores e mais significativos festivais dedicados ao gênero do chamado “Cinema de Periferia” do país. Márcio também foi um dos principais articuladores da rede FEPA.

variadas e inovadoras produções a partir do uso criativo de distintas ferramentas tecnológicas (celular, câmeras digitais, computadores, etc.) no país. A *periferia* da qual estes interlocutores falam, portanto, é àquela ligada a uma espécie de “mercado paralelo” de consumo cultural (VIANNA, 2006, p. 24)²³⁰, que já vinha chamando a atenção de autores como Vianna (2006) e Costa (2009), e que não necessariamente coincide com uma categoria responsável por simbolizar os dilemas sociais enfrentados por populações residentes de áreas sociais marcadas por processos de precarização.

Já no segundo excerto, retirado do texto escrito pelo realizador e membro do CVP Wilq Vicente na Revista do Vídeo Popular, o interesse parece estar centrado no combate às injustiças sociais, o que faz com que a tecnologia, como ele próprio coloca, deva servir unicamente como meio para o estabelecimento de “conexões” entre distintas coletividades e “questionamentos”. Neste caso, a troca da categoria “periferia” pelo termo “popular”, não deve ser entendida como algo fortuito. Trata-se de uma tentativa de fazer referência às ações de resistência política de organizações *populares* às quais, em sua visão, não podem ser reduzidas a uma busca pelo ingresso de grupos subalternizados no mercado cultural, seja ele “hegemônico” ou “periférico”²³¹.

²³⁰ Ver texto de divulgação do programa televisivo “Central da Periferia”, escrito pelo antropólogo Hermano Vianna e publicado como anúncio do referido programa em vários jornais brasileiros, em 08/04/2006, disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao> (Acesso em 02/07/2013). Ver também Vianna (2006) e Costa (2009).

²³¹ Esta interpretação do termo “popular” fica mais clara no restante do texto do autor, quando este chama a atenção para uma série de lutas sociais organizadas por movimentos populares na direção de transformações no campo do acesso aos direitos (à moradia, à comunicação, etc.). Apesar disso, vale lembrarmos a reflexão de Hall (2009) sobre a noção de “cultura popular”. Segundo este autor “A transformação é a chave de um longo processo de ‘moralização’ das classes trabalhadoras, de ‘desmoralização’ dos pobres e de ‘reeducação’ do povo. A cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas” (HALL, 2009, p. 232). O texto de Wilq Vicente pode ser lido na edição nº 5 da Revista do Vídeo Popular. Disponível em: http://videopopular.files.wordpress.com/2011/02/revista_video_popular_12_2010_levefinal.pdf (Acessado em 08/07/2013).

O que tentarei mostrar ao longo deste capítulo é o modo como estas distintas maneiras de conceber binômios como *centro/periferia* ou *hegemônico/popular* se desdobram em formas também distintas (embora interconectadas) de organização de eventos relacionados à exibição e discussão de temas ligados à relativa democratização do acesso aos meios de produção e exibição audiovisuais nas cidades contemporâneas.

Tomarei agora como referências empíricas minhas observações junto ao Festival Visões Periféricas, no Rio de Janeiro e ao Circuito de exibição do Vídeo Popular, em São Paulo. Tal divisão se justifica na medida em que foi em torno do supracitado Festival que ocorreram os conflitos anteriormente narrados entre as redes do FEPA e do CVP.

4.1. Festival Visões Periféricas 2010

O Festival Visões Periféricas foi criado em 2007, conforme dito, pelo realizador audiovisual e educador social Márcio Blanco que, à época, trabalhava na ONG Observatório de Favelas²³². Tal festival tem como principal característica, desde seu início, a contemplação de filmes realizados no contexto de projetos de educação audiovisual, desenvolvidos pelas mais variadas instituições em áreas com pouca visibilidade pública (regiões periféricas, populações indígenas, quilombolas, etc.).

²³² Criado em 2001, o Observatório de Favelas é uma instituição voltada às pesquisas e ações públicas dedicadas à produção do conhecimento e proposições políticas ligadas às favelas e fenômenos urbanos relacionados aos contextos de baixa renda. Embora sediado na Maré, no Rio de Janeiro, o projeto tem abrangência nacional e destaca-se pela busca da afirmação de uma agenda de “direito à cidade”, desenvolvendo ações em diversas áreas (Cultura, Comunicação, Direitos Humanos, etc.), conforme relatam no site mantido pela organização na internet <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/home/index.php> (Acessado em 15/04/2013).

Atualmente não há qualquer vínculo entre o festival e o Observatório de Favelas. Os financiamentos para sua realização são angariados a partir da participação em editais públicos e patrocínios de instituições privadas, como a empresa da área de telefonia Oi, que patrocinou a edição de 2010, a qual acompanhei pessoalmente. Estes patrocínios são negociados pelo trabalho de outra instituição, a ONG Associação Imaginário Digital, cuja função é basicamente organizar as edições anuais do evento, além de oferecer alguns pequenos cursos e oficinas em projetos sociais no Rio de Janeiro²³³. A referida associação é gerenciada por Márcio Blanco e Karine Mueller que, juntamente com Márcio, também atua enquanto coordenadora geral do Visões Periféricas.

Conforme dito no capítulo anterior, foi neste festival que surgiu a ideia do FEPA e também foi em uma de suas edições²³⁴ que ocorreram os conflitos protagonizados pelos coletivos de realizadores ligados ao CVP ante os organizadores e as entidades que haviam auxiliado no projeto de constituição formal do fórum.

* * *

²³³ Para mais detalhes sobre a referida associação, é possível ver sua página oficial na internet: <http://www.imaginariodigital.org.br/video.php>. (Acessado em 15/04/2013).

²³⁴ Na segunda edição, realizada no ano de 2008.

Figura 45: Logotipo da edição de 2010 do Festival Visões Periféricas

Cheguei ao Rio de Janeiro um dia antes da abertura oficial do evento, que aconteceria em um espaço cultural localizado numa das regiões mais nobres da cidade: Ipanema²³⁵. Dirigi-me até lá, seguindo as orientações da programação, que haviam sido publicadas na internet. No primeiro dia haveria apenas algumas exibições da mostra “Periferia Animada” que, segundo as informações contidas no site do festival²³⁶, se tratava de uma “mostra temática” responsável por reunir questões ligadas ao universo infantil.

Além da referida mostra, haveria, ao longo da semana, outras sete, sendo que a mostra “Visorama” – descrita como “composta por filmes de jovens aprendizes de audiovisual das múltiplas periferias brasileiras” – era definida como

²³⁵ O local do evento foi no espaço conhecido como Oi Futuro Ipanema. Um centro cultural gerenciado pela fundação mantida pela empresa da área de telefonia. A página da referida instituição pode ser consultada em: <http://www.oifuturo.org.br/cultura/oi-futuro-ipanema/> (Acessado em 15/04/2011).

²³⁶ Ver <http://www.visoesperifericas.org.br/2010/> (Acessado em 18/04/2011)

o carro chefe do festival, já que foi em torno dela que o projeto fora iniciado em 2007. As demais mostras eram as seguintes:

- **Fronteiras Imaginárias:** descrita como o lugar onde o “(...) encontro de pessoas, experiências, culturas e pensamentos criam um espaço de troca para a construção de novos conceitos sobre ‘periferia’”.
- **Tamojuntoemisturado:** dedicada à exibição de pequenos vídeos, realizado com celulares e câmeras fotográficas.
- **Imagens Remix:** definida pela criação de filmes de até 3 minutos, realizados a partir da junção de outros vídeos capturados na internet.
- **Cinema da Gema:** dedicada a filmes de diretores cariocas, ou sobre temas ligados ao estado do Rio de Janeiro.
- **Singular Periferia:** Vídeos sobre personagens específicos ligados às “diversas periferias brasileiras”.
- **Mostra Ibero-Americana:** descrita como um “panorama diversificado de filmes produzidos por jovens que vivem nas periferias da região ibero-americana (...)”.

Ao chegar ao espaço cultural Oi Futuro, no primeiro dia do evento, notei que havia muitas crianças com uniformes escolares, o que me fez deduzir que elas tinham sido deslocadas até o festival pela própria organização do evento. Tal fato, confirmado posteriormente em conversas com membros da organização, era notável pelas vans que as traziam até a porta do local.

Logo na entrada, foi possível ver um pequeno cartaz com a apresentação do festival. O espaço era dividido em 3 andares, sendo que, no primeiro piso, ficavam as salas onde são realizados cursos e oficinas de diversas áreas, sobretudo ligadas ao setor de comunicações, para “populações de baixa renda” do Rio de Janeiro²³⁷. No segundo piso havia exposições artísticas e instalações audiovisuais e no terceiro, ficava uma pequena lanchonete, com algumas poltronas, cadeiras e mesas, além da luxuosa sala de cinema, onde ocorreram as exhibções.

O espaço entre a lanchonete e a sala de exhibções estava lotado, sobretudo pelas crianças e professores de escolas públicas do Rio de Janeiro (algo facilmente notável pelos uniformes com o símbolo da rede estadual do município), os quais mencionei há pouco, mas também de pessoas que iriam participar do festival, com filmes, além dos coordenadores, que ficavam orientando o público.

Figuras 46 e 47: Crianças de escolas públicas indo acompanhar a mostra Periferia Animada no Festival Visões Periféricas 2010.

²³⁷ Durante o evento ocorreriam 3 oficinas, sendo, uma dedicada à literatura, coordenada pela atriz e diretora cinematográfica Luciana Bezerra, uma de games, ministrada pelo técnico Eduardo Azevedo e uma última de Vídeo-Remix, coordenada pela artista visual Moana Mayall. Tentei acompanhar algumas das oficinas, mas não obtive tal autorização, pois, de acordo com os organizadores se tratavam de cursos voltados às populações de baixa renda da cidade e eu não me enquadrava no referido perfil.

Logo reparei que no balcão da lanchonete havia uma série de pequenos livretos contendo toda a programação do festival. Pequei um exemplar e sentei-me em uma cadeira enquanto aguardava o início das sessões. Ao folhear o catálogo, chamou-me a atenção o fato de que, além da apresentação das propostas do evento, escrita pelos dois coordenadores (Márcio Blanco e Karine Mueller), também existiam descrições realizadas por cada um dos patrocinadores. Procurei então, seguindo os princípios de minha proposta de pesquisa, reparar no modo como a noção de “periferia” era descrita por cada uma dessas instituições.

Na apresentação do festival, escrita por Márcio Blanco e Karine Mueller, o evento era descrito como “um painel diversificado de expressões culturais das múltiplas periferias brasileiras” e, também, como “o primeiro festival do Estado do Rio de Janeiro a dedicar-se exclusivamente a filmes produzidos em projetos de educação e audiovisual”. Os autores afirmavam em seguida, conforme vimos em uma das epígrafes deste capítulo, que “(...) as periferias brasileiras começavam a integrar de maneira forte ao seu cotidiano as diversas tecnologias de comunicação digital, como os celulares, ipods, câmeras fotográficas, internet”.

A cada página, o termo “periferia” se tornava mais abstrato e, por consequência, menos compreensível. Uma espécie de fórmula axiomática, que no fundo parece servir para praticamente qualquer coisa que se queira descrever. Pelo sentido e encadeamento das frases e expressões do catálogo, é como se “a periferia” fosse, ela própria, somente mais um nome atribuído a uma das divisões específicas do “campo” artístico e audiovisual. Um nome descolado das relações sociais e de poder que, àquela altura, pareciam marcar o mesmo significado quando visto pela ótica dos agentes que eu vinha acompanhando em São Paulo.

Na descrição concernente à empresa de comunicações Oi (que além de patrocinadora do evento, também gerencia o espaço onde ele ocorria), isso fica ainda mais evidente. Destaco as seguintes palavras:

Já faz algum tempo que as periferias estão no centro.
No centro das atenções de quem teoriza sobre arte e – mais importante – dos curadores de cinema e de artes visuais, atentos ao movimento mundial de valorização da estética popular urbana (...)
(CATÁLOGO DO FESTIVAL VISÕES PERIFÉRICAS, EDIÇÃO 2010, p. 4).

Em seguida, ainda no mesmo texto, são descritas as atividades da fundação Oi Futuro, relacionadas aos investimentos no setor social da empresa, e do projeto Oi Kabum, que, de acordo com o texto, têm o compromisso de formar “jovens da periferia em áreas como vídeo, fotografia, design e computação gráfica”, incluindo esses novos profissionais ao mercado de trabalho. O texto termina com a expressão ambígua: “Periferia? Estamos por dentro”.

O primeiro momento em que o termo “periferia” ganha um sentido, para além das divisões que abre no universo artístico, aparece no pequeno trecho escrito pelo setor de cultura da empresa pública Petrobrás, outra patrocinadora do festival. Nele, o objetivo do evento é descrito como o de:

(...) abrir espaço, nas telas, para pessoas que vivem **situações de exclusão social** nos grandes centros econômicos e políticos do Brasil. Abrir espaço para as periferias – compreendendo como periféricos não apenas os habitantes de áreas geográficas, mas também culturais. Assim, no evento **abrem-se espaços de comunhão** para quilombolas, aldeias indígenas, ciganos, moradores de favelas, gente que habita nos confins dos sertões (...) (CATÁLOGO DO FESTIVAL VISÕES PERIFÉRICAS, EDIÇÃO 2010, p. 5).

Ao ler esta última descrição e relacioná-la às demais, foi interessante notar que a palavra “periferia” é entendida de duas formas distintas nas apresentações do catálogo. Por um lado a palavra corresponde a um sinônimo de “criatividade cultural popular” e por outro é vista como sinônimo de “exclusão social” e “cultural”. Ambas, porém, se referem ao mesmo evento como um espaço de “comunhão” entre as populações “periféricas”.

Após a leitura, minha reação foi de uma relativa surpresa, pois tive a clara impressão de que esta suposta “comunhão” não passava de um mero argumento retórico. Isso porque, dentre outras coisas, o evento era realizado em um grande centro cultural localizado numa das regiões mais abastadas da cidade. Além disso, para adentrar àquela instituição era preciso ser convidado dos organizadores (estar, por exemplo, em uma das vans da organização, como as que traziam as crianças de algumas escolas públicas), ou então dominar certos códigos sociais típicos de quem está habituado a frequentar espaços como aquele, a começar pela não intimidação diante dos dois seguranças de terno na porta da instituição²³⁸. Por fim, o horário em que o festival ocorria dificultava a presença de considerável parte da “população alvo”, já que praticamente todas as sessões ocorreriam no período vespertino, ou seja, em horário comercial.

Logo, com a finalidade de tentar “quebrar” essas distâncias, o pequeno catálogo ainda fazia menção ao fato de que diversos cineclubes espalhados pela cidade estavam exibindo as mostras do festival, além das exhibições que também seriam realizadas em algumas favelas (chamadas no catálogo de “comunidades”) como Cantagalo, Pavão-Pavãozinho, Ladeira dos Tabajaras, Morro dos Cabritos, Chapéu Mangueira e Babilônia. No entanto, as mostras realizadas nestes espaços

²³⁸ Sobre os constrangimentos deste tipo de relação ver Bourdieu (2007 [1979]).

não traziam os filmes da forma organizada como podiam ser vistos no espaço Oi Futuro; nas referidas “comunidades” não eram exibidos sequer os vídeos da edição mais recente do festival, mas sim, filmes de edições anteriores²³⁹. Também não ocorriam debates e nem o contato mais direto com os realizadores dos filmes²⁴⁰.

Conforme dito, portanto, a mencionada “comunhão” entre populações “periféricas” não foi percebida por mim²⁴¹, do modo como se encontra descrita, em particular, no texto publicado pela Petrobrás. Algo que se tornou ainda mais evidente quando acompanhei uma dessas “exibições paralelas”, no morro do Cantagalo/Pavão-Pavãozinho, bem próximo ao local do evento.

Após assistir às mostras no primeiro dia do festival, vi que os organizadores do evento anunciavam que haveria exibição de filmes no “morro ao lado” e que, aqueles que tivessem interesse em ir, poderiam comparecer às vans da organização, pois, caso houvesse vagas, seriam transportados de graça e “em segurança” até o local, tanto na ida, quanto na volta.

Desloquei-me então até uma das duas vans que se encontravam estacionadas na parte externa do espaço Oi Futuro. Comigo estavam alguns estrangeiros (um rapaz argentino e outro colombiano) que possuíam filmes no

²³⁹ No catálogo é possível ler sobre essas mostras “alternativas” realizadas nas “comunidades” que: “A sessão em cada comunidade não passa de uma hora e os filmes são escolhidos no momento de acordo com o público” (Catálogo Visões Periféricas 2010, p. 80).

²⁴⁰ Tal situação gerou, no penúltimo dia do festival, uma cena um tanto quanto constrangedora para os organizadores, quando uma garota, moradora de um bairro na zona norte da cidade, compareceu à sala de exibições e no momento do debate com os realizadores após a exibição de um filme, a mesma comentou, ao microfone, que só havia ido até ali porque, por um acaso conheceu João [nome fictício], um dos realizadores que estavam participando do festival, no metrô da cidade. Diante da declaração da garota, que demonstrava total apoio à proposta do festival, mas dizia não compreender porque ele acontecia ali naquela área, os organizadores se viram obrigados a responder à situação embaraçosa. Afirmaram então que as exibições estavam ocorrendo em diversos cineclubes na cidade, assim como nos morros. Márcio Blanco colocou também que achava importante realizar o festival em Ipanema para que os moradores daquela região pudessem prestigiar o evento. Após a resposta, tudo se acalmou.

²⁴¹ O que percebi, de maneira muito clara, foi um convívio bastante próximo entre os participantes do festival, que estavam hospedados no mesmo hotel, pago pela organização e possuíam um perfil muito variado: empresários, agentes de ONGs, cineastas profissionais, estudantes de cinema e artes visuais e também alguns moradores de regiões periféricas, assistidos por projetos de educação audiovisual.

festival e que atuavam em projetos sociais ligados ao audiovisual em seus respectivos países; além deles, estavam os coordenadores e alguns outros realizadores brasileiros que também participavam do festival. Conversei brevemente com Carlos²⁴², que relatou ser agente de uma ONG em Belo Horizonte, onde atua com oficinas audiovisuais para populações de catadores de papel. Ele me contou que estava participando do evento com um filme que havia produzido junto com alguns colegas, justamente sobre esses catadores e suas realidades cotidianas. Perguntei se algum dos catadores havia vindo ao Rio e ele disse que “infelizmente não”. Contou-me também que estava hospedado no mesmo hotel que os outros realizadores do festival, com todos os gastos de hospedagem e alimentação pagos pela organização. Logo nossa conversa foi interrompida por uma das organizadoras que dizia para entrarmos nas vans.

Ao lado de Carlos sentou-se Pedro, um paulistano, ex-aluno das oficinas Kinofórum na região do Capão Redondo, que estava apresentando um filme que havia realizado no contexto destas oficinas. Pedro brincava o tempo todo com o fato de estar indo conhecer uma “favela carioca” e reproduzia estereótipos sobre esses locais de maneira incessante. Falava coisas como: “Será que eu vou conhecer o capitão Nascimento?”²⁴³, além de brincar com o motorista dizendo “Se derem tiro lá você corre, hein!”. Algumas das monitoras falavam de outros “projetos” em favelas do Rio nos quais estavam envolvidas.

²⁴² Preferi substituir os nomes verdadeiros de todas as pessoas com quem conversei, à exceção de Márcio Blanco e Karine Mueller, organizadores principais do evento, pelo caráter público de suas manifestações. Portanto, daqui para a frente, todos os nomes, exceto o dos organizadores, serão fictícios.

²⁴³ Referência direta ao personagem central do filme *Tropa de Elite* (2007).

Figura 48: Acima vemos as vans responsáveis por transportar parte do público do festival até o morro do Pavão Pavãozinho.

Ao longo do caminho, a excitação e as brincadeiras aumentavam. Começamos a subir um morro extremamente íngreme até que o motorista chegou em um lugar muito escuro. “Aqui a gente está na UPP (Unidade de Polícia Pacificadora), deixa eu ver se é nesse lugar mesmo”, falou um coordenador que, em seguida, saiu da van para ver se estávamos no local correto. Neste momento o carro foi rodeado por uma série de crianças. Reparei que algumas utilizavam camisetas de ONGs como Afro Reggae e Criança Esperança. As mesmas perguntavam o tempo todo se éramos dessas instituições. A monitora disse que não e logo que o outro coordenador retornou, a porta foi fechada e seguimos caminho, pois estávamos no local errado.

Após cerca de 10 minutos, chegamos ao lugar correto. Descemos dos veículos e seguimos por uma viela através da qual chegamos ao nosso destino: uma pequena quadra esportiva no alto do morro, onde a tela de projeção já se encontrava montada e o projetor ligado.

Chamou-me a atenção o fato de que durante todo o trajeto não tivemos a mediação de nenhum morador da área e na quadra, apesar das duas vans lotadas de pessoas “de fora”, também não apareceu ninguém. Crianças jogavam futebol e os monitores tiveram que pedir para que saíssem, para a exibição dos filmes. Pouquíssimos adultos da área observavam a movimentação e não notei nenhuma interação entre os habitantes locais e o público do festival.

Foi ali que conheci Márcio Blanco pessoalmente. Apresentei-me como pesquisador e falei brevemente sobre os propósitos do meu trabalho. Perguntei se haveria a possibilidade de marcarmos uma conversa durante aquela semana, a fim de que ele me falasse um pouco de sua trajetória e do modo como pensa o campo do “cinema de periferia” no país. Márcio, de forma muito respeitosa, aceitou e marcou a conversa para a manhã do dia seguinte em um café ao lado do espaço Oi Futuro, em Ipanema. Não pudemos estender nosso contato naquela noite, dada sua ocupação com a organização do evento. Também havia um cinegrafista contratado pelo próprio festival que estava documentando aquela exibição.

Além de Márcio, conheci um pouco mais a fundo os monitores do evento. Conversei um bom tempo com Simone que, de forma muito simpática, contou-me estar trabalhando no festival para complementar a renda e também para ganhar experiência de “atuação em projetos”, pois ela cursava “Produção Cultural” na Universidade Federal Fluminense (UFF) e o trabalho naquele tipo de evento era significativo para sua formação.

Ao nosso lado encontravam-se os dois estrangeiros e algumas outras pessoas. Todos resolveram ir até um pequeno bar ao lado da quadra. Eu e alguns

monitores os acompanhamos. Compramos algumas bebidas e nos sentamos logo à frente do bar, onde havia uma televisão de plasma com TV a cabo²⁴⁴.

Enquanto conversávamos, os filmes (alguns desenhos infantis e curtas metragens) eram exibidos e não demorou muito (cerca de 40 minutos) até que os monitores fossem chamados para auxiliar no transporte dos materiais (telão, tripés, projetor, fios etc.).

Mal havia dado tempo de chegarmos ao local e o evento havia terminado. Desci com todos até a quadra onde haviam ocorrido as exibições e as crianças já estavam dispersas. Encontrei praticamente só o público do festival. O mesmo que havia subido comigo na Van.

Após as coisas estarem arrumadas, subi com as pessoas até as vans para nosso retorno e fomos surpreendidos por um senhor que se anunciava como um “morador da comunidade” e dizia fazer “rotas turísticas nas favelas” e em outras áreas da cidade. Este distribuiu em seguida alguns cartões com seus números de telefone e fez muitas recomendações positivas aos passeios que promovia. Retornamos até Ipanema.

²⁴⁴ Isso chamou a atenção de um dos monitores que fez o seguinte comentário: “para eles [moradores da favela] isso daí é super barato. Às vezes nem é ‘gato’ [expressão relativa às ligações ilegais]. É trabalho feito pelo próprio pessoal das empresas mesmo. Mas para a gente já é uma fortuna. Os caras aqui têm todos os canais e pagam muito pouco. Uns 25 reais mais ou menos, você acredita?”. O mesmo monitor, ao saber que eu vinha de São Paulo e que era a primeira vez que ia ao Rio, me disse: “Então cara, você vai passar a semana aqui, não é? Você tem que ver. Tem umas empresas aqui que fazem turismo em umas favelas. No meio da semana você me lembra que eu te consigo os contatos dos caras”. Não senti da parte dele qualquer forma de apoio a esta modalidade de turismo, mas apenas um interesse legítimo de que eu visse como funcionava a referida prática, embora não fosse do interesse central de minha pesquisa.

Figura 49: Chegada ao local das projeções no morro do Pavão-Pavãozinho, onde as crianças jogavam futebol.

Figura 50: Público da exibição no morro do Pavão Pavãozinho, praticamente reduzido às pessoas que participavam do festival.

No dia seguinte, pela manhã, fui ao encontro de Márcio Blanco. Combinamos em frente ao espaço Oi Futuro às 11 horas. A conversa com Márcio foi um elemento decisivo para mim pois, a exemplo do relato de Diogo Noventa e outros mediadores vinculados ao universo desta pesquisa com os quais tive contato, ela permitiu uma compreensão mais apurada acerca de um tipo específico de mobilidade instituída nas franjas dos “projetos sociais” dedicados às produções audiovisuais comumente (e genericamente) associadas ao termo “periferia”. O mais interessante é o fato de que, se no caso dos agentes que eu pesquisava de forma mais detida em São Paulo o intenso convívio com as ONGs e empresas “socialmente responsáveis” gerou uma necessidade de posicionamento crítico contra o modelo de gestão representado por tais instituições, no caso de Márcio, a situação é exatamente inversa, como veremos a seguir.

4.1.1. Márcio Blanco: “eu havia demarcado esse espaço já dando um nome para ele”.

Filho de uma família da “classe média” e graduado no curso de cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2004, Márcio iniciou seus trabalhos no campo da educação audiovisual ainda no terceiro período da faculdade, quando pesquisou para seu trabalho de conclusão de curso (TCC) algumas atividades que haviam sido realizadas na década de 70 pela fundação FASE²⁴⁵. Já naquela época, existia uma busca pela utilização pedagógica da

²⁴⁵ Fundada em 1961, a FASE (Federação de Órgãos para a Assistência Social e Educacional) é uma das primeiras ONGs do país, que atualmente encontra-se em 6 estados brasileiros. Ao longo da década de 60, a FASE lançou as bases de um trabalho ligado ao associativismo e ao cooperativismo, mas o golpe de 64 fez com que estes rumos tivessem de ser redefinidos. A resistência à ditadura e a formação das oposições sindicais e dos movimentos comunitários de base passaram a ser o foco principal da entidade que, na década seguinte, passa a apoiar movimentos sociais com a finalidade de formar lideranças comunitárias. Atualmente cooperam em redes

linguagem audiovisual na elaboração de diálogos sobre as questões políticas nas quais as populações de favelas no Rio e outros estados brasileiros encontravam-se envolvidas:

Eu achei interessante as coisas que eu li e procurei saber mais sobre elas. Eles [*a FASE*] tinham um acervo grande de vídeos. E aí eu fiquei com interesse de fazer alguma coisa semelhante àquilo. Aí eu comecei a trabalhar, fazer meus filmes e pensar numa oficina audiovisual num morro ali perto da universidade, o Morro do 94, e ao mesmo tempo pensei em transformar isso num estudo para a minha monografia. Aí pedi apoio para que o projeto se transformasse num projeto de extensão da universidade também. Isso foi apoiado por um professor de lá, o Antônio Serra, e aí eu fui para o 94 fazer oficinas. Isso era 2002, 2003, por aí.

Durante sua atuação na favela vizinha à universidade, Márcio teve a preocupação em tentar integrar os colegas de curso à população com a qual trabalhava no projeto:

Eu procurava levar os moradores da favela para dentro da universidade para utilizar o estúdio, as câmeras, etc. E eu fazia exposições na comunidade e procurava levar os alunos da universidade. Numa semana de calouros uma das atividades que eu propus é que tivessem filmes na comunidade. Aí eu comecei a ganhar uma consciência do papel da universidade junto à comunidade local, da importância daquele saber popular para o desenvolvimento do conhecimento acadêmico também. Assim acabei passando dois anos lá e escrevendo minha monografia sobre o tema da educação audiovisual, já atentando para a importância de se ter uma educação audiovisual nas escolas.

A experiência de estabelecer essas pontes de comunicação entre a universidade e o morro vizinho, fez com que Márcio constituísse um “projeto”

nacionais e internacionais, em projetos concernentes à ampliação de direitos por parte das populações marginalizadas do país.

(VELHO, 2004; KUSCHNIR, 2007) de forma relativamente consciente, responsável por abrir um novo campo de possibilidades para sua profissão.

Após realizar as oficinas audiovisuais e finalizar sua monografia durante os 2 anos em que atuou no Morro do 94, Márcio foi convidado a integrar outros projetos sociais, ainda mais abrangentes, e foi justamente neste momento que passou a se envolver mais profundamente com diversas iniciativas encabeçadas por ONGs em favelas na cidade do Rio de Janeiro.

(...) acabei conhecendo uma ONG fundada por moradores da favela da Maré que era o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). Me envolvi com eles porque fui conhecer o CEASM e aí por acaso eles estavam precisando de alguém para dar uma oficina de vídeo no projeto deles dentro das escolas públicas da Maré e aí uma coisa foi puxando a outra. Eu fiquei 2 anos no CEASM trabalhando nesse projeto onde eu fazia oficinas de audiovisual junto aos adolescentes das 8 escolas públicas da Maré. Na parte da tarde os alunos frequentavam diversas oficinas de arte-educação. Esse era um projeto interessante. Havia uma grana grande da Petrobrás. Era um projeto assim com uma estrutura bem bacana. (...). Aí nesses 2 anos eu desenvolvi mais o meu conhecimento sobre essa área da periferia, arte-educação. Fui aprofundando meu conhecimento da comunidade da Maré também e aí do CEASM eu fui para o Observatório de Favelas que é uma outra ONG também, que foi fundada dentro do CEASM. Começou como um departamento lá dentro, aí o Observatório acabou se separando e virando uma ONG à parte. O CEASM tinha uma atuação mais local ali na Maré e o Observatório já tinha uma proposta de atuar mais na cidade, através de pesquisas, fazendo mapeamentos junto a outras favelas. Eu fui para o Observatório, acabei ficando lá por mais uns dois anos.

Na ONG Observatório de Favelas, Márcio cumpria a função de coordenador de um projeto intitulado Escola Popular de Comunicação Crítica (ESPOCC)²⁴⁶, uma escola com um projeto pedagógico concentrado na área da

²⁴⁶ Ver: <http://www.espocc.org.br> (Acessado em 05/06/2013).

comunicação e cursos com duração de um ano a serem oferecidos a moradores da região. A escola então desenvolvia parcerias com grandes empresas da área de comunicação, como o Canal Futura²⁴⁷, onde chegaram a fazer algumas pequenas produções.

Nesse momento, a experiência da passagem por um conjunto expressivo de modelos de gestão cultural geridos por ONGs, somada à ampliação de sua rede de relações e ao crescimento, tanto do cinema nacional quanto de uma série de experiências de oficinas e cursos de audiovisual junto a populações residentes de áreas marcadas por processos de precarização sócio-urbana em todo o país, deram a Márcio “bagagem” suficiente para lançar mão do projeto relacionado ao que se tornaria a primeira edição do Festival Visões Periféricas:

A primeira edição aconteceu lá dentro do Observatório de Favelas. Era uma ideia minha, era uma ideia que eu tinha desde que eu fazia as oficinas onde eu comecei a perceber que já existia uma produção que já estava acontecendo em várias regiões da cidade através da CUFA (Central Única de Favelas), da ONG Cidadela, do Nós do Morro e de forma mais incipiente em outros estados. São Paulo tinha uma coisa mais significativa. Minas também, através da Associação de Imagens Comunitárias (AIC). Acho que em São Paulo a própria Kinofórum já fazia um trabalho bem amplo.

Conforme podemos notar, ao falar dos “projetos” relacionados à utilização da linguagem audiovisual nas ações educativas desenvolvidas em regiões periféricas de todo o país, Márcio se refere somente à atuação das ONGs (CUFA, Nós do Morro, Cidadela, Associação de Imagens Comunitárias (AIC) e Associação Cultural Kinofórum). Ele não possuía até então, nenhuma referência

²⁴⁷ O Canal Futura é uma emissora com proposta de incentivar produções educativas, mantido por grandes fundações e empresas, como: Bayer Schering Pharma; Fundação Bradesco; CNI; CNN; FIESP; FIRJAN; Fundação Itaú Social; Fundação Vale; Gerdau; SEBRAE; TV Globo; Votorantim. Mais informações podem ser vistas em: <http://www.futura.org.br/> . (Acessado em 26/05/2013).

em relação às iniciativas autônomas, constituídas por egressos destas instituições, entre outras pessoas que, em São Paulo, vinham desde 2003 contando com o apoio do edital VAI e outras formas de subsídio, e que passavam a adotar uma postura significativamente crítica aos princípios administrativos do chamado “terceiro setor”.

Assim, após um mapeamento prévio das atividades de oficinas audiovisuais desenvolvidas em todo o país, a primeira edição do festival Visões Periféricas foi realizada, conforme dito, com o apoio do Observatório de Favelas. O número de inscrições surpreendeu inclusive os organizadores do evento.

(...) a gente de cara recebeu 180 inscrições. Isso nos surpreendeu porque a gente viu que realmente tinha muita coisa acontecendo no Brasil. A gente recebeu coisas de diversos lugares como Manaus. Eu acho que esse ano de 2007 foi quando essa produção de audiovisual ligada à periferia estava “bombando” no Brasil. Foi um surto, um boom no Brasil inteiro. Aí a edição aconteceu, foi um sucesso. O FEPA (Fórum de Experiências Populares em Audiovisual) aconteceu também, foi uma iniciativa minha.

O extenso volume de inscrições, a experiência com as ONGs e seus respectivos financiadores, além da notabilidade que alguns agentes e gestores ligados a projetos relacionados ao chamado “Cinema de Periferia” vinham ganhando no cenário nacional foi o que fez com que Márcio vislumbrasse a possibilidade de unificar todas as instituições envolvidas com esta “nova” modalidade audiovisual, em torno de uma única sigla, que teria o objetivo de representar o conjunto das demandas dessas instituições junto aos órgãos responsáveis pela elaboração de políticas públicas para a área audiovisual. Assim

surgia o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA), em 2007, durante a primeira edição do Festival Visões Periféricas:

Eu queria aproveitar a oportunidade do festival para reunir os coordenadores e os realizadores. Aí a gente fez questão de trazer ao menos um coordenador e um realizador de cada filme que estava sendo exibido dentro do Visões (...) Eu aproveitei essa oportunidade e lancei o Fórum. Eu já criei um nome e lancei. Isso fez parte do catálogo, entendeu? A criação do nome e do fórum foi anterior à própria reunião dessas pessoas. Então eu lancei a reunião já como um encontro do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual. A coisa durante o festival foi muito bem aceita. A gente produziu uma carta que foi a carta da Maré²⁴⁸, que foi assinada por todos, onde a gente fazia uma série de reivindicações, etc. e essa carta circulou, **teve uma repercussão muito grande porque era a primeira vez que se demarcava esse espaço não é?** Em nível nacional, reunindo gente do Brasil inteiro. E eu havia demarcado esse espaço já dando um nome para ele.

A expressão “demarcar espaço” torna-se muito significativa, afinal, Márcio havia percebido uma lacuna no tocante à representação institucional de um campo que vinha conquistando cada vez mais atenção pública, dados o volume de recursos e os significativos avanços do cinema nacional. Parecia tratar-se de um “espaço” realmente promissor para uma ação “empreendedora” deste tipo.

O grande problema que esta ação aparentemente unânime gerou foi o fato de que, como vimos, se para alguns agentes ligados ao campo dos “projetos” institucionais relacionados às oficinas audiovisuais nas regiões periféricas do país, a “cidade”²⁴⁹ deveria ser concebida como a) um meio para a constituição e

²⁴⁸ O documento pode ser visto entre os anexos desta tese.

²⁴⁹ O termo “cidade” aparece aqui entre aspas pelo fato de eu estar me referindo ao espaço simbólico construído pelas distintas interpretações responsáveis pela representação desta noção. Conforme argumenta Frúgoli Jr. (2009), é preciso termos em mente que: “não existe contexto urbano dado a priori, apenas aquele construído por análises e interpretações” (FRÚGOLI JR, 2009, p. 53).

reconhecimento de uma nova plataforma cinematográfica ou educativa, b) para outros atores, engajados em movimentos de luta popular, ocorria justamente o contrário: era o cinema que deveria ser concebido como um meio para notabilizar publicamente as questões relativas aos problemas urbanos e sociais.

Ambos os posicionamentos constituem matrizes práticas e discursivas distintas, embora as expressem amiúde nos mesmos termos, ou seja, pela via de um “cinema de periferia”. E foi a exposição desta controvérsia, quando do surgimento oficial da rede FEPA, que gerou a grande resistência do CVP à figura de Márcio Blanco, conforme contei em detalhes no capítulo anterior, sobretudo, após a segunda reunião desta rede, que ocorreu no âmbito do Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, organizado pela Associação Cultural Kinofórum, em 2007. Nessa ocasião, Márcio deixou o Observatório de Favelas por “desentendimentos pessoais” e recebeu um convite por parte do secretário do audiovisual, que à época era Orlando Sena, para integrar o conselho consultivo da SAV enquanto representante de todas as experiências sociais ligadas ao uso popular do vídeo no país, fazendo com que o FEPA e ele próprio ganhassem uma expressiva projeção nacional²⁵⁰.

Todavia, o grande problema era que, conforme mostrado, uma parte significativa, tanto dos realizadores egressos (ou não) de projetos ligados à educação audiovisual realizados por ONGs – que vinham se organizando em coletivos sem identidade jurídica em São Paulo –, quanto alguns educadores e até mesmo certas instituições como a Ação Educativa, o Instituto Pólis e a Associação Cinema Nosso, do Rio de Janeiro, passou a se opor fortemente ao fórum e a

²⁵⁰ Conforme mencionado no capítulo anterior, o Comitê Consultivo da Secretaria do Audiovisual (SAV) – órgão ligado ao Ministério da Cultura – tem o papel de discutir a consolidação de políticas públicas e novos rumos para o setor. Para isso conta com uma série de representantes de diversas áreas ligadas ao audiovisual.

Márcio Blanco, por conta de uma série de razões já tratadas. Ao relembrar os conflitos protagonizados pelos membros do CVP no terceiro encontro do fórum, Márcio fez a seguinte ponderação:

Tinha um povo de São Paulo muito politizado, que eu acho que tinha uma ideologia mais assim tipo esquerda extrema. Uma galera de anarquistas que vinha com uma pegada tipo “tudo tem que ser na base da informalidade”, e às vezes raivosa, rancorosa, ressentida. Tipo “a gente está aqui na periferia e aí vem essas ONGs todas, se aproveitam do pessoal aqui e agente luta contra tudo isso”. Aí a coisa começou a enveredar para um lado muito ruim, que era uma oposição entre esse grupo de São Paulo e as outras pessoas que estavam desde o começo do fórum (...) os coletivos estiveram presentes na edição de 2008 do festival. Aí vieram de ônibus e tal. Acho que teve uma verba da Secretaria de Cultura de lá, aqui a gente ajudou com alimentação. Dentro do festival tinha um momento de discussão de políticas públicas que eu chamava na época de institucionalização – erroneamente porque hoje eu acho que era muito cedo para isso – mas onde na verdade eu queria conversar sobre a organização do fórum, mas também discutindo se era necessário ter um CNPJ, não ter, etc. (...) Aí quando eles chegaram teve toda uma discussão em torno da legitimidade da reunião e aí o pau quebrou, entendeu? O pau quebrou porque aí começou todo um questionamento tipo “quem é você?”, “quem você representa?”, aí é aquela pegada que veio muito mais para desconstruir do que para construir.

A ida ao Rio, conforme já mencionado, tinha mesmo o propósito de questionar o próprio princípio daquela reunião, bem como da representatividade de Márcio Blanco junto ao conselho da SAV, o que de certa maneira acabou se confirmando, na medida em que o CVP foi, alguns meses depois, ele próprio convidado a integrar o mesmo órgão, razão pela qual muitos dos conflitos narrados no terceiro capítulo ocorreram.

Os inúmeros desgastes gerados pelas sucessivas críticas e pela comentada derrota política do FEPA fizeram com que, aos poucos, Márcio deixasse o fórum de lado, o que acabou fazendo com que a rede como um todo se desmobilizasse a ponto de praticamente se extinguir, dada a centralidade exercida por sua figura.

O referido desgaste proporcionado pela situação também fê-lo isolar o Festival Visões Periféricas de debates políticos mais abrangentes. A edição de 2010, por exemplo, não fazia menção alguma a respeito da rede integrada pela sigla FEPA.

Os debates ocorridos ao longo do evento, os quais acompanhei detidamente por toda a semana, se restringiram a temas menos “politizados” e mais relacionados ao mercado audiovisual e às novas possibilidades oriundas da utilização de tecnologias digitais. Foram ao todo três “mesas redondas”, sendo a primeira sobre o tema dos efeitos gerados pelas novas tecnologias comunicativas nos modos de organização social de redes e organizações relacionadas ao setor cultural, intitulada: “Novas Tecnologias, outras periferias”; a segunda, sobre os efeitos das mesmas tecnologias digitais, entretanto, no campo específico do audiovisual, cujo título foi: “Eu sou de todo mundo e todo mundo é meu também. O audiovisual que nasce da mistura”²⁵¹; a terceira sobre a questão dos projetos de educação audiovisual, que se chamou: “Produção, difusão e educação audiovisual na América Latina: casos, caminhos e parcerias”²⁵².

Após aquela semana, retornei do Rio com a convicção do que me havia surgido inicialmente como uma hipótese de pesquisa: a ideia de que diante da

²⁵¹ O título baseia-se em um dos trechos da música “Já sei namorar”, lançada pelo grupo “Tribalistas”, formado pelos cantores brasileiros Carlinhos Brown, Marisa Monte e Arnaldo Antunes.

²⁵² Para mais detalhes sobre essas mesas e suas composições, ver: http://www.visoesperifericas.org.br/2010/programacao/mesas_redondas.html (Acessado em 25/04/2013).

expansão do acesso às novas tecnologias digitais, o campo audiovisual acabou sendo tomado por matrizes discursivas e práticas que o transcendem e que passaram a cobrar dos agentes que dele participam posturas muitas vezes difíceis de conciliar.

Acompanhar etnograficamente o contexto de realização de um dos principais festivais dedicados ao chamado “cinema de periferia”, havia, portanto, sido um passo importante para a pesquisa, pois permitiu-me perceber, com maior nitidez, a posição que os agentes que eu vinha observando em São Paulo possuíam num universo mais amplo. Algo que constatei de maneira ainda mais clara após acompanhar o processo de elaboração e realização do Circuito de Exibição do Vídeo Popular na capital paulista, sobre o qual agora me detenho.

4.2. Circuito de Exibição do Vídeo Popular 2011

Conforme havia sido pré-estabelecido na última reunião do Coletivo de Vídeo Popular (CVP) no final de 2010, uma das ações mais importantes para 2011 seria a elaboração e realização de um circuito de vídeo, a ser lançado nas áreas não legitimadas ou pouco assistidas pelo poder público, além de espaços geridos por coletivos de “trabalhadores da cultura”, como se dizia nas reuniões. Nos primeiros encontros de 2011, a organização do referido circuito fora considerada uma das prioridades da rede, que já não contava com o financiamento do programa VAI, como acontecera nos dois anos anteriores²⁵³, o que exigiria um esforço maior por parte de todos os coletivos participantes.

²⁵³ Conforme já dito, cada coletivo pode contar com os recursos do VAI por no máximo dois anos.

A ideia, como adiantei no capítulo anterior, era a de colocar em circulação (ou “em cartaz”) dois filmes produzidos por membros do CVP a cada dois meses. Estes seriam exibidos sequencialmente e depois dariam espaço para uma conversa sobre os temas relacionados com o público presente, o que deveria acontecer cada semana em um lugar diferente, fazendo com que os mesmos temas e realizadores circulassem por todas as regiões da cidade.

Os espaços a serem privilegiados para as projeções e debates do circuito, como já vimos, seriam justamente aqueles menos assistidos pelos poderes públicos, bem como equipamentos importantes localizados em áreas periféricas – como os CEUs (Centros Educacionais Unificados) – ou em áreas centrais, porém dedicados ao atendimento de populações marginalizadas, como o Espaço Arsenal da Esperança²⁵⁴, além de salas de exibição “de rua”, como o Cine Olido²⁵⁵. Os filmes também seriam exibidos aos fins de semana ou no horário noturno, quando as pessoas geralmente chegam do trabalho.

Uma das reuniões decisivas para a elaboração do projeto ocorreu na sede da Brigada Audiovisual da Via Campesina, o núcleo do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) que, conforme venho dizendo, dedica-se às produções audiovisuais do movimento e que também integrava a rede do CVP. A

²⁵⁴ O Espaço Arsenal da Esperança é uma casa de acolhimento para populações de rua que, durante muitos anos funcionou como local de hospedagem de populações imigrantes. Ali funciona também o Memorial do Imigrante. Um espaço dedicado à memória das populações imigrantes que passaram por ali e que é aberto à visitação. Conforme descrição no site da prefeitura municipal de São Paulo: “Administrado pela Smads em parceria com as Associações Internacionais para o Desenvolvimento (Assindes-SP), o Arsenal da Esperança Dom Luciano Pedro Mendes de Almeida acolhe cerca de 1.150 homens com mais de 18 anos em situação de rua. Além dos serviços da rede assistencial, o espaço oferece cursos de capacitação, alfabetização, promovendo a integração dos conviventes através de palestras e atividades de lazer e entretenimento, como é o caso do projeto Lona Estável, em que os usuários podem assistir a peças teatrais e participar de oficinas ligadas à arte circense. Fonte: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/comunicacao/noticias/?p=117429> (Acessado em 05/06/2013).

²⁵⁵ Inaugurado em 1957, o Cine Olido já foi uma das salas de cinema mais prestigiadas de São Paulo. Atualmente é administrado pela Secretaria de Cultura da cidade, que costuma oferecer o espaço a propostas de diversos artistas e realizadores.

sede da Brigada fica próxima à estação Marechal Deodoro do metrô, na região central de São Paulo.

O espaço é amplo, com uma sala de reuniões cercada por fotografias de atos de luta do MST, bandeiras, jornais e revistas por todos os lados. Na sala, além de uma grande mesa, há uma bancada com computadores que os militantes do movimento utilizam para editar os vídeos.

No dia do encontro compareceram membros de vários coletivos de realizadores audiovisuais ligados a distintas regiões da cidade, como o NCA (Núcleo de Comunicação Alternativa), formado por moradores da região do Pq. Santo Antônio e Taboão da Serra, no extremo sul da cidade; TNT (Coletivo Tá na Tela), formado por moradores da favela de Paraisópolis, também na área sul; Brigada Audiovisual da Via Campesina, do MST; Coletivo Nossa Tela, formado por um grupo de pessoas de diversas áreas de São Paulo, orientados por um trabalho de sensibilização audiovisual em escolas e espaços informais; CICAS (Centro Independente de Cultura Alternativa e Social), integrado por um grupo de moradores de favelas e áreas próximas à região do Jd. Julieta, no extremo norte de São Paulo e a Cia. Estudo de Cena, formada por um grupo de atores e realizadores audiovisuais, ligados a diversas regiões da cidade. Não compareceu nenhum representante do coletivo Cinescadão, apesar de Flávio ter manifestado suas contribuições na lista de discussões do grupo, na internet.

Na reunião foram debatidos diversos assuntos, mas o principal, conforme já dito, foi a organização do Circuito de Vídeo Popular 2011. Todos se comprometeram com a organização do evento. No entanto, antes do início da distribuição de tarefas e da escolha efetiva dos dois primeiros filmes a entrarem “em cartaz”, foi feita a leitura da carta de princípios que havia sido elaborada a

partir dos pontos discutidos no segundo dia da reunião ocorrida em dezembro de 2010²⁵⁶, para que todos colocassem suas opiniões e também para que a mesma pautasse as seleções de filmes e coletivos a participarem do circuito.

A carta havia sido escrita por Diogo Noventa e, devido à sua identificação com as lutas sociais a partir de uma adesão ao marxismo, a mesma ganhou um caráter (em termos de sua linguagem) que não agradou a todos, no entanto, trazia as principais considerações que foram acordadas na reunião realizada em dezembro de 2010, como um total afastamento de intenções relacionadas a vínculos com o mercado e uma identificação direta com movimentos populares de luta na cidade²⁵⁷.

Após a leitura da carta, Diogo Noventa (Cia. Estudo de Cena) e Evandro (Coletivo Nossa Tela) explicaram os motivos que a tinham tornado necessária. Disseram que algumas pessoas não afinadas com as posturas e iniciativas “políticas” da rede haviam ingressado no coletivo achando que se tratava apenas de uma articulação dedicada à distribuição de filmes impossibilitados de circular no circuito comercial de cinema. Os mesmos enfatizaram que essas pessoas não participavam das reuniões presenciais e utilizavam a rede de forma “oportunista”, fazendo do CVP uma distribuidora de filmes. Em seguida pontuaram que isso não poderia mais ocorrer.

Logo após a apresentação da carta foi dado seguimento à pauta da organização do circuito. O que havia de pré-estabelecido era o fato de que todas as partes da cidade deveriam ser atingidas (centro e zonas norte, sul, leste e oeste) e que seus pontos de exibição deveriam ser, conforme dito, preferencialmente os espaços mais precários.

²⁵⁶ Conforme visto no capítulo anterior.

²⁵⁷ A mesma pode ser integralmente lida entre os anexos desta tese.

Após uma rodada de sugestões, saímos com uma lista de lugares, pessoas e coletivos a apoiarem as ações, entre os quais estavam: o CEU Paraisópolis, localizado na favela do mesmo nome (região sul); o Sacolão das Artes, na área do Pq. Santo Antônio (região sul); a Favela do Peri, base do Cinescadão (região norte) e o Espaço Arsenal da Esperança, que, conforme adiantei, além de um espaço tradicionalmente voltado à preservação da memória de imigrantes, é também um albergue para moradores de rua, na região da Mooca (região leste), onde atua a Cia. Estável de Teatro²⁵⁸.

Os filmes escolhidos para estreiar o circuito, na Galeria Olido, localizada na região central da cidade, dia 01/03/2011, foram: “Qual o Centro?” (Coletivo Nossa Tela, 2009, 15 min) e “Fulero Circo” (Cia. Estudo de Cena, 2010, 50 min).

A escolha se deveu ao fato de ambos os filmes abordarem questões relativamente próximas e que, nos últimos tempos, haviam centralizado as discussões de diversos movimentos de luta popular. “Qual o Centro?”, conforme descrito anteriormente (capítulo 3), tem como tema o choque entre as políticas de habitação em São Paulo e as reivindicações dos movimentos de luta por moradia contra a especulação imobiliária, levantando assim questões a respeito dos diferentes modos de concepção do espaço urbano. Já “Fulero Circo”, é uma obra de ficção, baseada na peça “O Mistério do Novo”, que havia sido escrita e encenada coletivamente pela Companhia de teatro e vídeo Estudo de Cena²⁵⁹, nas ruas de diversas cidades pelo país²⁶⁰.

²⁵⁸ Informações mais detalhadas sobre o grupo podem ser vistas no blog da companhia, em: <http://territorioestavel.blogspot.com/> (Acessado em 30/04/2011).

²⁵⁹ Conforme a própria definição do grupo que pode ser vista no encarte que acompanha o CD e o DVD de Fulero Circo: “A Cia. Estudo de Cena atua desde 2006 pesquisando a junção de temas críticos com experimento de linguagem audiovisual, dentro de um processo colaborativo de criação. O foco do grupo é o vídeo como linguagem híbrida, agregando diversas expressões artísticas”.

²⁶⁰ O projeto que gerou a peça, o Vídeo e um CD com as músicas apresentadas, contou com o apoio financeiro do prêmio Interações Estéticas, da FUNARTE e do programa VAI, ganho pelo grupo em 2010.

Esta peça/filme levanta o tema da diminuição do espaço para a política de base popular e reivindicativa no mundo contemporâneo a partir da trajetória de uma trupe de artistas que percorre os cantos mais recônditos do país na busca por levar, através de uma peça chamada “O mistério do novo”, a mensagem de que a visão “pluralista”, largamente difundida pelas políticas liberais, ao contrário de politizar o espaço público, o despolitiza. Isso porque a ampliação do espaço para a manifestação das diferenças, paradoxalmente, parece levar à indiferença, dado que as camadas subalternas tornam-se figuras exóticas que passam a ser encaradas como meros “grupos de interesse” a serem “incluídos” num modelo hegemônico e rígido de política, o que transforma a arte em puro entretenimento e faz com que os “desiguais” alimentem continuamente o modelo hierárquico que os conduz à desigualdade. Não por acaso, os artistas do “Fulero Circo” terminam a história concluindo que foram “censurados pela democracia”.

Conforme combinado na reunião organizada na sede da Brigada Audiovisual da Via Campesina, o circuito teve sua estreia no dia 01/03/2011, na Galeria Olido, onde compareceram cerca de 50 pessoas, que depois ficaram para debater os temas relacionados aos dois filmes.

Na página seguinte podemos ver a imagem (em tamanho ampliado) do cartaz de divulgação do Circuito de Exibição do Vídeo Popular, criado pelo CVP, com as datas e os locais de todas as apresentações.

* * *

**Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo
Apresenta
Circuito de Exibição do Vídeo Popular - Março e Abril 2011**

Qual Centro? (doc. 15min. 2010)
Realização: Coletivo Nossa Tela

FULERO CIRCO (fic. 50min. 2010)
Realização: Companhia Estudo de Cena

ESTRÉIA:

Cine Olido

01/03 - 19h30

End. Av. São João, 473

debate + lançamento da Revista do Vídeo Popular

ZONA SUL:

NCA — Núcleo de Comunicação Alternativa

04/03 — 01/04 — sexta — 19hs

Local: Sacolão das Artes

End. Av. Cândido José Xavier, 577 - Pq. Sto Antônio

TNT — Tá na Tela

18/03 — 29/04 — sexta — 19hs

Local: CEU Paraisópolis

End. Rua Doutor José Augusto De Sousa E Silva, S/Nº

ZONA NORTE:

CICAS

17/03 — 07/04 — quinta — 20hs

Local: Associação Cultural Sinfonia de Cães

End. Av. do Poeta, 740 — Jd. Julieta

Ginascadão

26/03 — 30/04 — sábado — 18hs

Local: Escadão 18A — Favela do Peri

EXIBIÇÕES ITINERANTES:

Campinas

Mostra Luta!

16/03 — 27/04 — quarta — 19h30

Local: MIS Campinas

End. Palácio dos Azulejos - Rua Regente Feijó, 859 - Centro

Guararema

ENFF — Escola Nacional Florestan Fernandes

ZONA OESTE:

CineCrasp

02/03 — 06/04 — quarta — 23hs

Local: DCE da USP (ao lado do restaurante central)

Companhia Estudo de Cena

24/03 — 28/04 — quinta — 19hs

Local: Tendal da Lapa — Galpão 3.

End. Rua Constança, 72 (próximo a estação Lapa)

Companhia do Latão

25/03 — 15/04 — sexta — 19h30

Local: Estúdio do Latão

End. Rua Harmonia, 931 (próximo a estação VL Madalena)

Companhia Antropofágica

30/03 — 27/04 — quarta — 20hs

Local: Espaço Pindorama

End. Rua Túriassu, 481 (próximo a estação Barra Funda)

CENTRO:

Coletivo Nossa Tela

19/03 — 16/04 — sábado — 14hs

Local: Comunidade Cambuci -

Incubadora de Projetos Sociais

End. Rua Otto de Alencar, 270

Cine Olido

12/04 - terça - 19h30

Local: Galeria Olido

End. Av. São João, 473

ZONA LESTE:

Coletivo Dolores

18/03 - 15/04 - sexta - 20h

Local: CDC Patriarca

End. Rua Dr. Frederico Brotero, 60

(próxima a estação Patriarca)

Companhia Estável

11/03 — 08/04 — sexta — 20hs

Local: Arsenal da Esperança

End. Rua Dr. Almeida Lima, 900

(próxima a estação Bresser-Mooça)

CEU FORMOSA

18/03 - 15/04 - sexta feira - 19h30

Rua Sargento Claudiner Evaristo Dias, 10

ENCERRAMENTO:

Cineclube Lunetim Mágico

30/04 — sábado — 18h30

Local: Centro Cineclubista de São Paulo

End. Rua Augusta, 1239, conj. 13 e 14 (EM FRENTE AO BAR IBOTIRAMA)

O Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo inicia em março e abril de 2011 o primeiro programa do Circuito de Exibição de Vídeo Popular, que vai colocar em cartaz na cidade vídeos realizados pelos seus coletivos. Cada programa fica em cartaz por dois meses com estréia no Cine Olido.

GRATUITO - POPULAR - REVOLUCIONÁRIO

realização **COLETIVO DE
VÍDEO POPULAR**

informações no blog:
<http://videopopular.wordpress.com/> ou videopopular@gmail.com

Figura 51: Cartaz do Circuito de Exibição do Vídeo Popular 2011

Após a estreia, acompanhei as exhibições do circuito em uma série de contextos e todas as vezes os filmes despertavam interesses e opiniões os mais diversos durante os debates, de acordo com os lugares onde eram discutidos.

No Espaço Arsenal da Esperança, por exemplo, participaram alguns funcionários e moradores de rua que utilizaram os assuntos tematizados pelos filmes para falar, dentre outras coisas, sobre o processo de “valorização” da Mooca, região onde se situa a entidade. Isso porque, segundo alguns deles, estavam havendo pressões da parte de moradores e empresas das redondezas para que os usuários atendidos pelo espaço fossem retirados dali por estarem supostamente “desvalorizando” os imóveis. Também criticaram as políticas culturais da cidade por não privilegiarem as artes “de rua”, entre outras questões.

Figura 52: Exibição do filme “Fulero Circo” no Espaço Arsenal da Esperança, na região da Mooca, zona leste de São Paulo

Figura 53: Debate promovido pelo circuito de Exibição do Vídeo Popular no Arsenal da Esperança, após a projeção dos filmes “Qual o Centro?” e “Fulero Circo”.

Já na exibição ocorrida na Favela do Peri, no evento organizado pelo Cinescadão, o tema dos dois filmes suscitou um debate mais concentrado no dilema da dificuldade de conciliação entre as demandas de institucionalização dos coletivos – consolidação de uma identidade jurídica e assunção de uma série de compromissos técnicos e administrativos para que os mesmos possam disputar editais destinados aos financiamentos mais significativos para o setor cultural – e as demandas vinculadas às atividades políticas e emancipatórias desses atores²⁶¹.

²⁶¹ No dia da exibição do circuito no Cinescadão, também estávamos acompanhados de Julien Henrique e Astrid Garderes. Dois jovens estudantes franceses, da Universidade Paris 13, que estiveram no Brasil por um período de 6 meses para a realização de um estágio na Ação Educativa. Além do estágio os dois também realizaram um documentário chamado “*C’est à nous!*” (“É nosso!”), no qual trataram das relações mantidas entre os coletivos culturais, as ONGs e os setores do poder público na cidade de São Paulo. Acompanhei toda a realização do filme, desde sua elaboração até as filmagens. Também acompanhei, ao lado de Julien e Astrid, as exibições e os debates do mesmo na cidade de Paris, durante o estágio sanduíche. Julien igualmente me apresentou a alguns coletivos formados por habitantes de regiões periféricas francesas, cuja organização se dá de forma bastante semelhante aos que eu vinha acompanhando em São Paulo. Durante o período do estágio entrevistei, além de Julien, alguns dos responsáveis por essas associações, entretanto, tratar esses desdobramentos transnacionais da pesquisa equivaleria a praticamente escrever uma segunda tese, de modo que preferi deixar essa “agenda” para ser elaborada posteriormente. O filme realizado por Julien e Astrid pode ser integralmente visto no

Em relação à referida questão, Diogo Noventa (Cia. Estudo de Cena) fez um balanço das políticas culturais no país e do que ele percebia como o surgimento de uma resistência por parte dos principais editais de fomento à cultura em relação a grupos orientados por vínculos políticos e não institucionais, como um movimento social de luta popular. Para Diogo, políticas como os Pontos de Cultura vinham se tornando cada vez mais burocráticas, causando assim uma enorme dificuldade para que coletivos impossibilitados de contratar técnicos e especialistas capazes de cuidar somente das demandas administrativas, venham a acessá-las.

Diogo enfatizou que a importância da formalização jurídica reside, sobretudo, no fato de que, além do aumento das possibilidades de financiamento, há também uma menor contribuição tributária nos prêmios e receitas ganhos pelos coletivos, em relação à condição que teriam enquanto pessoas físicas²⁶². Por outro lado, ele ponderou que ao se transformarem em instituições, os coletivos passariam a sofrer os riscos de acabarem se tornando “pequenas empresas culturais”²⁶³.

Em seguida Flávio Galvão (Cinescadão), em concordância com Diogo, levantou a ideia de que os coletivos ligados às áreas periféricas da cidade não podem esquecer o fato de que, por trás das políticas culturais, editais e financiamentos públicos, há visões de mundo específicas contra as quais estes devem se posicionar, pois para ele:

seguinte endereço: http://www.dailymotion.com/video/xlg1dk_e-nosso-vost_news (Acessado em 27/01/2013).

²⁶² Essa questão ocorre pelo fato de que a imensa maioria dos editais de financiamento de atividades culturais exige a identidade jurídica (CNPJ) de associação civil sem fins lucrativos. Tal condição igualmente garante um abatimento menor de impostos sobre os recursos adquiridos com esses editais.

²⁶³ Uma boa discussão sobre os efeitos dos empreendimentos técnico-burocráticos desenvolvidos pela atuação das ONGs junto a órgãos de governo e outras instituições organizadas a partir de articulações transnacionais pode ser vista em Vianna (2010), especialmente no capítulo 2.

É importante a gente prestar atenção de que a gente não pode transformar nossa atividade, que é uma atividade emancipatória, em uma mercadoria para ser vendida para empresas ou mesmo para o poder público que muitas vezes usa a gente porque pagam baratinho e a gente faz o trabalho pesado.

César (Cinescadão), então, marcou sua oposição em relação à opinião de Flávio e Diogo, e colocou a ideia de que o problema não são os princípios políticos inscritos nos meios de gestão cultural hegemônicos, mas sim a “falta de acesso” a espaços como cinemas, centros culturais e teatros para quem vive em situação de precariedade.

O posicionamento de César gerou reações contrárias, como a de Juliana Liegel que disse:

Então, eu acho que o problema não é ter um lugar legal, confortável, perto de casa, isso é bom! Mas a questão é que enquanto não mudar a mão que controla esses espaços, é importante nós irmos lá, vermos o que acontece mas não sentirmos que pertencemos àquilo, porque não nos pertence.

Por fim, Joken, que havia recentemente criado, com amigos da área onde vive, um coletivo nos moldes do Cinescadão chamado Cinecachoeira – referência à região da Vila Nova Cachoeirinha, na zona norte, próxima de onde estávamos – valeu-se das questões lançadas pelos filmes e pelo debate para colocar a seguinte situação:

Há um tempo atrás a gente se inspirou no trabalho aqui do Cinescadão e começamos a fazer um trabalho parecido lá na minha quebrada. E é interessante essa coisa de gestão e empreendedorismo aí que vocês estão falando, porque quando a gente começou a fazer o trabalho lá, o pessoal do tráfico chegou e falou: “Então, Joken, a gente está sabendo que você está começando um trabalho

cultural aí na área e a gente acha que tem que dar uma força. A gente está a fim de dar um apoio para a área cultural!” Quer dizer, os próprios caras do tráfico estão falando igual esse pessoal de empresa, não é? Claro que eu não aceitei, mas esse exemplo é só para vocês verem como o negócio é forte por aqui.

Ao comentar o modo como os traficantes locais vinham se utilizando da mesma retórica da “responsabilidade social” que as empresas que costumam financiar os editais públicos tendem a utilizar, a fala de Joken abriu espaço para uma importante reflexão da parte de todos. Tratava-se do fato de que a opção por uma postura centrada em princípios individualistas caracterizados pela lógica da simples ampliação do “acesso à cultura”, poderia levá-lo a aceitar o “apoio” oriundo das redes do tráfico, uma vez que a “cultura” passaria a ser entendida como mais um “serviço” a ser oferecido na região. Porém, a adoção de uma perspectiva centrada na visão da cultura enquanto “processo” comunicativo, capaz de conectar sensibilidades políticas heterogêneas, comprometidas com o desejo do desenvolvimento de esferas públicas mais sólidas e alargadas, impossibilitava a opção de “fechar com o tráfico”, e esta parecia estar sendo a escolha de Joken, pelo menos naquele momento.

* * *

Figura 54: Cena de “Fulero Circo” exibida no Cinescadão, pelo Circuito de Exibição do Vídeo Popular

Os debates aqui destacados revelam facetas importantes das questões que venho procurando ressaltar ao longo do trabalho, pois mostram como, para além de “produtos culturais”, os vídeos podem ser também ferramentas de mobilização pública de debates e formas de socialização entre conjuntos heterogêneos de pessoas identificadas com a luta pela democratização dos meios de comunicação, bem como pela ampliação da qualidade dos espaços públicos na cidade. Ao discutirem os problemas tematizados pelos filmes diretamente nos espaços urbanos e junto às populações mais afetadas por seus efeitos, os integrantes do CVP foram capazes de estimular reflexões ampliadas sobre os processos de produção e gestão das fronteiras urbanas.

Assim, é possível dizermos que o Circuito de Exibição do Vídeo Popular, mais do que um evento dedicado ao “cinema de periferia”, é uma forma de participação microssocial que, ao se espalhar por múltiplos lugares, viabilizou a construção de vínculos associativos de grande intensidade. Vínculos esses que

foram capazes de conectar uma variedade de lugares igualmente marcados por processos de precarização sócio-urbana ao centro da vida política e simbólica da cidade.

4.3. *Relações ambivalentes*

A observação do Festival Visões Periféricas e das intervenções mobilizadas pelo Circuito de Exibição do Vídeo Popular *in situ* permitem-nos chegar a algumas importantes constatações a respeito, tanto a) das formas como um e outro relacionam os espectadores e as produções audiovisuais que organizam²⁶⁴, quanto b) dos efeitos que os respectivos modos de organizar esta relação produzem em termos das representações do espaço urbano e suas fronteiras.

Conforme vimos, particularmente no capítulo anterior, há uma tensão com efeito estruturante no campo analisado por esta pesquisa, a qual é gerada pela coexistência entre distintas modalidades de representação do binômio *centro/periferia*, que correspondem a formas de associativismo decorrentes de diferentes campos de força política.

De um lado temos as 1) representações balizadas por critérios administrativos reunidos em torno de práticas relacionadas à chamada “responsabilidade social”. Essas práticas tendem a essencializar e desterritorializar os conceitos ligados ao supracitado par de oposição²⁶⁵. De outro lado, encontramos

²⁶⁴ Lembrando que, conforme apontam Shohat e Stam (2006 [1994]), “nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas: os espectadores formam e são formados pela experiência cinematográfica dentro de um processo dialógico infinito. O desejo cinematográfico não é apenas intrapsíquico, mas também social e ideológico” (p. 457).

²⁶⁵ Conforme vimos no capítulo 3, tanto os modelos de representação centrados na ideia da “periferia” como termo definidor de processos de “exclusão”, quanto àqueles que entendem o conceito como representativo da “criatividade cultural” de camadas populares, sustentam (positiva ou negativamente) a mesma fronteira simbólica, pelo fato de consolidarem uma visão que concebe

2) percepções que entendem esses conceitos (*centro/periferia*) como complementares, de modo que privilegiem estratégias (de produção e exibição audiovisuais) capazes de atribuir visibilidade não à *periferia* ou ao *centro*, mas às formas de administração da própria fronteira simbólica responsável pela manutenção da hierarquia que consolida esta distinção.

Tendo essas questões em vista, é possível verificarmos que no festival Visões Periféricas o vínculo com a ideia de “responsabilidade social” ganha lugar de destaque²⁶⁶. Assim, a noção de *periferia* que este festival ressalta com maior ênfase, refere-se à constituição de circuitos “alternativos” de produção e consumo cultural, originados da intervenção criativa que ultrapassa antigas barreiras de classe por meio da massificação do acesso às novas tecnologias. Tal circunstância faz do espaço construído por este evento, um universo importante para o estabelecimento de relações e trocas entre novos realizadores, representantes de ONGs e empresários do setor audiovisual, ainda que, sob certos aspectos, esta sociabilidade seja construída a partir de apreensões estéticas que, por vezes, simplificam a imagem das populações residentes de áreas marcadas por processos de segregação e disputas sócio-urbanas que envolvem setores do poder público, intelectuais, jornalistas, ONGs, empresas associadas ao capital imobiliário, entre outros.

Já o Circuito de exibição do Vídeo Popular, promovido pela rede do CVP, privilegia um tipo de associativismo baseado na lógica do engajamento reivindicativo, vinculado aos diversos movimentos populares de luta por justiça

separadamente as noções de “centro” e “periferia”. Isso faz com que ambas, muitas vezes, percebam o mercado cultural como a melhor via de “inclusão” (quando o termo é pensado negativamente) ou de “reconhecimento” (quando o termo é pensado positivamente) das produções realizadas pelos atores *periféricos*.

²⁶⁶ Algo que percebemos por meio dos esquemas de financiamento utilizados (via editais baseados nas leis de incentivo e patrocínio de grandes empresas multinacionais), dos textos presentes no catálogo, dos temas privilegiados pelos debates e do lugar escolhido para sediar o evento.

social. Este circuito tende, portanto, a impulsionar a busca de opções para a constituição de eventos que sejam mais voltados à dimensão “relacional e contestatária” (AGIER, 2011 [2009], p. 176) fortemente presente nos espaços segregados da cidade do que ao apelo estético das produções identificadas com uma imagem reificada desses locais.

Apesar da aspereza claramente perceptível entre os princípios que regem esses dois modelos²⁶⁷, o ponto curioso encontra-se no fato de que os mesmos não necessariamente se excluem, podendo, inclusive, tornarem-se complementares de acordo com as escolhas racionais daqueles que deles participam. O realizador audiovisual membro do coletivo Cinebecos²⁶⁸ Renato Cândido, por exemplo, teve seu filme Jennifer²⁶⁹ exibido (e elogiado) tanto no circuito dos coletivos envolvidos com o CVP, quanto entre os participantes da edição de 2011 do Festival Visões Periféricas. No contexto do festival, conforme me disse, Renato também fez contatos referentes a projetos para novos filmes, que igualmente renderam convites para a participação destes interlocutores em uma mostra organizada por ele no Cinusp, em 2012²⁷⁰.

²⁶⁷ Como pudemos observar no episódio da ida dos membros do CVP até o Rio de Janeiro em 2008 com a finalidade de criticarem a rede FEPA, nascida dentro do Festival Visões Periféricas.

²⁶⁸ O Cinebecos, como vimos no primeiro capítulo, faz parte da rede do CVP.

²⁶⁹ O filme toca em questões ligadas à conexão entre classe, raça e sexualidade a partir da história da estudante Jennifer, moradora de uma região periférica na área norte da cidade de São Paulo. Para mais detalhes ver, por exemplo, a matéria “À margem da imagem” sobre o filme, publicada na revista Raça, in: <http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/157/artigo226053-1.asp> (Acessado em 10/07/2013).

²⁷⁰ Refiro-me aqui à mostra Cinema de Quebrada, ocorrida entre 1 e 5 de outubro de 2012, na Universidade de São Paulo. Mais informações podem ser obtidas em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenoticia.php?id=222880&c=5112&q=cinusp-recebe-mostra-de-cinema-da-quebrada> (Acessado em 07/07/2013).

Figura 55: Cartaz da Mostra Cinema de Quebrada, organizada por Renato Cândido no Cinusp, em 2012

O que a observação desta distinção entre paradigmas de eventos relacionados à exibição audiovisual nos possibilita enxergar, portanto, é a complexa formação de um contexto capaz de mobilizar, alternadamente, referências de mercado/consumo e justiça social. Tal configuração favorece a circulação de alguns cidadãos comprometidos com a experiência audiovisual em espaços precários por distintas formas de engajamento e associativismo que permitem, ora, utilizarem a cidade para fazer cinema e ora, utilizarem o cinema para fazerem cidade.

Cidades em conflito: câmeras, lugares e movimentos

Finalement être d'un lieu, comme l'étranger veut l'être pour se repérer et pour comprendre les repérages de ceux dont il s'approche, c'est en créer soi-même l'hologramme – une totalité en déconstruction. En son sein, chacun situe ses propres circulations et donne un sens à celles des autres. (...) Si chacun façonne ainsi sa propre ville imaginaire, toujours un peu différente de celle des autres, nous avons en commun d'en avoir tous une et cela nous rapproche. Cela nous identifie tous à un même lieu, et cette projection locale commune est une médiation qui nous identifie les uns aux autres, sans nous confondre. La ville reste invisible comme totalité, mais elle peut devenir le symbole partagé de tous ceux qui y vivent (AGIER, 2004, p. 28)²⁷¹.

(...) a experiência urbana contemporânea propicia a formação de uma complexa arquitetura de territórios, lugares e não-lugares, que resulta na formação de configurações espaço-temporais mais efêmeras e híbridas do que os territórios sociais de identidade tematizados pela antropologia clássica. Essas configurações tendem a se formar à margem dos territórios que têm sido interpretados como expressão de identidades fortemente enraizadas em determinados lugares, claramente contrastadas e bem definidas (ARANTES, 2000, p. 103).

As epígrafes acima – cada uma à sua maneira – remetem-nos a uma questão de fundo central para compreendermos os processos e as novas territorialidades que têm se desdobrado nas metrópoles contemporâneas. Trata-se

²⁷¹ “Em última análise, ser de um lugar, como o estrangeiro quer ser para se identificar e compreender as marcas daqueles dos quais se aproxima, é criar o holograma em si mesmo – uma totalidade em desconstrução. Dentro dela, cada um se confunde com sua própria circulação e dá sentido à dos outros (...). Se cada um forma assim, a sua própria cidade imaginária, sempre um pouco diferente daquela formada pelos outros, temos em comum o fato de estarmos todos em uma mesma unidade e isto nos aproxima. Isto envia todos a um mesmo lugar, e esta projeção é um local comum de mediação que nos identifica uns aos outros, sem nos confundirmos. A cidade permanece invisível como totalidade, mas pode se tornar o modelo simbólico compartilhado por todos aqueles que nela vivem” (tradução minha).

do fato de que os lugares urbanos caracterizam-se por suas ambivalências. São espaços abertos a distintos e simultâneos códigos de significação. Híbridos que, como pontuou Arantes (2000), nos levam para além dos territórios “clássicos” de certa antropologia, onde as “identidades culturais” se convertem em dimensões epistemologicamente apreensíveis.

Nas cidades de hoje, cada vez mais recortadas por mobilizações dinâmicas e globalmente mediadas (APPADURAI, 2005 [1996]; AGIER, 1999; 2001; 2011 [2009]; BERTHO, 2005; AUGÉ, 2010 a; 2010 b; ABÉLÈS, 2012), ao contrário de nos depararmos com essas “identidades culturais” fixas e homogêneas, o que vemos é um instigante movimento criativo que tem dado lugar às chamadas “culturas identitárias” (AGIER, 2001). Formas de construção de vínculos de identificação e pertencimento, diretamente influenciadas pela relativa democratização dos transportes e das novas tecnologias comunicativas; e que tendem a tornar a relação entre lugar e cultura menos rígida e mais alargada em termos de sociabilidade, na medida em que conferem uma posição de destaque à imaginação (AGIER, 1999; APPADURAI, 2005 [1996]; ABÉLÈS, 2012). Conforme destaca Agier (2011 [2009]):

Criações artísticas ou ações políticas podem, de maneira efêmera, pôr em relação indivíduos diferentes – e não apenas os anônimos da multidão. Todos à procura de conexões e de associações que procurem existir contra o vazio de sentido e de relações que espreitam, como uma ameaça, qualquer habitante das cidades. A partir de encontros ritualizados, localizados, essas situações e as pessoas que são mobilizadas fazem, por conseguinte, viver a cidade a longo prazo ao mesmo tempo que fazem aparecer as comunidades de movimento (p. 174).

Com base nessas questões, optei por tomar este último capítulo como uma espécie de epílogo no qual apresentarei uma “situação” bastante complexa da pesquisa na qual acompanhei um desses “encontros ritualizados”, mobilizado por alguns de meus sujeitos pesquisados, onde diversos aspectos vistos nos capítulos anteriores apareceram sob condições muito particulares. A ideia é convidar o leitor a fazer um último percurso pelas mesmas fronteiras urbanas que normalmente servem de matéria prima para esses atores “fazerem cidade” (AGIER, 2011 [2009]).

5.1. “Geografias imaginárias”

Em uma manhã de sábado, dia 02 de julho de 2011, por volta de 11 horas, recebi uma ligação de Daniel Fagundes, membro do coletivo NCA, que a essa altura havia se tornado um de meus principais interlocutores e também um amigo com quem eu costumava partilhar algumas questões da pesquisa²⁷².

O motivo do contato telefônico naquela manhã foi convidar-me a acompanhá-lo até o distrito do Grajaú²⁷³, onde, segundo ele, outro coletivo, o Imargem²⁷⁴, constituído majoritariamente por moradores desta região, iria lançar

²⁷² Além da generosidade no modo como contribuiu com esta pesquisa sempre que solicitado, Daniel e sua família também receberam-me algumas vezes em sua casa, quando eu ia fazer pesquisa na área sul e o retorno ficava impossibilitado pelo fim da circulação do transporte público. Mais de uma vez pude acompanhar atividades e situações que se revelaram extremamente importantes pelo fato de dormir em sua casa quando esses eventos acabavam. Deixo aqui mais uma vez, meus agradecimentos por seu imprescindível apoio.

²⁷³ O Grajaú é o distrito mais populoso da cidade de São Paulo e entre seus 96 distritos, se destaca negativamente por apresentar a menor taxa de desenvolvimento humano, de acordo com dados da prefeitura da cidade de São Paulo. Situado na área administrada pela subprefeitura da Capela do Socorro (zona sul), a região localiza-se próxima à divisa de São Bernardo do Campo, às margens da Represa Billings. Ver detalhes em: <http://mural.blogfolha.uol.com.br/2013/06/10/estudo-aponta-que-grajau-e-o-pior-distrito-para-se-viver-em-sao-paulo/> (Acessado em 08/07/2013).

²⁷⁴ Em seu blog, o Coletivo Imargem é definido como: “uma intervenção multidisciplinar que, reunindo arte, meio ambiente e convivência, pretende enfrentar o isolamento das comunidades que

um documentário finalizado recentemente, onde buscavam falar da cidade a partir das relações estabelecidas e partilhadas pelos realizadores culturais daquela área. Aceitei o convite imediatamente.

Após minha resposta, Daniel perguntou se eu poderia encontrá-lo na estação de trem Hebraica Rebouças, às 15 horas, para que fôssemos juntos. Confirmei o encontro, no entanto, uma série de imprevistos impossibilitou que eu chegasse à estação.

Certas linhas de ônibus e metrô da cidade haviam paralisado a operação (para testes) e, entre elas, estavam as duas opções que eu conhecia para chegar ao meu destino, algo que descobri somente após chegar à estação de metrô Vila Madalena, de onde deveria continuar o percurso.

Sem saber como prosseguir, liguei várias vezes para Daniel, que não atendia minhas chamadas. Depois de pouco mais de trinta minutos de espera, decidi retornar para minha casa, bastante frustrado com o decorrer dos acontecimentos, até que ele me ligou querendo saber a razão do meu atraso. Ao informar-lhe o ocorrido, fiquei sabendo que o número que eu havia chamado estava desatualizado. Despedimo-nos e segui meu rumo.

Após pensar no caminho, já na estação de metrô Vila Prudente, que fica cerca de 20 minutos de minha casa, decidi ligar novamente para Daniel com o intuito de pedir a indicação de uma rota alternativa para ir ao Grajaú.

Ao telefone, após passar-me as indicações, ele fez questão de explicar as razões que o faziam considerar o evento daquele dia como algo tão importante. Suas palavras foram:

vivem às margens da Represa Billings, região do Grajaú, São Paulo”. Mais detalhes podem ser vistos em: <http://imagemdamargem.blogspot.com.br/p/o-projeto.html> (Acessado em 30/11/2012).

Legal você vir, cara. O pessoal do Imagem vai lançar um filme, que chama “Grajaú: onde São Paulo começa”, que eles fizeram **para responder a uma menina da USP**, lá da ECA (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), que nos anos 90 fez um filme chamado “Onde São Paulo Acaba”²⁷⁵ e mostrava o Grajaú como uma espécie de lugar de deterioração moral, numa situação de miséria social mesmo, sendo que **com certeza nessa época tinham muitas coisas interessantes acontecendo ali**. Vi o filme dessa menina nas oficinas Kinofórum. Eu lembro que fiquei revoltado porque **queriam que a gente engolisse aquela visão da periferia**. Hoje o pessoal do Imagem vai lançar esse filme que contesta a visão dela. É uma forma de mudar essa **geografia imaginária** que o outro filme colocava na nossa cabeça, não é? Eu lembro que o filme da menina falava de dois caras lá do Grajaú que iam assaltar um banco, algo assim, e mostrava uma situação de miséria social mesmo, como se o bairro fosse só aquilo. Na época eu era muito novo, **não tinha como fazer nada para responder**, mas a gente conversa melhor quando você chegar. Eu vou lá então, estou louco para ver esse filme! Quando você estiver chegando me liga, que eu vou te pegar no ponto²⁷⁶.

Agradei e, munido das indicações de Daniel, parti rumo ao local onde ocorreria a projeção, dessa vez por uma rota desconhecida. No caminho, é possível avistar diversos signos representativos das desigualdades que marcam o tecido social da metrópole. Lembrei que eu havia tomado nota da sensação que tive ao presenciar imagens semelhantes cerca de duas semanas antes, quando me dirigia à região do Parque Santo Antônio²⁷⁷, para encontrar o mesmo Daniel e seus colegas de NCA, Fernando e Diego.

²⁷⁵ O filme da cineasta Andrea Seligmann, formada na Escola de Comunicações e Artes da USP, contou com a participação de Zita Carvalhosa (atual presidente da ONG Associação Cultural Kinofórum) e Paulo Sacramento, realizador das oficinas de vídeo que deram lugar ao filme “O Prisioneiro da Grade de Ferro” na equipe técnica e, na época de seu lançamento, ganhou uma série de prêmios como melhor curta metragem, conforme podemos ver em: <http://www.curtagora.com/filme.asp?Codigo=286&Ficha=Completa> (Acessado em 06/04/2012).

²⁷⁶ Fala de Daniel reconstituída em notas de campo – 02/07/2011. Grifos meus.

²⁷⁷ Localizado nas proximidades da Represa de Guarapiranga e separado pela Marginal Pinheiros, assim como pelas pontes do Socorro e João Dias de bairros como o Brooklin, a região do Parque Santo Antônio tem cerca de 270.000 moradores e é uma das regiões mais pobres de São Paulo. Ali se localiza o Sacolão das Artes, sobre o qual já falei nos capítulos anteriores.

Diante de minha curiosidade, abri a mochila, peguei meu diário de campo e reli as notas, que diziam:

Avenida Nove de Julho (Jardins): avisto um grafite, em uma casa de grandes proporções, onde é possível ler: “Que maldade da cidade”, enquanto sigo no ônibus até o Terminal Capelinha, no extremo sul de São Paulo. Algum tempo depois, já no luxuoso bairro Cidade Jardim, avisto outro grafite, escrito: “Ver a Cidade”. Mais alguns minutos e passamos em frente ao Shopping Cidade Jardim, o mais caro e imponente de São Paulo²⁷⁸. Sobre o shopping há prédios residenciais. Pessoas morando num shopping. Metáfora perfeita! Motoboys passam ao lado do coletivo a toda velocidade. Logo à frente (próximo do shopping) avisto meninos negros, de chinelos de dedo e equipados com bonés, bandeiras e placas na forma de flechas onde lemos anúncios de apartamentos de 4 dormitórios no luxuoso bairro do Morumbi, a alguns minutos dali. Agora vejo um conjunto de prédios do CDHU (Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano). Novos garotos com propagandas de apartamentos de luxo na Estrada de Itapecerica, apontando para o sentido da Av. Giovanni Gronchi. Tudo tão distante e ao mesmo tempo tão próximo. É dessas fronteiras que a cidade parece ser feita e é daí que parece surgir sua capacidade de se reinventar!²⁷⁹

Fechei o caderno, o devolvi à mochila e levantei-me para dar lugar a uma senhora. O ônibus enchia cada vez mais. Fiquei 20 minutos sentado e mais de uma hora e meia em pé, espremido entre outros passageiros, quando, mediante a informação de um senhor – morador de uma área próxima de meu destino no Grajaú com quem “puxei conversa” –, decidi alterar meus planos de seguir até o Terminal Grajaú e desci no meio do caminho para tomar, juntamente com ele, uma van que, em sua opinião, seria um método mais rápido do que suportar as longas filas no terminal de ônibus.

Assim o fizemos. A van estava absolutamente lotada, mesmo em um sábado²⁸⁰. Passei cerca de 45 minutos em meio a uma sensação claustrofóbica,

²⁷⁸ Ver: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2505200626.htm> (Acessado em 04/03/2013).

²⁷⁹ Anotações feitas durante o trajeto de ônibus entre os terminais “Bandeira” e “Capelinha”, para a realização da pesquisa de campo, com os membros do coletivo NCA – Núcleo de Comunicação Alternativa.

²⁸⁰ Vale lembrar que a situação caótica da mobilidade urbana nesta região já foi comentada por outros autores, como Pereira (2010 b). Alguns meses antes de minha ida àquela área, eu também

mas foi o tempo de me deparar com a cena (raríssima em São Paulo) de uma carroça movida por um cavalo em uma estrada de terra. Algo que me provocou significativamente diante do contraste com a temporalidade urbana que a cercava. Pouco tempo após a visualização desta cena, cheguei a meu destino. Uma rua bastante acidentada, cercada por outras ruazinhas sem asfalto, com muito ruído saído de um pequeno boteco, onde tocavam forró em uma *Jukebox*, enquanto um casal dançava num espaço minúsculo, cercado por outros homens que bebiam animados.

Liguei para Daniel, que logo veio a meu encontro. Encontramo-nos ao lado do ponto de ônibus onde eu havia descido e ele quis ir até o boteco onde o casal dançava para comprar uma garrafa de vinho. Assim o fizemos. Logo depois, passamos num posto de gasolina, ao lado, para utilizar o banheiro. Algumas pessoas passavam, provocando (dos automóveis, na avenida) as duas funcionárias, que utilizavam uniformes extremamente apertados para “atrair” os clientes, enfatizou Daniel, com ar crítico. Em seguida fomos até o lugar onde ocorreria a exibição do filme.

A chegada foi verdadeiramente impactante. Era um local alto. Uma espécie de morro, a partir de onde podíamos ter uma visão privilegiada da represa Billings e de parte das favelas que a rodeiam, como vemos nos mapas 5 e 6.

* * *

havia lido em blogs realizados por uma série de coletivos, como o NCA, a notícia de que um protesto na Avenida Belmira Marin teve como principais reivindicações a duplicação da avenida, bem como a necessidade de uma significativa melhoria na qualidade dos transportes naquela região. Tal protesto foi filmado e replicado em redes sociais na internet.

Mapa 5: Vista aérea do local da projeção, assinalado pela marcação (**Fonte:** Google Earth)

Mapa 6: Visão aproximada do local da projeção, assinalado pela marcação (**Fonte:** Google Earth)

Em meio àquele chão de terra batida, num terreno descampado, ao lado de uma rotatória na Av. Belmira Marin, havia esculturas espalhadas por toda parte, feitas de sucata (madeiras e ferros retorcidos). Os trabalhos faziam alusão a elementos locais. Entre as esculturas, se destacava a imagem de uma senhora, pintada em madeira e colocada embaixo de um teto, formado por duas peças, também de madeira, que simulavam as telhas de um barraco, além de um enorme símbolo indicando a condição biodegradável, como os que comumente vemos em produtos para reciclagem. Várias pessoas vestiam camisetas com o nome “Imargem”, seguido da expressão: “Agente Marginal”. Algumas, possuíam apenas a segunda inscrição.

Repentinamente noto que um pequeno grupo de pessoas chega cantando e batucando, numa espécie de manifestação. As pessoas caminhavam atrás de uma garota que seguia na frente controlando um carrinho de mão, adaptado com dois faróis que iluminavam a rua. Algumas delas utilizavam adereços especiais, como instrumentos feitos de latas e restos de embalagens, placas com fotografias do bairro e um chapéu de couro. Transeuntes se aproximavam. A tela de projeção estava fixada num velho baú de caminhão, coberto por um tecido branco, que dava a impressão de estar ali há anos, conforme podemos ver nas imagens abaixo, retiradas do blog do coletivo Imargem²⁸¹:

²⁸¹ Ver <http://imagemdamargem.blogspot.com.br/> (Acessado em 30/11/2012).

Figura 56: Manifestão Imargem (Grajaú, 2011)

Figura 57: Manifestão Imargem (Grajaú, 2011)

Figura 58: Manifestão Imargem (Grajaú, 2011)

Figura 59: Manifestão Imargem (Grajaú, 2011)

Figura 60: Manifestão Imargem (Grajaú, 2011)

Figura 61: Manifestão Imargem (Grajaú, 2011)

Antes do início do filme, Daniel me apresentou a Mauro que, segundo ele, era “um dos idealizadores do Imargem”. Lembrei que o havia visto num evento organizado pela ONG Ação Educativa, alguns meses antes²⁸². Após nos saudarmos, perguntei a respeito “do que se tratava” o “grupo Imargem”. Mauro preferiu apontar para o fato de que não se tratava de um “grupo”, mas de um “movimento”, sem dar maiores explicações. Recordei-me, no entanto, que no evento organizado pela Ação Educativa, ao contrário do que fizera naquele instante em que nos conhecíamos, ele havia apresentado o “Imargem” como um “grupo” responsável pela prática de intervenções urbanas nas margens da cidade. Falamos brevemente sobre o assunto.

Mauro, então, comentou a respeito do motivo que cercava aquele evento, onde nos encontrávamos e sobre o qual eu pouco sabia. Tratava-se da primeira edição do “Manifestão”, um encontro que o Imargem iria organizar “de tempos em tempos” e que tinha como objetivo reunir pessoas que utilizavam, segundo ele, “a arte como mecanismo de intervenção urbana” em diferentes setores do Grajaú.

Sem que eu perguntasse, ele explicou a cena que eu havia visto logo em minha chegada, ao dizer que, antes da exibição do filme que veríamos dali a alguns minutos, algumas pessoas haviam saído com cartazes ilustrados por fotografias da região, além de apitos e instrumentos, no que denominou como um “cortejo pelo bairro” e que a exibição do filme seria o “ponto final da festa”. Para Mauro, o principal objetivo do “cortejo”, e daquele encontro era, de maneira geral, segundo suas próprias palavras: “as pessoas se sentirem integradas à cidade”,

²⁸² Encontrei Mauro em um dos dias da primeira edição do evento seminário “Mostra Cultural e Estética da Periferia: Arte e Cultura nas Bordas da Metrópole”, abordado no capítulo 3. Na referida ocasião, Mauro apresentou o projeto *Cartograffiti*, que consistia na realização de uma série de grafites que seriam feitos em partes distintas da cidade e que depois se tornariam rota para uma linha de ônibus.

“colocar a ideia de que se a gente nasceu ou faz a maioria das nossas atividades na margem, então a margem é que deve ser vista como o centro”²⁸³.

Ele também quis saber o que eu pesquisava. Expliquei brevemente e enquanto isso outras pessoas se aproximaram. Começamos a falar sobre o filme antes do início da projeção. Um rapaz, que já o havia visto, comentou:

A gente está virando a mesa! O filme ficou bonito. Eu acho que **mostra a dificuldade daqui, mas deixando claro que, se é a partir daqui que a gente está olhando, isso não significa que a gente morre aqui**, mas que é a partir daqui que a gente olha!²⁸⁴

Daniel respondeu:

É. Eu estou querendo muito ver o filme! Lembro bem do filme da menina lá da ECA. **Quando vi na Kinofórum, e os caras mostravam só para falar dos cortes, do jeito como o filme foi feito. Fiquei com aquilo entalado até hoje**²⁸⁵.

Outras pessoas chegaram e, após um tempo, o filme começou. No início vemos uma série de imagens da represa Billings, que, junto com as favelas, toma boa parte do campo visual de quem chega ao lugar, o que modifica completamente a paisagem com a qual estamos habituados em São Paulo, dada a grande presença da água. “Que lugar é esse? Aqui no extremo sul, no Grajaú, é onde São Paulo começa!”, diz Mauro no início.

Logo depois, passamos a acompanhá-lo em seu trânsito pelo bairro, quando apresenta alguns de seus trabalhos (esculturas e pinturas, sempre feitas com sucata,

²⁸³ Alguns desses eventos foram documentados e podem ser vistos em um pequeno vídeo, disponível na internet no seguinte endereço: <http://vimeo.com/49051661> (Acessado em 28/09/2012).

²⁸⁴ Nota de campo 02/07/2011.

²⁸⁵ Idem.

colocadas em pontos estratégicos, com o objetivo de interagir com o entorno) e no mesmo ponto onde estávamos acompanhando a exibição do filme, ele conta o início do projeto: “Aqui é onde começou um pouco essa ideia do Imargem. Esse cenário foi uma coisa que inspirou bastante, que é esse contato com a água, a represa e as construções. É esse cenário que inspirou essa coisa de usar isso como um lugar ideal para a obra de arte”.

Na cena seguinte, voltamos a acompanhar o trânsito de Mauro, dessa vez em seu automóvel. Enquanto dirige pelo bairro, ele continua falando sobre o coletivo Imargem e, assim como havia dito a mim momentos antes do início da exibição, afirma que não se trata de um “grupo”: “Não é de uma pessoa, não é de um grupo, eu acho que o Imargem tem a ver com um conceito muito mais amplo que independe de um grupo específico. Existe uma vontade de querer apelidar esses movimentos artísticos que se articulam segundo esse preceito aí da arte, da convivência e do meio ambiente, que são ações em margem, não é? São ações para a imagem da margem”.

Em seguida passamos a ver o depoimento de uma mulher, inicialmente não identificada. Ela diz: “A arte para esses caras que estão aqui nesse pedaço da cidade é muito um jeito de dizer, um jeito de falar com a cidade, um jeito de se posicionar. Então, tem uma vinculação clara entre arte e política”.

Logo depois Mauro dá alguns dados estatísticos sobre a região onde estávamos: “O Grajaú têm 84 bairros e 126 favelas. São 500 mil habitantes dentro do distrito do Grajaú”.

Neste momento lembrei-me de algumas conversas que tive com os integrantes do NCA, que haviam me revelado seu profundo descontentamento com os mesmos dados que Mauro apresentava na tela à nossa frente na época em que

finalizavam o filme “Grajaú: um desenho de cultura” (NCA, 2010, 45 min). Eles haviam chegado inclusive a fazer o que chamaram de “provocação” a esses dados, ao escreverem em um dos muros da região a pergunta: “Qual a diferença entre ‘favela’ e ‘bairro’?”. Para eles, naquele contexto onde a grande maioria das “casas” havia sido resultado de ocupações e não possuíam escritura, além de estarem localizadas em áreas profundamente degradadas, esse tipo de caracterização poderia legitimar uma problemática distinção entre a condição dos moradores locais e ao mesmo tempo ocultar os problemas comuns a todos²⁸⁶. A referida “provocação”, porém, teve a obrigação de ser sutil uma vez que o filme lhes havia sido encomendado pela ONG Instituto Pólis, responsável pelo mapeamento que gerou a produção daquelas estatísticas²⁸⁷.

Aproveitei a ocasião em que Mauro apresentava os mesmos dados que haviam sido questionados no filme do NCA, sobre o número de “favelas” e “bairros” do Grajaú, para perguntar a Daniel a respeito desta controvérsia: “Esses números que o Mauro apresentou são os mesmos dados que incomodaram vocês quando fizeram o outro filme sobre o Grajaú, não?”. Daniel respondeu:

Ah, foi isso mesmo. **A gente não entendia qual era a diferença entre uma favela e um bairro aqui no Grajaú.** Eu, pelo menos, não consigo notar. Acho que os caras olham umas casinhas de madeira e dizem ‘é favela’, se são casas de tijolos, ‘é bairro’. Mesmo se o cara mora do lado de um córrego fedendo numa casa sem escritura, com um quarto e um banheiro. E para que isso é

²⁸⁶ O filme do NCA também tem como elemento central a atuação dos diversos coletivos de realizadores culturais presentes no distrito do Grajaú e é uma espécie de desdobramento do projeto: “Fortalecimento e Articulação das Entidades e Movimentos Populares do Grajaú”. Uma conjuntura de esforços que a ONG Instituto Pólis vinha realizando desde 2003 naquela região com o intuito de fortalecer as redes de relações entre as organizações sociais da área. Para mais informações sobre a atuação da ONG e seus mapeamentos, ver: <http://www.polis.org.br/institucional> (Acessado em 31/08/2012). O filme “Grajaú: um desenho de Cultura” pode ser integralmente visto no endereço: <http://vimeo.com/17980414#at=0> (Acessado em 30/11/2012).

²⁸⁷ Ver relatório referente ao estudo: “Fortalecimento da sociedade civil em regiões de extrema pobreza” (PÓLIS, 2003), disponível em: <http://www.polis.org.br/uploads/1002/1002.pdf> (Acessado em 12/07/2013).

importante? O que esses dados dizem para a gente? E o que os caras acabam escondendo? Por isso a gente fez até aquela provocação no filme de perguntar a diferença entre “favela” e “bairro”, sabe?²⁸⁸

Concordei e voltamos a nos concentrar no filme do Imagem. Na cena seguinte à fala de Mauro, a mulher que não havia sido identificada anteriormente volta a falar. Dessa vez descobrimos que se trata de Valeria Lopes, que é identificada apenas como participante do coletivo.

Em sua segunda intervenção, ela quebra a frieza dos dados mencionados na cena anterior, ao tentar explicar um pouco da história do lugar: “São pessoas fugindo do aluguel, que se instalaram aqui neste distrito imenso. O Grajaú é o maior distrito de São Paulo. Um dos mais violentos também. É um dos mais tudo, não é? É um dos maiores geograficamente. Tem a maior represa urbana, é uma ocupação então, que vem lá dos anos 50, 60, com a instalação do polo industrial de Santo Amaro. Então você tem ali uma oferta de emprego grande e uma oferta de terras a baixo custo. Isso trouxe muita gente para cá, fez crescer muito a cidade para esse lado sul e essa cidade que é ilegal, um pedaço de cidade que está fora da lei, está assentado num lugar em que a propriedade não é dos moradores. Ninguém aqui tem escritura de posse. Ela é irregular porque ela está acima da área de manancial, então tem um conflito, uma tensão que se põe desde o primeiro momento aqui”.

Outras obras de artistas locais são mostradas e Rodrigo Branco, “artista plástico e fotógrafo”, morador do Grajaú, então é questionado: “Você sabe onde é o Grajaú?”, pergunta o cinegrafista que grava sua imagem. A resposta é: “Sei, minha casa cara, vamos?”. A câmera então acompanha o trânsito de Rodrigo entre

²⁸⁸ Nota de campo 02/07/2011 (grifos meus)

o metrô e a chegada em seu local de moradia, focando a relação entre os signos da “cidade global” (os prédios e pontes de alguns dos centros financeiros na zona sul da cidade) e a precariedade do entorno. Visões que marcam as idas e vindas de Rodrigo e consequentemente suas escolhas políticas e estéticas.

O trecho do filme onde vemos o trânsito de Rodrigo pela cidade é então cruzado com cenas do curta metragem “Onde São Paulo Acaba”, de 1995, filmado na mesma região pela cineasta Andréa Seligmann. Daniel me cutuca e diz: “Aí, Guilherme, esse é o filme da menina lá da ECA que eu te falei. Olha essas imagens cara!” Noto que a atenção das demais pessoas é redobrada quando algumas conversas próximas de nós são bruscamente cortadas.

Nas cenas destacadas deste segundo filme, ao contrário de visualizarmos a relação nas fronteiras por meio de uma caminhada “pedestre”, como o trajeto de Rodrigo mostrava, vemos apenas imagens (de coloração acinzentada) isoladas do Grajaú. Filas de trabalhadores esperando condução, uma arma na mão de dois garotos que parecem planejar um assalto, um campo de futebol de várzea e as favelas, vistos a partir de um plano aéreo, num sobrevoo panorâmico e distante²⁸⁹.

Logo após a referência ao filme dos anos 1990, outros “artistas” locais ganham relevo, assim como os efeitos gerados pelo Programa de Valorização a Iniciativas Culturais do município de São Paulo (VAI), à medida que vamos descobrindo que a maior parte daqueles projetos e ações que aparecem no filme haviam sido subsidiados com os recursos do programa, que – vale dizer – também havia sido a fonte de recursos para a realização do evento que dava lugar àquele encontro.

²⁸⁹ Numa rápida sondagem feita entre algumas das pessoas presentes no evento, pude reparar que parte significativa delas já havia assistido a “Onde São Paulo Acaba”. Algumas, assim como Daniel, em oficinas de vídeo oferecidas por instituições do terceiro setor.

Figura 62: Panfleto contendo a programação do evento com a menção ao apoio recebido pelo programa VAI.

Um exemplo destacado no filme é o projeto “Morro da Macumba”, criado pelo artista plástico Jonato Rodrigues dos Santos que, conforme explica Valéria Lopes, havia contado a história de sua infância e relações com a região em um evento organizado pela ONG Cedeca Interlagos (Centro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente da Interlagos)²⁹⁰ e, a partir dali, teve a ideia de ilustrar parte da história e do cotidiano de seu bairro nos muros de uma série de casas, coladas umas nas outras. Algo que fez com a ajuda de outros artistas da região, que também grafitaram suas histórias mediante autorização dos moradores²⁹¹.

²⁹⁰ Para mais detalhes ver: http://cedecainterlagos.org.br.voudeargohost.net/?page_id=4425 (acessado 30/11/2012).

²⁹¹ Os detalhes do projeto, bem como algumas imagens e o áudio da história contada por Jonato podem ser vistos no blog Barracão de Histórias: <http://barracaodehistorias.blogspot.com.br/2010/12/morro-da-macumba.html> (acessado em 15/11/2012).

Figura 63: Muros pintados por Jonato e outros artistas do Grajaú no projeto “Morro da Macumbá”. **Créditos da imagem:** Maíra Soares

Noto que muitas pessoas que aparecem no filme estavam ali, presentes ao nosso lado e, à medida que se reconheciam na tela, expressavam sinais de contentamento, como sorrisos e pequenos abraços. Após a projeção, todos aplaudiram efusivamente e Daniel quis parabenizar o realizador, João Cláudio Sena que, como muitos dos presentes, vestia uma camiseta do coletivo Imargem.

“Venha Guilherme, vamos ali falar com o João, realizador do filme”, me disse Daniel. Ele me apresentou a João Cláudio. Disse que eu “também” era um “parceiro lá da USP”, que estava pensando essa questão do uso do vídeo pelos coletivos, o que fez com que João imediatamente, antes mesmo de me perguntar as questões da pesquisa, quisesse saber a respeito de minhas relações na universidade (a que departamento eu pertencia, a que grupo de pesquisa me filiava, quem orientava o trabalho, quem era da “minha turma”, etc.). Tal reação demonstrava uma profunda intimidade, melhor compreendida quando ele me falou de seus

vínculos com o LISA/USP (Laboratório de Som e Imagem em Antropologia da Universidade de São Paulo) e em seguida me deu referências de pessoas que ambos conhecíamos.

Tomado então por certa curiosidade intelectual, perguntei sobre seu “pertencimento” ao coletivo Imagem. Eu queria saber se ele “fazia” ou não parte do “grupo”. João, aparentemente surpreso com a pergunta, confirmou a filiação, mas, ao contrário da resposta pragmática que eu esperava (como “sim, faço parte do grupo”), sua resposta foi: “sim, sou um agente marginal”; o que revelou uma construção identitária mais aberta, responsável por suplantando a fixidez de uma identificação restrita ao local de moradia dos agentes. Em outras palavras, na ideia de “agente marginal” o “o que penso” parecia valer mais do que o “de onde sou”

292

Mudamos de assunto e João me revelou que, de fato, o filme tinha a intenção de ser uma “resposta” ao que ele caracterizou como uma “visão estreita da periferia”, presente no curta metragem da cineasta Andréa Seligmann, feito nos anos 1990. Muitas pessoas vieram cumprimentá-lo, algumas visivelmente emocionadas.

²⁹² Este tipo de desencontro entre as expectativas do pesquisador e os códigos partilhados pelos sujeitos da pesquisa por vezes gera situações simultaneamente embaraçosas e capazes de levantar questões importantes aos desdobramentos da análise. Philippe Bourgois, em sua etnografia “En quête de respect: Le Crack à New York” (BOURGOIS, 2001 [1995], P. 53), também relata seu “erro”, no caso, ao pedir para Ray - chefe do tráfico local - ler um extrato de jornal onde ele (Bourgois) aparecia em uma fotografia após um debate televisionado sobre o tema da violência e criminalidade na região de East Harlem em Nova York. Conforme ele próprio disse, ao mostrar a notícia tinha como objetivo causar boa impressão em Ray, possibilitando, assim, uma maior consolidação de sua posição na relação com os sujeitos pesquisados, entretanto, a situação revelou-se extremamente embaraçosa uma vez que Ray não sabia ler. A humilhação sofrida por Ray diante de seus parceiros, por sua vez, provocou uma “blessure” (ferida) na relação entre os dois que levou um tempo considerável para “estancar”. Apesar de seus efeitos, a situação pôde revelar à Philippe o fato de que os códigos de sociabilidade e prestígio partilhados “na rua” eram bastante diferentes daqueles que ele trazia do universo acadêmico. Que o “respeito” naquele ambiente era conquistado a partir de outras referências simbólicas. Tais questões também foram intensamente exploradas no anexo A “Sobre a evolução de Sociedade de Esquina”, do livro “Sociedade de Esquina”, escrito por William Foote Whyte (2005 [1943]), bem como por Karina Kuschnir em seu texto: “Política, cultura e espaço urbano” (2006), onde a autora comenta os desdobramentos da repercussão de uma entrevista equivocada que deu a uma repórter de jornal, entre seus sujeitos de pesquisa.

Conversei mais um tempo com João e Daniel, que ficaram de me enviar uma cópia de cada filme²⁹³. Daniel me falou um pouco sobre a história de Mauro. Sem entrar em detalhes, disse que ele chegou a passar um tempo fora do país e que, quando voltou, passou a fazer um trabalho com os jovens do bairro após sofrer um ato de violência em um assalto.

A narração da história de superação do artista foi completada com a seguinte fala:

Isso para mim é a periferia, a quebrada, Guilherme. O cara saiu, voltou, trouxe as coisas que ele aprendeu de volta e ficou. Com a violência que ele sofreu, **tinha tudo para sair daqui, mas ficou. Está aqui fazendo esse trabalho! Fazendo as pessoas se sentirem importantes e crescendo junto.**

Chamou-me a atenção o modo como, naquela ocasião, o termo *periferia* aparecia na fala de Daniel, pois parecia indicar algo bem diferente de ideias tradicionalmente associadas a palavras como “carência”, “exclusão” e “precariedade”, do modo como eu próprio o havia visto utilizar em circunstâncias anteriores, quando o acompanhei em alguns contextos institucionais.

Do modo como falou, a *periferia*, ao contrário de um termo preso a relações atávicas, parecia confundir-se com uma forma de atribuição de sentido à mobilidade. Uma categoria capaz de indicar o vetor que orienta o ir e vir ligado aos “projetos” (VELHO, 2004 a) de pessoas como Mauro, mas também João Sena, e outros presentes naquele espaço, independente do local de moradia ou da condição social.

²⁹³ Posteriormente ambos os filmes foram disponibilizados na íntegra na internet. “Grajaú: onde São Paulo começa” pode ser acessado em: <http://www.youtube.com/watch?v=KuxVrY3FeDY> Já “Onde São Paulo Acaba” pode ser visto em: <http://www.youtube.com/watch?v=g6OgRIouKVI> (Acessado em 30/11/2012).

Após um tempo, Daniel encontrou duas amigas, que nos convidaram a ir até a ONG Cedeca, no bairro de Interlagos, onde, segundo elas, havia uma exposição de grafites realizados por garotos que frequentam a instituição²⁹⁴. Despedimo-nos de todos e seguimos para o novo destino. Ele estava notadamente tocado pelo filme que havíamos acabado de ver e, no caminho, fez questão de retomar algumas memórias, com o intuito de ressaltar a importância do confronto com o que chamou de “imaginário da década de 1990”:

Eu vivi boa parte da minha vida no Grajaú, Guilherme, você sabe que meu pai tocou em vários grupos lá, não é? Eu te contei isso! Esse “Onde São Paulo Acaba” foi um filme que mexeu muito comigo desde a primeira vez que eu vi. A situação aquela época era bem mais pesada aqui, é verdade, mas tinha muitas coisas interessantes também, que ficaram silenciadas. **Eu acho que esse confronto com o passado é importante e está na hora da gente começar a fazer isso nos nossos filmes! A gente tem que enfrentar esse imaginário da década de 1990, sabe?**²⁹⁵

Mudei de assunto ao comentar a respeito das mensagens grafitadas que haviam chamado minha atenção no caminho para a zona sul às quais eu havia tomado nota em meu diário, qual foi minha surpresa ao saber, por intermédio de Daniel, que uma delas havia sido feita por Mauro, do coletivo Imargem. Segundo Daniel, a

²⁹⁴ Em seu site, a instituição define assim sua “missão”: “O Centro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente de Interlagos é uma organização não governamental sem fins lucrativos. Fundamos o CEDECA Interlagos em fevereiro de 1999, apostando – contra toda desesperança e contra todo cinismo do senso comum – no potencial da infância e da juventude, buscando dignidade humana a partir da defesa dos direitos da criança, do adolescente e do jovem, construindo experiências de resistência no meio das inúmeras favelas e loteamentos clandestinos das regiões da Capela do Socorro e de Parelheiros, Zona Sul de São Paulo. Atuamos dentro do Sistema de Garantia dos Direitos da Criança e do Adolescente nos 3 eixos: na Promoção de direitos, na Defesa de direitos e no Controle Social”. Ver detalhes em: http://cedecainterlagos.org.br.voudeargohost.net/?page_id=4425 (Acessado em 07/06/2013).

²⁹⁵ Nota de campo de 02/07/2011.

frase “Ver a Cidade” é uma espécie de marca registrada que ele insere em vários locais onde é possível visualizar processos de desigualdade urbana²⁹⁶.

Figura 64: Grafite “Ver a Cidade” feito por Mauro Neri

Figura 65: Grafite “Ver a Cidade” feito por Mauro Neri²⁹⁷.

²⁹⁶ Confirmei a informação mediante uma rápida pesquisa no Google, ao associar o nome de Mauro à referida frase. O conhecimento de tal fato também me possibilitou olhar para a “cidade” de um modo mais atento, o que me permitiu notar o modo como os grafites de Mauro se fazem presentes por uma série de espaços urbanos que marcavam meus trajetos cotidianos.

²⁹⁷ Créditos das imagens 64 e 65: Mauro Neri.

Passei pouco tempo com Daniel e suas amigas no Cedeca, entretanto um fato me chamou a atenção. No momento em que eu me despedia de todos, chegou um rapaz com uns cartazes de uma festa que haveria na região, também financiada com os recursos do programa VAI. Este entregou-nos os cartazes e fez uma série de propagandas do evento, anunciando o mesmo como um “ato dos excluídos da periferia”, um “grito do quilombo” e falando em seguida dos grupos que iriam tocar na festa (Djs, rappers, etc.).

Antes de minha partida, Daniel chamou-me de canto e disse: “É assim mesmo, mano, a periferia está na moda...”, concluindo com um sorriso irônico que demonstrava (ao menos circunstancialmente) sua oposição ao modo através do qual o rapaz fazia uso do termo.

* * *

A releitura dessas notas, certo tempo após tê-las escrito, possibilitou o lançamento de uma série de questões. Afinal, que espaços de vida e identificação local emergem a partir deste conjunto de relações e movimentos? O que a breve sobreposição dos dois filmes (o primeiro, feito nos anos 1990 pela “menina da USP” e o segundo, nos anos 2000, pelo “parceiro da USP”), assim como as interpretações acerca dessa sobreposição, acompanhadas *in situ*, têm a nos dizer sobre os modos de uso do conceito (polissêmico) de periferia? Que tipo de subjetividade política vêm se constituindo nessas intersecções entre formas de sociabilidade, espaços urbanos, ONGs, instituições acadêmicas e políticas culturais na cidade de São Paulo? E que modelos de solidariedade e

territorialidade têm nascido da sensibilidade construída nestes pontos nodais, que parecem articular inúmeros espaços, práticas, instituições e saberes?

Tais perguntas, apesar da concentração em uma situação específica, também se baseiam no expressivo conjunto de dados etnográficos descritos ao longo de toda a tese, os quais foram obtidos desde março de 2009, quando comecei a acompanhar os coletivos relacionados à rede do Coletivo de Vídeo Popular (CVP), à qual tive acesso no momento em que conheci Daniel, Fernando e Diego, os integrantes do coletivo NCA, no LISA/USP, conforme descrito no capítulo inicial.

Ao ser gradualmente introduzido nas redes de relações (pessoais e profissionais) desses cidadãos, circulando com eles por uma ampla conjuntura de espaços urbanos, pude, pouco a pouco, perceber que boa parte das produções audiovisuais realizadas pelos mesmos convertem-se em referências iconográficas responsáveis por alimentar dois tipos distintos (embora articulados) de demanda.

Retomando as questões trabalhadas no capítulo 4, os vídeos e a circulação dessas pessoas seguem, por um lado, a) em ONGs, centros culturais e festivais temáticos que tendem a reduzi-las a categorias classificatórias como “Filmes de Periferia” ou “Filmes de Favela” e, por outro, b) em ações “de rua”, enquanto meios de intervenção na paisagem, na memória e no imaginário urbanos, onde são geralmente associadas a outras práticas e linguagens artísticas como, por exemplo, o grafite, as esculturas e o rap.

Aos poucos fui percebendo o modo como a ocupação “tática” destes lugares (DE CERTEAU, 1994 [1980]), característicos do que vem sendo chamado por alguns autores de “cidade nua” (AGIER 1999; 2011[2009]), com a exibição de filmes, a produção de grafites, a instalação de esculturas e a partilha da palavra –

como no caso aqui descrito –, gera as condições sociais de possibilidade para a constituição de novos sentidos e territorialidades, surgidas do confronto com as ideias hegemônicas que tendem a considerar a cidade (e suas divisões) como um “fato de civilização” (AGIER, 2008)²⁹⁸.

Voltando à situação ocorrida no Grajaú, um primeiro ponto a ser destacado refere-se ao fato de que o evento deu-se a partir de vínculos associativos de natureza profundamente heterogênea. A ocupação criativa do terreno baldio, às margens da represa Billings, contou com a presença de pessoas com perfis educacionais, profissionais, socioeconômicos e etários bastante variados, vindos de locais muito distintos. Isso evidencia o fato de que fazer vista grossa à dimensão policêntrica e heterogênea das mobilidades citadinas, enfatizando determinadas mitografias e apreensões essencialistas de “centro” e “periferia” ou “juventude”, por exemplo, serve apenas para desconfigurar (ocultar) o papel exercido por sensibilidades políticas plurilocais e intergeracionais menos “administráveis”, mais reivindicativas e, portanto, indisciplinadas.

Sobre esse aspecto vale lembrar uma reflexão de Michel de Certeau, quando este autor diz que:

(...) a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluía. A linguagem do poder “se urbaniza”, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico. A cidade se torna o tema dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e

²⁹⁸ Refiro-me aqui, às representações centradas na ideia de “cidade histórica” e que, por conta disso, supõem um modelo baseado nas estruturas oficiais, cartográficas, urbanísticas e administrativas do espaço urbano. Modelo este que nos dá a entender que é a cidade a responsável pela organização do controle sobre a vida daqueles que nela se encontram. De acordo com esta concepção, normativa, as populações da cidade poderiam ser definidas a partir dos lugares de habitação. Assim aqueles que habitam “o centro”, se diferenciariam dos habitantes da “periferia”, por exemplo. Ocorre que tal forma de conceber a cidade impede-nos de enxergar o espaço urbano a partir dos trânsitos, mobilidades e das respostas criativas que as pessoas dão a partir das referências simbólicas originadas dos diversos e inesperados cruzamentos que marcam seu cotidiano.

controladas. Sob os discursos que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional – impossíveis de gerir (DE CERTEAU, 1994 [1980], p. 174).

Tomando por referência esta reflexão, é possível dizermos que a situação ocorrida no Grajaú revela as particularidades de um espaço constituído justamente na dobradura formada no exato momento em que a representação do lugar foi exibida no lugar da representação. Aquele ambiente favoreceu a ruptura de uma série de pares de oposição, normalmente acentuados nos espaços institucionais, tais como realizadores/espectadores e centro/periferia, uma vez que deixou-se de falar naqueles que poderiam ser vistos como representantes de grupos juvenis marginalizados a serem integrados a um núcleo preexistente (os “jovens habitantes das periferias” ou os “jovens realizadores de periferia”) e passou-se a construir as condições simbólicas capazes de gerar o reconhecimento mútuo que revelou a todos os presentes (independentemente de suas origens ou locais de moradia) o fato de que são “participantes ativos no centro de uma história comum de conflitos” (SHOHAT e STAM, 2006 [1994], p. 88).

A situação evidenciou o fato de que os “grupos” que se substancializam em determinados ambientes (institucionais) – dada a necessidade de certo controle sobre seus fluxos e trajetos – se fragmentam em outros, quando as nomeações, normalmente vistas nos espaços institucionais, perdem a força. Daí a preocupação de Mauro em explicar-me o Imargem como um “movimento”, opondo-o à ideia de “grupo”, ainda que poucas semanas antes, em circunstâncias distintas, eu o tenha

visto apresentar o mesmo coletivo em termos de um grupo num evento institucional que acompanhei²⁹⁹.

Os procedimentos “rituais” acompanhados no Grajaú, também favoreceram a emergência de uma representação da noção de *periferia* que, por um lado, não pareceu confundi-la com um lugar fixo e, por outro, também não a identificou como sinônimo de uma “autenticidade cultural” fechada em si mesma. De modo muito particular, a referida noção foi vista como uma territorialidade flexível que, conforme mostrei no terceiro capítulo, pode ser deslocada da margem à medida que se caracteriza como um conjunto de espaços hierarquicamente constituídos e conectados a processos itinerantes³⁰⁰.

O “cortejo” realizado por algumas pessoas no entorno da área onde ocorreu a projeção do filme, pouco antes da exibição, serve aqui como um bom exemplo do que quero dizer. A ação claramente não tinha como objetivo transformar o lugar onde estávamos em um contraponto positivo a outros espaços, considerados como “centrais”. Ao carregarem fotografias de locais reconhecidos como riquezas potenciais da região, como a represa Billings – degradadas, por sua vez, em grande

²⁹⁹ Sobre esta questão, vale sublinhar o estudo de Roy Wagner (2010 [1974]), realizado entre os anos de 1963 e 1965 no vilarejo de Baianabo, na Nova Guiné, quando este autor notou que as categorias (nomes) utilizadas pelos sujeitos de sua pesquisa para construir fronteiras que particularizassem seus vínculos e pertencimentos (e levavam muitos antropólogos a supor a existência de “grupos sociais” fixos), apoiavam-se em bases muito fluidas e móveis, que poderiam mudar do dia para a noite ou conforme a circunstância na qual a interlocução era estabelecida. Seu papel, portanto, ao contrário de indicar pertencimentos rígidos em sistemas sociais particulares e fixos, correspondia a um recurso retórico, na medida em que possibilitava a construção circunstancial de diferenciações (fronteiras). Conforme ressalta o autor, “os termos são nomes, não as coisas nomeadas” (WAGNER, 2010 [1974], p. 246) e ter essa característica em mente é algo decisivo para que os pesquisadores se deem conta de que mais importante do que os termos são os modos de produzir as distinções que os oferecem à polissemia em circunstâncias variadas. Neste sentido, as fronteiras tornam-se mais significativas do que as coisas que elas diferenciam. A recuperação da análise de Wagner (2010 [1974]) nos auxilia, portanto, na ênfase em relação aos cuidados necessários para não negligenciarmos os usos retóricos e circunstanciais que os sujeitos pesquisados fazem dos termos que costumam diferenciá-los em uma variedade de contextos, nem a reflexão que constroem acerca desses usos.

³⁰⁰ Conforme já mostrei, esta definição também foi identificada por outros autores em diferentes pesquisas sobre a relação entre populações socialmente marginalizadas e suas práticas espaciais (PERLONGHER, 2008 [1987]; 2005 [1991]; FRÚGOLI JR E SPAGGIARI, E 2009; HAESBAERT, 2010).

medida devido à ausência de um sentimento de integração à “cidade legal” (TELLES, 2006) por parte de uma expressiva parcela de moradores – é possível dizermos que a intensão das pessoas que participavam do ato, como o próprio Mauro revelou³⁰¹, era resistir a certa representação hegemônica (a mesma que Daniel chamou de “geografia imaginária”) ao apontar para o fato de que o aspecto de exterioridade e marginalidade por ela reforçado possui raízes políticas passíveis de serem transformadas (ou “recicladas”, caso tomemos como metáfora a escultura do símbolo biodegradável feita pelos agentes marginais ligados ao coletivo Imargem).

Ao trazerem simbolicamente o Grajaú para o centro da vida política e social urbana (afinal, é a partir daquele universo que cerca de quinhentos mil habitantes se relacionam com outras regiões de São Paulo), as pessoas ali presentes buscaram desestabilizar o imobilismo de certas concepções econômicas e administrativas da metrópole, deslocando, portanto, a noção de “centro” para as “margens” do urbano e fazendo, conseqüentemente, “o invisível da cidade” dialogar “com sua matéria visível” (AGIER, 2011 [2009], p. 159).

Não por acaso, ao elogiar o trabalho de Mauro, assim como o de João Sena, Daniel destacou o fato de ambos fazerem de seus trabalhos (esculturas e filme), não um simples instrumento de auto promoção, mas verdadeiramente meios (“pontes”) capazes de fazerem as pessoas do lugar sentirem-se parte da “cidade” (do “centro”), colocando-as no centro da vida política/cultural urbana e, conseqüentemente, alargando o sentido de seus esforços e práticas cotidianas.

³⁰¹ Conforme Mauro, a intenção dos manifestantes era a de “fazer as pessoas se sentirem integradas à cidade” ou mostrar que “a margem é o centro”. Algo compreensível naquele ambiente dadas as condições “ilegais” de ocupação do terreno, bem como o evidente descaso do poder público (visível através das ruas sem asfalto, da deterioração física dos espaços de uso comum e da precariedade das condições de moradia da maior parte da população).

Ao ocuparem com vídeos, cortejos, esculturas e grafites uma diversidade de espaços urbanos, da maneira como fizeram na região do Grajaú, os atores (conectados em redes formadas por vínculos de sociabilidade heterogêneos e alargados) abrem as possibilidades para a constituição de uma identificação mediada pelas *margens*, na medida em que seus trabalhos convertem-se em meios de tornar visíveis os modos pelos quais a “desigualdade” é mantida e administrada.

Os grafites e demais trabalhos fixados em muros e interstícios físicos da cidade podem assim serem lidos como uma forma de sinalização das diferenças normalmente camufladas, por conceitos jurídico normativos como “cidadania”, que supõe uma igualdade previa no tocante ao acesso aos direitos, ou mesmo “exclusão” que, como aponta Augé (2010 a), subentende a existência de um interior e um exterior, impossibilitando o questionamento da fronteira que define seus limites³⁰².

Assim, a expressão “Ver a Cidade”, cunhada por Mauro Neri, ao ser escrita na intersecção que liga um shopping conhecido pelo consumo de alto luxo a um precário conjunto habitacional cercado por uma pequena favela, do modo como apontam minhas notas de campo, por exemplo, transforma-se em um jogo de linguagem com grande potência política uma vez que parece interpelar a própria fronteira que faz do shopping o modelo urbano de referência³⁰³.

³⁰² Vale aqui ressaltar o diálogo com o artigo recentemente publicado por Alexandre Barbosa Pereira (2012), onde o autor discute o modo como a pichação na cidade de São Paulo configura um dispositivo de sociabilidade, reconhecimento e memória relacionado a um modo particular de circulação urbana, permitindo aos “pichadores” a própria recriação da cidade em seus termos. Ainda nesta direção ver textos de Oliveira (2008), Caiafa e Sodr (2008), bem como o artigo de Caldeira (2012).

³⁰³ O grafite de Mauro, ao ser fixado naquele local, parece tornar visível o fato de que o espaço não pode ser entendido como algo dado *aprioristicamente*, devendo ser compreendido verdadeiramente como o resultado de um processo que põe em relação realidades e condições de participação política assimétricas. Em uma leitura muito particular, vista sob esse prisma, a frase grafitada parece querer dizer: é preciso conferir “veracidade” à desigualdade que constrói certa ideia de “cidade” para que possamos “ver a cidade” enquanto processo.

O ponto mais interessante, entretanto, em relação aos conflitos originados do encontro entre os diferentes modos de representação da diferença sobre os quais tenho falado até aqui, surge na medida em que tais atores passam a ser reconhecidos de modo legítimo por uma parcela de políticas públicas no campo cultural ao mesmo tempo que perseguidos por agentes ligados a outros setores do poder público. Um exemplo claro, neste sentido, surgiu no momento em que eu redigia a primeira prova do que viria a se tornar este capítulo final, quando, ao ler o jornal, deparei-me com a notícia que trazia o seguinte título: “Espaço na Estação da Luz já foi repintado pelo menos três vezes por governo e por grafiteiros”³⁰⁴.

A referida matéria traz Mauro e os integrantes do coletivo Imargem como assunto principal, destacando que os mesmos haviam sido contemplados pelo edital “Arte na Cidade”³⁰⁵, criado pela Secretaria Municipal de Cultura, para realizarem o projeto *Cartograffiti*³⁰⁶, ao mesmo tempo que vinham sendo vítimas de funcionários da prefeitura que apagavam as pinturas.

A reportagem revela que os artistas do Imargem após terem as pinturas apagadas com uma tinta cinza, utilizada pelos funcionários da mesma prefeitura que os havia financiado, passaram a escrever, nestes mesmos muros, frases irônicas como: “prefeitura paga e apaga”. Em seguida destaca a reflexão de Mauro sobre os fatos, na seguinte passagem:

Responsável pelo Cartograffiti, o artista plástico Mauro Néri diz que, dos nove muros pintados por eles pela cidade, pelo menos seis foram apagados de alguma forma. "Percebemos que há variação no critério de apagar e de onde apagar. Isso é algo que

³⁰⁴ A referida reportagem consta entre os anexos desta tese, onde pode ser integralmente lida.

³⁰⁵ <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7835> (Acessado em 30/11/2012).

³⁰⁶ O projeto consiste na realização de grafites em áreas estrategicamente escolhidas entre as zonas norte e sul da cidade, para que os mesmos, posteriormente, tornem-se rota de um ônibus responsável por levar o público interessado em ver as “obras”, até elas, sem que para isso seja perdido o processo interativo com a cidade.

acontece não só com o Cartograffiti, mas com outras intervenções na cidade", afirma. Segundo ele, os "apagões" são mais comuns em locais que, de alguma forma, têm tendência mais turística. "Fizemos uma intervenção na 23 de Maio com a Radial, a poucos metros de grafites que estão na Radial há anos, e eles foram apagados." Discussão. Néri conta que algumas pessoas chegaram a entrar em contato com ele e com a Subprefeitura da Sé, responsável pela pintura [*a repórter refere-se a uma pintura feita na Avenida Tiradentes, na região central de São Paulo, que havia sido apagada e refeita três vezes na disputa entre os grafiteiros e os funcionários da prefeitura*], depois que os murais foram apagados. O artista acredita que o caso dá fomento à discussão sobre a legalidade e a legitimidade das intervenções e da ocupação do espaço na cidade. **"Quem é que vai escolher a cor da parede da cidade? É o encarregado de pintura? É a opinião pública? É o artista de rua?", questiona. "Acredito que falar disso pode fazer com que a gente tenha uma paisagem que a gente escolheu."**

O exemplo demonstra o caráter político e multilocalizado de intervenções como a que busquei descrever na parte inicial deste capítulo, mas, para além disso, deixa claro o modo como a mobilidade e as práticas destes atores aciona tendências operacionais e princípios divergentes no interior do próprio poder público. No caso aqui enfatizado, algo que merece uma maior atenção é o fato de que os “apagões”, ao contrário de gerarem uma simples reclamação da parte dos artistas, deu início a novas estratégias de intervenção, como a escritura da já mencionada frase “prefeitura paga e apaga” ou simplesmente “apagaram”, onde estes se referem, conforme dito, ao fato de terem os grafites apagados pela mesma instituição que os havia financiado. Ao usar a reportagem para questionar os critérios por trás da decisão a respeito da maneira como “a parede da cidade” deve ser (ou não) pintada, Mauro trouxe a “cidade” para o plano das práticas cidadinas, o que acabou evidenciando o caráter arbitrário de seu modelo teórico e administrativo.

A prática do artista revelou algo semelhante àquilo que fora assinalado por Michel Agier (2011 [2009]), quando este aponta para a diferença entre perguntarmo-nos a respeito de “o que é a cidade?”, onde partimos desta essência normativa e inalcançável que é a “cidade” enquanto conceito e àquela a respeito de “o que faz cidade?”, quando nos desfazemos do modelo conceitual prévio anteriormente criticado.

A provocação de Mauro uma vez mais buscou restituir as condições de inteligibilidade capazes de tornar aparente o modo como os espaços públicos urbanos acabam substituídos por simulacros que, por sua vez, visam retirar do universo visível as diferenças e assimetrias que os compõem.

Figura 66: Imagem de intervenção do Imargem em muro “pintado” pela prefeitura

Figura 67: Imagem de intervenção do Imargem em muro “pintado” pela prefeitura ³⁰⁷

Casos como esse costumam gerar uma série de processos reivindicativos e atos solidários que se distribuem em redes sociais na internet, debates em centros sociais, universidades e ONGs localizadas em regiões variadas, manifestações artísticas, saraus culturais, que se convertem em vídeos e documentários que são replicados em sites como *YouTube*, *Vimeo*, etc. Ações que tendem a fortalecer os laços sociais já existentes entre uma diversidade heterogênea de atores (estudantes universitários, pesquisadores, militantes de movimentos sociais urbanos, artistas de rua, educadores sociais, etc.) ao mesmo tempo em que configuram uma forma de participação microssocial e policêntrica capaz de conectar uma multiplicidade de lugares e redes responsáveis pela consolidação de uma intensa vida associativa

³⁰⁷ Créditos das figuras 66 e 67: Coletivo Imargem.

que, à medida que se distribui pelo espaço urbano, confronta o modelo normativo utilizado como referência às práticas administrativas da “cidade”.

O que situações como esta que busquei apresentar e analisar ao longo do capítulo demonstram, portanto, é o fato de que para enxergarmos a cidade é preciso de certo modo esquecê-la, ou, em outras palavras, é quando a “cidade” acaba que ela começa.

Saída

Reinventar a Cidade

O importante não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, a casa mora (...) (COUTO, 2003, p. 53).

Vimos como a relativa democratização do acesso aos meios de produção e exibição audiovisuais em um contexto de drásticas mudanças nos paradigmas de financiamento público à “cultura” e de ampliação das políticas sociais – o que inclui programas de massificação do acesso ao ensino superior –, têm estimulado a formação de coletivos culturais constituídos por vínculos entre núcleos heterogêneos de pessoas igualmente interessadas na intervenção simbólica em espaços precários da cidade.

Ao promoverem essas intervenções, muitos desses coletivos – como o Cinescadão, o NCA, entre outros examinados ao longo da pesquisa – buscam retraduzir certas experiências decorrentes do convívio cotidiano sob as marcas dos processos de segregação social na metrópole em formas simbólicas específicas, com a finalidade de erigirem pontes comunicativas que sejam capazes de atravessar distintas fronteiras e organizar perspectivas identificadas com o desejo de consolidação de canais e modos de representação alternativos aos veículos tradicionais de mídia e à indústria cultural hegemônica. Tal postura, todavia, não os impede de utilizarem “taticamente” (DE CERTEAU, 1994 [1980]) certos marcadores sociais implicados em concepções reificadas de termos como

“periferia” ou “favela” com a finalidade de obterem o acesso a recursos responsáveis pela garantia de períodos temporários de subsistência³⁰⁸.

Foram estas posturas ambivalentes que levaram-me a acompanhar o trânsito cotidiano de meus interlocutores por uma considerável variedade de contextos (ONGs, festivais temáticos, sedes de movimentos sociais, etc.) matizados por formas discrepantes de simbolização das fronteiras urbanas. Não economizei esforços para entender o modo como cada uma dessas conjunturas exige adaptações criativas da parte dos sujeitos, cuja variação decorre das distintas formas de representação das relações entre “centro” e “periferia”.

Este ponto merece ser cuidadosamente destacado, pois, conforme busquei mostrar por meio de minhas descrições etnográficas e das análises a elas correspondentes, nas situações em que os atores pesquisados promovem intervenções em espaços públicos – geralmente marcados por processos de precarização –, longe dos holofotes e esquemas administrativos provenientes das tramas institucionais com as quais convivem cotidianamente³⁰⁹, mesclando distintas linguagens e formas expressivas, o que eles normalmente fazem, para além de uma simples ressignificação do termo “periferia”, conforme eu supunha no início da pesquisa, é relativizarem a ideia de “centro”.

Como vimos nos casos das “ocupações audiovisuais” promovidas pelo Cinescadão, do “Circuito de Exibição do Vídeo Popular”, constituído pela rede do CVP e do “Manifestão” organizado pelo coletivo Imargem, em todos esses

³⁰⁸ Algo explicado de forma exemplar por um de meus sujeitos de pesquisa ao dizer que: “(...) em relação ao preenchimento dessas características que muitas vezes o poder público, as ONGs, as empresas, sei lá, querem da gente, a gente tem que fazer igual capoeira, jogar igual capoeira angola, sabe? Aquela que tem um ritmo mais lento, onde o segredo não está no golpe, mas na ginga. Tem uma ginga nisso que é essa questão de a gente colocar lá [*nos projetos*] o que eles querem. Eles querem que a gente diga que é pobre coitado. Tudo bem, a gente diz. Então a gente diz que é pobre, coitadinho, que quer mostrar o cinema para a quebrada e quando a gente consegue os recursos, que na verdade são nossos, a gente faz do nosso jeito, a gente produz nossos vídeos e chega aqui e mostra uma coisa bem mais provocativa”. Opto aqui pela omissão do nome deste interlocutor.

³⁰⁹ Como funcionários, usuários ou beneficiários.

eventos as noções de “centro” e “periferia” não apareceram como sinônimos de universos rigidamente opostos, mas sim como termos complementares, cuja hierarquia é sustentada pelo domínio de certos instrumentos políticos e administrativos coordenados por setores hegemônicos.

Para além de certa celebração voltada à consolidação de uma “identidade cultural periférica”, portanto, esses exemplos apontam para modos particulares de reflexão e simbolização das fronteiras urbanas e dos esquemas utilizados em sua manutenção cotidiana. Peculiaridade que faz com que, em certos contextos, os atores denominem como *periferia* não os lugares de onde vêm, ou onde moram, mas as relações – e a mobilidade delas decorrente – que têm o poder de aproximar diferentes espaços, bem como manter em uma mesma direção política todos aqueles que, independente de condição social, origem étnica, idade ou lugar de moradia, partilham da ideia de que os direitos são desigualmente distribuídos.

Representações muito diferentes habitualmente aparecem nos universos institucionais e corporativos, onde a ideia de *periferia* costuma ser entendida como sinônimo de uma “identidade cultural” e estética fixa para a qual devem estar voltados esquemas particulares de financiamento, assentados na lógica da “responsabilidade social” que, por sua vez, alimenta a economia política protagonizada pelo chamado “terceiro setor”.

É em políticas que equilibram demandas por “redistribuição” e “reconhecimento” (FRAZER, 2007), como o VAI e os Pontos de Cultura, além de soluções criativas retiradas das relações tecidas nos diversos lugares por onde transitam (universidades, ONGs, centros culturais, saraus, setores da administração pública, assembleias, sedes de movimentos sociais, ocupações, etc.)

que os atores privilegiados por essa pesquisa parecem estar encontrando meios de posicionamento crítico em relação a esse vigoroso mercado da cultura.

Ainda neste sentido, cabe sublinhar que, ao mesmo tempo que tal mercado cultural abre novas possibilidades de visibilidade pública e geração de renda, muitas vezes o faz mediante a manutenção de esquemas de “contratação” precários e da reprodução de formas identitárias estereotipadas, que costumam despolitizar uma série de relações e produções culturais ocorridas na cidade, na medida em que as enquadram em sistemas classificatórios demasiadamente abrangentes e abstratos.

O caso do filme Videolência (NCA, 2009, 60 min) parece um bom exemplo neste sentido, pois embora este tenha sido realizado por um coletivo formado por três moradores de áreas periféricas localizadas na região sul de São Paulo, os quais aprenderam a operar as ferramentas audiovisuais em cursos e oficinas realizados por três ONGs distintas (Instituto Sampa.Org, Associação Cultural Kinofórum e Ação Educativa), o mesmo também foi pensado a partir de vínculos estabelecidos por esses atores em muitos outros ambientes, entre os quais a universidade. Foi em meio à elaboração de questões relacionadas à escrita de seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) na área de Filosofia, que Fernando Solidade descobriu o livro Videologias (KEHL E BUCCI, 2009) que, por sua vez, foi lido e discutido pelo coletivo de realizadores do qual faz parte, levando-os a transformar em assunto central do vídeo não a “periferia” enquanto representação fixa e identitária, mas a própria câmera e, por meio dela, o olhar que se vale de apropriações particulares desta noção com a finalidade de sustentar determinadas fronteiras simbólicas. Todo esse processo é o que tende a desaparecer quando

pensamos esta obra como sendo um produto audiovisual realizado por “jovens de periferia” ou “realizadores de periferia”.

Neste sentido, vários exemplos etnográficos descritos ao longo da tese parecem ir de encontro à reflexão tecida por Shohat e Stam (2006 [1994]), quando estes autores falam sobre os riscos contidos no apego a certas abstrações baseadas em noções como “espectador” e – acrescento aqui – “realizador”. Isso porque a circunscrição ideológica destas representações a critérios rígidos de classe, raça, cultura e gênero, por exemplo, tendem a deixar de lado a diversidade de combinações possíveis. O “espectador latino”, conforme argumentam os autores, pode, por exemplo, ser “um rico homem de negócios cubano, um refugiado salvadorenho ou uma empregada doméstica *chicana*” (p. 459). Da mesma forma o “realizador da periferia”, conforme vimos neste trabalho, pode ser um(a) jovem estudante universitário(a), filho(a) de uma diarista, fã de Hip Hop, com participações em diversos movimentos de luta popular, assim como alguém de camadas médias, morador(a) de uma região central e profundamente identificado(a) com as causas por trás desses mesmos movimentos populares ou ainda uma pessoa com pouca escolaridade e um simples desejo de utilizar certos marcadores identitários na busca de um lugar em meio à indústria cultural hegemônica. Tais considerações levam-nos a partilhar da ideia de que:

Não se trata apenas de uma questão sobre quem somos ou de onde viemos, mas também sobre quem desejamos ser, aonde desejamos ir e com quem queremos chegar lá. Dentro de uma complexa combinação de posições, os membros de um grupo oprimido podem se identificar com o grupo opressor, assim como os membros de grupos privilegiados podem se identificar com as lutas de grupos oprimidos. O posicionamento do espectador [*e do realizador*] é relacional (...). Em resumo, o

espectador [ou o realizador] habita um espaço cambiável de diferenças e contradições que se ramificam (SHOHAT E STAM, 2006 [1994], p. 459 – Grifos meus).

Levando em consideração essas questões, é possível dizer que a contribuição mais importante deste trabalho encontra-se no fato de mostrar o modo como, para além de simples realizadores de filmes em busca da consolidação de uma “identidade periférica”, os sujeitos ligados aos coletivos pesquisados são agentes empenhados no desenvolvimento de complexos processos de interlocução, responsáveis pela elaboração de formas renovadas de debate e participação política, construídos a partir da agregação de múltiplas modalidades de engajamento e lugares ao nível microsocial.

Observar estas formas alargadas de participação cidadina (AGIER, 1999), não apenas do ponto de vista das associações e alianças que tais atores constroem entre si, mas também das dissociações e disputas simbólicas nas quais se engajam – atentando para o modo como as mesmas organizam tipos variados e simultâneos de mobilidade decorrentes de uma intensa vida associativa, capaz de vincular lugares e esquemas de solidariedade motivados, tanto pelo desejo do oferecimento de respostas políticas e culturais às distintas experiências de desigualdade (econômica, política, cultural, urbana, etc.) materializadas no espaço social da cidade, quanto pela oportunidade de aquisição de vantagens materiais e simbólicas em meio à emergência de um mercado cultural cada vez mais voltado à “periferia” –, portanto, é o que nos permite ir além de essencialismos centrados na visualização das experiências de populações subalternas (SCOTT, 1998 [1991], p. 303).

Tal disposição (ética e epistemológica), oferece as condições para uma apurada compreensão do modo pelo qual se forma e opera uma cultura própria da cidade. Isso porque a heteroglossia que faz da diferença um instrumento político e econômico – em vez de um suporte por meio do qual notamos a existência de mundos simbólicos autônomos –, é o que possibilita a construção de outras formas de imaginar e, com isso, produzir o espaço urbano. Utilizando como referência o pequeno trecho do escritor moçambicano Mia Couto, lembrado aqui na forma de epígrafe, é possível dizer que mais vale o espaço que a “cidade” em nós ocupa do que o lugar em que nela estamos.

Referências Bibliográficas

- ABÉLÈS, Marc. *Anthropologie de la globalisation*, Paris, Petit Bibliothèque Payot, 2012.
- ABRAMO, Helena Wendel. *Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil*. In: Revista Brasileira de Educação, nº 5, 1997 pp. 25-36.
- _____. O VAI no contexto das políticas públicas para juventude. In: *VAI 5 anos*, Secretaria Municipal de Cultura, 2008 pp. 18-19.
- _____. *Cenas Juvenis: punk e darks no espetáculo urbano*. São Paulo, Ed. Scritta, 1996.
- ADERALDO, Guilherme. *Das ruas à tela: a representação da violência na mídia eletrônica*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia Social do IFCH – Unicamp, 2008.
- ADORNO, Sérgio. “Violência, ficção e realidade”. In: SOUSA, Mauro Wilton (Org), *Sujeito, o lado oculto do receptor*, São Paulo; Ed. Brasiliense, 2002.
- _____. “Monopólio Estatal da violência na sociedade Brasileira contemporânea” In: MICELI, Sérgio (Org). *O que ler na Ciência Social Brasileira (1970-2002)*, São Paulo: Anpocs: Ed. Sumaré; Brasília, DF: Capes, 2002, pp. 267-307.
- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif*. Paris, Ed. Payot & Rivages, 2007.
- AGIER, Michel. “Lugares e redes – As mediações da cultura urbana” In: GODOI, Emília Pietrafesa; NIEMEYER, Ana Maria de (Orgs). *Além dos territórios: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. Campinas, Mercado das Letras, 1998, pp. 41-64.
- _____. *Anthropologie du carnaval: la ville, la fête et L'Afrique à Bahia*. Paris, Ed. Parenthèses/IRD, 2000.
- _____. “Distúrbios identitários em tempos de globalização”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, Oct. 2001, pp. 7-33.
- _____. “Refugiados diante da nova ordem mundial”. *Revista Tempo Social*, N 2, Vol 18, São Paulo, 2006, pp. 197-215.
- _____. *La Sagesse de L'ethnologue*, Paris, L'oeil neuf édition, 2004.

- _____. *L'invention de La ville*. Paris, Archives contemporaines, 1999.
- _____. “O ‘acampamento’, a cidade e o começo da política”. In: CORDEIRO, Graça Índias e VIDAL, Frédéric (Orgs). *A Rua: espaço, tempo, sociabilidade*. Lisboa; Ed. Livros Horizonte, 2008, pp. 17-25.
- _____. *Antropologia da Cidade: lugares, situações, movimentos*, São Paulo, Ed. Terceiro Nome, 2011 [2009].
- ALMEIDA, Heloisa E HAMBURGER, Esther, “Sociologia, pesquisa de mercado e sexualidade na mídia: Audiência x imagens” In: Piscitelli, Adriana; Gregori, Maria Filomena e Carrara, Sérgio (Orgs). *Sexualidades e saberes: convenções e fronteira*. Rio de Janeiro, Ed. Garamond, 2004, p.
- ALTHABE, Gérard E SELIM, Monique. *Démarches ethnologiques au présent*. Paris, L'Harmattan, 1998.
- ALVARENGA, Clarisse C. e HIKIJI, Rose Satiko G. “‘De dentro do bagulho’: o vídeo a partir da periferia” In: *Revista Sexta Feira: Periferia*, N 8, São Paulo, Ed. 34, 2006, pp.183-204.
- ALVARENGA, Clarisse. “Refazendo caminhos do audiovisual comunitário contemporâneo”. In: LEONEL, Juliana & MENDONÇA, Ricardo Fabrino (Orgs). *Audiovisual Comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2010, pp. 87-106.
- ANDRADE, Paulo Emílio de Castro. “Deslocamento, circulação, trânsito, contato na produção audiovisual comunitária”. In: LEONEL, Juliana & MENDONÇA, Ricardo Fabrino (Orgs). *Audiovisual Comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2010.
- APPADURAI, Arjun. *Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Petit Bibliothèque Payot, 2005 [1996].
- AQUINO, Carlos Filadelfo. *A coletivização como processo de construção de um movimento de moradia: uma etnografia do Movimento Sem Teto do Centro (MSTC)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. 2008.
- ARANTES, Antônio A. “A guerra dos lugares”, in Antônio A. Arantes, *Paisagens paulistanas: transformações do espaço público*. Campinas: Ed. Unicamp, 2000, pp. 103-129.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, Ed. Papirus, 1994.

_____. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió, Ed Edufal/Unesp, 2010 a.

_____. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris, Ed. Flammarion, 2010 b.

_____. “Agora somos todos contemporâneos”. Entrevista In *Revista Sexta Feira* Nº 3, São Paulo, 1998.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1999.

BARTH, Fredrik. *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas* (organização de Tomke Lask). Rio de Janeiro, Ed. Contra Capa Livraria, 2000 [1969].

BARTHES, Roland. *Aventura Semiológica*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2001 [1985].

BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *Revista eletrônica ALCEU*, V 8, Nº 15, Rio de Janeiro, Julho/Dezembro 2007, pp. 242-255. Acessado em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=25&infoid=282&sid=27

BERGAMO, A. *Artífices da Televisão: Heteronomia e Autonomia no campo da televisão*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo. 2006.

_____. “Imitação da ordem: as pesquisas sobre televisão no Brasil”. *Revista Tempo Social*, V 18, nº 1, Junho de 2006, pp. 303-328.

_____. *A experiência do status: roupa e moda na trama social*. São Paulo, Ed. Unesp, 2007.

BERTHO, Alain. “Penser la ‘ville monde’”, *Socio-anthropologie* [En ligne], 16 | 2005, mis en ligne le 21 novembre 2006, Consulté le 22 juin 2013. URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/index430.html> - See more at: <http://socio-anthropologie.revues.org/index430.html#quotation>

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998 [1994].

BIANCO, Bela Feldman (Org). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo, Ed. Unesp, 2010.

BIONDI, Karina. *Junto e misturado: uma etnografia do PCC*. São Paulo, Ed. Terceiro Nome, 2010.

- BORELI, S. E FREIRE FILHO, J. (Orgs), *Culturas Juvenis no Século XXI*. São Paulo, EDUC, 2008.
- BOTELHO, I. “As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas”. *São Paulo em Perspectiva*, Revista da Fundação SEADE, vol. 15, n. 2, 2001.
- BOUILLON, Florence. *Les mondes du squat*. Paris, Presse Universitaire de France (PUF), 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Lisboa; editorial Presença, 1996.
- _____. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil editora; 2001.
- _____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre, Ed Zouk/Edusp, 2007 [1979].
- _____. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Campinas; Ed. Papirus, 1996.
- _____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro; Zahar Editor, 1997.
- _____. *Esboço de autoanálise*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2005.
- _____. “Vous avez dit ‘populaire’?”. *Actes de la recherche en Sciences sociales*, n 46; mars 1983, pp. 98-105.
- BOURGOIS, Philippe. *En quête de respect: le crack à New York*. Paris, Ed. Seil, 2001.
- BRAH, Avtar. “Diferença, diversidade, diferenciação”. *Cadernos Pagu* nº 26, p. 329-376, janeiro-junho de 2006.
- BUCCI, Eugênio E KEHL, Maria Rita. *Videologias*, São Paulo, Ed. Boitempo, 2004.
- BUZO, Alessandro. *Favela toma conta*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2008.
- _____. *Hip Hop: dentro do movimento*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2010.
- CABANES, Robert; TELLES, Vera da Silva (Orgs). *Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios*. São Paulo, Ed. Humanitas, 2006.
- CABANES; GEORGES; RIZEK E TELLES (Orgs). *Saídas de Emergência: ganhar, perder a vida na periferia de São Paulo*, São Paulo, Ed. Boitempo, 2011.
- CAIAFA, Janice E SODRÉ, Rachel. “Imagens Urbanas: alguns aspectos da produção contemporânea de grafite no Rio de Janeiro”. In: Silvia S. Borelli; João

Freire Filho. (Org.). *Culturas Juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ, 2008, pp. 249-267.

CALDEIRA, Teresa. *Cidade de muros*. São Paulo; Ed. 34/Edusp, 2000.

_____. “O rap e a cidade: reconfigurando a desigualdade em São Paulo”. In: KOWARICK, Lúcio E MARQUES, Eduardo. *São Paulo: novos percursos e atores, sociedade, cultura e política*, São Paulo, Ed. 34, 2011, pp. 301-320.

_____. “Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo”. *Revista Novos Estudos Cebrap*, Nº 94, Novembro de 2012, pp. 31-67.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo; Ed. Companhia das Letras, 1999.

CAMPOS, Ricardo; BRIGHENTI, Andrea Mubi E SPINELLI, Luciano (Orgs). *Uma cidade de imagens: produções e consumos visuais em meio urbano*. Lisboa, Ed. Mundos Sociais, 2011.

CAMPOS, Ricardo. “Identidades, imagem e representação na metrópole”, in: CAMPOS, Ricardo; BRIGHENTI, Andrea Mubi E SPINELLI, Luciano (Orgs). *Uma cidade de imagens: produções e consumos visuais em meio urbano*. Lisboa, Ed. Mundos Sociais, 2011, pp. 15-30.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo; Edusp, 2006 [1990].

_____. “Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação”. *Opinião Pública*, Campinas, Vol. VIII, nº1, 2002, pp. 40-53.

_____. *Diferentes, Desiguais e Desconectados*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2009.

_____; CRUCES, Francisco E POZO, Maritza (Orgs). *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*. Barcelona, Ed. Ariel, 2012.

CEFAI; VEIGA E MOTA. “Arenas Públicas: por uma etnografia da vida associativa”, In: CEFAI et al. (Orgs). *Arenas Públicas: Por uma Etnografia da Vida Associativa*, Niterói, EDUFF, 2011, pp. 9- 66.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo, Ed. Boitempo, 2003.

- CHAMPAGNE, Patrick. “A visão Mediática” In: BOURDIEU, Pierre. *A miséria do mundo*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1997, pp. 63-79.
- CHARTIER, Roger. “Formação social e economia psíquica: a sociedade de corte no processo civilizador”. In: ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, pp.7-26, 2001[1983].
- CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural: o direito à cultura*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006.
- CIRELLO, Moira. *Educação Audiovisual Popular no Brasil – Panorama 1990 – 2009*. Tese de doutoramento apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP, 2010.
- COELHO, T. (Org). *A cultura pela cidade*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2008.
- COETZEE, J. M. *Vida e época de Michael K*. ED. Companhia das Letras, São Paulo, 2003.
- COMAROFF, Jean e COMAROFF, John. *Ethnicity, INC*. Ed. Chicago Press, Chicago, 2009.
- CORDEIRO, G. “De minoria étnica a maioria linguística. Metamorfoses do sentido de “português “em Massachusetts (séc. XX-XXI)”. *Antropolítica Revista Contemporânea de Antropologia*, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, 2012, pp. 19-40. Disponível em: <http://www.revistas.uff.br/index.php/antropolitica/article/view/110/pdf>
- COSTA, Antônia Gama Cardoso de Oliveira. “*Fazendo do nosso jeito*”: o audiovisual a serviço da ressignificação da favela. Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC), 2009.
- COSTA, Antonio Maurício Dias da. *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém: Ed. UEPA, 2009.
- COTA, Giselle Ferreira. *Cinema de Quebrada. Oficinas audiovisuais na periferia paulistana e seus desdobramentos*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Artes da Universidade de São Paulo. 2008.
- COUTINHO, Eduardo Granja (Org). *Comunicação e Contra-Hegemonia*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2008.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

CRAPANZANO, Vincent. “Estilos de interpretação e a retórica de categorias sociais”. In: MAGGIE, Yvonne e RESENDE, Cláudia. (orgs.). *Raça como Retórica: a construção social da diferença*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

D’ANDREA, Tiarajú. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em sociologia da Universidade de São Paulo.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*, Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1986.

_____. “Toda notícia que couber a gente publica” In: *O Beijo de Lamourette*, São Paulo, Ed. Cia das Letras, 2005.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano. Vol I. Artes de fazer*, Rio de Janeiro, Ed Vozes, 1994.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*, Lisboa, Edições 70, 1991.

ÉCKERT, Cornélia. Cidade e Política: nas trilhas de uma Antropologia *na e da* Cidade, In: MARTINS, Carlos Benedito E DUARTE, Luiz Fernando Dias (Coordenadores). *Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: Antropologia*, São Paulo, Ed. Anpocs, 2010, pp. 155-196.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar editor, 2001.

_____. E JOHN, Scotson. *Os Estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar editor, 2000.

FAGUNDES, Daniel. “Uma educação curta para vídeos curtos”. In: Associação Cultural Kinofórum. (Org.). *Vi Vendo... História e histórias de 10 anos de Oficinas Kinofórum*. 1ed. São Paulo: Associação cultural Kinofórum, 2012, v. 1, pp. 98-99.

_____. E PEREIRA, André Luiz. *Lágrima Terra*. São Paulo, Ed. Toró, 2009.

_____, SOARES, Diego; SOARES, Fernando; PEREIRA, André Luiz. “Para reinventar o vídeo e a periferia: vídeo popular, cinema de quebrada, vídeo comunitário, audiovisual periférico... ser ou não ser?” In: LEONEL, Juliana E MENDONÇA, Ricardo Fabrino (Orgs). *Audiovisual Comunitário e educação:*

histórias, processos e produtos. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2010, pp. 330 – 339.

FELDMAN BIANCO, Bela (Org). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas: métodos*, São Paulo, Ed. Unesp, 2010.

FELTRAN, Gabriel de Santis. *Desvelar a política na periferia: histórias de movimentos sociais em São Paulo*. São Paulo, Ed. Humanitas/Fapesp, 2005.

_____. *Fronteiras de Tensão: política e violência nas periferias de São Paulo*, São Paulo, Ed. Unesp/Centro de Estudos da Metrópole, 2011.

FERGUSON, J. E GUPTA, A. “Mais além da "cultura": espaço, identidade e política da diferença”. In: Arantes, A. A. (org.) *Espaço da diferença*. Campinas-SP, Editora da UNICAMP, 2000 [1992], pp. 31-49.

FOOTE-WHYTE, William. *Sociedade de Esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005 [1943].

FRASER, Nancy. “Reconhecimento sem ética?” *Revista Lua Nova*, São Paulo, nº 70, 2007, pp. 101-138.

FRÚGOLI JR., Heitor. *Espaços públicos e interação social*. São Paulo, Ed. Marco Zero, 1995.

_____. *Centralidade em São Paulo*. São Paulo, Edusp. 2000.

_____. “O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.48, n.1, 2005, pp.133-165.

_____. “A cidade no diálogo entre disciplinas”. In: FORTUNA E LEITE (Orgs). *Plural de Cidade: novos léxicos urbanos*, Coimbra, Ed. Almedina, 2009, pp. 53-67.

_____. *Lignes articulées de recherche à propos d'un quartier du centre de São Paulo*. Brésil(s). Sciences humaines et sociales, CRBC, 2013, pp. 49-67.

FRÚGOLI JR. E SPAGGIARI, E. “Da cracolândia aos nórias: percursos etnográficos no bairro da Luz”. *Revista Ponto Urbe* Nº 6, 2009. Disponível em: <http://www.pontourbe.net/edicao6-editorial>.

FRÚGOLI JR. E SKLAIR, J. “O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da gentrification”. *Cuadernos de Antropologia Social* nº 30, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/pdf/cas/n30/n30a07.pdf>.

FRY, Peter. “Nas redes antropológicas da Escola de Manchester: reminiscências de um trajeto intelectual”, In: *Revista IluMinuras*, Vol. 12, Nº 27, 2011. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/iluminuras/index>.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1978.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, São Paulo/Rio de Janeiro. Ed. 34/Universidade Cândido Mendes, 2001.

GLUCKMAN, Max. “Análise de uma situação social na Zululândia moderna” In: FELDMAN BIANCO, Bela (Org). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas: métodos*, São Paulo, Ed. Unesp, 2010 [1958]. pp. 237-364.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*, Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 1985.

GRAFMEYER, Yves E JOSEPH, Isaac. *L'École de Chicago: Naissance de l'écologie urbaine*. Paris, Ed, Flammarion, 2004.

GREGORI, Maria Filomena. *Viração: Experiências de meninos nas ruas*. São Paulo. Ed. Companhia das letras. 2000.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro, ed. Bertrand Brasil, 2010.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2009 [2003].

HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: A sociedade da novela*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar editor, 2005.

_____. “Indústria Cultural Brasileira (Vista Daqui e de fora)” In: MICELI, Sérgio (Org). *O que ler na Ciência Social Brasileira (1970-2002)*, São Paulo: Anpocs: Editora Sumaré; Brasília, DF: Capes, 2002, pp. 53-84.

_____. “Políticas da representação: Ficção e documentário em Ônibus 174”. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs), *O Cinema do Real*, São Paulo, Cosac Naify, 2005, pp. 196-215.

_____. “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo.” *Revista Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n 78, Julho de 2007, pp. 113-128.

_____; STUCKER; CARVALHO E MIGUEL. Cinema contemporâneo e políticas da representação da e na urbe paulistana, In:

KOWARICK, Lúcio E MARQUES, Eduardo. São Paulo: novos percursos e atores, sociedade, cultura e política, São Paulo, Ed. 34, 2011, pp. 279-299.

HANNERZ, Ulf. *Explorer la ville*, Paris, Ed. Les Édition Minuit, 2009 [1980].

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. “Sentidos da imagem na quebrada e na etnografia”. In: http://www.fflch.usp.br/da/antropologiacompartilhada/blog/?page_id=19. “Filmes da quebrada e o filme da antropóloga”. In: http://www.fflch.usp.br/da/antropologiacompartilhada/blog/?page_id=19. “Sentidos da imagem na quebrada”. In: LEONEL, Juliana E MENDONÇA, Ricardo Fabrino (Orgs). *Audiovisual Comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2010.

HIRATA, Daniel Veloso. “No meio do campo: o que está em jogo no futebol de várzea?” In: CABANES, Robert E TELLES, Vera da Silva (Orgs). *Nas Tramas da Cidade: Trajetórias urbanas e seus territórios*. São Paulo, Ed. Humanitas, 2006, pp. 243-290.

JOSEPH, Isaac. “A respeito do bom uso da Escola de Chicago”. In: VALLADARES, L. P. (Org.). *A Escola de Chicago: impactos de uma tradição no Brasil e na França*. Belo Horizonte E Rio de Janeiro. Ed. UFMG/IUPERJ, 2005 [1998], pp. 91-128.

KAHN, Túlio. “Um primeiro confronto com a realidade” In: *Revista do Ilanud* Nº 13, 2001, pp. 27-33.

KEHL, Maria Rita. “Imagens da violência e violência das imagens”. Disponível em: <http://www.mariaritakehl.psc.br/>

KINOFÓRUM. Associação Cultural (Org.). *Vi Vendo... História e histórias de 10 anos de Oficinas Kinoforum*. 1ª ed. São Paulo: Associação Cultural Kinoforum, 2012, v. 1.

KOWARICK, L. E MARQUES, E. (Orgs). *São Paulo: novos percursos e atores, sociedade, cultura e política*, São Paulo, Ed. 34, 2011.

KOWARICK, L. “O centro e seus cortiços: dinâmicas socioeconômicas, pobreza e política”. In: KOWARICK e MARQUES (Orgs). *São Paulo: novos percursos e atores: sociedade, cultura e política*. São Paulo, Ed. 34, 2011, pp. 79-103.

KUSCHNIR, Karina. *O Cotidiano da Política*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2000.

_____. *Antropologia da Política*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2007.

_____. “Política, cultura e espaço urbano”. In: VELHO, Gilberto (Org). *Antropologia Urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 2006, pp. 88-97.

_____. “Antropologia e política”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* (Impresso), v. 22, 2007, pp. 163-167.

LARANJEIRA, Sonia M. G. “A realidade do trabalho em tempos de globalização. Precarização, exclusão e desagregação social.” In: SANTOS, José Vicente Tavares (Org), *Violência em tempos de globalização*, São Paulo; Ed. Hucitec, 1999.

LEONEL, Juliana E MENDONÇA, Ricardo Fabrino (Orgs). *Audiovisual Comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2010.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo, Ed. Hucitec/Unesp, 1998.

_____. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, n 49, São Paulo, junho de 2002, pp. 11-29.

_____. “Trajetos e trajetórias – uma perspectiva da antropologia urbana. Entrevista com José Guilherme Cantor Magnani”. *Revista Sexta Feira: Periferia*, N 8, São Paulo, Ed. 34, 2006, pp. 30-43.

_____. “Etnografia como prática e como experiência”. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, Nº 32, pp. 129-156, Jul/Dez 2009.

MARCUS, George. “Ethnographie du/dans le système-monde. L’emergence d’une ethnographie multisituée”, In: CEFAL, D. (Org). *L’engagement ethnographique*. Paris, Ed. EHESS, 2010, pp. 371-395.

MARQUES, Eduardo, TELLES, Vera, MIRAGLIA, Paula e MONTES, Maria Lúcia. “Pobreza e Criminalidade: Debate”. *Revista Sexta Feira: Periferia*, N 8, São Paulo, Ed. 34, 2006, pp. 100-131.

_____. E TORRES, Haroldo (Orgs). *São Paulo: Segregação, pobreza e desigualdades sociais*, São Paulo, Ed. Senac, 2005.

_____. E D’ANDREA, Tiarajú. “Estrutura de oportunidades em uma favela de São Paulo”, In: MARQUES, Eduardo E TORRES, Haroldo (Orgs). *São Paulo: Segregação, pobreza e desigualdades sociais*, São Paulo, Ed. Senac, 2005, pp. 195-210.

- MARSON, Melina Izar. *Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo, Ed Escrituras, 2009.
- MAYER, Vicki, “A vida como ela é/pode ser/Deve ser? O programa Aqui Agora e a cidadania no Brasil.” *Intercom – Revista brasileira de Ciências da comunicação*, São Paulo, v. 29, nº 1, Jan/Jun. 2006, pp. 15-37.
- MEMÓRIA GLOBO. *Jornal Nacional: a notícia faz história*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2005.
- MICELI, Sérgio. *A Noite da Madrinha*, São Paulo, Ed. Perspectiva. 1972.
- _____. “O dia seguinte” In: NOVAES, Adauto (Org); *Rede Imaginária: Televisão e democracia*, São Paulo; Ed. Companhia das letras, 1996.
- MICHAUD, Yves. *A Violência*. São Paulo, Ed. Ática, 1989.
- MITCHELL, Clyde. “A dança Kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte” In: BIANCO, Bela Feldman (Org). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo, Ed. Unesp, 2010 [1956], pp. 365-436.
- MORETZSOHN, Sylvia. “Imprensa e criminologia: O papel do jornalismo nas políticas de exclusão social” [pp. 1-39]. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/moretzsohn-sylvia-imprensa-criminologia.pdf>
- MOUTINHO, Laura et al . “Retóricas ambivalentes: ressentimentos e negociações em contextos de sociabilidade juvenil na Cidade do Cabo (África do Sul)”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 35, Dec. 2010, pp. 139-176.
- NAGIB, Lúcia. *A Utopia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Ed. Cosac Naify, 2006.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha. *Escritores Marginais na Literatura*. Rio de Janeiro, Ed Tramas Urbanos, 2009.
- _____. *É tudo nosso! Produção e consumo cultural na periferia paulistana*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 2011.
- NOVAES, Sílvia Caiuby. *Jogo de Espelhos: imagens e representações de si através dos outros*. São Paulo, Edusp, 1993.
- OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. A vida (nem tão) secreta dos pichadores de São Paulo: festas, rolês, tretas e amizades. In: BORELI, Silvia E FILHO, João Freire (Orgs), *Culturas Juvenis no Século XXI*. São Paulo, EDUC, 2008.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo; Ed. Estação Liberdade, 2003.

ORTELLADO, P E LIMA, L. “Da compra de produtos e serviços culturais ao direito de produzir cultura: análise de um paradigma emergente”. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 56, nº 2, 2013, pp. 351-382.

PARK, Robert Ezra. “La communauté urbaine: un modele spatial et un ordre moral” In: GRAFMEYER, Yves E JOSEPH, Isaac. *L'École de Chicago: Naissance de l'écologie urbaine*. Paris, Ed, Flammarion, 2004, pp. 197-211.

PASINI, Leandro. “Mano Brown: Poesia e lugar social – Leitura dos seus raps no horizonte da poesia brasileira.”. *Revista Cultura e Pensamento* nº 3, dezembro de 2007, pp. 95-112.

PEIXOTO, Fernanda. “Os anos 80, o novo jornalista e a imprensa no Brasil”. *Revista Estudos de Sociologia*. Araraquara, nº 4, 1998, pp. 31-42.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. “*A maior zoeira*”: *experiências juvenis na periferia de São Paulo*. Tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2010.

_____. “Quem não é visto, não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pichação”. *Cadernos de Antropologia e Arte*, nº 2, 2012, pp. 55-69.

_____. “Breves reflexes sobre o asfalto: novas e velhas questões na periferia de São Paulo”. *Ponto Urbe 6*, Revista do Núcleo de Antropologia Urbana, Universidade de São Paulo, 2010.

PEREIRA Jr. *Decidindo o que é notícia: Os bastidores do telejornalismo*. Porto Alegre, EdiPUCRs, 2005.

PEREIRA, Mirna Busse. *O Direito à Cultura como Cidadania Cultural* (São Paulo, 1989/1992). In: Projeto História, São Paulo, nº 33, Dez 2006, pp. 205-227.

PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*, São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2008 [1987].

_____. “Territórios Marginais”. In: GREEN, James e TRINDADE (Orgs), Ronaldo. *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo, Ed. Unesp, 2005 [1991].

PORTO, Maria Stela Grossi. “A violência entre a inclusão e a exclusão social”. *Revista Tempo social*, v 12, nº 1, Maio de 2000, pp. 187-200.

_____. “Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência” In: PEREIRA, C. A.; RONDELLI, E; SCHOLLHAMMER, K. e

- HERSCHMANN, M. (Orgs), *Linguagens da violência*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2000, pp. 23-74.
- RAMALHO, Cristiane. *Notícias da Favela*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento*. São Paulo, Ed. 34, 1996.
- RIZEK, Cibele. “Intervenções urbanas recentes na cidade de São Paulo: processos, agentes, resultados”. In: CABANES, R; GEORGES, I; RIZEK, C; TELLES, V (Orgs). *Saídas de Emergência*. São Paulo, Ed. Boitempo, 2011, pp. 339-357.
- RUBINO, Silvana. “‘Gentrification’: notas sobre um conceito incômodo”. In: SCCHICCI, M. C. S. E BENFFATI, D. (orgs.). *Urbanismo: dossiê São Paulo – Rio de Janeiro*. Campinas, PUCCAMP/PROURB, 2003.
- RUI, Taniele. *Corpos Abjetos: etnografia em cenários de uso e comércio de crack*. Tese de doutorado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. 2012.
- SAHLINS, Marshall. “O pessimismo Sentimental: Por que a cultura não é um objeto em vias de extinção” (Parte I) IN: *Mana*, abr. 1997, vol.3, no.1, pp.41-73.
- SAHLINS, Marshall. “O pessimismo Sentimental: Por que a cultura não é um objeto em vias de extinção” (Parte II) IN: *Mana*, out. 1997, vol.3, no. 2, pp.103-150.
- SAID, E. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2007 [1995].
- SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; CAIUBI, Silvia (Orgs). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*, SÃO PAULO, Edusc, 2005, pp. 57-71.
- SANTIAGO, Silviano. *O Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte, Ed UFMG, 2004.
- SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo, Ed. Summus, 1989.
- _____. “Vídeo e movimentos sociais 25 anos depois”. In: LEONEL, J. E MENDONÇA, R. (Orgs). *Audiovisual Comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2010, pp. 47-63.
- SARAIVA, C. E MARQUES, E. “Favelas e periferias nos anos 2000”. In: KOWARICK, L. E MARQUES, E. (Orgs). *São Paulo: novos percursos e atores, sociedade, cultura e política*, São Paulo, Ed. 34, 2011, pp. 105- 130.

SARRÓ, Ramon E LIMA, Antónia. “Já dizia Malinowski: sobre as condições da possibilidade da produção etnográfica”. In: SARRÓ, Ramon E LIMA, Antónia (Orgs); *Terrenos Metropolitanos: ensaios sobre produção etnográfica*, Lisboa, Ed. ICS (Imprensa de Ciências Sociais), 2006, pp. 17-34.

SCOTT, Joan. “A invisibilidade da experiência”. *Projeto Historia*, São Paulo, nº 16, fev. 1998 [1991], pp. 297-325.

_____. O enigma da igualdade. In: *Estudos feministas*, Florianópolis, nº 13, pp. 11-30, jan/abril 2005 [1999], pp 11-30.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA (Org). *VAI 5 anos*, 2008.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO. *Via VAI: percepções e caminhos percorridos*. ED. Prefeitura Municipal de São Paulo, São Paulo, 2012.

SERPA, Angelo. *Lugar e Mídia*. São Paulo, Ed. Contexto, 2011.

SHOHAT, Ella E STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo, Ed. Cosac Naify, 2006.

SILVA, Gustavo Souza da. *Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, 2011.

SKLAIR, Jéssica. *A filantropia paulistana: ações sociais em uma cidade segregada*. São Paulo, Ed. Humanitas, 2010.

SOARES, Luiz Eduardo. *Meu Casaco de General: Quinhentos dias no front da segurança pública no Rio de Janeiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

SOUTO, Anna Luiza Salles e ALMEIDA, Elmir. *Jovens, políticas públicas, mercado de trabalho*. São Paulo, Pólis, 2000.

SOUZA, J. *Os Batalhadores Brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?* Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2012.

SOUZA, G. “O ponto de vista político no cinema de periferia”. *Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 24, dez. 2012, pp. 115-126.

SOUZA, Regina Magalhães de. *O discurso do protagonismo juvenil*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em sociologia, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SOUZA E SILVA, Liliana. *Indicadores para políticas culturais de proximidade: o caso do prêmio Cultura Viva*. Tese e doutorado apresentada ao programa de pós-

graduação em Ciência da informação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SPAGGIARI, Enrico. *Tem que ter categoria: construção do saber futebolístico*. Dissertação de mestrado entregue ao Depto. de Antropologia da Universidade de São Paulo, 2009.

SPIVAK, Gayatri. “Quem reivindica a alteridade?”. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1994 [1989], pp. 187-205.

STRAUSS, Anselm. *Espelhos e Máscaras*. São Paulo, Edusp, 1999.

TELLES, Vera da Silva. “Mutações do trabalho e experiência urbana”. *Revista Tempo Social*, v. 18, nº 1, Junho de 2006, pp. 173-195.

_____. E HIRATA, Daniel Veloso. “Cidade e práticas urbanas: nas fronteiras incertas entre o ilegal, o informal e o ilícito”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 21, n. 61, 2007, pp. 173-191.

_____. E HIRATA, D. “Cidade e práticas urbanas: nas fronteiras incertas entre o ilegal, o informal e o ilícito”. In: KOWARICK E MARQUES (Orgs.). *São Paulo: novos percursos e atores: sociedade, cultura e política*. São Paulo: Ed. 34, 2011, pp. 375-393.

TORRES, Haroldo; FERREIRA, Maria Paula e GOMES, Sandra. “Educação e segregação social: explorando o efeito das relações de vizinhança” In: MARQUES, Eduardo E TORRES, Haroldo (Orgs.). *São Paulo: Segregação, pobreza e desigualdades sociais*, São Paulo, Ed. Senac, 2005, pp. 123-142.

UNESCO. *Mexico City Declaration on Cultural Policies*. World Conference on Cultural Policies. Cidade do México, 26 de julho-6 de agosto. 1982.

VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005.

_____. “Educação e mobilidade social nas favelas do Rio de Janeiro: O caso dos universitários (graduandos e graduados) das favelas”. In: *DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, vol 2, nº 5-6, 2010, pp. 153-172.

VAN VELSEN, J. “A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado” In: FELDMAN BIANCO, Bela (Org), *Antropologia das Sociedades Contemporâneas: métodos*, São Paulo, Ed. Unesp, 2010 [1967].

VAZ, Sérgio. *Cooperifa: antropofagia periférica*, Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2008.

VELHO, Gilberto. “Projeto, Emoção e Orientação em Sociedades Complexas” In: *Individualismo e cultura: Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004, pp.13-38.

_____. “Prestígio e ascensão Social: Dos Limites do Individualismo na sociedade Brasileira” In: *Individualismo e cultura: Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004, pp. 39-54.

VIANNA, Hermano. “Paradas de sucesso periférico”. *Revista Sexta Feira: Periferia*, nº 8, São Paulo, Ed. 34, 2006, pp.19-29.

VIANNA, Ana Catarina Morawska. *Os enleios da tarrafa: etnografia de uma parceria transnacional entre ONGs através de emaranhados institucionais de combate à pobreza*. Tese de doutorado apresentada ao departamento de antropologia da Universidade de São Paulo, 2010.

VINCENT, Joan. “A sociedade agrária como fluxo organizado: processos de desenvolvimento passados e presentes” In: FELDMAN BIANCO, Bela (Org), *Antropologia das Sociedades Contemporâneas: métodos*, São Paulo, Ed. Unesp, 2010 [1977], pp 469-497.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo, Ed. Cosac Naify, 2010.

_____. “Existem grupos sociais nas terras altas da Nova Guiné?”. *Cadernos de Campo*, São Paulo, nº 19, 2010 [1974], pp. 231-236.

WACQUANT, L. J. D. "Três premissas perniciosas no estudo do gueto norte-americano". *Mana – Estudos de Antropologia Social*, vol. 2(2), 1996, pp. 145-161.

WEBER, Max. “Le système social hindou ». In: _____. *Hindouisme et bouddhisme*. Trad. Isabelle Kalinowski. Paris: Flammarion, 2003, pp. 75-245.

WEBER, Max. Les doctrines du salut orthodoxes et hétérodoxes des intellectuels indiens. In: _____. *Hindouisme et bouddhisme*. Trad. Isabelle Kalinowski. Paris: Flammarion, 2003, pp. 247-386.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: As organizações populares e o significado da pobreza*. Rio de Janeiro; Ed. brasiliense, 2000.

_____. “Violência e crime”. In: MICELI, Sérgio (Org), *O que ler nas ciências sociais brasileira (1970-1995)*. Antropologia. São Paulo, Ed. Sumaré, 1999, pp. 13-107.

_____. “A globalização do crime e os limites da explicação local”. In: SANTOS, José Vicente Tavares (Org), *Violência em tempos de globalização*, São Paulo; Ed. Hucitec, 1999, pp. 91-117.

_____. “Democratização inacabada: fracasso da segurança pública”. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 21, n. 61, 2007, pp. 31-49.

ZANETTI, Daniela. *O cinema da periferia: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2010.

Referências Audiovisuais

CIDADE DE DEUS. Fernando Meirelles, 2002.

CINEMA DE QUEBRADA. Realização: Rose Satiko Hikiji. LISA: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia – USP, 47 Min NTSC, 2008.

FELISBURGO: Brigada Audiovisual da Via Campesina – 11 Min, 2009.

FULERO CIRCO: Cia. Estudo de Cena – São Paulo – 60 Min, 2010.

GRAJAÚ: UM DESENHO DE CULTURA: Núcleo de Comunicação Alternativa/Pólis – São Paulo – 60 min.

IMAGENS PERI-FÉRICAS. Realização: Cinescadão – São Paulo – 20 Min, 2010.

Panorama arte na periferia. Realização: Arte na Periferia – São Paulo – 50 Min, 2007.

ONDE SÃO PAULO ACABA. Andrea Seligmann, 1995.

QUAL O CENTRO? Coletivo Nossa Tela – São Paulo – 15 Min, 2010.

TROPA DE ELITE. José Padilha, 2007.

VIDEOLÊNCIA. Realização: NCA – Núcleo de Comunicação Alternativa – São Paulo – 60 Min, 2009.

Anexos

*Cartas e documentos*³¹⁰

³¹⁰ Agradeço a Cirello (2010), por disponibilizar em sua tese algumas das cartas aqui anexadas.

Carta da Maré (FEPA)

Junho de 2007

Nos últimos cinco anos, em todas as regiões do Brasil houve uma ampliação de experiências de formação audiovisual ligadas aos espaços populares. Esse crescimento evidenciou a necessidade de encontro e diálogo para identificar estratégias de fortalecimento dessas iniciativas, possibilitar a troca de experiências e dar visibilidade a essa diversidade de olhares.

A periferia se representa pela multiplicidade de olhares diferenciados sobre sua história, memórias e tradições, sobre a vida e a experiência das pessoas, sobre aspectos poéticos e sutis que lá encontram sobre o outro lado dos fatos e da notícia e sobre a crítica à maneira como a mídia convencional mostra as coisas. Entendendo periferia como representações próprias, que podem se colocar como um contraponto à visão imposta pela mídia convencional - que revela esses lugares como violentos e separados do resto da sociedade - caso conquistem espaços de exibição públicos, ampliando seu alcance.

Não existe, de forma alguma, uma representação da periferia a partir dos que lá estão produzindo, mas muitas e diferenciadas representações, todas válidas e necessárias para o grupo que se expressa. O principal na diversidade das produções audiovisuais brasileiras, tal como em qualquer produção artística, é o que leva a pensar, tanto quem cria, como quem assiste.

A Carta da Maré sai do Primeiro Fórum de Experiências Populares em Audiovisual que aconteceu no dia 09 de junho de 2007, no Rio de Janeiro, dentro da programação do Festival Visões Periféricas. O encontro reuniu 42 iniciativas de um universo estimado em cerca de 200 grupos que desenvolvem trabalhos na área do audiovisual. O Fórum evidenciou a necessidade de um reconhecimento público dessas produções periféricas, bem como adequações das políticas públicas para essas expressões populares. Assim, escrevemos essa Carta Aberta ao Ministério da Cultura com nossas propostas sobre os temas formação, produção e difusão do audiovisual pelo Brasil.

PROPOSTAS

1. Alterar a política de financiamento, distribuição e exibição das produções, para que o audiovisual popular possa ser amplamente divulgado, possibilitando à sociedade contato com outras visões, diferentes das que assistem diariamente em filmes, programas de tv e noticiários;
2. Criar editais públicos adequados aos núcleos populares (ong's, oscips, coletivos, etc...) de formação audiovisual com dotação orçamentária específica para cada região do Brasil (regionalização da produção). Esses editais devem promover a diversidade sócio-cultural de cada região. Para isso, propomos um diálogo com as instituições que desenvolvem trabalho nessa área, de modo a que se considere a

importância dos processos educativos, as especificidades dos grupos/sujeitos, a continuidade e sustentabilidade das ações, os critérios de avaliação, a distribuição dos produtos, etc;

3. Demarcar a TV pública e a Programadora Brasil como espaços para divulgação das produções periféricas, democratizando o seu perfil e imprimindo uma visão regional;

4. Reivindicar contrapartidas das TV's públicas e comerciais no sentido de co-produzir obras a partir dos núcleos populares de formação audiovisual;

5. Incentivar a formação de platéias para o que é produzido pelos núcleos populares de formação audiovisual através dos cineclubes, escolas e espaços de exibição alternativos, festivais e mostras;

6. Apoiar o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA), no sentido de torná-lo uma atividade itinerante, representado em diferentes eventos de audiovisual do país;

7. Criar um espaço de discussão para se pensar uma política de educação audiovisual, de modo a agregar os conteúdos e linguagens do audiovisual na escola, a partir de diferentes modos: formação de professores, disciplina própria, atividades complementares, tema transversal, oficinas, gerenciamento de equipamentos, utilização do audiovisual como instrumento pedagógico etc;

8. Fomento à integração das universidades públicas, as instituições de comunicação comunitária e o poder público, de modo a estimular pesquisas e o desenvolvimento de ações, especialmente no campo da formação de comunicadores e educadores.

9. Contribuição na construção de um portal nacional com produções audiovisuais que saíram de oficinas e projetos afins com o público de periferia.

10. Desenvolver uma política de educação audiovisual, de modo a agregar os conteúdos e linguagens do audiovisual na escola, a partir de diferentes modos: formação de professores, disciplina própria, atividades complementares, tema transversal, oficinas, gerenciamento de equipamentos, etc

Rio de Janeiro, 10 de Junho de 2007

Assinam esta carta as seguintes instituições e coletivos;

Observatório de Favelas/RJ, Cinema Nosso /RJ, TV Morrinho /RJ, Ascine / RJ, ABD&C / RJ, Cinemaneiro /RJ, Bem TV/RJ, Rede Jovem de Cidadania (Associação Imagem Comunitária) /MG, Juventude de Atitude (Associação de Imagem Comunitária) /MG, Favela é isso aí / MG, Kinoarte -Londrina /PR, Associação Quilombola de Conceição das Crioulas-PR, Movimento Cultural Arte e Manhã - Caravelas /BA, Auçuba – Comunicação e Educação- Recife /PE, Vídeo nas Aldeias-Rio Branco/AC, Festival Um Amazonas /AM, Amacine Futuros Cineastas /AM, Ação Jovem Indígena /MS, Anthares Multimeios /SP, Associação Kinoforum /SP, Cinema de Guerrilha / SP, Instituto Criar de TV e Cinema /SP, Ong Ação social Pankararú /SP, Aldeia-Fortaleza /CE, Associação Cultural Faísca

-Riacho Fundo/ DH, Centro de Referência Undergrond-DH, Rede terceiro Setor /RJ, UFRJ /RJ, Oficina de Imagem/RJ.

Estavam presentes no Fórum e na construção desta carta:

Fabiana Santos, Douglas dos Santos, Anderson Craveiro, Kelly Martins Oliveira, Jacó Galdino, César Maurício, William Alves, Franklin Costa, Michela Albuquerque, Junior Rodrigues, Danielle Almeida, Martinho Mendes, Carlos R.S.Moreira, Dario Gularte, Alcir R. Medina, Antônio João Rodrigues, Paulo Júnior Rodrigues, Vicent Carelly, Sérgio José de Andrade, Marilisse Navarro, Josias Pereira, Maná Kuirikui, Michel Brasil, Érika Macedo, Bruno Vilela, Rodrigo Bouillet, Gianni Puzzo, Christian Saaghard, Francisco, Rodrigo Grota, Fabio Camareiro, Fernando Rodrigues Frias, Gorete Linhares, Mariane Barros, Alexandre Bortoline, Fabio Diaz, Erica Macedo, Maria Daniele Macedo, Gabriel Bortoline, Frederico Cardoso, Daniela Araújo, Regina Bortoline, Tereza Brant, Mercia Britto, Kelly Russo, Marcio Blanco, Bernard Brant, entre outros.

Organização: Idealização do fórum: Marcio Blanco Coordenação do fórum : Mércia Britto

Mediadores dos grupos de trabalho: Marilisse Navarro, Liliane Lerox, Regina Bortoline, Kelly Russo e Winston .

Produção: Mariângela Carvalho

Carta de saída do FEPA - Cinema Nosso

Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 2009.

PREZADOS COMPANHEIROS E COMPANHEIRAS:

Primeiramente desculpem-nos pela demora em nosso posicionamento. Durante toda história do Cinema Nosso, sempre nos propusemos a dialogar com os diversos setores da sociedade no sentido de fomentar a troca de experiências e conhecimentos para o aperfeiçoamento das atuações isoladas e coletivas, assim como colaborar para a construção de políticas públicas mais efetivas na área de Educação e Cultura. Desta forma, vislumbrávamos, em setembro de 2008, que o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA) poderia se constituir como espaço privilegiado para a troca de informações relevantes e estímulo para a cooperação entre organizações não governamentais, instituições públicas e privadas, coletivos e projetos sociais que almejam a construção de propostas democráticas para o audiovisual.

Estamos cientes de que a articulação de um fórum não é tarefa fácil e que demanda muito empenho, paciência e sensibilidade para lidar com as diferenças de pensamento e formas de atuar de seus diversos integrantes. O Cinema Nosso reconhece que nem sempre foi tão presente nas discussões na internet, porém procuramos sempre participar ativamente de todos os encontros presenciais promovidos pelo fórum, inclusive, dois dos nossos representantes assumiram grupos de trabalhos no último encontro – Políticas Públicas e Organização do Fórum, na tentativa de contribuir, na medida do possível, para o fortalecimento dessa iniciativa, ainda que não concordássemos com todos os encaminhamentos e propostas.

No entanto, a última reunião presencial do FEPA, realizada durante o Festival Visões Periféricas, e os últimos e-mails que acompanhamos revelaram que o Fórum caminha para uma direção que o Cinema Nosso não acredita ser a mais adequada para o fortalecimento de um movimento nacional pela democratização do audiovisual.

Há alguns anos o Cinema Nosso fundou e faz parte de uma rede de cinema popular na América Latina com representantes de outros nove países, além do Brasil. Os motivos que nos levaram a fundar, com outras organizações, essa rede latina foram os mesmos que nos fizeram ingressar no FEPA: a vontade de conhecer, intercambiar e trocar iniciativas de educação e produção de cinema com organizações, coletivos e experiências populares do audiovisual brasileiro.

Por isso, discordamos veementemente de qualquer processo de formalização do Fórum como instituição, que, em nosso entendimento, tende a reproduzir padrões mercado-lógicos ou burocráticos de atuação de grandes companhias. A denominação de cada organização como uma Experiência Popular em Audiovisual (EPA) é um exemplo de como a institucionalização tende a apagar a diversidade e

a história de cada uma delas.

Um processo deliberativo a partir de representantes regionais criaria níveis de hierarquia e poder diferenciados entre as organizações participantes, tornando a tomada de decisão menos coletiva e transparente, mais verticalizada e questionável. Ressaltamos ainda o fato de que a convocatória para reunião do Conselho Consultivo da Secretaria do Audiovisual (SAV) que sucedeu o último encontro no Visões Periféricas foi incluída na lista de discussão quatro dias antes da sua realização, impedindo a participação efetiva de muitas das organizações na elaboração de uma pauta a ser debatida junto ao Governo Federal. Consideramos esse episódio um retrocesso frente ao processo coletivo e democrático vivenciado e demandado pelas organizações durante o último encontro presencial do Fórum. O Cinema Nosso não concorda com o fato de que os representantes do FEPA, sejam eles quem forem, possam estabelecer um diálogo direto com o setor público e encaminhar propostas que as organizações, coletivos e experiências populares "representados" pouco conhecem ou desconhecem totalmente. A participação deve estar garantida por mecanismos claros e acessíveis a todos.

Pelas razões acima expostas, o Cinema Nosso comunica oficialmente sua retirada do Fórum de Experiências Popular em Audiovisual (FEPA) e a saída dos seus

representantes dos grupos de trabalho. Continuamos dispostos a fomentar os laços de cooperação e a troca de informações e práticas educativas com outras organizações, coletivos e experiências populares em audiovisual que estejam em sintonia com a nossa filosofia.

Atenciosamente,

Alex Nascimento Barreto

Secretário Executivo www.cinemanosso.org.br

21-2505-33-00

Carta de Posicionamento e desligamento do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA) por parte do Coletivo de Vídeo Popular (CVP)

A todos os interessados no audiovisual popular:

Escrevemos essa carta para tornar público nosso posicionamento e desligamento do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual. Em primeiro lugar é importante deixar claro o quanto acreditamos na importância de iniciativas de se construir um fórum, que deve ser um espaço de troca de idéias, experiências e construção de pautas, demandas, diagnósticos acerca do audiovisual popular, e, portanto, com participação dos realizadores audiovisuais realmente populares, sejam exibidores, formadores, produtores e/ou distribuidores.

Ingressamos no FEPA justamente interessados em nos inteirar das discussões, acreditando que poderíamos colaborar com uma construção coletiva. Consideramos fundamental a idéia de um espaço no qual fossem levantadas e discutidas as propostas de um movimento, com e pelos seus autores sociais. Isso, com ênfase na participação, na colaboração e na transparência.

Em sintonia com a nota divulgada pelo Cinema Nosso em janeiro deste ano, 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.

Nesta linha estamos priorizando o fortalecimento dos trabalhos nas comunidades e para isto estamos construindo um Circuito de Exibição de Vídeo Popular que conta hoje com 20 pontos de exibições, 40 filmes, envolvendo aproximadamente 40 coletivos e ou grupos organizados que trabalham com vídeo popular. Além do circuito, produzimos uma revista do Vídeo Popular e em setembro acontecerá a 3ª Semana do Vídeo Popular.

COLETIVO DE VÍDEO POPULAR <http://coletivovideopopular.blogspot.com/videopopular@gmail.com>

Assinam esta carta:

Ação Educativa, Arroz Feijão Cinema e Vídeo, CarlosCarlos – CNSA, Cia Estudo de Cena, Cine CRUSP, CineBecos, CineCampinho, Cineclubes Polis / Instituto Polis, FABICINE – CineEscadão, Fanzine Catraca, Fernando Frias, Filmagens Periféricas, Lunetim Mágico – vídeo Independente, MUCCA, Mundo em Foco, NCA, Nossa Tela, Vanessa Reis

Carta de saída do FEPA - Kinofórum

Caros,

A Kinofórum aprecia e integrará sempre um saudável debate entre todos que se interessam e atuam em prol do audiovisual popular. Acreditamos que fóruns são espaços privilegiados para o debate, a troca, a criação coletiva e o desenvolvimento de propostas para o setor - sempre partindo das demandas específicas de seus atores.

É nesse sentido que apostamos no potencial do FEPA, quando do seu surgimento, como uma rede integrando diferentes atores sociais em busca de objetivos comuns. Não acreditamos no FEPA como entidade representativa do audiovisual popular. O próprio debate sobre a representação tomou um precioso tempo que poderia ter sido direcionado a outros assuntos, afastou pessoas e grupos, e esvaziou o movimento e a lista. Acreditamos que seria melhor que o FEPA fosse, em todos os sentidos, tão somente um fórum livre de reflexão. O que infelizmente não vem ocorrendo.

Estamos sempre abertos ao diálogo, mas somos contra esse estado de coisas que tornou o FEPA, formal ou informalmente, um agente representativo sem uma real interlocução entre as bases. O FEPA, se colocando com representante de um todo - todo esse ainda em construção -, acaba refletindo um direcionamento insuficientemente identificado com os interesses dos diversos atores sociais envolvidos.

Dessa forma, em plena concordância com os demais argumentos do Cinema Nosso e da carta de desligamento do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, a Kinoforum vem comunicar seu desligamento do FEPA.

Para dar sequência ao debate, convidamos a todos para participar do 8 Encontro KinoOikos Formação do Olhar, a realizar-se na 20ª edição do Festival Internacional de Curtas de São Paulo, no dia 22 de agosto, na Cinemateca Brasileira - Sala Petrobras, das 14h às 18h. A temática proposta para esse encontro são as fronteiras e desdobramentos das iniciativas de formação audiovisual em projetos sociais; a formação de coletivos audiovisuais, as diversas trajetórias e as consequências dessas iniciativas, assim como seus espaços e políticas públicas específicos.

Atenciosamente,

Zita Carvalhosa Associação Cultural Kinoforum

Carta resposta do FEPA à saída dos coletivos e instituições

EDUCAR OU DESEDUCAR?

Em relação às experiências populares em audiovisual, talvez tenhamos que nos deseducar para podermos nos conectar plenamente com as diversificadas e ousadas idéias e práticas audiovisuais nos campos da formação, da produção e difusão que pululam pelos quatro cantos do Brasil em comunidades quilombolas e indígenas, entre jovens das periferias dos grandes centros, entre trabalhadores do campo e da cidade e em inúmeros outros contextos com incontáveis outros atores e atrizes que divisam no audiovisual possibilidades estéticas singulares; possibilidades reflexivas e afirmativas de suas identidades; um instrumento que dá voz a atores e atrizes e visibilidade a contextos historicamente invisíveis; que contribui nos processos de empoderamento cultural e político de sujeitos; que subverte, enfim, de algum modo, as lógicas estruturadas e estruturantes de padronização social e de exclusão, violência e anulação dos que estão à margem. Uma produção que, na maioria dos casos, rompe com os padrões e modelos de realização que já estão estabelecidos e surge como uma nova perspectiva para o audiovisual brasileiro para além da tela do cinema.

Em relação à mobilização e organização de coletivos, associações e ONGs, essa questão também suscita provocações. Será que precisaremos nos educar para trabalhar coletivamente, respeitando as diferenças para nos aproximarmos pelo que temos em comum? Por que e para quê queremos e/ou precisamos nos organizar e mobilizar cada vez mais outros sujeitos? Quais são os nossos objetivos e para onde queremos caminhar?

Qual a melhor forma de organização para um fórum que se apresenta como um espaço para mobilização social e ação política? O FEPA deve almejar ser uma instância representativa do audiovisual popular? Quais as necessidades de se instituir representações? Quais os princípios que nos norteiam e quais são as nossas prioridades? Que relação desejamos manter com o Estado em todas as suas instâncias? Essas e outras questões ainda estão presentes nos que se encontraram no Festival Visões Periféricas, em julho de 2009, e que são integrantes do FEPA.

Concordamos que é necessário desenvolver formas cada vez mais participativas para avançarmos em questões muito mais simples que as colocadas anteriormente, inclusive. Ainda não conseguimos sequer organizar um Encontro Nacional do FEPA fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Concordamos que um fórum pode ter papel muito importante no desenvolvimento de ações coletivas, visto que nos permite estar em contato com tantos e diferentes lugares e que deve ser um espaço de troca de idéias, experiências e construção de pautas, demandas, diagnósticos acerca do audiovisual popular, e, portanto, com participação dos realizadores audiovisuais realmente populares, sejam exibidores, formadores, produtores e/ou distribuidores. Concordamos que para trazer novos participantes é necessário o fortalecimento de ações mobilizadoras nos estados, envolvendo outros indivíduos e coletivos.

Em quase três anos de existência, o FEPA alcançou resultados positivos, a partir

de 03 encontros e debates em uma lista virtual: interlocução com a Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura; um edital público de produção voltado exclusivamente para participantes e ex-participantes de oficinas de formação em audiovisual na periferia; aproximação com outras entidades políticas do setor audiovisual; inserção em programas públicos de democratização do audiovisual; construção de um site colaborativo para servir de fonte de consulta e espaço de discussão entre as EPAS.

Contudo, avaliamos também que o período de três anos de FEPA é insuficiente para consolidarmos sua forma de organização e seus princípios. Ambos ainda estão em processo de construção. O formato de representação ainda está em debate. A forma de comunicação entre seus integrantes ainda está sendo experimentada. A fórmula para mobilizar e envolver cada vez mais sujeitos ainda não foi encontrada. Há um desejo de que todos participem e cumpram com os compromissos assumidos. É preciso uma postura participativa na construção coletiva, seja para frear o carro em alta velocidade, seja para acelerar ações que fortaleçam o movimento.

Não disputamos forças, não queremos poder, precisamos é nos mobilizar. Que todos participem e dêem uma chance à coletividade, para que o novo, o diferente dos modelos já experimentados possa nascer. Que os erros, acertos, equívocos e atropelos cometidos pela falta de maturidade do próprio movimento sejam o ponto de partida para um Fórum autônomo e independente, forte e maduro em suas proposições para a coletividade e para as experiências populares em audiovisual. Durante esse processo, precisaremos nos educar ou nos deseducar? Considerando todas essas reflexões e questões coletivas, que ainda estão em debate e construção, os coletivos, as entidades e os indivíduos presentes no último Festival Visões Periféricas fazem um chamamento àqueles que, por motivos e razões diversas, se desligaram do FEPA, para que voltem a integrar o Fórum ou a princípio retomemos nossas conversas, a fim de avaliarmos coletivamente os problemas levantados, na perspectiva de contribuir para a construção deste espaço. Avaliamos que vivemos um momento marcado pelo pouco envolvimento dos membros do FEPA em todo o Brasil. Por isso, achamos fundamental convocar também todos os participantes deste Fórum para o desenvolvimento de um processo de avaliação geral e retomada de sua organização.

Para isso, acreditamos que a organização do Encontro Nacional do FEPA- Brasil seja pauta prioritária, para que juntos possamos debater o FEPA que temos e o FEPA que queremos; retomando as discussões iniciadas em 2008 (que culminaram na proposta dos GT's) e fazendo os ajustes e as reorientações que o coletivo avaliar necessárias dentro de um processo construído democraticamente.

Assinam essa carta:

Willian Alves (Associação Cultural Faísca - Brasília/DF) Karina Moura (Centro de Com. e Cultura Popular Olho da Rua - Vila Velha/ES) Marcos Rocha (Fábrica de Imagens - Fortaleza/CE) Paula Kimo (Oficina de Imagens - Belo Horizonte/MG) Jean Cardoso (Cipó Comunicação Interativa - Salvador/BA) Márcio Blanco (Imaginário Digital - Rio de Janeiro/RJ) Jaco Galdino (Movimento Cultural Arte Manha - Caravelas/BA) Paulo Rodrigues (Manaus/AM) Flávio Martins (Centro Social Futuro Feliz - Rio de Janeiro/RJ) Wertemberg Nunes

(Instituto Taboka Sul, Taboka Grande - Palmas/TO) Antônio Gil (Centro de Cultura da Vila de Ponta Negra - Natal/RN) Nonato Chacon (Ponto de Cultura A Bruxa tá solta - Boa Vista/RR) José Maria (Argonautas Ambientalistas da Amazônia - Belém/PA)

Carta elaborada na IV Semana do Vídeo Popular, 18 e 19 de dezembro de 2010. Sacolão das Artes, zona sul de São Paulo.

1. Os coletivos e indivíduos que integram o Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo são avessos ao modo de vida vigente, regido pelo capital e mediado pela exploração do homem pelo homem em busca do lucro, do poder, da hierarquia, do pragmatismo e utilitarismo de todos os sentidos e ações da vida. Portanto nossa posição é anticapitalista.
2. Contrários a visão espetacular da arte, que estabelece uma divisão entre sociedade e artista, nos afirmamos trabalhadores da cultura. O artista nada mais é do que um trabalhador que emprega sua força de trabalho em processos artísticos. Somos necessários a outros trabalhadores da sociedade, assim como estes são necessários a nós.
3. O Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo entende como prioritário para a plena realização de suas ações estar junto a outros trabalhadores da cultura e integrantes de movimentos sociais que buscam a transformação da realidade, se opondo a visão fragmentária e gestionária dos campos da cultura, da arte e da política.
4. Agimos e entendemos o audiovisual pela totalidade de seu processo de forma integrada e dialética: formação, produção, distribuição e exibição. A formação é a base de nossas ações, estando inserida em todas etapas. A cada processo nos formamos e assim contribuímos com a formação dos outros. Nosso objetivo é a formação como relação; buscamos o conflito.
5. Na perspectiva da formação interna e busca da transformação social, estabelecemos relações de trabalho não hierárquicas e não alienantes, dentro de processos colaborativos de criação que não reproduzam a divisão social do trabalho. Acreditamos que a representação crítica passa antes pela superação da divisão entre trabalho espiritual e trabalho material entre sua equipe de trabalho.
6. Não é nosso objetivo estabelecer dogmas estéticos e temáticos. Reconhecemos que o fazer artístico e cultural é um ato político. Somos contrários a política do entretenimento e da indústria cultural, que solidifica estereótipos, preconceitos e a visão mercadológica da vida. Somos contrários a “arte pela arte” que isenta seus realizadores da responsabilidade com o contexto social. Tendo isso claro, desejamos toda liberdade ao fazer artístico e cultural!
7. Não queremos contribuir com o modo de vida vigente, queremos sua superação pela destruição. Entendemos esta luta como processual, coletiva e histórica.

Reportagens destacadas

Mais articulada, cultura da periferia de SP ganha visibilidade

Publicado em 16/07/2012

por Oswaldo de Souza

15/07/2012 - 02h30

GUILHERME GENESTRETI e RAFAEL GREGORIO da Folha de SP

Passa das 21h e as mesas já estão cheias quando o primeiro poeta assume o microfone no Bar do Zé Batidão. O time de futebol mais popular da cidade disputa sua primeira final da Libertadores, mas a TV está desligada. “Aqui é a ‘La Bombonera’ da poesia periférica, mano!”, brinca Sergio Vaz, 48, escritor e fundador do Sarau da Cooperifa, citando o estádio do argentino Boca Juniors.

Sem investimentos públicos ou privados, a Cooperifa completa 11 anos em outubro, oito deles no Jardim Guarujá, na zona sul. O pioneirismo se tornou referência e inspirou projetos semelhantes em outros bairros afastados do centro. Nas contas de Vaz, são mais de 60 saraus hoje na capital.

A profusão de atrações não se resume à poesia. Há muita música –principalmente hip-hop, samba e reggae–, teatro, circo e dança. Iniciativas que atraem, cada vez mais, as atenções de quem mora nos bairros mais centrais.

“A dinâmica cultural não é nova. O que é novo é a visibilidade desses movimentos”, explica Frederico Barbosa, pesquisador do Ipea (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), que estuda o acesso à cultura no país.

Segundo ele, iniciativas como os Pontos de Cultura, lançados em 2004 pelo governo federal, ajudaram a dar fôlego às produções periféricas. “Essas políticas de fomento deixaram uma margem de autonomia muito grande para os grupos.”

Rose Hikiji, professora de antropologia da USP e estudiosa da cultura da periferia, concorda. “Por muito tempo, as políticas públicas tentaram tornar a cultura acessível. Houve uma inversão. Percebeu-se que já havia práticas culturais enraizadas, como o samba e as danças de rua, que precisavam ser desenvolvidas.”

Para Hikiji, o momento é de “instigar o centro”. “A favela sempre interessou para o cinema, para a literatura, mas, em geral, a produção era feita a partir do olhar da elite. Agora, é pela ótica da própria favela, fora dos estereótipos.”

“O momento é bom, mas a movimentação cultural sempre existiu”, diz Vagner Souza, 27, um dos organizadores do sarau Poesia na Brasa, que ocorre há quatro anos na Vila Brasilândia, zona norte.

Segundo ele, o que mudou, além da visibilidade, foi o contato entre os

movimentos. “Antes, a Brasilândia não sabia o que acontecia no Capão. Hoje os saraus se conversam, têm uma solidariedade graças às redes sociais.”

BOTECO E CENTRO CULTURAL

Diante da ausência de espaços culturais, muitos desses recitais ocorrem em bares. “Esse tipo de estabelecimento acaba sendo o único espaço de socialização da periferia”, afirma Dennis de Oliveira, professor da USP e especialista em comunicação popular.

De acordo com a jornalista Tatiana Ivanovici Kwiezynski, 33, que criou em 2008 a rede DoLadodeCá para divulgar ações na periferia, o sarau transformou o boteco em centro cultural. “Não faltam histórias de moradores que voltavam do trabalho, viram pela primeira vez um recital e tiveram suas vidas modificadas”, diz.

Mas, apesar da falta de espaços, a arte na periferia começa a se beneficiar de ações mais afortunadas, com sede, programação fixa e financiamento.

O Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso capitaneia o time da fatura. Espaço municipal inaugurado em 2006 na Vila Nova Cachoeirinha, na região norte, o CCJ tem biblioteca, anfiteatro, teatro de arena para mil pessoas, estúdio de gravação musical e ilhas de edição em vídeo. Só neste ano, receberá cerca de R\$ 5,5 milhões.

No outro extremo está o Sarau do Binho. O bar em que era realizado havia oito anos, no Campo Limpo, zona sul, foi fechado em junho. Desalojado, Rob-son Padial, o Binho, 47, leva o evento para um lugar novo a cada segunda-feira. “Começaram alegando que não tenho licença, depois, estacionamento, depois, ligação com gás, depois, que o banheiro não condiz com a planta.”

Segundo a Subprefeitura do Campo Limpo, o estabelecimento não tinha licença para funcionar naquele local. “O subprefeito se comprometeu, desde que o zoneamento do novo endereço permitisse a atividade, a dar orientação técnica para agilizar a regularização”, afirmou em nota.

Neste mês, o sarau ganhou um financiamento coletivo na internet. A ideia era angariar verbas para quitar dívidas, estimadas em R\$ 8.000. A arrecadação já supera os R\$ 7.000.

UNIÃO E AUTOAFIRMAÇÃO

A rede de fomento que alimenta a cultura periférica é amparada, principalmente, por microcrédito e agentes culturais engajados. No Jardim Maria Sampaio, zona

sul, o Banco Comunitário União Sampaio faz circular em 30 comércios uma moeda chamada “sampaio” e empresta a juros de 2%.

O poeta Luan Luando tomou emprestados R\$ 2.000 para editar 500 unidades do seu primeiro livro, “Manda Busca”. Ao preço de R\$ 15, a obra já vendeu 450 unidades, o suficiente para repor o custo e ainda gerar ganhos.

“Luan Luando é o best-seller da quebrada!”, diz Thiago Vinicius de Paula da Silva, 23, que se define como articulador cultural e é ligado à agência Solano Trindade. Idealizada em 2009, a entidade atua com força desde novembro, quando lançou sua própria moeda, chamada “solano”.

Com 200 agentes, a instituição ajuda os artistas em três frentes: fomento, produção e comercialização.

“Todo mundo fala em classe C, mas ninguém sabe falar com essas pessoas”, diz Tatiana Ivanovici, que já ajudou marcas como a Kaiser a articular campanhas nos subúrbios da cidade.

As empresas, aliás, estão de olho na periferia. Vivo e Adidas têm seus logotipos expostos na quadra da Unas (União de Núcleos, Associações e Sociedades dos Moradores de Heliópolis e São João Clímaco), na zona sul, onde ocorre todo mês a Balada Black Sem Álcool, que tem apoio do site Catraca Livre (catracalivre.com.br) e patrocínio da Ambev, gigante multinacional do setor de bebidas alcoólicas.

“Nossa balada nasceu em um CEU, e lá não podia ter álcool. Quando mudamos, resolvemos manter a proposta”, explica o DJ Reginaldo José Gonçalves, 35. Ele e Ivon Alves, 34, o Ivonverine, reúnem de 500 a 800 jovens ao som de pancadões eletrônicos com pop internacional e hip-hop.

Por outro lado, há casos em que a visibilidade incomoda os criadores dos projetos. O Samba do Monte, no Jardim Monte Azul, na zona sul, é organizado desde 2008 por Jaime “Diko” Lopes, que tem a missão de exaltar as raízes paulistas do gênero. O evento, que chegou a juntar 800 pessoas por edição, está interrompido até 2013. “Estava ficando difícil transmitir qualquer mensagem, então paramos antes que se tornasse só mais uma festa”, conta ele.

Outra vítima do próprio sucesso é o projeto Samba Autêntico, cujo fruto mais vistoso é a Rua do Samba. Realizada no último sábado de cada mês desde 2002, a roda já reuniu 5.000 pessoas na avenida São João, segundo seu idealizador, o sambista e sociólogo Tadeu Augusto Matheus, 39, o T. Kaçula.

O projeto está há três meses parado. “Chegamos ao local e fomos impedidos de atuar por policiais”, diz. Em nota, a Subprefeitura da Sé informou que não autoriza mais a realização da Rua do Samba por causa da venda de bebidas alcoólicas.

Kaçula concentra-se agora em terminar as obras de sua sede, o Instituto Cultural Samba Autêntico, em seu bairro natal, a Freguesia do Ó, zona norte. “Queremos construir teatro e auditório e reforçar nossa biblioteca.”

Sergio Vaz, da Cooperifa, chama o momento atual de “primavera periférica”, em alusão às movimentações recentes no mundo árabe. “É a mesma efervescência cultural que a classe média viveu nos anos 1960 e 70. Canibalizamos o que veio do centro. Fizemos a antropofagia da periferia.”

O escritor Ferréz, que despontou no fim dos anos 1990 e começo dos anos 2000 com livros como “Capão Pecado”, não vê este como a melhor fase da cultura da periferia. Mas ressalva: “É o momento menos nebuloso. A gente já viveu cercado de fumaça. Agora, sabe com quem conversar, como chamar a atenção para conseguir as coisas”.

DE FORA PARA DENTRO

20 projetos que nasceram na periferia

legenda:

Programação cultural

Programação cultural e sede

Programação cultural,
sede e alguma verba

Programação cultural,
sede e muita verba

norte

1. COMUNIDADE CULTURAL QUILOMBAQUE

O quê: ministra oficinas de capoeira, percussão e história da África e apresenta saraus quinzenais de teatro e de poesia às sextas-feiras. No fim de semana, volta-se à música.

Onde: trav. Cambaratiba, 5, Perus, tel. 3917-3012.

Quanto: grátis ou até R\$ 7, dependendo do show.

2. CENTRO CULTURAL DA JUVENTUDE RUTH CARDOSO

O quê: espaço municipal voltado a jovens, com agenda multidisciplinar. A programação inclui oficinas para formar "roadies" (assistentes de palco),

shows, exposições, cinema e até de cultura "drag".

Onde: av. Dep. Emílio Carlos, 3.641, Vila Nova Cachoeirinha, tel. 3984-2466.

Quanto: grátis.

3. INSTITUTO CULTURAL SAMBA AUTÊNTICO

O quê: iniciativa do sambista e sociólogo T. Kaçula, que resgata a tradição do samba paulista. Nasceu como roda de samba, reuniu 5.000 pessoas e evoluiu para um centro de formação com oficinas de música, teatro e dança.

Onde: r. Icatuaçu, 157, Freguesia do Ó, tel. 8101-4852.

Quanto: grátis.

oeste e centro

1. RUA DO SAMBA 🏠

O quê: roda de samba promovida desde 2002 pelo sambista e sociólogo T. Kaçula. Nas últimas edições, reuniu mais de 5.000 pessoas. O projeto está parado há três meses por decisão da Subprefeitura da Sé.

Onde: av. São João, altura do nº 250, região central, tel. 8101-4852.

Quanto: grátis.

2. LIVRARIA SUBURBANO CONVICTO 🏠

O quê: iniciativa do jornalista e escritor Alessandro Buzo. Começou em 2007 na região leste e, desde 2010, ocupa

uma sala na Bela Vista. Além de vender discos, livros e roupas de confecções populares, o estabelecimento abriga o Sarau Suburbano, às terças.

Onde: r. 13 de Maio, 70, 2º andar, Bela Vista, região central, tel. 2569-9151.

Quanto: grátis.

3. ESPAÇO CLARIÔ DE TEATRO 🏠

O quê: o grupo, cofundado por Mario Pazini, empreende desde 2002 atividades relacionadas às artes cênicas para comunidades de Taboão da Serra.

Onde: r. Santa Luzia, 96, Vila Santa Luzia, Taboão da Serra, tel. 4701-8401.

Quanto: grátis.

sul

1. CINE FAVELA

O quê: exibe curtas produzidos por alunos das oficinas, que ocorrem na comunidade de Heliópolis. De outubro a novembro, está previsto o 7º Festival Cine Favela de Cinema, com filmes das periferias de países latino-americanos.
Onde: r. do Pacificador, 288, Heliópolis, tel. 2914-2275 (antiga r. da Alegria, 63 C).
Quanto: grátis.

2. BALADA BLACK SEM ÁLCOOL

O quê: festa realizada pelos DJs Ivonverine e Reginaldo na quadra da Unas (União de Núcleos, Associações e Sociedades dos Moradores de Heliópolis e São João Clímaco), no último sábado do mês. A balada não permite álcool ou cigarros e reúne entre 500 e 800 jovens por edição.
Onde: r. da Mina, 38, Sacomã, tel. 2272-0140.
Quanto: grátis.

3. SARAU DO BINHO

O quê: sarau promovido às segundas pelo poeta Robson Padial, o Binho. Surgido em 2004, foi fechado em junho deste ano pela prefeitura sob a alegação de falta de licença de funcionamento. Desde então, sobrevive em outros locais, incluindo o Sesc Santo Amaro, que o abrigou na última segunda (9/7).
Onde: itinerante; ver programação em saraudobinho.blogspot.com.
Quanto: grátis.

4. CASA DO ZEZINHO

O quê: ONG fundada em 1994 pela psicopedagoga Dagmar Garroux, a "tia" Dag, oferece atividades artísticas, aos sábados, e oficinas de formação para cerca de 1.500 jovens durante a semana.
Onde: r. Anália Dolácio Albino, 55, Capão Redondo, tel. 5818-0878.
Quanto: grátis.

5. NINHO SANSACROMA

O quê: batizado com o nome de um pássaro que as mães sul-africanas evocavam para proteger os filhos durante o apartheid, o espaço cultural focado em teatro e dança nasceu do investimento de um morador da comunidade, em resposta ao assassinato do pai. Abriga a companhia homônima e outras da região.
Onde: r. Dr. Luís da Fonseca Galvão, 248, Capão Redondo, tel. 5511-0055.
Quanto: grátis.

6. SARAU DA COOPERIFA

O quê: pioneiro nas iniciativas voltadas à poesia na periferia, o sarau comandado por Sérgio Vaz, sempre às quartas, completa 11 anos em alta. Nos últimos 40 dias, Sérgio lançou seu sétimo livro, foi à Inglaterra para falar sobre suas experiências, levou o sarau à favela da Rocinha, no Rio, e anunciou que pretende adquirir uma sede, a Casa da Ignorância.
Onde: r. Bartolomeu dos Santos, 797, Jardim Guarujá, s/tel.
Quanto: grátis.

7. PROJETO SAMBA DO MONTE NA ASSOCIAÇÃO COMUNITÁRIA MONTE AZUL

O quê: criada em 2008, a roda tem a proposta de resgatar as raízes do gênero em São Paulo. Volta em 2013. Até lá, ficam uma roda de chorinho e um encontro literário.
Onde: av. Tomás de Souza, 552, Jardim São Luís, tel. 5851-4825.
Quanto: grátis.

8. SAMBA DA VELA

O quê: a roda, surgida há 12 anos, acolhe novos compositores e revisita antigos nomes do samba. As apresentações, às segundas, começam por volta das 20h30 e só acabam quando a vela que dá nome à roda apaga. Ao final da apresentação, é servida uma sopa.
Onde: pça. Dr. Francisco Ferreira Lopes, 434, Santo Amaro, tel. 3106-8569.
Quanto: grátis, mas com contribuição voluntária de R\$ 5.

9. CASA DO HIP-HOP

O quê: batalhas de MCs, performances de DJs, além de workshops e palestras são as atrações do festival Hip-Hop em Ação, que ocorre no último sábado de cada mês. O espaço é mantido pela Prefeitura de Diadema, na Grande SP.
Onde: r. 24 de Maio, 38, Jardim Canhema, Diadema, tel. 4075-3792.
Quanto: grátis.

10. PAGODE DA 27

O quê: roda de samba da comunidade local, foi fundada em 2005, em uma época em que os nomes das ruas ainda eram números. Atua com compositores da região, entre eles o rapper Criolo. Acontece aos domingos.
Onde: r. Manoel Guilherme dos Reis, s/nº, Grajaú, tel. 9109-2772.
Quanto: grátis, mas com doação voluntária de alimentos.

leste

1. ASSOCIAÇÃO ESPAÇO CULTURAL CARLOS MARIGHELLA 🏠

O quê: promove a festa Agostina, com apresentações de grupos de dança, hip-hop e maculelê na rua em frente à associação. Próxima edição nos dias 11 e 12/8.

Onde: r. Carvalho de Araújo, 6, Guaianases, tel. 2553-1466.

Quanto: grátis.

2. INSTITUTO POMBAS URBANAS 🏠

O quê: sede do grupo de teatro homônimo, fundado pelo dramaturgo peruano Lino Rojas. Oferece cursos de percussão, capoeira e artesanato, além de oficinas de teatro, dança e circo. Em alguns projetos, tem incentivos privados e/ou públicos.

Onde: av. dos Metalúrgicos, 2.100, Cidade Tiradentes, tel. 2285-7758.

Quanto: grátis.

ITINERANTES

CINE B 🏠

O quê: projeto de cinema do Sindicato dos Bancários de São Paulo, Osasco e Região, em parceria com a Brazuca Produções. Desde 2007, levou cinema nacional para cerca de 27.500 pessoas da periferia.

Próxima edição entre 19 e 21/7.

Onde: itinerante; veja programação em cineb.spbancarios.com.br.

Quanto: grátis.

DO GUETO PRO GUETO - SISTEMA DE SOM 🏠

O quê: iniciativa da cantora Leididai, leva estrutura de som para incentivar cantores a improvisar sobre bases pré-gravadas e editadas por um DJ. Em 2012, ganharam financiamento do VAI. Último domingo do mês.

Onde: itinerante; veja programação em www.myspace.com/leididai.

Quanto: grátis.

Fonte: Folha de São Paulo: 16/07/2012

<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/1119627-mais-articulada-cultura-da-periferia-de-sp-ganha-visibilidade.shtml>

Prefeitura e artistas brigam por muro

Espaço na Estação da Luz já foi repintado pelo menos três vezes por governo e por grafiteiros

08 de novembro de 2012 | 2h 03

JULIANA DEODORO - O Estado de S.Paulo

Um muro da Avenida Tiradentes, nas proximidades da Estação da Luz, na região central, é alvo de disputa entre grafiteiros e a Prefeitura. **Em seis meses, ele foi pintado pelo menos três vezes por cada uma das partes** e abriu uma discussão sobre intervenções na cidade.

A história começou em janeiro, quando os artistas do projeto Cartograffiti passaram dias fazendo um mural no local. Antes do carnaval, parte da intervenção sumiu, apagada pela tinta cinza da Prefeitura. Tempos depois, ao se darem conta do caso, os artistas voltaram a intervir, com dizeres como **"Prefeitura paga e apaga"** - o que também sumiu debaixo da tinta. Na última semana, porém, o muro voltou a ser alvo dos grafiteiros.

Contemplado pelo edital Arte na Cidade, da Secretaria Municipal de Cultura, o Cartograffiti prevê a criação de 21 murais, que, além da parte gráfica, contam também com bancos e lixeiras que convidam as pessoas a sentar e interagir. Quando todos os murais estiverem prontos, a intenção é criar um roteiro de ônibus que interligue as zonas norte e sul da capital.

Responsável pelo Cartograffiti, o artista plástico Mauro Néri diz que, dos nove muros pintados por eles pela cidade, pelos menos seis foram apagados de alguma forma. "Percebemos que há variação no critério de apagar e de onde apagar. Isso é algo que acontece não só com o Cartograffiti, mas com outras intervenções na cidade", afirma.

Segundo ele, os "apagões" são mais comuns em locais que, de alguma forma, têm tendência mais turística. "Fizemos uma intervenção na 23 de Maio com a Radial, a poucos metros de grafites que estão na Radial há anos, e eles foram apagados."

Discussão. Néri conta que algumas pessoas chegaram a entrar em contato com ele e com a Subprefeitura da Sé, responsável pela pintura, depois que os murais foram apagados. O artista acredita que o caso dá fomento à discussão sobre a legalidade e a legitimidade das intervenções e da ocupação do espaço na cidade.

"Quem é que vai escolher a cor da parede da cidade? É o encarregado de pintura? É a opinião pública? É o artista de rua?", questiona. **"Acredito que falar disso pode fazer com que a gente tenha uma paisagem que a gente escolheu."**

A Secretaria de Coordenação das Subprefeituras afirma que a pintura foi realizada antes da publicação da autorização pela Subprefeitura e as equipes não sabiam que se tratava de uma intervenção. Ainda de acordo com a secretaria, "a Prefeitura

reconhece o grafite como importante forma de arte e vem nos últimos anos viabilizando inúmeras intervenções do tipo em espaços públicos".

Fonte: Jornal Estado de São Paulo – 08/11/2012

<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,prefeitura-e-artistas-brigam-por-muro-,957137,0.htm>

72,2% das ONGs não têm empregado formalizado, diz estudo do IBGE

Em 2010, 2,1 milhões trabalhavam em associações sem fins lucrativos. Mulheres representam 62,9% dos assalariados do setor.

Em 2010, o Brasil registrou a atuação de 290,7 mil organizações não-governamentais no país. Desse total, 72,2% não possuem nenhum empregado formalizado. Os dados são do estudo “Perfil das Fundações Privadas e Associações sem Fins Lucrativos (Fasfil)”, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). O estudo, divulgado nesta quarta-feira (5), é baseado nas informações do Cadastro Central de Empresas (Cempre), do IBGE.

O levantamento apontou a existência de 556,8 mil entidades privadas sem fins lucrativos. Para obter um conjunto de entidades com identidade própria foram utilizados os seguintes critérios: organizações privadas, sem fins lucrativos, institucionalizadas, autoadministradas e voluntárias. A partir desses critérios, 290,7 mil foram consideradas fundações privadas e associações sem fins lucrativos (Fasfil).

Em 2010, as entidades sem fins lucrativos representavam 5,2% (ou 5,6 milhões) do total de entidades públicas e privadas existentes em todo o país, responsáveis por empregar 4,9% dos trabalhadores brasileiros, ou 2,1 milhões de pessoas.

Do total das entidades, 1,2% concentram 63,3% do pessoal assalariado. O porte médio das organizações é de 7,3 trabalhadores por instituição. No Sudeste, a média de ocupados assalariados é de 9,6 pessoas por entidade, já no Nordeste é de 4,5.

No período de 2006 a 2010, foram criados 292,6 mil novos empregos nas entidades, um crescimento de 15,9%. As instituições mais antigas, criadas até 1980, correspondem a apenas 12,7% do total das Fasfil, mas absorvem o maior percentual de pessoas ocupadas (47,3%).

As entidades atuam nas áreas de habitação (292), saúde (6.029), cultura e recreação (36.921), educação e pesquisa (17.664), assistência social (30.414), religião (82.853), associações patronais e profissionais (44.939), meio ambiente e proteção animal (2.242), desenvolvimento e defesa de direito (42.463) e outros ramos (26.875).

O número de organizações cresceu 8,8%, passando de 267,3 mil em 2006 para 290,7 mil em 2010. Por tipo de atividade desenvolvida, destacaram-se os subgrupos de educação infantil, com crescimento de 43,4%, e educação profissional, 17,7%. As entidades de religião cresceram 15,6%.

Por localização, as entidades sediadas nas regiões Norte e Centro-Oeste foram as que mais cresceram, com índices de 14,6% e 12,6%, respectivamente. **Perfil e atuação** A idade média das Fasfil é de 14,4 anos e 40,8% foram criadas no período de 2001 a 2010. A região Sudeste tem o maior percentual de empresas, com 44,2% do total ou 128.619 entidades. Em seguida estão: Nordeste (22,9% - 66.529), Sul (21,5% - 62.633), Norte (4,9% - 14.128) e Centro-Oeste (6,5% - 18.783). No grupo de entidades mais antigas, criadas antes dos anos 1980, predominam as entidades de religião (39,5%) e cultura e recreação (19,6%).

Entre as mais novas, criadas nos primeiros 10 anos deste milênio, destacam-se as entidades de defesa de direitos e interesses dos cidadãos (30,6%) e as de religião (27%).

As organizações voltadas à defesa de direitos e interesses dos cidadãos representam 30,1% e as religiosas, 28,5%. Já as áreas tradicionais de políticas públicas como saúde, educação pesquisa e assistência são representadas por 18,6% das entidades. Os hospitais empregam uma média de 224,8 pessoas, no grupo de desenvolvimento e defesa de direitos, por exemplo, a média é de 1 pessoa nas associações de moradores.

Salário A média salarial mensal é de R\$ 1.667,05, equivalente a 3,3 salários mínimos da época. A remuneração é semelhante a das empresas cadastradas no Cempre – 3,2 salários.

A remuneração média dos profissionais das Fasfil aumentou, passando de R\$ 1569,53 em 2006 para R\$ 1.667,05 em 2010.

Escolaridade Profissionais com nível superior representam 33% dos assalariados dessas entidades. O percentual é quase o dobro do observado no conjunto dos ocupados no total das organizações do Cempre (16,6%).

Por outro lado, o salário ofertado pelas entidades para trabalhadores com nível superior é menor do que o das organizações do Cempre. Enquanto as entidades sem fins lucrativos oferecem 5,8 salários mínimos, as demais organizações pagam 7,6 salários.

Já a diferença na remuneração dos que não possuem nível superior é menor. Nas entidades, o salário médio é de 2 salários mínimos e nas demais empresas do Cempre é de 2,3 salários.

Homens e mulheres As mulheres são maioria nas entidades, representando 62,9% dos assalariados, enquanto o índice nas organizações cadastradas no Cempre é de 42,1%.

A diferença nas remunerações entre homens e mulheres nas Fasfil (1,0 salário mínimo) é próxima àquela observada no conjunto de trabalhadores das organizações do Cempre (0,7 salário mínimo). A remuneração média mensal dos homens nas Fasfil é de 3,9 salários mínimos e a das mulheres, 2,9 salários mínimos.

Fonte: Portal G1

<http://g1.globo.com/concursos-e-emprego/noticia/2012/12/722-das-ongs-nao-tem-empregado-formalizado-diz-estudo-do-ibge.html>

'N.I.N.J.A. TV' busca novos meios de cobrir protestos

DE SÃO PAULO

Enquanto comemorava a revogação do aumento nas tarifas do transporte público do Rio e de São Paulo ao lado de manifestantes na estrada de M'Boi Mirim, na zona sul da capital paulista, o repórter Filipe Peçanha, 24, anunciou outra queda: "Estamos com apenas 12% de bateria".

Ele transmitia ao vivo um vídeo da manifestação e referiu-se à energia do equipamento que o grupo N.I.N.J.A. (Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação) tem usado para a cobertura --no site www.postv.org-- dos protestos realizados em São Paulo.

Preparados para o corpo a corpo com as multidões, eles fazem reportagens de rua portando um computador, celulares, câmeras e um gerador de energia sobre um carrinho de supermercado.

O grupo se formou recentemente pensando em absorver o trabalho de jornalistas autônomos.

"A rede-base do N.I.N.J.A. já estava sendo construída há dois anos. Mas a ideia virou chamada pública na semana passada a partir das sucessivas demissões que aconteceram nas redações, para debater novas formas de se fazer comunicação", diz Bruno Torturra, 34, que há três semanas se desligou da revista Trip, onde era repórter.

Segundo ele, o núcleo principal do coletivo tem oito participantes em São Paulo, além de um número flutuantes de colaboradores no país.

Na capital paulista, eles trabalham em parceria com outros grupos, como a Casa Fora do Eixo, coletivo com sede no Cambuci que organiza movimentos sociais.

De acordo com outro integrante do grupo, Pablo Capile, 33, a transmissão em vídeo das manifestações na região da Paulista, na terça (18), chegou a 180 mil acessos. Eles calculam que o número de espectadores é menor, uma vez que cada pessoa pode acessar o site do vídeo mais de uma vez.

Fonte: Jornal Folha de São Paulo – 20/06/2013

<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/06/1298124-ninja-tv-busca-novos-meios-de-cobrir-protestos.shtml>

Brazil Protests Prompts Shift in Media Landscape

Independent 'Ninja' Journalists Gain Some Traction, Helped by Facebook

By LORETTA CHAO CONNECT

SÃO PAULO—Bruno Torturra quit his writing job at Brazil's biggest television network to start a social-media news team that reports with iPhones.

His timing couldn't have been better. As mass protests shake Brazil, Mr. Torturra's Ninja Media is giving his old employer a run for its money.

Ninja Media

Felipe Peçanha, a livestreamer, covers an attack on a Coca-Cola display in São Paulo this month made for the World Cup. Ninja Media says he was the only reporter there.

The rising role of social media in street protests isn't new—it has fueled protests from the Middle East to Asia. But in Brazil—which has the biggest number of [Facebook](#) and [YouTube](#) users in any market outside the U.S.—the trend has also allowed independent media to gain some traction in a landscape long dominated by a few mainstream giants.

One recent day, young Ninja reporters rushed to the scene of a police crackdown in São Paulo to stream live video on a website linked to Facebook and Twitter of police shooting tear gas at a group of protesters.

More

Brazil Government, Opposition Pledge Reform With an Eye on Protests

Chilean Police Dismantle Student Protests Ahead of Primaries

That night, Ninja Media's viewership soared to 200,000—still far smaller than any major TV network but enough to be shared with 3.5 million viewers on Facebook, according to a measure Facebook uses to help gauge the number of times users share their messages.

Mr. Torturra said Ninja Media has tapped into a sentiment that traditional media outlets were focusing disproportionately on small groups of vandals than on peaceful protesters and on police violence. Brazil's largest broadcaster, Globo, said its stands by its reporting of the protests and has showed both sides of the issue.

"Brazil doesn't have anything like [the online news website] Huffington Post. We have many active bloggers...[but] they had a niche audience," Mr. Torturra said. "That's changing now.... There's more demand now for independent media than" there is content.

[Enlarge Image](#)

Quickly Connecting

Despite its already large online population, Brazil's number of Internet users still grew at the world's fastest rate over the past year.

Internet user base, by unique visitors age 15 or older

At Ninja headquarters, a colorful, graffiti-covered house that members call "Casa Fora do Eixo," or "House Off the Axis," a cannabis leaf banner hangs from a back window. Many Ninja members work in hooded sweatshirts and sneakers and the young men tend to sport beards. Mr. Torturra says members are dedicated, often working until the wee hours of the morning.

When they are not working on Ninja—which stands for Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação, or Independent Narratives, Journalism and Action—its members are organizing music and arts festivals. That helps pay for the rent, food, the two cars they share, iPhones for their crew and even a newborn or two resulting from relationships in the cooperative.

The sudden boost of popular interest in alternative media hasn't been limited to Ninja. Renato Rovai, founder of a decade-old independent media website called Forum, said traffic to his site has more than doubled since the protests began in early June to 40,000 page views a day.

There were more protests in several Brazilian cities on Friday although demonstrations aren't as big as they were last week. Brazilian President Dilma is pushing a national referendum on political reform.

The speed in which protests have spread through social media has stunned government officials. Among the many issues being protested, participants around the country have carried signs against media "monopolies." In Rio de

Janeiro, people set news vans on fire and one group chased a news crew from Globo TV, yelling obscenities and throwing garbage at them.

"The giant is no longer asleep," says one newly popular video on YouTube that repurposes a Johnnie Walker advertisement showing Rio de Janeiro's famous Sugar Loaf Mountain breaking up and transforming into a giant man, symbolizing the awakening of the Brazilian people.

For Ninja, which is trying to turn itself into a full-time newsroom, the sudden surge of interest in independent media feels like its effort might pay off. "The Ninjas were born from networks," said Felipe Altenfelder, a member of the cooperative. "And we have the World Cup and the elections to cover next year so we're not going away."

The Ninjas have upgraded their equipment to avoid having to carry their laptops and other heavy equipment around to upload their feeds.

"Social perception in general is that the media defends its own interests," while independent media like Ninja are on the ground, getting diverse testimonials, said André Lemos, a professor at the Federal University of Bahia who studies Internet and media. They "play a very important role," he said. "Mainstream media can't compete with this type of information."

Corrections & Amplifications In a photo caption in an earlier version of this article, Filipe Peçanha's first name was misspelled.

Write to Loretta Chao at loretta.chao@wsj.com

A version of this article appeared June 29, 2013, on page A12 in the U.S. edition of The Wall Street Journal, with the headline: Protests Shift Brazil's Media.

Fonte: The Wall Street Journal – 29/06/2013

http://online.wsj.com/article_email/SB10001424127887323873904578570244226440374-lMyQjAxMTAzMDIwOTEyNDkyWj.html