



**SOCIEDADE
CRISE E RECONFIGURAÇÕES**

VII CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA

19 a 22 Junho 2012

Universidade do Porto - Faculdade de Letras - Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação

ÁREA TEMÁTICA: ST3 POBREZA, EXCLUSÃO SOCIAL E POLÍTICAS SOCIAIS

QUE “PERIFERIA” É ESSA? NOTAS A PARTIR DE UMA ETNOGRAFIA DE REALIZADORES E EXIBIDORES DE “VÍDEOS POPULARES” LIGADOS A REGIÕES PRECÁRIAS EM SÃO PAULO/BRASIL.

ADERALDO, Guilherme

Doutorando em Antropologia Social

Universidade de São Paulo (USP) com estágio sanduiche na École Des Hautes Études de Paris (EHESS)

guiade@ymail.comⁱ

Resumo

Este *paper* tem como objetivo a sistematização e a análise de alguns dados de pesquisa etnográfica, realizada ao longo de dois anos e oito meses, entre realizadores e exibidores de materiais audiovisuais ligados a favelas, ocupações, entre outros territórios precários na cidade de São Paulo/Brasil. Grande parte desses agentes forma-se através de oficinas de educação audiovisual ministradas por ONGs, que, em muitos casos, justificam a necessidade do ensino de métodos e técnicas de produção audiovisual em contextos precários, através do argumento da “auto representação”, quando fica subentendido que só os grupos marginalizados podem falar, com autoridade, a respeito de si próprios. A questão central da pesquisa surge a partir do momento em que, apoiados por políticas públicas específicas, passam a se configurar nas áreas precárias da cidade, coletivos de realizadores independentes e com um discurso acentuadamente contrário à referida ideia da “auto representação”, dada a redução da legitimidade das falas e representações das pessoas a uma espécie de autoridade existencial do oprimido, onde tudo o que lhes cabe é o fortalecimento de sua condição de vítima, justificando assim, a necessidade do trabalho profilático da rede institucional que os cerca. Argumento que é, sobretudo, no contexto de socialização vivenciado no processo de circulação entre ONGs, movimentos sociais urbanos, universidades, centros culturais, saraus e eventos organizados nos diversos bairros de baixa renda, que muitos passam a compreender e criticar determinados métodos relacionados à administração de recursos e discursos direcionados às populações ligadas às chamadas “periferias urbanas”. Resulta dessa “disputa”, diferentes modos de conceber e construir iconograficamente a categoria “periferia”, uma vez que, enquanto no contexto institucional que envolve ONGs, empresas patrocinadoras e poder público, a “periferia” é geralmente entendida como sinônimo dos espaços marcados pela pobreza e vitimização, na visão de certos agentes ligados a coletivos de realização audiovisual independentes, a mesma categoria (“periferia”) parece ilustrar uma relação, construída e administrada por um modelo político altamente segregacionista, que ao mesmo tempo em que visibiliza os problemas das áreas mais precárias da cidade, oculta suas relações com os centros de poder.

Abstract

This paper intends to systematize and analyze some research ethnographic data, achieved during two years and eight months, between producers and presenters of audiovisual materials associated to slums, occupations, and other precarious areas in the city of São Paulo/Brazil. A great part of these agents are formed from audiovisual education workshops offered by NGOs which, in many cases, justify the teaching necessity of methods and techniques of audiovisual production in precarious contexts, based on “self-representation” argument, when it’s implicit that only the marginalized groups can speak, with authority, about themselves. The central issue of this research appears in the moment when, supported by particular public policies, starts to set up, in the precarious areas of the city, independent collectives of producers which, based in a speech markedly opposite to the idea of “self-representation”, taking in account the legitimacy reduction of the speeches and people representation into a kind of “down-trodden existential authority”, where whatever it’s expected from them is the empowerment of its victim condition, thus justifying a prophylactic work necessity from the institutional grid that surrounds them. I argue that is, above all, through the socialization context experienced on the circulation process among NGOs, urban social movements, universities, cultural centers, soirées and events organized in several low-income neighborhoods, that many people start to understand and criticize certain methods concerning to administration of resources and speeches directed to “urban peripheries” population. It results from this “dispute”, different means of conceive and construct iconographically the “periphery” category, since, while on the institutional context which involves NGOs, sponsors and public power, the “periphery” is generally understood as synonym of marked spaces by poverty and victimization; in the view of certain agents connected into audiovisual independent collectives, the same category (“periphery”) seems to illustrate a relation built and administrated by a political model highly segregationist which, at the same time that becomes visible the problems of the most precarious areas of the city, hides its relation with the power centers.

Palavras-chave: cidade; periferia; fronteiras; políticas culturais; audiovisual.
Keywords: city; periphery (suburb); borders; cultural policies; audiovisual.

PAP0904

1. Introdução

Este *paper* busca dar conta da compreensão de facetas de um fenômeno que tem despertado atenção em algumas das grandes cidades ao redor do mundo. Trata-se da presença de redes de relações, estabelecidas entre realizadores e exibidores de vídeos, ligados a grupos minoritários, movimentos sociais, bairros de baixa renda, favelas e ocupações urbanas.

No caso brasileiro, a maior parte dos realizadores provenientes destas áreas vêm formando-se através de instituições ligadas ao terceiro setorⁱⁱ, que, por meio de patrocínios, recursos captados através de contatos transnacionais e subsídios públicos, oferecem cursos e oficinas de produção audiovisual em contextos de maior precariedade, geralmente pautadas por dois argumentos centrais: a) a possibilidade de oferecimento de acesso às “novas oportunidades de trabalho” surgidas a partir da difusão do conhecimento das técnicas audiovisuais às populações de baixa rendaⁱⁱⁱ e/ou o b) oferecimento das condições para que essas populações construam sua “auto representação”, quando fica subentendido que só os grupos marginalizados podem falar com legitimidade a respeito de si próprios.

A notável reprodução dessas oficinas e cursos junto a populações pertencentes a bairros precários e carentes de equipamentos culturais em todo o país veio acompanhada por uma série de transformações nos paradigmas de gestão de políticas públicas voltadas ao financiamento das áreas da “cultura” e da “juventude”, ocorridas nos planos nacional e municipal^{iv} no início dos anos 2000.

O modelo das “políticas culturais de proximidade” (Souza e Silva, 2007), tinha como proposta central o rompimento com uma ideia rígida de “cultura”, que vinculava o termo às chamadas “belas artes”, buscando um alargamento de seu significado^v.

A consolidação dessas políticas, tais como os *Pontos de Cultura* e o *Programa de Valorização a Iniciativas Culturais* (VAI), no caso específico de São Paulo^{vi}, que tinham como público prioritário populações histórica e socialmente desprivilegiadas nos processos de distribuição de recursos para a “cultura”, em meio a um cenário de importantes mudanças sociais, gerou condições para que determinadas sensibilidades reivindicativas, nascidas do cruzamento entre uma diversidade de agentes ligados tanto a coletivos e associações culturais quanto a movimentos sociais e universidades, ganhassem vida através de projetos que dificilmente receberiam apoio de instituições vinculadas às práticas do chamado “empreendedorismo social”^{vii}.

Isso, porém, não nos permite polarizar as ações desses agentes e instituições de maneira simples. Afinal, quando levamos em conta as variações individuais, notamos que um mesmo agente X pode trabalhar em uma ONG Z, cuja atuação interpreta negativamente, preparar um projeto para um edital apoiado pelas mesmas empresas que serão criticadas em um vídeo realizado com amigos de seu bairro e verbas conseguidas através de outras formas de subsídio e ao mesmo tempo realizar um trabalho de conclusão de curso na universidade onde estuda, sobre esses processos dos quais faz parte. Da mesma forma, uma ONG Y, nascida a partir de bases militantes, pode, por um lado, manter projetos sustentados pela aliança com empresas privadas, dentro de uma lógica gestonária tradicional e, ao mesmo tempo, tornar-se um *ponto de cultura*, dando vazão a práticas de caráter reivindicativo.

Conforme cita Van Velsen “Ao contrário de um sistema cultural integrado, lidamos com um sistema no qual sistemas de crenças bastante discrepantes podem coexistir e ser ativados de diferentes modos e em diferentes situações sociais” (VAN VELSEN, 2010, p. 460).

Partindo desta premissa, o que parece particularmente interessante no modo como os dispositivos^{viii} de produção e exibição audiovisual vêm sendo apropriados por certos coletivos, formados por pessoas ligadas a regiões precárias da cidade de São Paulo atualmente, é o fato de que uma parcela importante desses filmes vem sendo produzida a partir dos debates e experiências gerados através do contato entre uma conjuntura heterogênea de agentes que, em muitos casos, passam a abordar, mais do que a “periferia”, os sistemas simbólicos responsáveis por fixar os habitantes destas zonas em sua própria diferença reificada.

Tornar esses sistemas, responsáveis por “trancar para o lado de fora” certas populações, no próprio objeto dos filmes e discussões, reproduzidos em blogs, sites na internet, reuniões, exposições públicas, universidades, espaços de movimentos sociais e canais de televisão comunitários, têm se mostrado uma estratégia eficiente de intervenção em espaços e debates públicos, conforme buscarei demonstrar, ainda que brevemente, ao longo deste texto.

Para tanto, parto de algumas das “situações”^{ix} compartilhadas ao longo da pesquisa etnográfica, onde acompanhei de maneira regular, as redes de relações estabelecidas entre alguns coletivos de realizadores e exibidores audiovisuais ligados a regiões precárias de São Paulo.

2. O vídeo na tela e a “cidade” em questão

Em 2007, dois anos antes do início de minha investigação de doutorado, quatro coletivos formados por habitantes de áreas de baixa renda localizadas na zona sul de São Paulo, escreveram um manifesto, onde buscavam apresentar um perfil ao mesmo tempo estético (responsável por caracterizar os filmes que faziam) e ético (relacionado à questão a respeito de como pretendiam utilizar estes filmes).

Tal manifesto foi produzido para a primeira edição da “Semana de Arte Moderna da Periferia”, que havia sido criada pela Cooperifa. Uma associação formada por ativistas culturais, moradores da região, responsável pela ocupação de um bar onde, todas as quartas feiras realizam um sarau, que, além de poesias, dá lugar à discussão de questões políticas e sociais relacionadas à vida cotidiana das camadas populares da cidade^x.

No referido manifesto podia-se ler as seguintes palavras:

MANIFESTO DO OLHAR VISCERAL

“Sou viela, ciranda ou morro. O corpo. As vísceras. Reivindicando a alma sequestrada há mais de 500 anos. O vídeo-artesão na linha de montagem feita de organismo vivo; gerado da necessidade de representar o universo que nos circunda. O nosso vídeo se faz à imagem esculpida do puro caos ordenado no calor da noção de quem não só filma, mas se filma ao narrar sua própria história pela lente fria da câmera. O olhar em desintoxicação! Uma ofensa ao pobre cinema-manso, à mediocridade da novela nossa de cada dia. Nossa estética é a da procura, a do resgate, a do encontro, da experimentação. Olhar quilombola que ofusca e risca a imagem dos Borba-Gatos da colonização cultural. Sabotagem na linha de reprodução de estereótipos. Celebração do personagem vivo, do personagem-alma, da periferia viva. O encontro entre personagem, espectador e realizador, um na bolinha do olho do outro. Em busca da cinemateca perdida criamos nossos cineclubes-avessos em bares, escadões, becos, nossa quebradas... Periferias como centro. Periferia do universo, do mundo, do país, da cidade, dialogando com nossos sentimentos. E... nosso nome não é Zé Pequeno!!!!!!!!!!!!!!”

Autores: CineBecos, NCA, Arte na Periferia, MUCCA (Coletivos Audiovisuais da Periferia Sul da Cidade de São Paulo)^{xi}.

Tratava-se, pois, de um modo de apresentarem um projeto (político) de atuação e intervenção estética “na” e “para” a cidade e ao mesmo tempo “no” e “para” o cinema e a televisão, uma vez que os espaços precários e suas populações vinham sendo, desde o final dos anos 1990, alvo de uma intensa exposição mediática^{xii}.

Em seu conteúdo, o texto destaca a importância da substituição de uma “periferia” fixa, mediatizada (a que vemos através de filmes como “Cidade de Deus”, do personagem Zé Pequeno) por outra relacional, que é “viva” e parece partir das “vuelas”, “escadões”, “morros”, mas não se restringir a esses espaços. Uma “periferia” que aparece como “centro”, “universo”, “cidade” e “mundo”. Como “vísceras” que fazem parte do “corpo”, tais quais seus órgãos mais visíveis e que, por isso, parece ter a capacidade de “resgatar” o espaço de interlocução política de pessoas que foram historicamente silenciadas, sem limitar a presença dessas ao território de seu próprio exílio.

Alguns anos depois da apresentação deste manifesto, escrito por participantes de coletivos, majoritariamente formados por ex-alunos de ONGs responsáveis por cursos e oficinas de vídeo em regiões de baixa renda no começo dos anos 2000, podíamos destacar como fruto do trabalho destas pessoas, além de filmes que se tornaram importantes nos circuitos de exibição políticos e alternativos, ao menos um livro e um capítulo de livro^{xiii}, duas teses de mestrado, produzidas em uma das mais prestigiadas universidades brasileiras^{xiv}, alguns trabalhos de conclusão de curso, entrevistas a importantes órgãos de imprensa e uma conjuntura acentuada de participações em debates nas mais variadas esferas sobre o tema da necessidade de uma democratização dos espaços de discussão e decisão relacionados à produção audiovisual no país.

Contudo, apesar de todos estes atributos, parece curioso o fato de que estas pessoas e coletivos continuem sendo tratados por um conjunto considerável de reportagens, documentários, trabalhos acadêmicos e textos de caráter institucional, através de termos opacos e homogeneizantes como “jovens da periferia” ou “jovens realizadores de vídeos comunitários” e seus trabalhos continuem sendo vistos, quase sempre, a partir da ideia da “auto representação”.

Conforme buscarei apontar no tópico seguinte, o uso de tais termos, com a finalidade de caracterizar as produções e relações estabelecidas por estas pessoas, ao contrário de auxiliar na compreensão dos processos que dão lugar ao trabalho construído por elas, cria pontos cegos, na medida em que nos impede de enxergar o modo dinâmico como, para além de uma mera “auto representação”, que limita a atuação dessas pessoas aos espaços de sua privação, tais agentes vem buscando reinventar a própria maneira de dar significação ao espaço urbano e suas fronteiras.

3. “Videolência” e debates: a “visibilidade” em cena

Tive meu primeiro contato com o coletivo *Núcleo de Comunicação Alternativa* (NCA), na universidade, quando estes realizadores foram até o *Laboratório de Som e Imagem em Antropologia da Universidade de São Paulo* (LISA/USP), a convite da professora Dra. Rose Satiko Hikiji^{xv}, com o objetivo de apresentarem o filme “Videolência” (NCA, 2009, 60 min), que haviam concluído naquele momento, assim como fazerem parte de um debate sobre essas produções.

Na ocasião, assim como em várias outras nas quais estive presente para acompanhar a exibição e o debate deste e de outros filmes, os realizadores eram descritos como “jovens moradores da periferia”^{xvi}.

No entanto, o filme realizado pelo NCA, chama a atenção justamente pelo fato de ter como assunto central não a “periferia”, entendida como um espaço fixo, e sim a câmera e sua capacidade de percorrer zonas precárias com o objetivo de construir, através de suas imagens, a “realidade” para a qual pretende dar visibilidade.

Na cena inicial, a visão do espectador é tapada por um fundo negro. Pode-se apenas ouvir as vozes de Daniel e Diego (NCA). 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 seguem então conversando sobre a própria organização que pretendem para a construção do filme e quando surgem as primeiras imagens, vemos que eles começam a tirar a câmera da bolsa onde estava localizada.

Na cena seguinte vemos uma imagem em preto e branco (como de uma câmera de segurança) que capta os dois rapazes com a câmera (do filme) no chão. Logo eles percebem que a haviam esquecido ligada e começam uma discussão. A partir daí notamos que o conteúdo da conversa que acabamos de ouvir, sobre a elaboração do filme, não seria transmitido. Havia sido registrado acidentalmente pela câmera ligada.

O choque entre o domínio diegético^{xvii} e os bastidores de sua elaboração torna-se uma estratégia para mostrar o fato de que as imagens registradas são, no fundo, fruto de valores e concepções intelectuais que lhes são anteriores e que não costumam ter lugar na versão final dos vídeos, embora também os constituam.

Fazer da câmera - dispositivo de construção e difusão pública do olhar – o assunto do filme, foi a maneira encontrada pelos realizadores, para abordar algo muito além das imagens, conforme me explicou Fernando Soledade (NCA):

(...) por que é importante fazer os vídeos? (...) Porque tem muitas forças construindo o imaginário do povo, das pessoas que estão aqui nessas áreas mais pobres. Você pega os partidos, por exemplo, eles criam lá uma imagem de juventude, da juventude que se envolve, faz 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 [Refere-se à indústria cinematográfica comercial] 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 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 [Fernando muda tonalidade de sua voz] 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 tivesse sendo mudada. Concordo que tem mudança, a vida é dinâmica, só que as ONGs se colocam muito como os protagonistas dessa cena, com 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 putos 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. O Videolência entra nesse processo (Fernando, NCA, entrevista a autor, 2011).

Pouco antes de iniciarem as filmagens que dariam lugar a *Videolência*, Fernando, que na época cursava Filosofia em uma universidade particular, encontrou entre os livros da biblioteca de sua faculdade o livro “Videologias”, escrito pela psicanalista Maria Rita Khel e o jornalista e sociólogo Eugênio Bucci.

O livro, que tinha como assunto principal uma crítica à centralidade das imagens no mundo contemporâneo e seus efeitos ideológicos, atraiu profundamente, não apenas Fernando, mas também Daniel e Diego, os outros participantes do coletivo NCA, justamente pelo fato de dar materialidade às reflexões que eles já vinham fazendo a partir de uma série de experiências que passaram a partilhar desde 2003, quando tomaram contato pela primeira vez com o universo do audiovisual através de duas oficinas ministradas pelas ONGs *Instituto Sampa.Org* e *Associação Cultural Kinofórum*^{xviii} em seus bairros.

A leitura e as discussões realizadas por eles foram compartilhadas com colegas, filiados a outros coletivos que, da mesma forma que o NCA, vinham produzindo e exibindo filmes de maneira independente e/ou a partir de subsídios diversos.

A essa altura, essas pessoas já se organizavam em rede, tanto através de blogs e listas de discussão pela internet, quanto de encontros pela cidade, com a finalidade de realizarem eventos e intervenções conjuntos, além de fortalecerem um espaço para a discussão e circulação dos filmes realizados pelos coletivos, fora do circuito institucional.

E neste sentido, *Videolência* pode ser considerado como uma espécie de divisor de águas, uma vez que identifica e constrói visual e politicamente o espaço reivindicado por uma parcela de coletivos que não queriam ser vistos em bloco, como os “realizadores da periferia”, pura e simplesmente, conforme uma série de trabalhos acadêmicos, textos institucionais e filmes sobre eles vinham dizendo.

Era preciso mostrar que havia uma diferença entre falar da “periferia” e falar de processos de construção de um imaginário sobre a “periferia”, pois, enquanto no primeiro caso, a tendência é reforçar rótulos e legitimar ações profiláticas sobre esses territórios e populações, mantendo as pessoas na condição de prisioneiras de suas próprias imagens, no segundo, trata-se de tornar inteligíveis os processos que dão lugar a uma complexa trama institucional, responsável por manter as pessoas na condição de mero objeto de práticas e saberes administrativos. Algumas falas proferidas por pessoas entrevistadas no filme apontam para isso:

(...) As vezes é uma piração, 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: “Eu sou cinema de quebrada”! (...) Está fazendo filme só para passar em festival! (Flávio Galvão, coletivo Cinescadão; Videolência, 2009).

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).

Esta mesma questão foi o tema da fala de Luciana Dias (coletivo Cinebecos) em evento realizado no Sesc Pinheiros, no dia 26/03/2011, onde *Videolência* foi fruto de uma discussão que, além dos coletivos *Cinebecos* e *NCA*, também contava com a presença do cineasta Kiko Goifman e minha participação na condição de mediador^{xix}.

Luciana que além de morar em uma zona precária e fazer parte do coletivo *Cinebecos*, também é pesquisadora do departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, tratou de explicar a história do coletivo do qual faz parte.

O *Cinebecos* surge em 2005, na mesma época e região que o *NCA*. Tratavam-se de 4 jovens, todos moradores de áreas de baixa renda, recém ingressos na universidade e interessados pela temática étnica e urbana, que decidiram construir um espaço para exibir filmes que vinham sendo realizados tanto no contexto das oficinas e cursos que se multiplicavam nas zonas precárias da cidade, quanto de movimentos sociais com os quais tinham afinidade. A ideia era debater essas produções, com vistas a ressaltar questões a respeito dos processos políticos ligados à construção de representações hegemônicas sobre as populações marginalizadas. Ao falar sobre *Videolência*, Luciana, que aparece em alguns momentos do filme junto com o coletivo do qual faz parte, aborda com muita clareza sua principal preocupação. O risco de subjetividades que sejam construídas a partir de sua própria imagem estereotipada.

*(...) partindo dessa questão de nos situar historicamente, de pensar que momento é esse que estamos vivendo, alguns dos grandes intérpretes da cultura, do social dizem que a gente está vivendo nesse “pós modernismo”, que em linhas gerais teria como característica principal a preferência e o gosto por narrativas locais, populares, em detrimento das grandes narrativas históricas. Dentro dessa perspectiva a nossa narrativa é interessante. Essa narrativa local, do povo. Essas práticas cotidianas do micro em detrimento do macro. Uma outra característica desse “pós modernismo” seria essa questão da proliferação da diferença. Esse gosto pela diferença, pelo exótico, etc. E nessa perspectiva a gente entra como o “diferente” também, como a voz dissonante. O problema é que a diferença que esse “pós modernismo” coloca e para a qual ele dá visibilidade é justamente para a diferença que não faz a diferença, que é aquela coisa: você mostra uma situação grave, você pinta, escreve, mas você não põe em questão as relações de poder dali. É o que falaram no filme (*Videolência*), quer dizer: a gente pode falar da gente, mas a gente não pode ganhar dinheiro, a gente não pode participar de editais, a gente não pode entrar nas discussões audiovisuais do MINC (Ministério da Cultura), a gente têm uma barreira. Essa diferença vai até o lado b. É um pouco do que a França vive com essa coisa do multiculturalismo, das etnias, da diferença que vai só até a segunda página, porque quando essa diferença começa a querer discutir e colocar em questão algumas práticas de poder, aí já não se pode mais. Uma outra categoria desse “pós modernismo” que nos provoca é essa centralidade da marginalidade. É essa coisa de uma marginalidade que no modernismo não era ouvida, não falava e que agora ganha espaço. Então agora começam a aparecer diversos atores novos, novas vozes, novos lugares sociais, que são produtivos. São marginalidades, diferenças que são reguladas, financiadas e que vão até certo ponto, ou são apropriadas (Luciana Dias, Coletivo Cinebecos).*

Em sua fala, Luciana demonstrou uma forte consciência da não-fixidez das fronteiras e do modo como certa trama institucional (ONGs, emissoras de televisão, produtoras de cinema, empresas “socialmente responsáveis”, trabalhos acadêmicos, setores do poder público, editoras, etc.) pode reforçar percepções ideológicas e substancializadas, com efeitos trágicos à determinadas camadas da população.

Deixar clara a diferença entre a “periferia” substancializada, produto de um campo administrativo e “produtivo” à medida que constrói experiências de alteridade radical, bem como fornece o protagonismo às instituições, ao contrário das pessoas que circulam em torno delas e a “periferia” politizada, que compreende os espaços precários como resultado desse saber administrativo, parece ser um primeiro passo na direção da emancipação, sobretudo pelo fato de que, no segundo caso, a preocupação parece estar menos voltada à questão a respeito de “quem pode falar” e mais à pergunta sobre “quais as condições para uma fala conjunta sobre os processos sociais de produção da diferença”.

4. Enfrentando a instabilidade e desestabilizando o enfrentamento.

Porém, se do ponto de vista dos princípios (daquilo que se fala), uma conjuntura importante de coletivos, sobretudo aqueles formados por pessoas com maior capital escolar ou histórico de militância política, passaram a consolidar um posicionamento cada vez mais radical e dissidente, no lado da manutenção da vida cotidiana (daquilo que se faz), também passaram a lançar mão de estratégias de estabilização que muitas vezes os obrigavam a reproduzir alguns dos mesmos estereótipos que criticavam em seus filmes, textos e debates.

Tal processo foi brilhantemente ilustrado pelo depoimento de um dos agentes pesquisados, ao dizer que:

(...) em relação ao preenchimento dessas características que o governo, o poder público, as ONGs, 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 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, chega aqui e mostra uma coisa bem mais provocativa^{xx}.

Participar de editais financiados por grandes conglomerados econômicos, direcionados aos “jovens da periferia”, aparecer em reportagens de grandes veículos de comunicação, sustentando os projetos desenvolvidos com base na ideia de uma “forma de lazer para a comunidade” e justificar “projetos” a partir de argumentos centrados em ações profiláticas, como o “combate ao tráfico”, eram algumas das ações normalmente conciliadas com as atuações reivindicativas mantidas pelos coletivos.

Outra prática que pude acompanhar “em campo”, neste sentido, foi o trabalho de escrita de mais de um projeto para coletivos diferentes, feito por um agente com alto nível de escolaridade, que, na opinião de uma série de pessoas, dominava a linguagem responsável por sensibilizar os avaliadores de tais subsídios. Tal prática era normalmente realizada apenas em troca do fortalecimento dos laços pessoais^{xxi}.

Ao observar essas práticas em uma de minhas experiências etnográficas, perguntei a Pedro^{xxii}, que havia escrito quatro projetos para quatro grupos diferentes, por que fazia aquilo. Ele ressaltou o fato de que não estava ganhando nada para isso e que a relação com esses editais que propõem “desenvolver atividades culturais na periferia” é meramente utilitária.

Pedro Justificou tal “relação”, com base no argumento de que os projetos também eram utilitários do ponto de vista dos administradores públicos e/ou das empresas patrocinadoras, que percebiam naqueles que os disputavam, apenas números para justificar seus “empreendimentos 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.

Em sua visão o problema parecia estar no fato de que, embora, pessoas como ele pudessem disputar esses financiamentos, que eram cada vez mais numerosos, não estavam autorizadas a interferir nos princípios estruturais e conceituais responsáveis por constituí-los, o que fazia dos beneficiários dos “projetos”, ao contrário de sujeitos de direitos, meros usuários de serviços que transmitiam aos gestores institucionais o real protagonismo de suas ações.

5. Considerações Finais: o vídeo como ferramenta de um *agir político* na cidade

Exemplos como estes, que busquei apontar ao longo do texto, ainda que de maneira brevíssima, parecem ilustrar a complexa teia de relações (pessoais, políticas e institucionais) que estruturam as ligações entre coletivos de realizadores culturais ligados a uma série de regiões precárias na cidade de São Paulo.

Desde o início dos anos 2000, a principal linguagem utilizada por estes coletivos vêm sendo o audiovisual, dada a acessibilidade dos equipamentos e a significativa multiplicação de oficinas e pequenos cursos direcionados às populações de áreas carentes de equipamentos culturais.

O acesso à universidade por uma parte cada vez mais expressiva dessas pessoas, bem como a militância em movimentos sociais por outras (que, em muitos casos, também ingressam na universidade), vêm ampliando as pautas e a complexidade das questões debatidas. Além disso, uma ampla circulação por ONGs, centros

culturais, festivais, manifestações políticas, saraus literários, etc. têm trazido para dentro deste universo, pessoas de outros bairros, com idades, trajetórias, níveis de renda e formação bastante variados, o que têm modificado consideravelmente o perfil, em geral, traduzido por categorias como: “população carente” ou “jovens de periferia”.

Ao mesmo tempo, tal heterogeneidade tem exigido um grande esforço reflexivo da parte de certos agentes para entenderem o lugar social que ocupam e as questões sobre as quais suas “obras audiovisuais” devem se posicionar.

De onde falamos? Que espaços e relações devemos transformar em objeto de nossa apreensão intelectual e, conseqüentemente, de nossa produção audiovisual? De que maneira devemos construir nossas imagens? Onde e como devemos exibi-las? Que sentido partilhamos? O que é “periferia”? Até que ponto nos identificamos com esse conceito?

Questões como essas, cada vez mais comuns em filmes, textos, reuniões, debates públicos e encontros informais realizados pelos integrantes de alguns desses coletivos, longe de representarem um pálido reflexo de identidades culturais pré-estabelecidas, como a ideia de “auto representação” nos leva a supor, parecem surgir de cruzamentos construídos por situações cotidianas, vividas nas fronteiras porosas da vida cidadina. Situações “híbridas” (CANCLINI, 2007; BHABHA, 1998), ou “mestiças” (AGIER, 2011), que parecem apontar para o fato de que a cidade pode em si mesma, ser vista como um dispositivo cultural (AGIER, 1999; 2011; TELLES & CABANES, 2006).

Tais processos (móveis) tornam-se interessantes na medida em que nos permitem enxergar vínculos sociais e atuações artísticas e políticas que vêm se constituindo em uma área que parece estar longe de poder ser reduzida às fronteiras físicas do que normalmente denominamos “periferia”, embora sejam totalmente traduzíveis quando nos atemos a uma interpretação relacional do mesmo termo.

Aí reside o motivo pelo qual, parte significativa dessas pessoas vem se esforçando no sentido de construir, através da realização, exibição e debates de filmes, as condições sociais capazes de gerarem espaço para uma ressignificação da noção de “periferia”, na medida em que, embora o termo tenha perdido muito de sua potência crítica nos últimos anos, como apontam diversos estudos (TELLES & CABANES, 2006; CABANES & GEORGES; 2011), ele parece conservar sua importância pelo fato de preservar a ideia da desigualdade no acesso aos direitos (FELTRAN, 2011).

Neste sentido, mais do que disputas no campo audiovisual, o que parece estar se revelando através das práticas aqui descritas são lutas em torno da abertura de canais de interlocução política que sejam capazes de dar visibilidade a diferentes interpretações sobre a diferença.

Bibliografia

ADERALDO, Guilherme. Das ruas à tela: a representação da violência na televisão (2008). Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, Brasil.

AGAMBEN, Giorgio. Qu'est-ce qu'un dispositif? (2006), Paris, Editora Payot & Rivages.

AGIER, Michel. Antropologia da Cidade: lugares, situações, movimentos (2011). São Paulo, Editora Terceiro Nome.

AGIER, Michel. L'invention de la Ville: banlieues, townships, invasions et favelas (1999). Paris, Editora EAC.

BHABHA, Hommi. O Local da Cultura (1998). Belo Horizonte, Editora UFMG.

BUCCI, Eugênio & KHEL, Maria Rita. Videologias (2004). São Paulo, Editora Boitempo.

CABANES, Robert & GEORGES, Isabel (Orgs). Saídas de Emergência: ganhar/perder a vida na periferia de São Paulo (2011). São Paulo, Editora Boitempo.

- CABANES, Robert & TELLES, Vera (Orgs). *Nas Tramas da Cidade: trajetórias urbanas e seus territórios* (2006). São Paulo, Editora Humanitas.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2006). São Paulo, Editora Edusp.
- CÂNDIDO, Renato. *Menina mulher da pele preta: projeto de serie televisiva que discute questões de gênero e raça ligados à mulher negra* (2011). Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- COUTO, Mía. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003). São Paulo, Editora Companhia das Letras.
- DIAS, Luciana de Jesus. *Dinâmicas de raça na periferia: a experiência de jovens na região do M'Boi Mirim* (2012). Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- FAGUNDES, Daniel & PEREIRA, André Luis. *Lágrima Terra* (2009). São Paulo, Editora Edições Toró.
- FELTRAN, Gabriel. *Fronteiras de Tensão: política e violência nas periferias de São Paulo* (2011). São Paulo, Editora Unesp/CEM.
- FOOT WHYTE, William. *Sociedade de Esquina* (2005), Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar.
- LEONEL, Juliana & MENDONÇA, Ricardo (Orgs). *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos* (2010). Belo Horizonte, Editora Autêntica.
- MAGALHÃES, José César. *As entidades sociais e o surgimento de uma gestão concorrencial do engajamento cívico*. In CABANES, Robert & GEORGES, Isabel (Orgs). *Saídas de Emergência: ganhar/perder a vida na periferia de São Paulo* (2011). São Paulo, Editora Boitempo. Pp 257-278.
- MARANHÃO, Tatiana Amorim. *O sentido político das práticas de responsabilidade social no Brasil*. In CABANES, Robert & GEORGES, Isabel (Orgs). *Saídas de Emergência: ganhar/perder a vida na periferia de São Paulo* (2011). São Paulo, Editora Boitempo. Pp 237-256.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura* (2009). Rio de Janeiro, Editora Aeroplano.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *É tudo Nosso! Produção cultural na periferia paulistana* (2012). Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- SKLAIR, Jéssica. *A filantropia paulistana: ações sociais em uma cidade segregada* (2010). São Paulo, Editora Humanitas.
- SOUZA e SILVA. *Indicadores para políticas culturais de proximidade: o caso do prêmio cultura viva* (2007). Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- TOLEDO, Moira. *Educação popular audiovisual no Brasil: panorama 1990-2009* (2010). Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- VAZ, Sérgio. *Cooperifa: antropofagia periférica* (2008). Rio de Janeiro, Editora Aeroplano.
- VAN VELSEN, J. *A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado*. In FELDMAN BIANCO, Bela (Org). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos* (2010). São Paulo, Editora Unesp.

ⁱ Agradeço especialmente à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa concedida no Brasil e à Coordenação para o Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio recebido durante

o estágio realizado no exterior. Agradeço igualmente aos professores Dr. Heitor Frúgoli Jr e Dr. Michel Agier bem como aos colegas do GEAC/USP e Atelier DADA (EHES).

ⁱⁱ Existem diversas instituições que nos últimos anos vêm assumindo a responsabilidade de formar, em cursos e oficinas de audiovisual, populações ligadas a regiões de baixa renda de todo o país. A pesquisadora Moira Toledo (2009), em um mapeamento produzido para o desenvolvimento de sua tese, defendida na ECA (Escola de Comunicações e Artes da USP), chegou a encontrar 113 instituições dedicadas a este trabalho no Brasil.

ⁱⁱⁱ Que, em muitos casos são definidas como “populações carentes” ou, em outras variações igualmente problemáticas, “jovens em condição de vulnerabilidade”, “jovens moradores de periferias”, entre outros.

^{iv} Tenho aqui como referência o município de São Paulo. Local onde desenvolvi a etnografia.

^v Desde o governo do presidente Fernando Collor de Melo (1990-1992), a concepção que pautou as principais políticas públicas do setor cultural desenvolvidas no país, teve por característica a ideia da cultura como um “problema de mercado”, eximindo o Estado de grandes responsabilidades. Neste sentido, as principais políticas culturais eram frutos de incentivos fiscais, dados a empresas para que estas se comprometessem com o mecenato cultural, o que gerou uma imensa desigualdade na distribuição dos recursos. Em fala realizada em 2009, registrada por NASCIMENTO (2012), Roberto Nascimento, à época, secretário do fomento e incentivo à cultura do Ministério da Cultura (MINC), comentou alguns dados sobre essa desigualdade. Segundo ele 1% do total dos recursos do MINC eram repassados a estados do Norte, enquanto a região Sudeste ficava com 80%. Além disso 85% dos recursos que chegavam à região Sudeste eram destinados a Rio e São Paulo. As regiões e populações mais pobres eram excluídas desse processo. Por este motivo, durante a gestão do ministro Gilberto Gil (2003-2008), a característica principal das políticas culturais do MINC foi a tentativa de aproximação com as populações periféricas do país através de políticas como os Pontos de Cultura, que são apoios oferecidos pelo governo federal a projetos realizados em regiões precárias de todo o país. Qualquer instituição pode tornar-se um ponto de cultura (uma ONG, uma associação de bairro, um movimento social), transformando-se numa espécie de centro de organização das ações culturais em sua localidade, articulado em rede com outros pontos. Segundo Célio Turino, secretário de Cidadania Cultural do MINC à época da gestão do ministro Gilberto Gil: “No geral as políticas públicas têm por método a ideia da carência e da vulnerabilidade. Os Pontos de Cultura são o oposto disto, partem da potência das manifestações culturais das comunidades. Eles trabalham na perspectiva da emancipação, para além da ideia da inclusão social” (Célio Turino, <http://www.cultura.gov.br/site/2010/02/08/pontos-de-cultura-no-exterior/>).

^{vi} O Programa de Valorização a Iniciativas Culturais (VAI), criado pela lei 13540 (de autoria do vereador Nabil Bonduki) e regulamentado pelo decreto 43823/2003 é um dispositivo legal que seleciona anualmente cerca de uma centena de projetos culturais elaborados sobretudo por populações entre 18 e 29 anos, residentes em regiões precárias e/ou pouco assistidas por equipamentos públicos de cultura. O diferencial deste programa é o fato de voltar-se principalmente ao apoio de pessoas físicas, ou seja, a coletivos informais, não estruturados juridicamente. Este apoio de até R\$ 25,692,95 (cerca de 10 mil euros) pelo período de um ano, tem sido fundamental para que coletivos como os que tenho tratado neste trabalho se formem e adquiram equipamentos que os permitam seguir realizando seus filmes. Cada coletivo pode contar com esses recursos, caso sejam contemplados, por, no máximo, dois anos.

^{vii} Sobre a ideia de “empreendedorismo social” e seus efeitos políticos no Brasil contemporâneo ver SKLAIR (2009), MARANHÃO (2011) e MAGALHÃES (2011).

^{viii} Segundo AGAMBEN (2006), 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.

^{ix} Sobre o conceito de “situação” ver VAN VELSEN (2010).

^x Sobre a Cooperifa ver NASCIMENTO (2009; 2012) E VAZ (2008).

^{xi} Blog CineBecos e Vilelas: <http://becosevilelaszs.blogspot.fr/2007/10/manifesto-do-olhar-visceral.html> Último acesso 03/05/2012.

^{xii} Sobre este processo ver ADERALDO (2008).

^{xiii} Daniel Fagundes (coletivo NCA) e André Luis Pereira, escreveram um livro de poesias intitulado “Lágrima Terra” em 2009. Daniel e os membros do coletivo do qual participa escreveram também um dos capítulos do livro “Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos”, organizado por Juliana Leonel e Ricardo Mendonça em 2010.

^{xiv} Refiro-me aqui às dissertações de mestrado de Cândido (2011) e Dias (2012). Ambos moradores de regiões de baixa renda e integrantes do coletivo Cinebecos.

^{xv} O Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA) é um coletivo, formado em 2005 por 3 amigos, moradores de regiões precárias na zona sul de São Paulo que, após terem realizado cursos de formação audiovisual em duas ONGs diferentes em suas regiões, decidiram montar o grupo com o objetivo de realizarem projetos autônomos a partir da utilização de ferramentas audiovisuais. Rose Hikiji, professora do departamento de Antropologia Social da Universidade de São Paulo, realizou em 2009, o filme “Cinema de Quebrada” (Fapesp/LISA, 2008, 47 Min) sobre as experiências dos coletivos de realizadores audiovisuais retratados neste texto.

^{xvi} No cartaz que anunciava o evento podíamos ler: “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”.

^{xvii} O termo *diegese* refere-se ao domínio exclusivo da narrativa.

^{xviii} Sobre as oficinas e cursos oferecidos pelas referidas ONGs ver: <http://www.kinoforum.org.br/oficinas/> e <http://www.cidec.futuro.usp.br/artigos/artigo4.html> Último acesso em 17/05/2012.

^{xix} O evento foi organizado a partir de uma parceria entre o SESCSP (Serviço Social do Comércio de São Paulo) e o Coletivo de Vídeo Popular (CVP). Uma rede de coletivos da qual o NCA faz parte e tinha como proposta realizar mensalmente um debate entre um grande cineasta e um coletivo ligado ao CVP a partir da exibição de um filme do acervo Videobrasil, um centro internacional de referência para a produção contemporânea do Sul geopolítico do mundo, organizada desde 1991 e um vídeo realizado pelos coletivos ligados ao CVP. Na primeira edição um dos vídeos exibidos foi Videolência e eu fui convidado pelos membros do NCA para realizar a mediação do debate.

^{xx} Opto aqui por omitir o nome deste agente.

^{xxi} Em seu clássico “Sociedade de Esquina”, FOOT-WHYTE (2005), já ressaltava a centralidade das relações de lealdade entre grupos juvenis nos subúrbios urbanos. Em muitos casos recusar pagamento, por exemplo, era um ato visto como mais útil do que recebe-lo, uma vez que os laços de reciprocidade não eram cortados.

^{xxii} O nome é fictício.