



CENAS DA PERIFERIA: REPRESENTAÇÕES E DISCURSOS EM PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS “PERIFÉRICAS”

Daniela Zanetti¹

Resumo

Este artigo procura investigar os modos como o audiovisual se constitui numa plataforma de representações e discursos, em articulação com a idéia de cultura como recurso e como organização discursiva. O objetivo é construir um aparato teórico que dê conta de compreender o fenômeno da produção audiovisual em periferias urbanas brasileiras e analisar as obras audiovisuais que se destacarem em festivais específicos deste contexto.

Palavras-chave: Audiovisual, periferia, representações.

Introdução

Os vídeos *Falcão, meninos do tráfico* (MV Bill e Celso Athayde/Cufa); *O Campim* (Cladestino Filmes/Cinema Nosso), *A fábrica: produzir para o bem ou para o mal* (Cláudio Galvão da Silva) e *Picolé, Pintinho e Pipa* (Nós do Morro) são alguns exemplos de obras audiovisuais exibidas em festivais que se dedicam a produções “da periferia”.

Com o objetivo de identificar a existência de uma produção audiovisual chamada “periférica”, este artigo se estrutura em torno de dois eixos: i) a investigação da linguagem audiovisual enquanto plataforma de representações e discursos; e ii) a exploração do conceito de cultura como recurso e como organização discursiva. Convergindo estas duas abordagens, a proposta é compreender os possíveis vínculos existentes hoje entre os espaços periféricos urbanos do Brasil e suas próprias estratégias de auto-representação através do audiovisual, e como, neste processo, se estabelecem identidades coletivas.

¹ Doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia.

1. Reconhecendo o fenômeno

Para compreender o que vem a ser uma “produção audiovisual de periferia” (ou “cinema de periferia”), é preciso inicialmente localizar este fenômeno, situá-lo dentro de um contexto. Este conceito vem se estabelecendo e adquirindo certa projeção publicamente principalmente através de determinados eventos de cinema e vídeo, mais especificamente o Festival Internacional Cine Cufa e o Festival Visões Periféricas, realizados no Rio de Janeiro, e que tiveram suas primeiras edições em 2007.

O Festival Cine Cufa aconteceu de 4 a 16 de setembro no Centro Cultural Banco do Brasil, na capital carioca, e foi uma iniciativa da Central Única das Favelas do Rio de Janeiro. O evento, que teve patrocínio do Banco do Brasil (também responsável pela realização) e do Governo Federal, foi criado com o objetivo de abrir espaço para a exibição dos filmes produzidos nos cursos de produção audiovisual da própria Cufa e de outras entidades. Foram exibidas cerca de 50 produções (do Brasil e de outros países, como África do Sul, Angola, Estados Unidos, França, Índia e Inglaterra) que “abordam o cotidiano das favelas e tratam de família, religião, preconceito, exclusão social, violência e o convívio com o tráfico de drogas”. O folder distribuído no festival traz a seguinte chamada: “O mundo já retratou a periferia. Agora é a vez das posições se inverterm”, e o texto de apresentação diz o seguinte:

O Cine Cufa é um festival dedicado às obras audiovisuais produzidas por periferias de todo o mundo e traz como proposta o incentivo a uma nova ordem cultural e artística, que tem como objetivo maior mostrar um novo ponto de vista: a capacidade de contribuir não somente com personagens que possam atuar à frente das câmeras, mas também como protagonistas atrás delas. (...) Temos como objetivo fomentar a construção de uma identidade que passe a atuar mais fortemente no mercado cinematográfico, fazendo com que os realizadores dessa crescente vertente audiovisual reconheçam-se como representantes de um novo e legítimo movimento estético, social e político.

O festival Visões Periféricas, organizado pelo Observatório de Favelas, aconteceu de 6 a 16 de junho, no Centro Cultural da Caixa Econômica Federal, no Centro do Rio de Janeiro, e em outros espaços da região metropolitana (Avenida Brasil, sedes dos projetos Observatório das Favelas e Nós do Morro, Santa Cruz, São Gonçalo, Complexo do Alemão e Central do Brasil). Os principais patrocinadores foram a

Petrobrás e o Governo Federal. Foram 184 trabalhos inscritos e 34 selecionados para a mostra competitiva, entre vídeos produzidos por “escolas populares de comunicação e audiovisual, e coletivos de realizadores, do país”. As obras concorriam aos prêmios de Melhor Filme, Crítica Social, Retrato da Periferia, Coisas Nossas, além das menções honrosas. No catálogo deste festival, seus idealizadores lançam uma provocação: “Como a periferia vê o mundo? Como a periferia vê a periferia? E, afinal, de que periferia estamos falando?”. E ressaltam: “É comum que as representações dos espaços populares sejam marcadas pelo estereótipo da pobreza e da violência ou por um tom folclórico”. O texto de apresentação do festival defende que o cotidiano da periferia não é tematizado, mas sim transformado em espetáculo, e que, frente a essa realidade, o evento parte da aceção de que a cultura é um importante instrumento “para a construção de um novo olhar sobre as periferias brasileiras”.

Além das exposições, nos dois eventos também ocorreram diversos debates com representantes de várias instituições e realizadores, em torno de temas que se tornaram recorrentes neste circuito. A relação centro X periferia, novas possibilidades de se fazer cinema, formação de platéias, mercado de distribuição das produções da “periferia”, políticas de audiovisual, modos de representação da periferia na mídia, são algumas das questões discutidas nestas instâncias de articulação política.

Num desses momentos, durante o festival Visões Periféricas, representantes de “42 iniciativas de um universo estimado em cerca de 200 grupos que desenvolvem trabalhos na área do audiovisual”² estruturaram o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (Fepa) para discutir temas relativos ao trabalho das organizações envolvidas. O encontro resultou na elaboração da Carta da Maré, documento com propostas direcionadas ao Ministério da Cultura. Dentro de uma perspectiva que envolve modos de posicionamento e de ação política na esfera pública, destacam-se os seguintes tópicos da carta:

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;

Criar editais públicos adequados aos núcleos populares (ONGs, Oscips, coletivos, etc.) de formação audiovisual com dotação orçamentária específica para cada região do

² Fonte: www.observatoriodefavelas.org.br/observatorio/noticias/noticias/4567.asp, em 30 de setembro de 2007.

Brasil (regionalização da produção). Esses editais devem promover a diversidade sócio-cultural de cada região. (...)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;

Reivindicar contrapartidas das TVs públicas e comerciais no sentido de co-produzir obras a partir dos núcleos populares de formação audiovisual;

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 (...);

Contribuição na construção de um portal nacional com produções audiovisuais que saíram de oficinas e projetos afins com o público de periferia.

A própria elaboração de um documento propositivo como este indica uma organização discursiva por parte dos agentes e uma preocupação com as representações decorrentes de suas obras artísticas. Percebe-se, pelas propostas formuladas, que há uma ênfase na demarcação de um tipo específico de produção (“audiovisual popular”, “núcleos populares de formação audiovisual”, “produções periféricas”), na necessidade de ampliação de modos de difusão e de espaços alternativos de exibição, na importância da diversidade sócio-cultural nas produções e do ensino da linguagem audiovisual.

Referências à utilização do audiovisual e à importância dada às representações também podem ser encontradas nos sites das instituições e núcleos de produção audiovisual “da periferia. Um exemplo é o site do Cufa Audiovisual (www.cufaaudiovisual.blogspot.com), um núcleo que reúne diretores, produtores e roteiristas, muitos dos quais formados pela própria instituição. Com patrocínio da Fundação Ford, a ONG mantém ainda um curso de audiovisual, voltado para a “transformação e ampliação das perspectivas profissionais e pessoais, já que além de promover a inserção no mercado de trabalho, contribui de forma determinante na elevação da auto-estima dos jovens”. O site do projeto ressalta ainda:

O objetivo é proporcionar os subsídios necessários para que os jovens desenvolvam uma linguagem própria, pautada pela diversidade, qualidade e inovação. (...) Com este trabalho, o Curso de Audiovisual da Cufa abre espaço para a criação e colabora para a inclusão desses jovens, na medida em que promove o acesso das camadas menos favorecidas da sociedade aos bens culturais e as ferramentas da produção audiovisual, até então, destinados, fundamentalmente, às classes mais favorecidas. (...) Como

³ Esta proposta foi acatada pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e resultou na criação de um edital público específico para “egressos de projetos sociais” produzirem curtas-metragens.

resultado deste processo educativo há a formação de alunos multiplicadores de conhecimento, mais conscientes de sua imagem e das formas possíveis de retratá-la.

Esse conjunto de fragmentos discursivos ressalta uma consciência (por parte dos atores sociais envolvidos nesse trabalho de produção e exibição de obras audiovisuais) acerca da importância das representações de periferia, do poder da imagem e da lógica da mídia no tocante às disputas por reconhecimento e legitimidade na esfera pública. Há ainda uma forte referência à idéia de pertencimento (a uma ideologia, a um lugar, a um coletivo, etc.) associada à representação da periferia, podendo resultar em construções de identidade.

Tais evidências de certa forma marcam a existência do fenômeno do “audiovisual de periferia”, marcado pelo estabelecimento de um debate das chamadas periferias (mundiais e locais) em torno de suas próprias realidades, cada vez mais pautado pela necessidade de uma visibilidade pública. Daí a necessidade de instrumentos para se (re)pensar e (re)elaborar suas próprias representações. Podemos considerar, então, a existência de um discurso “organizado” que envolve e “subscreve” um determinado conjunto de representações inscritas numa produção audiovisual chamada “de periferia” ou “periférica”. A partir disso, pode-se formular a seguinte questão: que tipos de discursos permeiam as representações criadas por essas periferias? Antes de buscar essa resposta, é preciso compreender a relação existente entre linguagem audiovisual, representações e discursos.

2. O audiovisual como plataforma de discursos e representações

O audiovisual é um termo “guarda-chuva” que abarca formatos, estilos e suportes distintos, incluindo todo o tipo produção que combine imagem e som (linguagem verbal, efeitos sonoros, músicas). Pode ter como suporte o cinema, a televisão, o vídeo analógico ou digital, ou mesmo a internet. A denominação pode abranger curtas, médias ou longas-metragens, nos gêneros ficção, artístico (vídeo-arte) ou documentário, além de programas de televisão, videoclipes, etc. A produção pode ser do tipo “caseira”, feita com poucos recursos (utilizando câmeras portáteis, por exemplo), ou mais rebuscada, envolvendo equipe e estrutura maiores, como os grandes estúdios de cinema.

Independente do dispositivo – o conjunto de dados, materiais e organizacionais, que inclui os meios e técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e de reprodução, os meios e os suportes de difusão (Aumont, 1993) –, a obra audiovisual é uma produção simbólica e funciona como um meio de significação. A imagem está sempre ligada ao exercício de um determinado tipo de linguagem, assim como à vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade). Desse modo, um filme, que é basicamente composto por imagens, remete direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve, mas, nele, a sociedade não é propriamente “mostrada”, mas sim representada (Vanoye; Goliot-Lété, 2004).

Considerando a definição ambígua do termo, representação pode tanto ser o ato de representar como o objeto representado em si, muito embora o que está em jogo é o entendimento de que “algo está no lugar de outro”. Segundo Aumont (2003), a representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa, podendo uma representação particular ser confrontada com outras representações.

Este processo, contudo, não implica num tipo de realismo: o acesso ao “real” não é direto e só ocorre por meio da linguagem e da representação. Não se deve entender como sinônimos os conceitos de representação e de realismo. Enquanto a representação é um fenômeno mais geral, que permite ao espectador ver “por delegação” uma realidade ausente (e que lhe é oferecida sob a forma de um substituto), o realismo pode ser entendido como um “conjunto de regras sociais com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório para a sociedade que formula essas regras” (Aumont, 1993:105). Por outro lado, a impressão de realidade tem sido associada ao cinema, e os filmes, por conseguinte, são reconhecidos como especialmente críveis.

Um filme cria um efeito de realidade, um efeito produzido no espectador pelo conjunto dos índices de analogia presentes em uma imagem representativa. Segundo Aumont (1993), o efeito de realidade será mais ou menos completo, mas ou menos garantido, conforme a imagem respeite convenções de natureza histórica. De todo modo, a preocupação com a estética da verossimilhança está normalmente associada ao realismo, como se o simples fato de se perceber “distorções” ou “erros” de uma representação estética fossem suficientes para tornar “transparente”, ou óbvio, o discurso de uma obra. Como apontam Shohat e Stam, é preciso estar atento às formas

das representações (se verossímeis ou “incorretas”), mas também às estratégias discursivas que sustentam os pontos de vista em jogo nas obras.

O discurso artístico é construído em torno da vida social comum. De acordo com Shohat e Stam (2006), “ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais” (2006:263). Nesse sentido, o cinema representa as linguagens e discursos do “mundo”, constituindo-se numa versão mediada de um mundo sócio-ideológico que se apresenta como texto e como discurso. As representações artísticas, assim como os discursos, são sociais e históricas; surgem a partir de um enunciado, relativo a um sujeito inserido num determinado contexto sócio-histórico. Deste modo, uma representação, que possui uma dimensão mimética, se constitui também como discurso, “um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente situados” (2006:265).

Shohat e Stam (2006) ressaltam ainda que as conotações de “representação” são ao mesmo tempo religiosas, estéticas, políticas e semióticas. As conotações estéticas e políticas ocupam lugar central na abordagem das representações que emergem da cultura audiovisual tratadas aqui. Segundo estes autores,

A representação também tem uma dimensão estética, pois a arte também é uma forma de representação, uma mimese, nos termos platônicos e aristotélicos. A representação também é teatral, e em muitas línguas “representar” significa “atuar” ou fazer um papel. As artes narrativas e miméticas, na medida em que representam *ethos* (personagens) e *ethnos* (povos), são consideradas representativas não apenas da figura humana, mas também da visão antropomórfica. Em um outro nível, a representação também é política, na medida em que o exercício político geralmente não é direto, mas representativo. (...) Nos campos de batalha simbólicos dos meios de comunicação de massas, a luta por representação tem correspondência com a esfera pública (Shohat; Stam, 2006:267-268).

Se o sentido político da arte pressupõe uma “delegação de vozes”, pode-se supor que o estudo das narrativas filmicas, por exemplo, evidenciaria essas vozes, os sujeitos, o lugar e o tempo da enunciação. Fazer um filme implica num processo de escolha e de organização de elementos, em tomadas de decisão. Estabelece-se uma relação com o mundo real que não é direta. Assim, um filme se constitui num ponto de vista sobre um determinado aspecto do mundo real, operando um modo de representação da sociedade. Essa estruturação, esse modo organizativo, emerge ao se observar aspectos como:

sistemas de papéis ficcionais e de papéis sociais, e os esquemas culturais a ele associados; a função de determinados grupos sociais, suas ações e conflitos no interior da narrativa; o modo como aparecem as organizações, as hierarquias e as relações sociais; a maneira de perceber e mostrar lugares, fatos, eventos; o modo temporal; e a relação que se estabelece com o espectador, o que se espera dele. (Vanoye; Goliot-Lété, 2004). Dentro desta perspectiva, mesmo a escolha do elenco “constitui um tipo de delegação de voz com tons políticos” (Shohat; Stam, 2006:277), resultando numa forma imediata de representação.

Um filme – enquanto plataforma de representações de povos/grupos ou indivíduos/personagens – é uma produção discursiva constitutiva das relações sociais e das disputas empreendidas por sujeitos inseridos em determinadas estruturas de poder. Por isso, entendemos ainda que um filme espelha seus processos de produção, assim como processos sociais mais amplos (Shohat; Stam, 2006).

Estereótipos e distorções – Refletindo sobre um tipo de representação “eurocêntrica”, esses autores afirmam que, dependendo do modo como são operadas, representações podem gerar estereótipos negativos e distorções, especialmente se estiver se referindo a grupos subalternos: “A questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação” (2006:270).

Essa falta de controle sobre suas próprias representações também é problematizada pelos articuladores dos movimentos de periferia, como demonstra, por exemplo, este texto assinado pelo Observatório de Favelas inscrito no catálogo da mostra Visões Periféricas:

O ideal fundante do Observatório de Favelas é a criação de uma cidade instituída através do respeito e do reconhecimento da diferença. Acreditamos que representações dos espaços populares, que não se valham de estereótipos do senso comum, são fundamentais para que este ideal se concretize. Pois, a imagem da periferia que é amplamente difundida corrobora o preconceito social e legitima a estrutura social vigente.

Contudo, não basta afirmar que os filmes “de periferia” são elaborados pela própria periferia. É preciso saber para quem são produzidos, em quais circunstâncias e a partir de quais ideologias e discursos. Quem diz o que em nome de quem? Essa questão nos leva a tentar identificar quem são os agentes dessas produções e quem são seus

públicos. Se existem aqueles que falam sobre a periferia, então estes podem estar sendo “delegados” a falar em nome de um coletivo? Nas obras audiovisuais identificadas como sendo “da periferia”, interessa investigar como ocorre essa estruturação simbólica em torno da própria periferia, ou mesmo dos espaços “não-periféricos”, a partir de um suposto lugar de enunciação diferenciado.

A partir desta perspectiva, talvez seja possível refletir com mais propriedade acerca dos sentidos normalmente atribuídos ao termo “periférico” e sua articulação com os usos do audiovisual. Periférico em relação a práticas culturais, espaços/territórios ou identidades coletivas? De que modo observar e interpretar estas representações nas obras audiovisuais a serem examinadas?

Como afirma Magnani (2006), ser da periferia também pode se constituir num *ethos*, que ressalta a idéia de pertencimento e de compartilhamento de gostos e valores. Noções de pertencimento e compartilhamento com certa frequência ajudam a construir discursos e representações em vídeos relacionados ao movimento *hip hop*, marcados pela fala do “excluído”. É sabido o quanto este movimento, especialmente no Brasil, funciona como veículo de denúncia contra as desigualdades sociais, principalmente através das letras do *rap*, como pode ser visto no vídeo *Soldado do Morro*, de MV Bill. A produção coloca em evidência o discurso de um jovem traficante sobre sua condição social desprivilegiada. Numa outra vertente, o vídeo *Sou Rocinha Hip Hop*⁴ (Cavideo Produções), define, já no título, o pertencimento a um lugar e a um estilo de vida ligado a este movimento cultural que agrega um conjunto de comportamentos, valores, discursos, que passam pela música, dança, grafite e vestuário. O vídeo registra um grande evento de *hip hop* na favela Rocinha, no Rio de Janeiro. Inicialmente, utiliza uma linguagem de videoclipe (com música e cortes rápidos) para destacar as atrações do evento (rappers, DJs, dançarinos, grafiteiros). Em seguida, são inseridas entrevistas com os artistas e pessoas do público. Vestidos “a caráter”, quando perguntados sobre suas profissões, citam atividades como ajudante de pedreiro, garçom, cabeleireiro, atendente de lanchonete, operador de caixa, office-boy, etc. O *hip hop* representa para estes jovens uma espécie de “território paralelo”, onde se estabelecem laços de identidade e modos de representação compartilhados.

3. A cultura como organização discursiva e como recurso

⁴ Disponível em:

<http://www.ford-maverick.com/show/Sou-Rocinha-Hip-Hop---Parte-1/Cavideo/KxOu7qbBNP4>

Pode-se considerar o uso do audiovisual sob pelo menos dois aspectos: como meio, plataforma de representações (já discutido anteriormente); e como recurso, como prática cultural inserida num determinado contexto social, político e econômico. No que se refere ao segundo aspecto, é preciso, inicialmente, refletir sobre o conceito de cultura enquanto instância de produção e consumo, e seu papel na contemporaneidade ao “costurar” as dimensões estéticas e políticas. É por meio da cultura, entendida como recurso, que se organizam tanto os discursos como as práticas concretas.

As condições reais sob as quais tem sido possível a realização dessa produção audiovisual “de periferia” no Brasil passam pelo domínio da cultura e de seus usos políticos. Uma conjunção de vários fatores está associada a essas condições: a organização dos movimentos sociais urbanos e sua crescente articulação com as questões da comunicação social; a atuação de organizações não-governamentais, que se estabelecem com força no Brasil nos anos 90 e têm como foco comunidades mais “carentes”; a criação de editais públicos para realização de projetos sociais que desenvolvam atividades de arte e comunicação em favelas e periferias (como os Pontos de Cultura); o fomento à produção audiovisual através de projetos como Revelando os Brasis, DOCTV, Programadora Brasil, entre outros, além de editais para a realização de curtas e longa-metragens, decorrentes das políticas culturais da atual gestão do Ministério da Cultura e da Secretaria do Audiovisual (SAV)⁵; a ampliação de circuitos alternativos de exibição, que inclui mostras e festivais de cinema e vídeo, cineclubes de bairro e em escolas, pontos de exibição digital do Minc/SAV, entre outros; e, por fim, a existência de equipamentos digitais de filmagem e edição, menores, mais baratos e de utilização mais simplificada. Há ainda fatores mais abrangentes, como a crescente importância dada à cultura e à informação como fomentadores econômicos. Sobre esse aspecto, Yúdice (2004) aponta que a cultura está sendo progressivamente dirigida como um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica. E no que se refere ao universo urbano brasileiro, há uma demanda cada vez maior dessas práticas com o objetivo de se atenuar desigualdades sociais.

⁵ O programa Pontos de Cultura, do Ministério da Cultura, por exemplo, tem como proposta ampliar a produção e circulação de produtos culturais alternativos, visando públicos que dificilmente teriam acesso a meios formais de produção e difusão, formação específica e oportunidades de atuação nos campos da comunicação e das artes. O projeto Revelando os Brasis, da Secretaria do Audiovisual, incentiva a produção de vídeos por moradores de cidades com até 20 mil habitantes. Muitos desses lugares provavelmente nem possuem uma sala de cinema. Segundo dados do IBGE, resultantes da Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC) de 2006, enquanto a TV aberta está presente em 95,2% dos municípios brasileiros, apenas 8,7% dos municípios contam com salas de cinema.

O conceito de cultura e sua relação com as organizações sociais e de mercado pode ser pensado a partir das reflexões de Raymond Williams (1992), que discorre sobre várias instâncias relacionadas à produção cultural, passando pelas instituições, as formações internas de coletivos e das organizações artísticas.

Com relação às formações internas de organizações, Williams ressalta que as associações relativamente informais – ou independentes – têm sido uma tônica da vida cultural moderna e, em sua dimensão interna, poderia ser caracterizada pela participação formal de associados, pela manifestação pública coletiva, ou ainda pela associação consciente ou identificação grupal, manifestada de modo informal. Já na esfera das relações externas, o autor classifica três tipos característicos de formações culturais modernas: as especializadas, as alternativas e as contestadoras.

A forma alternativa possui características que podem ser associadas a alguns dos núcleos de produção que compõem o objeto desta pesquisa, pois diz respeito aos “casos de oferta de facilidades alternativas para a produção, exposição ou publicação de determinados tipos de obras, quando se acredita que as instituições existentes as excluem ou tendem a excluí-las” (1992:70). A concepção de “alternativo”, aliás, tornou-se, na contemporaneidade, uma espécie de categoria no mundo das artes, indicando certa ruptura não somente no aspecto institucional (não adesão a uma instância pública ou privada, ou ainda a não obediência às regras do mercado, por exemplo), mas também com relação ao aspecto formal (ao propor novas ordens estéticas). Os alternativos podem vir a se transformar em contestadores se, de acordo com Williams, “são alçados a contestação ativa às instituições estabelecidas ou, de maneira mais geral, às condições dentro das quais estas existem” (1992:70). Talvez neste caso se enquadrem algumas experiências que contestem, por exemplo, as formas preponderantes de representação da periferia, na mídia.

Ao longo do século XX parece ter havido um considerável aumento de vários tipos de formações culturais que podem ser consideradas “independentes”. Os fatores que possibilitaram a expansão deste “modelo” são, em primeiro lugar, a crescente organização e especialização do mercado, incluindo sua ênfase na divisão do trabalho; em segundo lugar, o crescimento de uma idéia liberal da sociedade e sua cultura, com a correspondente expectativa de tipos diversos de obras ou de tolerância em relação a elas, além da necessidade de trazer ao conhecimento do público um certo conjunto de obras (Williams, 1992:72). As formações independentes, alternativas e contestadoras,

portanto, se tornaram comuns já na segunda metade do século XIX, mas, evidentemente, assumiram novos contornos ao longo do século XX.

Em parte, transformações ocorreram por conta do surgimento de novas tecnologias e seu uso no campo das artes e da comunicação. Williams não chegou a presenciar a disseminação das tecnologias digitais e da rede mundial de computadores deste final de século, mas já adiantava que:

Em algumas das tecnologias mais avançadas – num setor, o vídeo e novos tipos de reprodução gráfica; em outro setor, tipos de transmissão como cabo e teletexto – ou já existem, ou podem buscar-se realisticamente oportunidades de alguma recuperação significativa de acesso direto a seus meios de produção para alguns tipos atuais de produtor cultural. Nas mudanças técnicas de nossa época, novas formas de acesso e novas formas sociais de produção cultural coletiva estão na verdade sendo intensamente exploradas. Elas ainda surgem apenas marginalmente e sofrem grande pressão das formas dominantes das modalidades do capitalismo desenvolvido e do capitalismo de Estado, que freqüentemente gozam da vantagem adicional de deterem de fato o controle da produção e das orientações das mais novas tecnologias. Contudo, pelo menos se pode dizer que a longa e complexa história das relações entre os produtores culturais e seus meios materiais de produção ainda não terminou, mas continua aberta e ativa. (Williams, 1992:117).

Considerando que esses momentos de transição tecnológica – relacionados aos meios de produção – representam também momentos de confronto e de disputas de poderes, não seria exagero afirmar que essas novas formas sociais de produção cultural coletiva não somente se ampliaram globalmente, como também se estabeleceram enquanto experiências de resistência à lógica do capitalismo de mercado e do capitalismo de Estado – muito embora experiências “marginais” tenham se incorporado às estruturas e formas dominantes.

Segundo Williams (1992), no que se refere ao universo das instituições que criam ou fazem circular bens culturais, o domínio dos meios de comunicação de massa e da propaganda no século XX instituiu novas relações de trabalho no campo da produção cultural, estabelecendo uma “cultura de mercado”, na qual as instituições culturais são parte integrante da organização social e econômica global. Fazem parte desta lógica, portanto, instrumentos como o *copyright* e o *royalty*, que surgem ainda no século XIX, mas que entram em “crise” na contemporaneidade.

Contudo, fortaleceu-se nas últimas décadas a discussão em torno das limitações do *copyright* e a criação do *copyleft*, por exemplo, como estratégia de instituir uma certa descentralização da produção cultural e, em determinados contextos (como em países da

América Latina), uma democratização do acesso a bens culturais. No âmbito das formações sociais de organizações e coletivos, essa descentralização – que implicaria em “afastamentos significativos das regras” frente a “formalização e rigidez das regras” – pode estar relacionada com períodos de mudança ou de crise. A criação do *copyleft*, por exemplo, é uma marca da contemporaneidade.

Para uma compreensão dos usos econômicos e políticos da cultura na contemporaneidade – caracterizada pela globalização, pelo multiculturalismo e pelas economias criativas – adotou-se inicialmente algumas reflexões de George Yúdice (2006). Ao se dedicar ao “local”, relativo principalmente ao contexto da América Latina, este autor torna-se fundamental numa investigação acerca da produção audiovisual “periférica”, principalmente por abordar a importância da cultura para a cidadania e para a justiça social e o papel das ONGs, e contemplar o fenômeno da “funkificação” no Rio de Janeiro. Todos estes são temas que perpassam as questões acerca de uma pressuposta “cultura da periferia” e suas formas de representação na esfera pública.

O argumento central de Yúdice é sua defesa da noção de cultura como recurso a ser gerenciado. Este gerenciamento não seguiria a perspectiva característica nem de uma “alta cultura” nem de uma “cultura cotidiana”. A cultura como recurso circula globalmente, provocando a emergência de “uma nova divisão internacional de trabalho cultural que imbrica a diferença local com administração e investimento transnacional”. (Yúdice, 2006:17). Dentro desta perspectiva, a cultura e as artes são cada vez mais tratadas como qualquer outro recurso. O autor cita o caso da indústria do audiovisual para mostrar como a cultura é cada vez mais invocada como uma propulsora do desenvolvimento do capital. Embora consciente dos aspectos negativos do imperialismo cultural e do poder das corporações capitalistas transnacionais, Yúdice é otimista com relação às possibilidades da globalização: este processo multiplicaria a “troca de idéias, informações, conhecimento e trabalho”, permitindo o surgimento de novos estilos de vida e de novas culturas. “A globalização comporta a disseminação (principalmente a comercial e a informática) dos processos simbólicos que conduzem a economia e a política de maneira crescente” (2006:51). Para ele, o mesmo capitalismo “desorganizado” que cria um grande número de redes para fins de acúmulo e de lucratividade apenas, também possibilita “a tessitura de redes de todos os tipos de associações afins trabalhando em solidariedade e cooperação” (2006:57). É neste contexto de “redes” que Yúdice também defende a vocação da cultura como recurso à

política. A cultura seria, então, um instrumento para a condução de uma ação política, traduzível num ato discursivo. O fenômeno do audiovisual “de periferia” se encaixa nesta perspectiva que entrelaça cultura e política.

Conclusão

Este artigo funciona tão somente como um ponto de partida para o aprofundamento destes e de outros aspectos relativos à produção audiovisual caracterizada como “periférica”. Uma

Trata-se de uma reflexão necessária para definir com mais precisão o modo de a metodologia a ser utilizada neste processo de análise. Contudo, fica evidente que há toda uma “teia” discursiva atrelada aos usos da cultura e a uma produção audiovisual que sustenta um tipo de representação “diferenciada” da periferia – o que deverá ser verificado através do estudo das obras.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- AUMONT, Jacques (e outros). **A estética do filme**. Campinas, SP. Papyrus, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec / Annablume, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v.2)**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- FRANÇA, Vera. **Discurso de identidade, discurso de alteridade: a fala do outro**. In: FRANÇA, Vera (Org). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 8ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Da diáspora: identidade e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MAGNANI, José Guilherme. *Trajetos e trajetórias: uma perspectiva da antropologia urbana. Entrevista com José Guilherme Magnani.* In FERRARI, Florencia; e outros (org.). **Sexta Feira 8 – Periferia.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Jailson de Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz. **Favela: alegria e dor na cidade.** Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas, São Paulo: Papyrus, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.