

**FACULDADE CÁSPER LÍBERO
COORDENADORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

**O AUDIOVISUAL NA REDE DOS
PONTOS DE CULTURA DA GRANDE SÃO PAULO**

ESTER MARÇAL FÉR

**SÃO PAULO
2009**

ESTER MARÇAL FÉR

**O AUDIOVISUAL NA REDE DOS PONTOS DE
CULTURA DA GRANDE SÃO PAULO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação na Contemporaneidade da Faculdade Cásper Líbero, na Linha de Pesquisa Processos Midiáticos: Tecnologia e Mercado, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre, sob orientação do Prof. Dr. Laurindo Leal Filho.

São Paulo
2009

Ester Marçal Fér
“O Audiovisual na rede dos Pontos de Cultura da Grande São Paulo”

Data da defesa:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Vicente Gosciola
Universidade Anhembi Morumbi

Prof. Dr. Sérgio Amadeu da Silveira
Faculdade Cásper Líbero

Prof. Dr. Laurindo Leal Filho
Orientador

“Um ponto de vista é a vista a partir de um ponto”.
Leonardo Boff

Dedicatória
A Deus e à minha família.
Por tudo.

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar a Deus, que me permitiu viver esse período tão rico de experiências e aprendizado, estando comigo em todo o tempo.

Aos meus pais, Nelson e Eunice, pelos fundamentais apoios material, emocional e espiritual, sem os quais não seria possível a concretização desta etapa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Laurindo Lalo Leal Filho, por me acompanhar nessa trajetória.

Ao Prof. Dr. Sérgio Amadeu da Silveira, pelos conhecimentos compartilhados em aulas, e pelas observações pertinentes feitas a este trabalho durante o exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Vicente Gosciola, pelas contribuições e disposição em participar na avaliação deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Laan Mendes de Barros, pelas fundamentais conversas que me auxiliaram na decisão de realizar este empreendimento.

Aos coordenadores e equipes dos Pontos de Cultura que participaram desta pesquisa.

A amiga e companheira Profa. Dra. Maria Isabel Amphilo, por todas as conversas teórico-metodológicas.

Ao amigo Leonardo Barbosa, pelas conversas cineclubistas.

Aos companheiros da Filmes de Abril e ao meu namorado Rodrigo, pela paciência e apoio.

Muito obrigada!

Resumo

Analisa a produção, distribuição e formação audiovisual realizada pelos Pontos de Cultura na região da Grande São Paulo durante o período de 2005 a 2008, enquanto potenciais instrumentos para o desenvolvimento de processos comunicacionais e culturais ocorridos dentro da rede virtual e presencial composta pelos projetos culturais vinculados ao Programa Cultura Viva. Observa de que forma os fundamentos encontrados na constituição da política cultural Cultura Viva, como os conceitos freireanos de empoderamento, autonomia e protagonismo social, bem como os valores da cultura *hacker* como a criação colaborativa e a generosidade intelectual são aplicados dentro das práticas audiovisuais dos Pontos de Cultura. Relaciona as atividades audiovisuais realizadas pelos Pontos de Cultura com as incursões que a linguagem audiovisual realizou dentro dos movimentos sócio-culturais brasileiros durante o século XX.

Palavras-chave: *Comunicação audiovisual. Cultura digital. Políticas públicas culturais.*

Abstract

It analyzes the output, distribution and audiovisual formation done by the Points of Culture, in the region of the extended Sao Paulo, during the period from 2005 to 2008, while potential instruments for the development of cultural and communication process occurred in a presencial and virtual net composed by the cultural projects linked to the Program Alive Culture. It observes how the statements found in the constitution of the cultural politics "Alive Culture", as the concepts of empowerment, autonomy and social protagonism as told by Paulo Freire and the values of the hacker culture, as well, as a collaborative creation and intellectual generosity applied into the audiovisual practices of the Points of Culture. It relates the audiovisual activities done by the Points of Culture with the incursions that the audiovisual language carried out inside the Brazilian partner-cultural movements during the 20th century in Brazil.

Key-words: *Audiovisual communication, Cultural public politics, Digital culture.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
-------------------	-----------

CAPÍTULO 1

A POLÍTICA CULTURAL DOS PONTOS DE CULTURA	16
A formação do campo da política cultural	17
A democratização cultural no projeto da modernidade	18
A política de difusão cultural e os meios de comunicação de massa audiovisuais	21
A política cultural do Estado Novo: o cinema como ferramenta de difusão cultural	22
O período da ditadura militar: cinema e televisão	28
A política cultural neoliberal	31
A política-cultural na contemporaneidade	34
A UNESCO : diversidade cultural e democratização da comunicação	36
Diretrizes da Política Pública Cultural do governo Lula / Gil	41
O Programa Cultura Viva	43
Os Pontos de Cultura	45
Gestão Cultural Compartilhada e Transformadora	49
Cultura Digital	52

CAPÍTULO 2

O AUDIOVISUAL NOS MOVIMENTOS SÓCIO-CULTURAIS DO BRASIL	58
O cinema	60
O cinema nos movimentos sócio-culturais: o movimento cineclubista	62
A experiência do CPC da UNE	68
O vídeo	72
O vídeo nos movimentos sócio-culturais: o legado do vídeo militante	74
O vídeo popular	77
O audiovisual digital	84
A experiência das oficinas de vídeo digital comunitário	86

CAPÍTULO 3

AS PRÁTICAS DE REGISTRO AUDIOVISUAL E SUAS POTENCIALIDADES

NOS PONTOS DE CULTURA _____	90
Metodologia e técnicas de investigação _____	91
Resultados da pesquisa objetiva _____	94
Análise da pesquisa objetiva _____	102

CAPÍTULO 4

UM RETRATO DOS PONTOS DE CULTURA

AUDIOVISUAIS DA GRANDE SÃO PAULO _____	106
1) Ponto de Cultura Luta do Movimento Bixigão _____	108
2) Ponto de Cultura Conte a sua História _____	118
3) Ponto de Cultura Vila Buarque _____	123
4) Ponto de Cultura Memórias do Olhar (Poá) _____	128
5) Ponto de Cultura Comunidade Audiovisual (Diadema) _____	137
6) Ponto de Cultura Diversão e Arte Para Qualquer Parte (Carapicuíba) _____	142
7) Ponto de Cultura Um Toque na Cuca (Mogi das Cruzes) _____	148
8) Ponto de Cultura da U.A.P.O. (Osasco) _____	153

CAPÍTULO 5

CONSTRUINDO A REDE: ANÁLISE DOS PONTOS DE CULTURA

AUDIOVISUAIS DA GRANDE SÃO PAULO _____	157
Formação Audiovisual _____	158
Produção Audiovisual _____	161
A utilização do <i>software</i> livre na produção audiovisual _____	163
Distribuição e Exibição Audiovisual _____	164
A produção colaborativa audiovisual entre os Pontos de Cultura _____	166

CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	167
-----------------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA _____	170
---------------------------	------------

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo as atividades audiovisuais realizadas pelos Pontos de Cultura localizados na região da Grande São Paulo, durante o período de 2005-2008, observadas como elementos potenciais para a construção de uma rede de criação, difusão e recepção cultural, proposta na formulação teórica do Programa Cultura Viva.

Os Pontos de Cultura são parte estruturante do programa de política pública cultural intitulado Cultura Viva - Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania, instituído em julho de 2004 pelo Ministério da Cultura na gestão de Gilberto Gil (2003-2008), durante o governo de Luís Inácio Lula da Silva. Seu objetivo enquanto política pública de cultura é o de impulsionar e conectar ações culturais já existentes em diversas comunidades espalhadas pelo Brasil, ou nas palavras de Gilberto Gil, “fazer uma espécie de ‘do-in’ antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país”.¹

A concepção do Programa Cultura Viva, enquanto política pública de cultura, tem sido observada por autores como Antonio Canelas Rubim (2008) como uma quebra nas formas pelas quais tradicionalmente os governos brasileiros formularam suas políticas culturais. Isso se deve basicamente à utilização de um conceito ampliado de cultura, dito “antropológico”, como também o modo pela qual a relação entre Estado e sociedade foi concebida pelo Programa, proposta em forma de parceria, utilizando como parâmetros os conceitos de autonomia, empoderamento e protagonismo social, encontrados na obra de Paulo Freire (1980; 1983; 1986; 1996). Nesse sentido, a política cultural do Cultura Viva propõe a construção de um processo inclusivo e democrático com entidades e sujeitos participantes, e a inserção, para além da tradicional cultura erudita, de outras modalidades de cultura, como objeto das políticas públicas culturais, tais como as culturas populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; das periferias; da mídia audiovisual; das redes informáticas, etc.

Um terceiro fator de inovação pode ser encontrado dentro da proposta dos Pontos de Cultura: a utilização de um modelo comunicacional que busca nos recursos da cultura digital um sistema capaz de constituir uma “rede orgânica e horizontal de criação, difusão, recepção e

¹ Discurso de posse do ministro Gilberto Gil, em 02/01/2003. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2003/01/02/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo/> acessado em 12/02/2008

gestão cultural”. A fundamentação teórica para este modelo é encontrada nos conceitos de liberdade, colaboração, compartilhamento e generosidade intelectual advindos da cultura *hacker* (CASTELLS, 2003). Seguindo as orientações da Cultura Digital – uma das quatro ações de trabalho do Cultura Viva - , cada Ponto de Cultura é equipado com pequenos estúdios de produção digital de imagem e som, providos com *softwares* livres, conectados à Internet via banda larga, para que, independentemente da expressão cultural desenvolvida pelo projeto – seja literatura, dança, artes plásticas ou artesanato – os protagonistas das ações culturais sejam capacitados a distribuir suas próprias imagens e sons através da rede de Pontos de Cultura e conseqüentemente, na rede mundial de computadores.

Neste sentido, a construção da rede entre os Pontos de Cultura pretende se dar em grande parte através de produtos culturais como vídeos, web-rádio, sites, fotografias e músicas, criados a partir de equipamentos multimídia disponibilizados pelo governo, permitindo uma troca de informações através da rede virtual de computadores. Graças as essas características tecnológico-culturais dos Pontos de Cultura, a produção audiovisual constitui-se como uma das principais ações desenvolvidas pelos Pontos de Cultura, como podemos observar no gráfico abaixo.

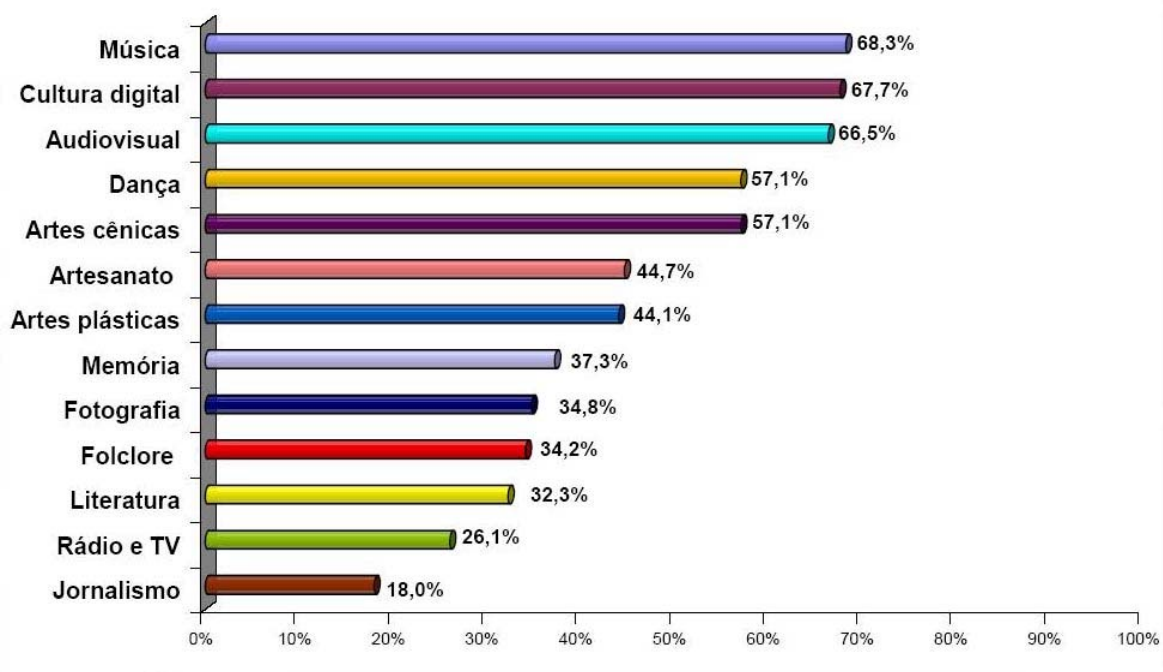


Gráfico da utilização das linguagens trabalhadas pelos Pontos de Cultura.

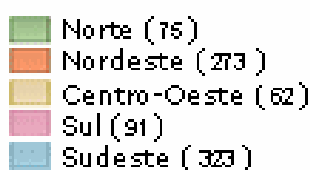
Fonte: Pontão Mapas da Rede – IPSO Pesquisa 4: Atividades, Linguagens, Público e Temáticas
 Acessado em: <http://www.pesquisa.utopia.com.br/p004> em 20/02/2009

De acordo com as características do Programa Cultura Viva, as atividades audiovisuais dos Pontos de Cultura podem se configurar como um fim em si mesma, em projetos diretamente vinculados à produção de curtas-metragens, oficinas de vídeos-de-bolso, atividades de cineclubismo, entre outros; mas também como meio de comunicação através do qual se dá o registro e a difusão de conteúdos culturais imateriais.

Portanto, ao escolhermos pesquisar as atividades audiovisuais dos Pontos de Cultura, temos a possibilidade de, não só observá-la enquanto eixo temático, como expressão cultural e artística, mas também os processos comunicacionais realizados a partir da linguagem audiovisual, que, ao registrarem manifestações e conteúdos culturais locais e disponibilizá-los livremente na rede, ampliam e reordenam as possibilidades de trocas culturais entre as diversas comunidades envolvidas.

Por se tratar de uma política de amplitude nacional, foi necessário delimitar o universo de nossa pesquisa. Desta forma, restringimos nossa observação à região da Grande São Paulo como espaço-limite de localização dos Pontos de Cultura a serem investigados. Essa escolha é justificada pela alta concentração de Pontos de Cultura existente nesse perímetro (como podemos observar nos mapas abaixo), bem como a facilitação da observação *in loco*, pelo fato da pesquisadora estar situada na mesma região.

Pontos de Cultura - Região

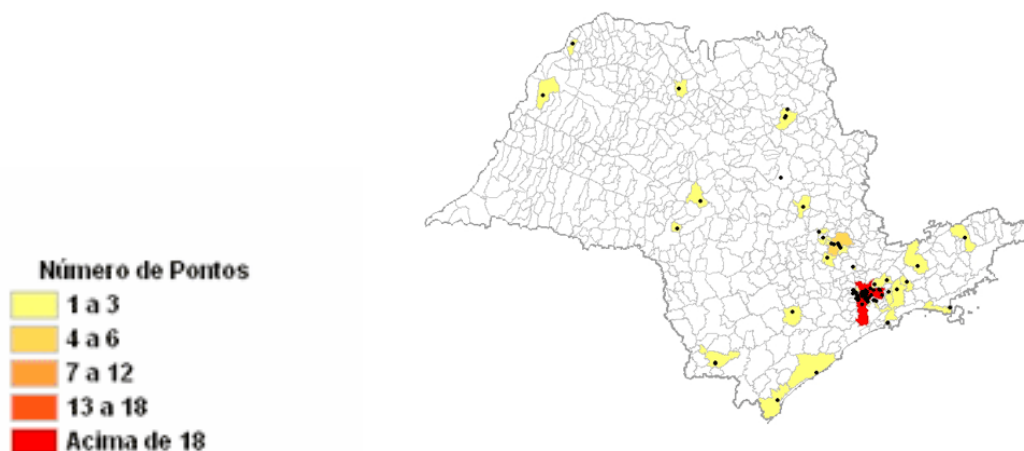


Distribuição dos Pontos de Cultura pelas Regiões do Brasil

Fonte: Pontão Mapas da Rede – IPSO

Imagem ilustrativa disponível em http://culturaviva.utopia.com.br/infograficos_brasil_regioes.php

Dados atualizados pelo mapeamento em <http://mapasdarede.ipso.org.br/mapa/> acessado em 20/02/2009



Distribuição dos Pontos de Cultura pelo Estado de São Paulo

Fonte: Pontão Mapas da Rede – IPSO

Dados disponíveis em http://culturaviva.utopia.com.br/infograficos_pontos_estados.php acessado em 20/02/2009

Temos ainda a limitação do universo no aspecto temporal: serão observados os projetos desenvolvidos dentro do período 2005-2008. Esta seleção possibilita incluir os projetos contemplados pelos quatro primeiros Editais do Programa Cultura Viva², realizados nos anos de 2004 e 2005. Cabe aqui observar que cada projeto, ao ser aprovado, tem um período de duração de dois anos, podendo ser renovado ao final deste ciclo.

Considerando a constituição dos Pontos de Cultura, temos como principal objetivo desta pesquisa averiguar qual o papel que a linguagem audiovisual representa na efetiva construção da “rede de produção, difusão e recepção cultural” formada pelos Pontos de Cultura da Grande São Paulo³.

A partir da observação do objeto, e considerando as dimensões de sua ação e dos conceitos teóricos que o envolvem, procuramos compreender de que forma os conceitos freireanos e da cultura *hacker*, encontrados na formulação teórica do Programa Cultura Viva, são conjugados nas atividades audiovisuais e quais os efeitos que eles produzem na produção, distribuição e formação audiovisual realizada pelos Pontos de Cultura da Grande São Paulo.

² Editais no. 01/2004; no. 02/2005 – Ponto de Cultura: Capoeira; no. 03/2005 – Ponto de Cultura: Entidades; e no. 04/2005 – Ponto de Cultura: Governos

³ Segundo o próprio MinC, “construir a rede significa criar uma maior proximidade dos Pontos de Cultura, trocar experiências culturais, estéticas, sociais, fazer uma gestão compartilhada, empoderar ações e sujeitos que trabalham o despertar da música, da literatura, das artes visuais, do teatro, da dança e assim, cada um deles em sua especialidade poder trocar, estender e disseminar ações dentro e fora do Programa Cultura Viva”. Acessado em http://www.cultura.gov.br/cultura_viva/?page_id=11, em 02/11/2008.

Para isso, procuramos observar os Pontos de Cultura a partir de duas diferentes abordagens. Antes, porém, foi preciso localizar e identificar os Pontos de Cultura existentes na região da Grande São Paulo. Para isso, utilizamos os dados secundários encontrados no conjunto de pesquisas realizadas pelo Pontão Mapas da Rede, coordenado pelo Instituto de Pesquisas e Projetos Sociais e Tecnológicos (IPSO).

Através do planos de trabalho dos Pontos de Cultura disponibilizados pela plataforma *on-line* do Mapas da Rede⁴, pudemos identificar um conjunto de Pontos de Cultura cujos projetos realizam atividades diretamente relacionadas com a linguagem audiovisual. Entendemos as atividades audiovisuais em três diferentes processos que se inter-relacionam: a) a produção audiovisual, ou seja, a realização de vídeos de ficção, documentários, animações, etc; b) a distribuição e a exibição audiovisual, como por exemplo as atividades de cineclubismo, como também através da rede virtual de computadores (Internet); c) a formação e capacitação para a linguagem audiovisual desenvolvida através das oficinas de vídeo para a população da comunidade atendida pelo Ponto de Cultura.

Nesse sentido, nossa primeira abordagem foi a seleção de 8 (oito) Pontos de Cultura deste universo para pesquisar em profundidade, através de entrevistas com os coordenadores das atividades audiovisuais e/ou responsáveis técnicos dos Pontos de Cultura. Como critério de seleção, utilizamos primeiramente a diversidade de propostas de atividade audiovisual (formação, produção e distribuição / exibição audiovisual), e em segundo lugar, a localização dos Pontos de Cultura, procurando incluir em nossa amostra o maior número possível de cidades que compõe a região da Grande São Paulo.

Em virtude do modelo comunicacional adotado pela política dos Pontos de Cultura e do caráter de protagonismo midiático encontrados no Programa Cultura Viva, decidimos investigar também a existência de Pontos de Cultura que se utilizavam da linguagem audiovisual como ferramenta de registro e de divulgação das ações culturais realizadas por eles, através de um breve questionário. Porém, dada a quantidade de Pontos de Cultura cujos planos de trabalho ainda não se encontravam disponíveis na plataforma *on-line* do Mapas da Rede, incentivamos, no questionário, o relato aberto, no caso de nos depararmos com outros Pontos de Cultura desenvolvedores de atividades propriamente audiovisuais.

⁴ <http://mapasdarede.ipso.org.br/mapa/>

Ao delimitarmos nosso objeto de estudo dentro do espaço de ação de uma política pública de cultura, julgamos necessário buscar o embasamento teórico para compreendermos o contexto dentro do qual estamos inseridos e fundamentar nossa análise.

Desta forma, o primeiro capítulo dessa dissertação parte de uma reflexão teórica sobre o campo de atuação das políticas públicas culturais, considerando a complexidade desta área que descende, inevitavelmente, de outros dois densos e amplos conceitos: a Cultura e a Política. Em seguida, traçamos um breve histórico das políticas públicas culturais no Brasil, procurando compreender de que forma elas se ativeram ao setor audiovisual. E por enfim, apresentamos os conceitos teóricos presentes na política cultural dos Pontos de Cultura (Programa Cultura Viva), observando de que forma ela rompe com alguns aspectos das “tristes tradições político-culturais brasileiras” (RUBIM, 2008).

Como a política dos Pontos de Cultura se apropria de práticas culturais já existentes na sociedade brasileira, buscamos, no segundo capítulo, descrever em que momentos e de que forma os movimentos sócio-culturais brasileiros utilizaram do meio audiovisual como ferramenta de expressão e divulgação de idéias de democratização da comunicação e da cultura não-hegemônica. Neste sentido, observamos a constituição do movimento cineclubista brasileiro, passando pela produção cinematográfica do CPC da UNE, as experiências do movimento de vídeo popular desenvolvidas durante a década de 80, chegando às oficinas de vídeo digital comunitário desenvolvidas por ONG’s e demais entidades do chamado Terceiro Setor.

O estudo do audiovisual dentro dos Pontos de Cultura implica também em buscar referências teóricas que articulam essa modalidade específica de comunicação audiovisual, feita dentro de um contexto de construção de cultura e cidadania, para uma população historicamente sem acesso aos meios de produção de comunicação e/ou cultura. Assim, delimitamos no segundo capítulo um conjunto de referenciais teóricos advindos dos estudos da comunicação popular (CANCLINI; MARTÍN-BARBERO; PERUZZO), os quais compreendem o povo como protagonista e criador de um conteúdo crítico-emancipador, em um contexto de participação democrática.

No terceiro capítulo, apresentamos os resultados e análise da pesquisa sobre a existência e os aspectos da realização audiovisual na forma de registro com os Pontos de Cultura que não desenvolvem projetos diretamente audiovisuais.

No quarto capítulo, descrevemos os resultados da pesquisa feita a partir das entrevistas com os coordenadores dos Pontos de Cultura que desenvolvem projetos de formação, produção e ou distribuição / exibição audiovisual e no quinto capítulo, analisamos os dados levantados pela pesquisa feita no capítulo anterior.

Consideramos pertinente ressaltar neste momento que o Programa Cultura Viva, apesar de estar no seu quarto ano de atividade, ainda é uma política pública em implantação, incluída no Plano Nacional de Cultura, cuja previsão de término desta etapa é indicada para 2009. Por isso, essa pesquisa, possui, antes de tudo, um caráter desbravador no que diz respeito ao seu objeto de estudo propriamente dito, e levamos em consideração esse contexto em todo o processo da pesquisa.

Tal contexto, aliado ao histórico da utilização da comunicação audiovisual dentro dos movimentos sócio-culturais, nos coloca dentro de uma situação privilegiada. Por ser um projeto em implantação, de abrangência nacional e de grande mobilização social⁵, o Programa Cultura Viva se coloca como uma justificativa desta pesquisa, na sua relevância social, como possibilidade de verificarmos efetivamente como as novas configurações da comunicação em rede têm sido utilizadas por grupos sociais anteriormente impossibilitados de serem emissores de sua própria cultura.

A escolha do tema também se justifica pela própria trajetória profissional da pesquisadora, que atuou como oficina audiovisual em um Ponto de Cultura durante 6 meses⁶, além da experiência acumulada em diversos projetos de capacitação audiovisual para crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social.

Ao analisarmos os resultados práticos obtidos por esta pesquisa, temos o intuito de contribuir para o aprimoramento das políticas públicas de educação, cidadania e de desenvolvimento cultural através do audiovisual.

⁵ Segundo os dados do Pontão Mapas da Rede IPSO existem 824 Pontos de Cultura espalhados por todo o Brasil. Disponível em <http://mapasdarede.ipso.org.br/mapa/> acessado em 20/02/2009

⁶ Ponto de Cultura Laboratório de Produção Audiovisual, cuja proponente foi a ONG Ação Jovem. Localizado em Santo André, o Ponto de Cultura foi desativado no primeiro ano de atividade, por motivos administrativos da entidade.

CAPÍTULO 1

A POLÍTICA PÚBLICA DO PROGRAMA CULTURA VIVA

Os Pontos de Cultura são fruto de uma política pública cultural criada na gestão de Gilberto Gil (2003-2008) no Ministério da Cultura, durante o governo de Luís Inácio Lula da Silva, construída em parceria com a sociedade civil organizada - na forma de associações e organizações não-governamentais de caráter cultural e também social e/ou educacional - e também de governos municipais. Considerando que “toda política cultural, ainda que quase nunca explicitamente, inclui entre seus componentes básicos um modelo de comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.74), observaremos neste capítulo quais modelos de comunicação predominaram nas práticas de políticas culturais no Brasil, para então compreendermos a dimensão dos conceitos presentes na política cultural que origina os Pontos de Cultura, e os processos comunicacionais envolvidos em suas ações culturais na área do audiovisual.

A FORMAÇÃO DO CAMPO DA POLÍTICA CULTURAL

Por se tratar de objeto de estudo que no Brasil é marcado pela multidisciplinariedade⁷, ainda não é possível encontrar uma delimitação consensual entre os teóricos para um conceito de política cultural. A complexidade subjacente a esta definição descende, inevitavelmente, de outros dois densos e amplos conceitos: Cultura e Política. Tendo em vista as diferentes concepções e tipos de práticas políticas, assim como a variação do conceito de cultura e das ideologias predominantes nas sociedades de cada período histórico, Teixeira Coelho (2004, p.293) nos alerta para o fato de que podemos encontrar uma diversidade de formas pelas quais as políticas culturais se apresentam, já que esses dois elementos - Cultura e Política - estão intrínsecos à sua formulação.

Antes mesmo da elaboração de definições, e até mesmo da consciência da existência de um campo de atuação próprio das políticas culturais, a prática de intervenções do poder político dentro da esfera cultural já era vivenciada por inúmeras sociedades, com experiências “tão seculares quanto as primeiras noções de política desenvolvidas por Aristóteles, na Grécia antiga” (TEIXEIRA COELHO, 2004, p. 7). Porém, segundo o autor, é somente com a chegada

⁷ Ver levantamento bibliográfico realizado por Antonio Canelas Rubim, “Bibliografia sobre Políticas Culturais no Brasil, disponível em: <http://www.cult.ufba.br/biblioteca.html> acessado em 12/02/2009

da modernidade que o campo de interação entre os poderes simbólico e político passa a ser conscientemente formulado em termos de políticas culturais.

A chegada da Idade Moderna iniciou uma nova configuração das forças até então dominantes no campo cultural. A vida intelectual e artística das sociedades ocidentais havia sido até então regida pelas forças políticas e religiosas, principalmente durante a Idade Média e Renascimento. A cultura não possuía autonomia enquanto *campo social*⁸ independente, tendo que legitimar suas obras através dos agentes externos à esfera cultural. Ou seja, a criação, a produção e a difusão culturais deste período mantiveram-se sob a tutela da aristocracia e da Igreja, atendendo às suas “demandas éticas e estéticas” (BOURDIEU,1992, p.100).

A nova conformação geográfica do mundo graças às grandes navegações, a queda das teorias geocêntricas, a invenção da prensa de tipos móveis, a contestação das doutrinas católicas pela reforma protestante e a ascensão da burguesia e do capitalismo desestruturaram as visões de mundo e posturas do homem medieval.

Era chegada a modernidade. Esta, segundo Canclini (2000, p.31), foi composta por quatro projetos interligados: o projeto democratizador, responsável pelo movimento de difusão da arte e da ciência; o projeto emancipador, responsável pela secularização dos campos culturais, e seu desenvolvimento em mercados autônomos; o projeto expansionista, responsável pela tendência desenvolvimentista industrial e o projeto renovador, responsável pela reformulação constante dos signos de distinção desgastados pelo consumo das massas. Todas as ações pretendidas por esses projetos se desenvolveram, não somente, mas através da esfera cultural, o que foi fundamental para que o projeto da modernidade se consolidasse em todas as áreas da sociedade.

A DEMOCRATIZAÇÃO CULTURAL NO PROJETO DA MODERNIDADE

Segundo o filósofo Zygmunt Bauman (1998, p. 161), é durante o século XVIII, momento de reordenamento da visão de mundo em torno das idéias e atividades humanas, que se configura o conceito original de *cultura*. É o momento do Iluminismo, cujo sujeito

⁸O conceito de campo social é encontrado na obra de Pierre Bourdieu, como um conceito mais amplo que o conceito marxista de classes sociais. Bourdieu parte da importância das classes nas sociedades ocidentais contemporâneas, mas ele define a classe não só pela sua posição econômica, mas também pelo seu consumo cultural.

caracteriza-se por “uma concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, 1999, p.8).

Retomando a tradição dos filósofos gregos, os pensadores iluministas, organizados nas obras de Kant, Descartes e Locke, constroem um modelo de Estado moderno segundo os preceitos da razão, transcendendo o senso comum, constituído de meras opiniões e crenças. Este modelo de Estado moderno abrigava o projeto democratizador da modernidade, com o qual o domínio da política cultural começa a se estabelecer. Bauman, observando a construção do conceito de cultura neste período, resume da seguinte forma os termos do discurso político-cultural da modernidade:

(...) se deixarmos as coisas à sua sorte e nos abstermos de interferir no que as pessoas fazem quando se deixa que ajam como entenderem, ocorrerão coisas demasiadamente horripilantes de se contemplar; mas, se abordarmos as coisas com a razão e submetemos as pessoas ao tipo correto de processo, temos todas as possibilidades de construir um mundo excelente, nunca antes conhecido por seres humanos. (BAUMAN, 1998, p. 161)

O pensamento iluminista concebia a cultura como uma função ordenadora dentro de um sistema, um “dispositivo antialeatoriedade” (BAUMAN, 1998, p. 164). O conceito de cultura, segundo Bauman, possuía em sua gênese um sentido ativista, intimamente ligado à noção de civilização, concebida como atividades intencionais que cumpriam “um esforço civilizador, educacional, de aperfeiçoamento moral e elevação do gosto” (1998, p.161). As instituições modernas, entre elas a escola, erigiram-se enquanto verdadeiras “fábricas de ordem”, espaços onde as pessoas deixariam o seu estado primitivo, tornando-se seres civilizados.

Podemos tomar como ilustração dessa concepção o mais poderoso e duradouro instrumento divulgador da cultura moderna neste período: o projeto de criação da Enciclopédia. Organizada por Diderot entre 1751-1772⁹, e tendo como colaboradores Rousseau, Voltaire, Montesquieu e outros ensaístas ilustres, a enciclopédia buscava catalogar todo o conhecimento humano a partir dos novos princípios da razão. Para Feijó (1992, p.16), não se pode entender a Revolução Francesa, acontecimento político social que fez por encerrar a sociedade feudal e abrir o caminho para a modernidade, sem levar em conta o preparo teórico que esta monumental obra permitiu aos revolucionários franceses.

⁹ WIKIPÉDIA. Desenvolvido pela Wikimedia Foundation. Apresenta conteúdo enciclopédico. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Enciclop%C3%A9dia&oldid=11094930>>. Acesso em: 26 Jun 2008

Segundo Bauman (1998), os conceitos são gerados a partir de experiências particulares de indivíduos vinculados a condições históricas, geográficas e sociais específicas, e por isso, “carregam consigo sinais de nascença” (p.160). O conceito de cultura, originado pelos ideais da modernidade em formação, levaria portanto, ao longo da história, as marcas desse contexto específico. A concepção moderna de que a cultura é uma entidade ordenadora das ações humanas pode ser estendida também para a prática-político cultural surgida a partir deste conceito.

Conforme a classificação proposta por Teixeira Coelho para as políticas culturais, podemos identificar na tradição moderna a mais antiga motivação de uma política cultural, que é a da difusão cultural, a qual “baseia-se no pressuposto de que existe um núcleo cultural positivo, de importância superior para uma comunidade e de âmbito restrito, que deve ser compartilhado pelo maior número de pessoas na qualidade de receptores ou apreciadores” (2004, p. 293). Este “núcleo cultural positivo” foi, no projeto cultural da modernidade, delimitado a um certo repertório de conteúdos, advindos da área das artes eruditas tradicionais – literatura, pintura, escultura, música - e do conhecimento científico. Sobre este aspecto, Teixeira Coelho observa que as iniciativas políticas motivadas pela difusão cultural tendem a encobrir, em sua essência, um “elitismo cultural” (2004, p. 164), ao desvalorizar e/ou marginalizar outros modos culturais que não aquele escolhido como o ideal existente ou a ser alcançado.

Nesta delimitação do que deveria ser difundido, a cultura e o povo foram colocados em pólos distintos e afastados. O povo, considerado no debate da modernidade como elemento social fundamental para a legitimação de um governo secular e democrático, possuía em sua cultura, ou mais especificamente em seu patrimônio imaterial – formado pelas cantigas, lendas e mitos provenientes da superstição e da ignorância, o cerne de tudo aquilo que se queria abolir, segundo a razão iluminista. Martín-Barbero explica esta dualidade utilizando o princípio de “inclusão abstrata e exclusão concreta” (1997, p. 15), ou nas palavras de Nestor Garcia Canclini, “o povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta” (2000, p. 208).

A política pública de difusão cultural, concebida pelo projeto democratizador da modernidade e que resulta dominante até os dias de hoje (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.74), pretendia então oferecer ao maior número de pessoas - antes restrito a uma pequena parcela da

população - o acesso ao consumo da cultura erudita, a qual, nesta concepção, deveria ser preservada e divulgada, pois se encontrava acima de qualquer outro tipo de expressão artística. Como práticas da difusão cultural, o Estado passou a estimular as criações dos artistas culturalmente legitimados; a construir e preservar os espaços culturais tradicionais, como galerias, teatros e museus, entre outras ações de intervenção.

Porém, a cultura popular, que por um lado havia sido rejeitada por não se adequar ao conceito de cultura elitista defendido pelo projeto da modernidade, encontrou-se vinculada, graças a vitalidade de seu componente cultural¹⁰, na formação da identidade nacional dos Estados nacionais. Teixeira Coelho classifica os componentes culturais em três categorias: os materiais, os organizacionais e os simbólicos. No caso da cultura popular, seu componente cultural mais precioso se encontra na categoria dos simbólicos, o que envolve a riqueza dos mitos, dos ritos, da imaginação, ou seja, “o capital cultural em sentido amplo, incluindo as esferas da afecção, da confecção e da reflexão” (2004, p. 96).

Desta forma, segundo Florestan Fernandes, a emergência dos estudos na Europa que geraram o conceito de folclore enquanto “saber tradicional das classes subalternas das nações civilizadas” (*apud* ORTIZ, 1985, p. 70), impulsionados pelo importante reconhecimento dos costumes populares realizado pela literatura romântica (ORTIZ *apud* CANCLINI, 2000, p.208), traz em sua concepção uma postura conservadora, e é por isso considerado como uma “necessidade histórica da burguesia européia” para legitimar a existência de uma separação estrutural, colocando de um lado a elite promulgadora do progresso e do outro as classes subalternas repetindo as mesmas formas culturais longínquas.

A POLÍTICA DE DIFUSÃO CULTURAL E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA AUDIOVISUAIS

Segundo o Moderno Dicionário da Língua Portuguesa, o ato ou efeito de difundir tem como sinônimos a propagação e a divulgação. Já para a química, o processo de difusão é entendido como o movimento induzido no qual ocorre uma migração de partículas de uma região de concentração mais alta a outra de concentração mais baixa. A difusão cultural se

¹⁰ Como componente cultural entendemos “os recursos ou domínio de recursos a mobilizar para que um produto cultural, [...], ou a cultura ela mesma, como uma totalidade abrangente, bem como o propósito social que esta possa ter, sejam formulados e realizados.” (TEIXEIRA COELHO, 2004, p. 95).

relaciona diretamente com estas duas definições, através da concepção de que existe um pólo de grande concentração cultural, regido pelos detentores do conhecimento, e que deve ser propagado e divulgado para uma região de menor concentração cultural, ou seja, aos incultos.

Na natureza da comunicação das atualmente chamadas velhas mídias, ou seja, dos meios de comunicação de massa como o cinema, o rádio e a televisão, podemos observar a existência de uma estrutura que privilegia esse tipo de movimento. A relação comunicacional unidirecional, assimétrica e monológica de um-para-muitos pode servir ao próprio conceito da difusão cultural, um movimento que, segundo Martín-Barbero, tem como princípio a organização da relação de um público com determinadas obras. O autor identifica que

Hay un perfecto ajuste entre esa concepción difusiva de la política cultural y el paradigma informacional según el cual comunicar es hacer circular, con el mínimo de “ruido” y el máximo de rentabilidad informativa, un mensaje de un polo a otro en una sola dirección (MARTIN-BARBERO, 2008, p.74).

Levando em consideração que a capacidade do poder político de exercer sua autoridade está relacionada com a habilidade em exercer também o poder simbólico, através da difusão de formas simbólicas que cultivem e sustente a crença em sua legitimidade, (THOMPSON, 1998, p. 23), e que os meios de comunicação são considerados uma instituição paradigmática na construção deste poder legitimador, observaremos a seguir como as políticas públicas culturais no Brasil se desenvolveram em relação aos meios de comunicação de massa, com especial atenção aos meios audiovisuais, como ferramentas das políticas de difusão cultural e de construção do poder simbólico no Brasil. Como poder simbólico entende-se a “capacidade de intervir no curso dos acontecimentos, de influenciar as ações dos outros e produzir eventos por meio da produção e da transmissão de formas simbólicas” (THOMPSON, 1998, p. 24).

A política cultural do Estado Novo: o cinema como ferramenta de difusão cultural

O cinema teve seu início no Brasil a partir do final do século XIX, com a primeira projeção cinematográfica realizada em 1896, no Rio de Janeiro. Logo no ano seguinte, os primeiros filmes nacionais começaram a ser realizados (SIMIS, 1996, p.19). Neste período, a grande contribuição do cinema no país era tida como a possibilidade de “fazer o público de poucos recursos ‘conhecer’ outros mundos” (SIMIS, 1996, p.22).

No cerne deste pensamento estava a relação de entusiasmo que muitos intelectuais brasileiros mantinham com as potencialidades da imagem em movimento e do que ela, em conjunto com o rádio educativo, inaugurado no Brasil em 1923 por Roquette-Pinto, poderia fazer pela educação do país. Entre os intelectuais que pensavam a educação do povo brasileiro com o auxílio das então novas tecnologias da comunicação de massa, destacou-se o pensamento de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, cineasta e professor da Faculdade de Direito, cujas idéias sobre o cinema educativo influenciaram a política cinematográfica elaborada durante o primeiro governo de Getúlio Vargas. (SIMIS, 1996, p. 26) Canuto, apesar de não ter escrito especificamente sobre a educação, pensava a questão sob um ponto de vista estreitamente ligado ao seu tema principal, que era o cinema.

Ora, a educação visa justamente adaptar o indivíduo à sociedade. Vai logicamente, às raízes do mal. Procura ordenar para o educando as imagens das coisas e dos fatos, consoante a experiência da humanidade ou do grupo social e não do indivíduo: de maneira que todos os homens tenham, mais ou menos, o mesmo ângulo de apreciação do mundo, e na medida da capacidade de cada um, possam das imagens das coisas e fatos, extrair idéias e originar princípios de conduta individual, favoráveis à socialização. (ALMEIDA apud SALIBA, 2003, p. 111)

Neste trecho, extraído do estudo sobre o cinema educativo de Canuto Mendes feito por Maria Eneida Fachini Saliba (2003), podemos observar a compreensão que o cineasta tem sobre a educação enquanto uma função ordenadora da sociedade, tal como identifica Bauman no conceito original de cultura formado no projeto da modernidade. Ao falar sobre “as imagens das coisas e dos fatos”, sob determinado “ângulo de apreciação do mundo”, Canuto antecipa sua compreensão da relação existente entre os processos de formação do indivíduo e o universo do cinema, explicitada no trecho abaixo:

É, portanto, de absoluta importância no trabalho educativo, verifica-se como de capital e imprescindível valor a justeza de expressão das imagens, para que elas se estereotipem na mente dos educandos, da forma mais semelhante às da imaginação do educador. Melhor precisão não se pode obter na descrição do objeto distante ou fato ausente que a que nos dá a fotografia animada. Nem melhor coordenador que o cinema, tão ligadas, nítidas e perfeitas surgem suas imagens como não as retém a memória individual mais límpida, nem as reproduz a mais viva expressão verbal, mímica ou pictórica! À vista disso, não há como negar a utilidade do cinema à obra educativa. Nem ninguém a nega. Nós vamos além. O cinema é, hoje, indispensável à educação. (ALMEIDA apud SALIBA, 2003, p.121)

A contribuição do cinema enquanto ferramenta de formação da nação encontrou ressonância junto ao poder político. Segundo nosso levantamento bibliográfico sobre a história das políticas culturais brasileiras nas obras de Oliven (1984), Miceli (1984), Barbalho (2007) e Rubim (2008), é durante o governo de Getúlio Vargas, a partir de 1930, que a interferência sistemática do Estado brasileiro em relação à cultura é inaugurada, com especial atenção à atuação de Gustavo Capanema como Ministro da Educação e Saúde (1934-1945), momento em que ocorre a instalação do período ditatorial do Estado Novo.

Neste momento, o movimento em favor do cinema educativo é elevado à categoria de instituição nacional. Em discurso proferido em 1934, Getúlio Vargas destaca o papel pedagógico do cinema na implementação de sua política nacionalista:

Sanear a terra, polir a inteligência e temperar o caráter do cidadão, adaptando-o às necessidades do seu hábitat, é o primeiro dever do Estado. Ora, entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas. [...] O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola. (VARGAS *apud* SIMIS, 1996, p. 30)

Ao lado de sua função educativa, o cinema assumiria também um outro papel fundamental para a política de Getúlio Vargas: o da integração nacional. No mesmo discurso citado acima, Vargas afirmava:

Por sua desmesurada grandeza geográfica, depara o Brasil, ao estadista, uma série de problemas complexos, de ordem econômica, política e social, cujas soluções dependem da análise rigorosa de certos dados fundamentais, em geral, obscuros e indecisos. O papel do cinema, nesse particular, pode ser verdadeiramente essencial. Ele aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. [...] A propaganda do Brasil não deve cifrar-se, como até agora acontece, aos setores estrangeiros. Faz-se, também, mister, para nos unirmos cada vez mais, que nos conheçamos profundamente, afim de avaliarmos a riqueza das nossas possibilidades e estudarmos os meios seguros de aproveitá-las em benefício da comunhão. (VARGAS *apud* SIMIS, 1996, p.43-44)

Desta forma, o governo de Vargas propunha uma operação regeneradora do país, pensada e realizada através do cinema, como forma ativa de construção da nacionalidade.

Segundo Schwarzman, “os brasileiros, à luz dessa interpretação, não só desconheciam a cultura em geral, como a cultura brasileira em particular, e sobretudo, se desconheciam”. (2004, p.200). Neste sentido, a busca de uma possível identidade nacional foi uma moeda forte na execução das políticas culturais neste momento.

Até então, a busca pelo que seria a identidade nacional brasileira havia sido, segundo Renato Ortiz, fadada ao fracasso, pois, graças a escravidão, faltavam as condições sociais que possibilitavam discutir de forma mais abrangente a problemática. Por conta dessa situação, as investidas produzidas pela literatura romântica no século XIX, na tentativa de espelhar-se no exemplo do romantismo europeu, reverteram, em discussões restritas da questão, por incluir no processo de formação do brasileiro somente o branco e o índio, e ainda assim de maneira idealizada (ORTIZ, 1985, p. 37). O autor recorda também que os precursores das Ciências Sociais no Brasil – Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, entre outros -, influenciados pelas idéias européias da evolução histórica dos povos, fundaram as primeiras teorias sobre a questão da identidade nacional “com contornos claramente racistas” (p.14). É somente na virada do século XX, quando a economia escravista deixa de existir e entra em cena o capitalismo, quando a monarquia dá lugar à república, que o mito da democracia racial no Brasil é consolidado enquanto simbologia, e não como realidade.

A política cultural elaborada no governo de Getúlio Vargas contribuiu para a construção simbólica dessa mitologia. Segundo Barbalho (2007) podemos observar a apropriação, pelo governo Vargas, do discurso desenvolvido por Gilberto Freyre, que no livro *Casa Grande e Senzala*, substitui a “ineficiência inata” do brasileiro por uma apologia do homem brasileiro trabalhador, qualidade resultante da mistura entre as três raças: o branco, o índio e o negro.

Assim, a população mestiça é valorizada e incorporada à nacionalidade. O discurso enaltecido do homem brasileiro pode ser visto como peça de um discurso maior que procura legitimar o próprio regime. [...] Nesse sentido, uma de suas preocupações é demonstrar que o regime transcende ao aspecto meramente econômico e político, possuindo também uma base cultural. (BARBALHO, 2007, p.73)

O primeiro órgão do governo Vargas a se preocupar com as questões cinematográficas foi o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), criado em 1934, o qual se destinava a “estudar a utilização do cinema, da radiotelegrafia e de outros processos técnicos, no sentido de empregá-los como instrumentos de difusão”, assim como os aspectos pedagógicos,

ao “estimular a produção de filmes educativos, por meio de prêmios e favores fiscais”¹¹. Porém, é com a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), em 1937¹², que o cinema passa a atuar realmente como ferramenta de difusão cultural dentro do projeto de educação e de integração nacional pensado por Getúlio Vargas.

A história do INCE é dividida por Schvarzman (2004, p.199) em dois momentos: o chamado “primeiro INCE”, que abrangeu os primeiros dez anos da instituição, (1936-1946) sob a gestão de Roquette-Pinto e de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e da Saúde; e o “segundo INCE”, iniciado em 1947, quando a produção de filmes educacionais começa a diminuir, até chegar a extinção do Instituto em 1967. Tanto no primeiro quanto no segundo período, o cineasta Humberto Mauro foi o principal responsável para o desenvolvimento da produção cinematográfica realizada pelo INCE.

Segundo levantamento feito por Schvarzman (2004, p.228), o INCE produziu, durante sua existência, 358 filmes, sendo que a grande maioria (244) foram realizados durante o seu primeiro período (1936-1946). Neste época, as categorias de caráter científico, como “Divulgação Técnica e Científica”, “Pesquisa Científica Nacional” e “Preventivo-Sanitário” predominaram, totalizando 95 filmes. Neste sentido, a observação feita por Fernão Ramos é bastante esclarecedora dos objetivos e da ideologia do INCE ao realizar tais filmes:

A narrativa documentária serve como ilustração para temas preparados por cientistas do campo biológico ou das ciências exatas. Existe nestes documentários um certo deslumbramento, um certo orgulho, com as novas perspectivas que as conquistas da ciência abrem ao saber humano, como forma de aplicação da racionalidade para analisar e classificar. (RAMOS, 1999, p.37)

Outras categorias destacáveis são os “Vultos”, sobre personagens históricos, escritores, músicos ou pensadores; e “Cultura Popular e Folclore”, sobre as manifestações e tradições culturais do povo brasileiro, tomadas a partir “de um viés erudito”. (SCHVARZMAN, 2004, p. 228) O recorte do Brasil feito pelos filmes do INCE é caracterizado pela harmonização dos conflitos, pela fundação de uma unidade nacional, “numa história comum povoada de heróis sábios que erigem seu mito de origem” (p.303). A cultura popular, definida enquanto folclore,

¹¹ Decreto 24.651/34, que cria o DPDC. In: SIMIS, 1996, p.51

¹² Apesar de ter sido criado oficialmente em 1937, a Comissão Instaladora do INCE funcionava desde 1936, fomentando à produção, aquisição e adaptação de filmes educativos para exibição e distribuição de cópias à rede de ensino do país. Logo no primeiro ano, o INCE já havia produzido 26 filmes científicos, de reportagens e de temática artística. (SIMIS, 1996, p..34)

entra nesse momento de constituição da cultura brasileira como força de união entre as diversidades regionais e de classe. Retirada do local onde é elaborada, ocultando assim suas relações sociais de produção, a cultura popular se torna um elemento unificador.

Porém, a integração do país através do cinema, da maneira como era prevista, enfrentou dificuldades e limitações que impossibilitaram a sua total concretização. Os diversos relatórios sobre o trabalho de distribuição e exibição dos filmes feitos pelo INCE apontam para uma concentração das atividades em torno dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, apesar de praticamente todas as unidades da Federação terem sido atingidas, mesmo que com números praticamente simbólicos. (SCHVARZMAN, 2004, p.227)

Paralelamente a atuação do INCE, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que em 1939 é transformado em Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), foi representativo de uma intervenção maior nas atividades de difusão cultural. Dentre as atividades do DIP estavam a censura e a classificação da produção cinematográfica e a realização de filmes que procuravam difundir uma imagem carismática de Vargas, “caracterizando-o como ser onipresente e onisciente, mas também simples e acessível”(SIMIS, 1996, p.46).

Getúlio Vargas foi filmado inaugurando obras, serviços públicos, excursionando por vários estados, visitando estabelecimentos militares, institutos, escolas, tribunais, discursando em datas comemorativas. Estas imagens, depois de editadas, compunham os cine-jornais oficiais e, muitas vezes, um destes filmes continha cenas do presidente em mais de um local, como se ‘...Getúlio pudesse conhecer a situação de todos, em todo o país, e justificar que suas decisões correspondiam às reais necessidades da nação. (SIMIS, 1996, p.47)

Segundo George Oliven (1984, p.50), é possível observar no governo de Vargas o desenvolvimento de duas tendências complementares do Estado em relação à cultura: a interferência, com a proibição e a censura daquilo que é visto como prejudicial à imagem “séria” do Brasil, e em contrapartida, a atuação promovendo a imagem *sui generis* de nossa cultura. Neste mesmo pensamento, percebemos, na atuação desses dois órgãos - INCE e DPDC / DIP, a utilização do duplo potencial do meio cinematográfico: o cultural, utilizado pelo INCE na criação e difusão de conteúdos educacionais e de uma visão re-elaborada do Brasil a partir dos componentes culturais da cultura popular; e ao mesmo tempo, o comunicacional, na veiculação de informações “favoráveis” a legitimação do governo na construção deste novo país, através dos cine-jornais do DPDC / DIP.

Enfim, o regime de Getúlio Vargas, ao mesmo tempo que reprimia e censurava, também incentivava a produção cultural. Ou, pelo menos, determinada produção, autoritária, na medida em que se apropriava do monopólio da memória nacional para promover o novo país. Neste duplo movimento (reprimir e incentivar) reside, segundo Oliven, “a complexidade da presença de qualquer Estado autoritário na cultura” (1984, p. 47).

O período da ditadura militar: cinema e televisão

A chegada da televisão no Brasil em 18 de setembro de 1950 (SIMÕES, 2004, p.17) inaugura um novo período para a comunicação e a cultura audiovisual brasileira. Com uma estrutura de comunicação mais próxima do rádio do que do cinema – chamada de *broadcasting*, ou seja, transmissões em larga escala para um público ouvinte ou espectador -, a televisão trouxe o audiovisual para dentro dos lares, transformando-se em um bem de consumo doméstico.

Porém, ao contrário das experiências européias, nas quais os serviços de telecomunicações foram desenvolvidos a partir de um controle estatal e/ou público, a televisão no Brasil foi, desde o seu início, atrelada ao modelo comercial, em concordância com o modelo de televisão dos Estados Unidos. Em seu discurso de inauguração do serviços de transmissão da TV, Assis Chateaubriand, principal responsável pela chegada da tecnologia ao país, deixa claro as reais pretensões do novo meio:

Chatô, como era conhecido, inicia um pronunciamento louvando o progresso do país e logo em seguida alcança o ponto principal: agradece aos financiadores [...] No discurso não há referências ao novo veículo como estimulador da arte, cultura ou informação, como ocorrera nos primeiros tempos do rádio; [...] impera na ocasião o pragmatismo ‘brasuca’, em que o conceito de anunciante antecede a concepção de mercado, público ou audiência (SIMÕES, 2004, p.17)

Em sua primeira fase, que vai de 1950 até meados da década de 60, a televisão era considerada um aparelho de luxo, e seu preço elevado era um evidente obstáculo a popularização. As transmissões nesse período eram regionalizadas, com um raio de alcance limitado às regiões metropolitanas das capitais do país.

A instituição do Código Brasileiro de Telecomunicações (Lei no. 4.117), em 1962 pelo então presidente João Goulart, foi o primeiro embate entre as emissoras comerciais e o governo federal, levando à criação da ABERT – Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e

Televisão (SIMÕES, 2004, p.21), a qual representa até os dias de hoje, a vontade dos empresários do setor das comunicações diante das ações regulamentadoras do Estado. Desde então, a televisão brasileira desenvolveu-se por meio de concessões à empresas de comunicação comerciais dos direitos de exploração do espectro eletromagnético em território nacional.

O segundo ciclo da TV brasileira é inaugurado com a instauração do regime militar, em 1964. Segundo Simões, “aos militares, em sua ótica de segurança nacional, convinha estabelecer um sistema de comunicações cobrindo o país inteiro, o que facilitou a expansão da cobertura televisiva” (2004, p. 27). A criação do Ministério das Comunicações (1965) e da Empresa Brasileira de Telecomunicações – EMBRATEL (1967) são exemplos do empenho do governo militar em desenvolver a tão sonhada integração nacional através das transmissões da televisão.

Porém, segundo Rubim (2008) tais instituições não podem ser consideradas como uma ação ministerial efetiva na cultura midiática. De fato, mesmo sendo o equipamento cultural mais presente no território brasileiro e de ter um indiscutível papel cultural para a maioria da população brasileira, a televisão foi menosprezada enquanto universo cultural atendido pelas intervenções do governo.

O descompasso entre estas modalidades de cultura vivenciadas pela população brasileira — ainda que com todos os seus problemas de padronização e submissão à lógica mercantil das indústrias culturais — e o universo cultural atendido pela intervenção do Ministério da Cultura, por certo, é um dos mais gritantes contrastes das políticas culturais do estado brasileiro. Ele denota elitismo e autoritarismo. (RUBIM, 2008, p.190)

A presença governamental no setor comunicacional pode ser percebida neste período também na organização das atividades cinematográficas e radiofônicas, representada pela criação do Instituto Nacional de Cinema (1966), da Empresa Brasileira de Filme – EMBRAFILME (1969), da Radiobrás (1976) e do Conselho Nacional de Cinema (1976).

É importante pontuar que, em paralelo ao papel do Estado e em ligação com este, este período é marcado por um forte desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, que correspondeu à necessidade de um crescente mercado consumidor de bens simbólicos, a partir dos anos 60. Como aponta Renato Ortiz (1991), durante o regime militar se consolidaram as grandes empresas de comunicação de massa e da indústria cultural, empresas marcadas pelo capital estrangeiro, configurando-se numa área quase exclusiva das multinacionais. Fixar essa dimensão econômica é necessário para compreendermos o outro lado da presença estatal na

cultura. Presença que não tinha somente o sentido estritamente ideológico, mas que estava interessada no desenvolvimento econômico do país, do qual o mercado de bens simbólicos representava uma fatia considerável e em expansão.

Citados como momentos-chave da relação Estado-cultura no Brasil por Rubim (2008) , Oliven (1984) e Barbalho (2000), o Estado Novo e o regime militar possuem entre si, apesar das diferenças, muitas semelhanças e continuidades. Oscilando entre essas duas idéias – diferenças e semelhanças - eles observam que a partir de 1964, a preocupação das elites dirigentes não era mais criar uma imagem da nação mas, sim, de garantir sua integração. E nesse sentido, a cultura foi novamente percebida como elemento central na garantia da nacionalidade. Assim como no período do Estado Novo, o governo apropriou-se da teoria da miscigenação, com o mito das três raças. Porém, o que se procurava não era mais a valorização racial, como no período getulista, mas sim o caráter da pluralidade cultural advinda da miscigenação entre as raças.

As novelas da Rede Globo funcionaram como uma poderosa ferramenta para a consolidação dessa ideologia. Segundo Joelzito Araújo (2000), a representação da população negra nas telenovelas foi construída baseada em estereótipos negativos, que inferiorizavam os negros, confirmando a democracia racial brasileira através de relações paternalistas. “Diante da indiscutível variedade regional, a saída foi apontar a mestiçagem como emblema da diversidade na unidade” (BARBALHO, 2000, p.76). Neste sentido, os conceitos de identidade nacional consolidados pelo governo de Getúlio foram reorganizados pelas elites brasileiras de acordo com o contexto de desenvolvimento cultural, assumindo o lema de “Proteger e Integrar a Nação” (CHAUÍ *apud* BARBALHO, 2000, p. 76).

Por se tratar de um regime militar, é claro que o país não passou incólume pela repressão da livre expressão de idéias, e com isso, o panorama cultural do país foi transformado substancialmente. Através do Ato Institucional no. 5, os militares reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram a cultura, os intelectuais, os artistas, os cientistas e os criadores populares. Segundo Barbalho, a preocupação com a cultura, por parte do regime, estava inserida naquela busca pelo poder de alcançar o monopólio de interpretação do país, apontada, na época, por Octavio Ianni:

O Estado detém o monopólio da única interpretação que ele próprio considera válida para o conjunto da sociedade. (...) O que não se situa no âmbito da doutrina de segurança e desenvolvimento pode ser intolerável ou reprimido (...) Mesmo porque esse Estado precisa alimentar-se da falsa idéia de estabilidade social e política, da perenidade do presente'. (IANNI *apud* BARBALHO, 2000, p. 76)

As relações autoritárias no campo da cultura, no entanto, não se restringem ao momentos de políticas culturais nos regimes ditatoriais. Segundo Rubim, o autoritarismo está impregnado na sociedade brasileira graças à sua estrutura desigual e elitista.

Este elitismo se expressa, em um plano macro-social, no desconhecimento, perseguição e aniquilamento de culturas e na exclusão cultural a que é submetida parte significativa da população. Ele está entranhado em quase todos os poros da sociedade brasileira. Por exemplo, nas concepções do que pode ser definido como cultura, subjacentes às políticas culturais empreendidas. (2008, p. 189)

Concluindo este período da história das políticas culturais no Brasil, podemos citar a análise de Barbalho (2000), segundo o qual é possível identificar na atuação cultural do governo militar uma oscilação entre o tradicional e o moderno, adentrando ao que Canclini (2000) chama de um “território de culturas híbridas”, ou seja, a maneira como a América Latina como um todo, entra e sai da modernidade.

A política cultural neoliberal

A instabilidade, segundo Rubim, é a característica resultante da conjugação entre a ausência e autoritarismo das políticas culturais no Brasil (2008, p.190). Esta característica se encontra presente em toda a história das políticas públicas brasileiras, e não só no período da redemocratização. A instabilidade significa na prática que o trabalho realizado em determinados períodos acaba por ser desfeito muitas vezes, pois a maioria das instituições culturais são fragilizadas, devido as descontinuidades dos governos (golpes militares); ausência de políticas mais permanentes, e em muitos casos, uma desconexão entre a realidade cultural do país e uma visão elitista do que seria adequado para a cultura nacional.

A própria constituição de um ministério específico para a cultura, o MinC, também acontece de maneira instável. Criado em 1985 no governo de José Sarney; foi desmantelado por Collor e transformado em secretaria em 1990; sendo novamente recriado em 1993 por Itamar

Franco. Exemplo máximo da instabilidade observada por Rubim, o autor atenta para o fato de que em um período de dez anos, passaram pelo MinC dez dirigentes (2008, p. 190), e, que por ser um organismo em processo de instalação, essa troca constante de dirigentes (média de um por ano) só acabaria por perpetuar a situação de instabilidade dentro das intervenções do Estado na cultura.

O governo de Fernando Henrique Cardoso interrompe com essa instabilidade na troca de ministros e secretários de cultura. Durante os oito anos em que FHC esteve a presidência (1995-2002), um único ministro, Francisco Weffort, chefiou o Ministério da Cultura. Porém, a simples permanência de um dirigente não significou uma estabilidade em seu sentido mais amplo nas políticas culturais implementadas, como veremos adiante.

O governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) foi caracterizado pela continuidade do processo de abertura ao capital estrangeiro, iniciado durante o governo Collor, através da privatização de instituições estatais em diversos setores, como a telefonia e as estradas. A prática do “estado mínimo”, ou seja, da não-intervenção do Estado nos setores econômicos, foi também aplicada ao setor cultural. A gestão de Francisco Weffort representou a concretização de uma visão neoliberal na cultura que vinha sendo construída desde o governo Sarney, quando da criação das leis de incentivo fiscal (Lei Rouanet, Lei do Audiovisual, etc), as quais retiram o poder de decisão do Estado, e colocam a deliberação em mãos da iniciativa privada, ainda que o recurso econômico utilizado seja majoritariamente público. Com o *slogan* “Cultura é um bom negócio”, o ministro Weffort sintetiza os pilares da intervenção estatal, orientada sobremaneira pela relevância da dimensão econômica imanente à esfera da grande produção.

A relevância do mercado para a cultura e, de outro lado, a da cultura para o desenvolvimento econômico talvez sejam aí as mais significativas diferenças impostas pela época atual às concepções de cultura, no Brasil, desde Mário de Andrade e dos pensadores dos anos 20 e 30 [...]. Diferentemente daquela época, porém, hoje é impossível deixar de reconhecer a relevância do mercado no campo da cultura, assim como a da cultura na economia (WEFFORT *apud* ARRUDA, 2003, p. 179).

As leis de incentivos fiscais para a cultura, com sua primeira versão na Lei Sarney (1986), reformulada e transformada em Lei Rouanet (1991), bem como a Lei do Audiovisual (1993), já se encontravam em pleno funcionamento, e tornaram-se os instrumentos privilegiados da gestão Weffort. O grande passo para efetivamente criar o chamado “mercado de patrocínios”,

foi dado logo no primeiro ano do governo FHC, com o aumento do percentual de abatimento do imposto de renda de pessoas jurídicas para o patrocínio de projetos culturais e o reconhecimento da figura do agente cultural na negociação dos projetos, com a inclusão dos custos no orçamento, entre outros.

Tais alterações nas leis, segundo Maria Arminda Arruda (2003), produziu uma migração da lógica mercantil e publicitária para a produção cultural incentivada. Seguindo as análises da autora, que observa na política cultural FHC / Weffort o predomínio de uma lógica de “regulação estatal e mecenato privado” (2003, p. 180), as leis de incentivo fiscal passaram a ser sistematicamente utilizadas pelas as empresas privadas como uma possibilidade de *marketing cultural*. Neste sentido, Rubim identifica, nessa prática, outra modalidade de ausência nas políticas culturais. “Nesta perversa modalidade de ausência, o Estado só está presente como fonte de financiamento. A política de cultura, naquilo que implica em deliberações, escolhas e prioridades, é propriedade das empresas e suas gerências de marketing.” (2008, p.186)

Em oposição ao repasse de menos de 1% que o orçamento da União destinava ao Ministério da Cultura (RUBIM, 2008, p.192), os recursos advindos dos incentivos fiscais não deixaram margem à dúvidas sobre a tendência de crescimento dos investimentos na área, mudando o panorama cultural do país. O chamado “cinema da retomada”, ou seja, o conjunto de filmes brasileiros realizados durante a década de 90¹³, é vinculado as possibilidades que as leis de incentivo deram à produção cinematográfica. Porém, o que se observou na produção de longas-metragens não foi efetuado nas demais áreas da cadeia produtiva cinematográfica, como a distribuição e a exibição, áreas que foram tomadas por multinacionais norte-americanas, enfraquecendo a atividade nacional. Esse fato demonstra o caráter pontual da política cultural em questão.

Dada a situação de esfacelamento na qual se encontrava a área da cultura no anterior governo de Collor, principalmente pelo fechamento da EMBRAFILME, a política cultural neo-liberal de FHC foi saudada na época com efusividade pelos artistas de renome nacional e internacional¹⁴. Porém, uma série de declarações advindos de outros setores da comunidade artística e de pensadores da cultura começaram a surgir, criticando e apontando os problemas das leis de incentivo como política pública de cultura, cuja orientação pautava-se na lógica

¹³ Para pesquisa aprofundada no tema, ver a obra de Lúcia Nagib, intitulada “O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90”. São Paulo: Editora 32, 2002.

¹⁴ Notadamente, pessoas que possuíam maior apelo junto aos empresários de marketing das empresas.

mercantilista das indústrias culturais. Tais declarações viam com desconfiança a conformação de uma cena cultural tecida por uma política que estimulava prioritariamente produções identificadas à esfera do entretenimento, logo, de caráter mais comercial.

Observamos aqui, que a prática da difusão cultural pode encobrir também, por trás do objetivo de ampliar o número de receptores da cultura, uma motivação puramente mercadológica, ampliando na realidade o leque de consumidores dentro do mercado de bens culturais. Ao falar da difusão cultural e do “mito do público apreciador”, Teixeira Coelho é taxativo ao declarar que esta concepção deve ser entendida como propaganda cultural. A preocupação está “apenas em cultivar novos espectadores e admiradores, quer dizer, novos públicos, novos consumidores” (2004, p.10).

A POLÍTICA-CULTURAL NA CONTEMPORANEIDADE

O momento cultural que vivenciamos neste começo de século XXI pertence a um contexto distinto do encontrado na modernidade. Este momento atual, chamado de pós-modernidade, é definido por Jameson (1997) como a lógica cultural do capitalismo tardio, e é a expressão cultural das relações econômicas e sociais afetadas pelas transformações do “informacionalismo” (CASTELLS, 1999) ocorridas no final do século XX. Vivenciamos agora uma situação distinta, na qual a concepção de cultura, gerada a partir das experiências da modernidade, já não consegue ser aplicada. Muitos pressupostos estabelecidos pela modernidade passaram por fortes confrontações, e já não satisfazem, com a mesma autoridade, os anseios e dúvidas da sociedade. Sem as verdades referenciais, o sujeito encontra-se numa situação de crise, “se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas.” (HALL, 2005, p.8)

Entre as revoluções ocorridas no pensamento humano que, segundo Hall, foram responsáveis por “descentrar” o sujeito moderno, desconstruindo suas concepções fixas e estáveis típicas da modernidade, destacamos o movimento feminista. Como crítica teórica, o feminismo questionou a separação privado / público na discussão política e a noção de que homens e mulheres possuíam, enquanto uma “Humanidade”, a mesma identidade. Os elementos e temas subjetivos, de identidade e de modos de vida, como os aspectos do casamento, maternidade, criação de filhos, divisão de tarefas no lar, presentes no movimento feminista

foram os primeiros assuntos do universo privado dos indivíduos a adentrar a formulação de políticas específicas. A contestação desses temas, até então afastados do universo político, gerou uma nova forma de se fazer e pensar a política, um processo que é identificado por Rubim como a “culturalização da política”, ou seja,

[...] aos “tradicionais” temas da política moderna – tais como: Estado; governos (executivo, legislativo e judiciário); monopólio da violência legal; direitos civis; liberalismo econômico etc. – a partir do século XX são agregadas novas demandas político-sociais, muitas delas de acentuado teor cultural. Ecologia; gênero; orientação sexual; modos de vida; estilos de sociabilidade; comportamentos; desigualdades societárias; diferenças étnicas, religiosas e nacionais; diversidade cultural; valores sociais distintos etc são temáticas incorporadas ao dia-a-dia da política, passam a compor os programas dos partidos políticos e a fazer parte das políticas governamentais, sendo, simultaneamente, reivindicados pelos movimentos sociais e pela sociedade civil. (2007, p.7)

Neste sentido, Hall (1997) identifica uma reconfiguração da presença da cultura nas relações sociais, tanto no âmbito global quanto local, a partir da segunda metade do século XX. Segundo o autor, a cultura passa a assumir uma posição central nas relações sociais contemporâneas. Hall explica que a centralidade da cultura pode ser observada tanto em seu aspecto substantivo, ou seja, “o lugar da cultura na estrutura empírica real e na organização das atividades, instituições, e relações culturais na sociedade” (1997, p.1) , como também em seu aspecto epistemológico, ou seja, a posição da cultura em relação “a nossa compreensão, explicação e modelos teóricos do mundo” (p.2) .

Observando o caráter substantivo da cultura, Hall identifica quatro dimensões que levaram a cultura à uma posição central nas relações sociais. A primeira dimensão é a ascensão dos novos domínios, instituições e tecnologias associadas às indústrias culturais que transformaram as esferas tradicionais da economia, da indústria, da sociedade e da cultura em si. Observando a atual dimensão global na qual se encontra as relações entre a comunicação e a cultura, expandindo-se através das tecnologias e da revolução da informação, Hall afirma que “a importância das revoluções culturais do final deste século XX reside em sua escala e escopo globais, em sua amplitude de impacto, em seu caráter democrático e popular” (1997. p.2)

A segunda dimensão fala sobre o entendimento da cultura como uma força global de transformações históricas, através do processo de “hibridização cultural”, processo que foi profundamente analisado no contexto latino-americano por Canclini (2000), e que é responsável

pelas “revoluções da cultura que a nível global causam impacto sobre os modos de viver, sobre o sentido que as pessoas dão à vida, sobre suas aspirações para o futuro — sobre a “cultura” num sentido mais local.” (HALL, 1997, p. 3). A terceira dimensão diz respeito às transformações nas culturas da vida cotidiana, cujos exemplos Hall encontra nas esferas do trabalho, dos relacionamentos, dos ritmos e estilos de vida, nos quais “a cultura passa a ser um elemento chave no modo como o meio ambiente doméstico é atrelado, pelo consumo, às tendências e modas mundiais” (1997, p.6). E finalmente, a quarta e última dimensão, seria o impacto da centralidade da cultura na “vida interior” dos indivíduos, ou seja, na constituição das subjetividades, das identidades pessoais e sociais, dada pela ênfase que a cultura confere a linguagem e à interpretação subjetiva dos significados objetivamente presentes no mundo contemporâneo.

Com essa ampla visão da centralidade da cultura, que penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo, Hall alerta para o fato de que “não deve nos surpreender, então, que as lutas pelo poder sejam, crescentemente, simbólicas e discursivas, ao invés de tomar, simplesmente, uma forma física e compulsiva, e que as próprias políticas assumam progressivamente a feição de uma “política cultural” (1997, p. 5).

A UNESCO : diversidade cultural e democratização da comunicação

A primeira experiência, organizada e de caráter internacional, no sentido de incorporar as questões culturais como política governamental foi a Declaração Universal dos Direitos Humanos, formulada em 1948 pela Organização das Nações Unidas (ONU). Nascida após a II Guerra Mundial, a ONU inicia, como resposta às atrocidades cometidas pelo nazismo, uma reconstrução do valor dos direitos humanos como paradigma e referencial teórico a orientar a ordem internacional. Na declaração, surgem princípios e valores universais que deveriam ser respeitados por todos os Estados signatários. Assim, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, dentre tantos direitos consagrados, em seus artigos 22 a 28, introduz de forma inovadora os direitos sociais, econômicos e culturais, como direitos humanos a serem respeitados pelos Estados.

Vejamos o artigo 22 da Declaração:

Artigo 22, Declaração Universal dos Direitos Humanos – Toda a pessoa, como membro da sociedade, tem direito à segurança social; e pode legitimamente exigir a satisfação dos direitos econômicos, sociais e culturais indispensáveis, graças ao esforço nacional e à cooperação internacional, de harmonia com a organização e os recursos de cada país¹⁵.

Ainda, o artigo 27 da presente Declaração determina o respeito ao direito de liberdade de participação e produção cultural, conforme descrito:

Artigo 27, Declaração Universal dos Direitos Humanos – 1. Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam. 2. Todos têm direito à proteção dos interesses morais e materiais ligados a qualquer produção científica, literária ou artística da sua autoria

Com a Declaração Universal de 1948, a cultura, através dos direitos culturais, é consolidada como direitos humanos; devendo, dada a sua dimensão, ser respeitada como direito fundamental da humanidade. Apesar da inegável importância que a Declaração teve na construção de um consenso internacional acerca de temas centrais aos direitos humanos, a situação da cultura no contexto mundial necessitava de muito mais do que seu reconhecimento enquanto direito. Era necessário construir para a cultura um amplo lugar nas políticas internacionais, dado que o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e das indústrias culturais estavam modificando profundamente os processos de produção cultural. A partir da década de 70, a UNESCO, organismo especializado das Nações Unidas atuante nas áreas de Educação, Ciência e Cultura, tomou a frente nas discussões sobre a necessidade de interdependência e diálogo das culturas, em resposta a um processo de homogeneização das culturas e identidades em um mundo altamente mediatizado, visando a sobrevivência de uma diversidade cultural.

O reconhecimento da cultura a partir de um ponto de vista mais amplo, para além das questões de patrimônio histórico da humanidade, emerge assim das discussões na área de comunicação, com a noção fundamental do “direito de comunicar-se”, ampliando a questão do “direito à comunicação”, pontuada no artigo 19º. da Declaração dos Direitos Humanos. Através do Movimento dos Países Não-alinhados por uma Nova Ordem Mundial de Informação e de Comunicação (NOMIC) foi fundada a Comissão Internacional para o Estudo dos Problemas de

¹⁵ Declaração Universal dos Direitos Humanos. Em: http://www.onu-brasil.org.br/documentos_direitoshumanos.php
Acessado em 15/09/2008.

Comunicação, resultando na divulgação do relatório “Um mundo e muitas vozes” (UNESCO, 1983), também conhecido como Relatório “*MacBride*”. De acordo o relatório, os fluxos informacionais e comunicacionais entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos se encontravam numa situação de desequilíbrio, revelando uma estrutura vertical na qual o processo de emissão estava nas mãos dos países do Norte (desenvolvidos), cabendo aos países do Sul (terceiro mundo) o papel de receptores das informações construídas.

Segundo Mattelart

Trata-se, com efeito, da primeira visão estrutural crítica sobre a ordem cultural e comunicacional emitida por uma instituição internacional, tratando ‘dos problemas de comunicação’ em sua dimensão histórica. [...] O importante é que, com ele, as noções de cultura e comunicação penetram no campo de batalha para o reconhecimento dos direitos sociais do homem (2006, p.14).

A comissão responsável pelo relatório “*MacBride*” legitima as demandas de uma nova ordem mundial da informação e da comunicação. Posicionado-se contrariamente às lógicas de concentração do poder informacional e da falta de equidade nas transferências de tecnologia, o relatório formula uma série de proposições para as políticas públicas de comunicação, recusando o modelo de comunicação estruturada em uma emissão central e de recepção periférica, mas considerando a comunicação como um processo dialógico e recíproco no qual o acesso e a participação dos cidadãos se tornam fatores essenciais para a democracia dos povos.

A realização do Mondiacult – Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, em 1982, na Cidade do México, é uma referência no que diz respeito aos direitos culturais, pois ali foram esboçados, pela primeira vez, os princípios de uma política cultural baseada no respeito à diversidade cultural, envolvendo as relações entre desenvolvimento econômico e cultural. Nesta elaboração, o próprio conceito de cultura para a política cultural foi ampliado. Entendendo a cultura como um “conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de se viver junto, os sistemas de valores, as tradições e as crenças” (UNESCO, 1982), a Conferência preconizou a adoção de abordagens políticas que enfatizassem este conceito, promovendo a interdependência das políticas atuais nos campos da cultura, da educação, das ciências e da comunicação; e a necessidade de levar em consideração a dimensão cultural do desenvolvimento.

Para Mattelart,

a reabilitação da definição antropológica de cultura, mal-direcionada desde a fundação da Unesco, é uma ampliação em relação à idéia de uma concepção instrumental da comunicação e da informação – cortada da história e da memória dos povos – que reagiu à elaboração das estratégias de desenvolvimento pelos planejadores sociais dos anos 1960. (2006, p.14)

Desta forma, o conceito de diversidade cultural, durante muito tempo entendido como “uma heterogeneidade radical entre culturas, cada uma enraizada em um território específico, dotadas de um centro e de fronteiras nítidas” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.60) modificou-se, e a diversidade deixa de se relacionar com à preservação intocada das culturas locais, mas sim, na possibilidade de existência de uma “multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão.” (UNESCO, 2005)

Em 1988, a UNESCO lança a Década Mundial do Desenvolvimento Cultural, no intuito de avançar a discussão sobre a relação entre cultura e desenvolvimento; relação esta que nem sempre foi tranqüila e consensual. Entre os anos 1950 e 60, ainda predominava no pensamento ocidental um conceito de desenvolvimento que tinha como principal objetivo o crescimento econômico e o progresso, para os quais a cultura era vista como um impedimento. O contexto da época, de descolonização e aparecimento de novos países na África e Ásia, com suas crenças e ancestralidades não reconhecidas pelo mundo ocidental, fortalecia ainda mais a existência da lógica de oposição entre desenvolvimento e cultura. A partir de 1970 até 1980 constata-se (e o relatório *MacBride* é parte desta conclusão) que o desenvolvimento econômico acabou por produzir desigualdade e miséria em determinados segmentos sociais ou grupos étnicos da sociedade. Segundo Mattelart, este “é o momento no qual se faz patente a crise de uma filosofia do desenvolvimento para a qual a modernização equivalia à ocidentalização, uma versão requintada dos programas etnocêntricos de assimilação cultural”.(2006, p. 2)

Uma mudança conceitual acontece neste período. O desenvolvimento passa a ser concebido como um “processo que fortalece e amplia a liberdade efetiva de um povo em busca da realização dos objetivos por ele valorizados” (CUÉLLAR, 1997, p. 21), algo que deveria ter como função garantir, indiscriminadamente, a qualidade de vida e o bem estar dos homens. Neste sentido, o desenvolvimento deve ser humano, sustentável. Nas palavras de Javier Pérez de Cuéllar, então secretário-geral da ONU,

já não era possível concebê-lo [o desenvolvimento] como um processo único, uniforme e linear, porque isso levaria à eliminação da diversidade das culturas e das experiências, limitando assim, perigosamente, a capacidade criadora da humanidade diante de um passado cheio de tesouros e de um futuro imprevisível. Diante desse perigo, um vigoroso movimento de diversificação cultural já havia ocorrido em todo o mundo, estimulado pela consciência de que a civilização humana é um mosaico de culturas diferentes”. (1997, p. 27)

Uma das idéias que surgiram a partir desse debate internacional foi a criação, em 1992, da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. O relatório desta Comissão, “Nossa Diversidade Criadora” (CUÉLLAR, 1997), publicado em 1996, é considerado basilar para a agenda internacional definida pela Unesco.

A proteção da diversidade cultural, do ponto de vista político e econômico, torna-se urgente na virada do século. O cenário de convergência tecnológica em um mundo cada vez mais globalizado, acelera a liberalização em grande escala das mudanças econômicas e comerciais, modificando profundamente os processos de produção de cultura e comunicação, promovendo conseqüentemente a mercantilização e homogeneização da cultura. Neste sentido, a UNESCO promulga em 2002 a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, afirmando-a como um "patrimônio comum da humanidade" e a sua defesa como "um imperativo ético inseparável do respeito à dignidade da pessoa humana". Destacamos aqui o texto do artigo referente a formulação de políticas culturais que prezem pela diversidade cultural

Artigo 9 – As políticas culturais, catalisadoras da criatividade

As políticas culturais, enquanto assegurem a livre circulação das idéias e das obras, devem criar condições propícias para a produção e a difusão de bens e serviços culturais diversificados, por meio de indústrias culturais que disponham de meios para desenvolver-se nos planos local e mundial. Cada Estado deve, respeitando suas obrigações internacionais, definir sua política cultural e aplicá-la, utilizando-se dos meios de ação que julgue mais adequados, seja na forma de apoios concretos ou de marcos reguladores apropriados. (UNESCO, 2002)

Em 2005, a Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais, documento jurídico proposto pela UNESCO, de validade internacional, orienta e legitima os países na elaboração e na implementação de políticas culturais próprias, necessárias à proteção e promoção de suas expressões culturais e estabelece medidas de proteção daquelas manifestações vulneráveis e ameaçadas, com especial atenção à cultura de minoria e dos povos indígenas.

DIRETRIZES DA POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL DO GOVERNO LULA / GIL

As diretrizes para a construção da política pública de cultura do governo de Luís Inácio Lula da Silva foram primeiramente elaboradas em um documento durante a campanha presidencial de 2002, intitulado “A Imaginação a serviço do Brasil - Programa de Políticas Públicas de Cultura”. Neste documento, além das sementes do que viriam a ser as estratégias e ações do governo Lula, podemos encontrar as principais influências advindas do atual pensamento político-cultural internacional na formulação das propostas apresentada por Lula durante a campanha, e que a partir de 2003 começam a ser implantadas por Gilberto Gil no Ministério da Cultura.

Logo nas primeiras páginas, o documento revela que as discussões político-culturais ocorridas dentro do âmbito da UNESCO nas últimas duas décadas foram uma forte influência para os conceitos e abordagens culturais propostas para o próximo governo. Identificando a cultura enquanto um direito humano (Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948), sua riqueza criativa na diversidade cultural (Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, 2002), e sua importância no desenvolvimento de um país (Nossa Diversidade Criadora, 1997), o programa de governo de Lula cita as reflexões trazidas pelas convenções da UNESCO, e se utiliza do conceito antropológico de cultura, formulado durante o Mondiacult (1982) no México.

A noção antropológica de cultura, além de servir como crítica ao modelo de Estado-mínimo e a idéia de cultura como um bom negócio, propagados pela gestão FHC / Weffort, possibilitou uma maior abrangência em termos de política cultural, ao incorporar ao seu raio de ação expressões culturais que antes se encontravam desamparadas e não-reconhecidas. O documento também destaca a transversalidade da cultura em relação a outros domínios, como o turismo, a educação, o meio ambiente, a comunicação, etc., e a necessidade de tratá-la não apenas como política de Governo, cuja prioridade gira em torno ações realizáveis no prazo da gestão do governante, mas sim como política pública de Estado, o que pressupõe a elaboração de políticas mais duradouras.

Neste sentido, houve um esforço por parte do Ministério da Cultura em avançar nas discussões sobre um novo Plano Nacional de Cultura (PNC), mecanismo de planejamento para médio e longo prazo das políticas culturais; já que o único documento nesse sentido havia sido formulado ainda sob o regime ditatorial. De maneira inédita na história das políticas públicas

culturais no Brasil, o PNC começou a ser construído em debate direto com a sociedade, através de conferências municipais, intermunicipais, estaduais, seminários e câmaras setoriais, culminando na realização da 1ª. Conferência Nacional de Cultura (CNC), realizada em dezembro de 2005, onde estiveram presentes mais de mil delegados representantes da sociedade civil para discutir o futuro da cultura no país. Sem poder deliberativo, a CNC teve um caráter de reflexão e debate, reunindo e definindo propostas que foram encaminhadas para o Conselho Nacional de Cultura, consolidando-as dentro do Plano Nacional de Cultura.

Segundo Rubim, a gestão Gil rompe com alguns aspectos das tristes tradições político-culturais brasileiras: “A abertura conceitual e de atuação significa não só o abandono de uma visão elitista e discriminadora de cultura, mas representa um contraponto ao autoritarismo e a busca da democratização das políticas culturais” (2008, p. 196). Baseada em uma concepção mais ampliada de cultura, e reconhecendo a pluridimensionalidade da experiência cultural, as novas diretrizes do MinC consideraram três dimensões interdependentes:

a) Cultura como Cidadania

Retomando o histórico da constituição dos direitos culturais pela UNESCO, o MinC afirma sua presença nas ações de inclusão social através da cultura, visando diminuir as desigualdades de acesso, produção e fruição da cultura no Brasil, e assegurando a cultura enquanto direito social básico.

O acesso universal à cultura é uma meta do Plano que se traduz por meio do estímulo à criação artística, democratização das condições de produção, oferta de formação, expansão dos meios de difusão, ampliação das possibilidades de fruição, intensificação das capacidades de preservação do patrimônio e estabelecimento da livre circulação de valores culturais.” (PLANO NACIONAL DE CULTURA, 2008, p.12)

b) Cultura como Símbolos

A utilização do conceito antropológico de cultura e das diretrizes para a diversidade cultural foram uma genuína transformação e ampliação do conceito de cultura nas ações de fomento e reconhecimento do Estado brasileiro, historicamente vinculado a uma visão elitizada e concentradora. Esta nova visão tem como foco a valorização da diversidade, das expressões e dos valores culturais.

Para desfazer relações assimétricas e tecer uma complexa rede que estimule a diversidade, o PNC prevê a presença do poder público nos diferentes ambientes e dimensões em que a cultura brasileira se manifesta. (PLANO NACIONAL DE CULTURA, 2008, p.12).

c) Cultura como Economia

Para a realização dos objetivos acima citados, torna-se imperativa a regulação das “economias da cultura”, de modo a evitar os monopólios comerciais, a exclusão e os impactos destrutivos da exploração predatória do meio ambiente e dos valores simbólicos a ele relacionados. A terceira dimensão da cultura possui um foco na geração de empregos e renda, fortalecimento de cadeias produtivas e regulação.

Cabe ao poder público, portanto, contribuir para que esses ricos processos culturais adquiram a dimensão econômica que lhes compete no mundo contemporâneo, sem descuidar da noção de ‘desenvolvimento humano’ defendida pelas Nações Unidas que, em última análise é o que espera a sociedade brasileira das Políticas Públicas de Cultura sintonizadas com o novo Projeto Nacional para o país.” (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 2002, p. 15)

No sentido de avançarmos na análise do nosso objeto de estudo, observaremos as principais diretrizes da política cultural da gestão Lula / Gil no recorte do Programa Cultura Viva, dentro do qual se inserem os Pontos de Cultura.

O PROGRAMA CULTURA VIVA

O Programa “Cultura Viva – Cultura, Educação e Cidadania” foi elaborado e implementado em todo o território nacional a partir de 2003, com o objetivo de ampliar e garantir, aos cidadãos em situação de risco ou exclusão social, o acesso aos meios de formação, criação, difusão e fruição de cultura. Partindo do conceito antropológico de cultura, presente em todas as ações do Minc nesta gestão, o Cultura Viva proporciona a inserção, para além da tradicional cultura erudita, de outras modalidades de cultura, como objeto das políticas públicas culturais, tais como as culturas populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientação sexual; das periferias; da mídia audiovisual; das redes informáticas, etc. Segundo o ministro Gilberto Gil:

Não falo de dar o peixe, nem de ensinar a pescar. Falo de potencializar a ‘pesca’ que se faz há muito tempo, [...] nos territórios de invisibilidade, nos grotões e guetos das grandes cidades brasileiras, onde pulsa uma cultura e uma arte tão fortes, mas tão fortes, que não há miséria, não há indignação, não há descaso ou violência que as façam calar. Ao contrário, elas crescem, se consolidam, se desdobram e interagem com outras manifestações, influenciando diretamente a cultura da esfera midiática e nacional. (GIL, 2004)

No intuito de potencializar essas práticas culturais já realizadas pela população socialmente excluída, o “Cultura Viva” se organiza através de parcerias, promovendo pactos com diversos grupos de atores sociais, construindo os chamados “Pontos de Cultura”.

OS PONTOS DE CULTURA

Concebido como uma “rede orgânica e horizontal de criação e gestão cultural”, os Pontos de Cultura são formados por entidades da sociedade civil organizada (associações de bairro, ONGs, união de estudantes, etc) e também prefeituras de municípios, que já desenvolvam ou tenham projetos sócio-culturais nas áreas consideradas de risco social. Através de uma série de editais públicos de seleção de projetos, essas entidades aderem ao Programa Cultura Viva, possibilitando a celebração de um convênio com o MinC, o qual confere recursos orçamentários no valor de até 185 mil reais, em parcelas semestrais, a serem investidos no projeto em um prazo de dois anos e meio, conforme o projeto definido pelo próprio Ponto de Cultura. Esta política de pacto entre sociedade e Estado foi nomeada “Gestão Compartilhada e Transformadora”, e parte dos conceitos de empoderamento, autonomia e protagonismo social desenvolvidos por Paulo Freire para a estruturação teórica de sua prática político-cultural. Os conceitos freireanos constituem um dos pilares das ações de gestão da produção cultural realizada pelos Pontos de Cultura, por isso, os observaremos com detalhes mais adiante.

Por abranger uma gama de expressões culturais, os Pontos de Cultura não possuem um modelo único, nem de instalações físicas, nem de programação ou atividade. Suas ações culturais podem abranger projetos como distribuição de literatura de cordel, ensino da capoeira, estúdio de gravação de *hip-hop*, oficina de restauração, grupo de teatro ou de mímica, oficina de produção de textos e roteiros, atividades circenses, coral, círculo de leitura, cineclube, produção de programa para radiodifusão, balé moderno ou clássico, pólo de produção de vídeo digital,

break ou danças regionais, oficina de escultura ou desenho, aulas de violão ou percussão, entre outras muitas atividades que são propostas pelas entidades.

Em seu discurso de posse como ministro da cultura, Gilberto Gil estabeleceu algumas das diretrizes que iriam fazer parte da sua gestão. Declarou que seu maior objetivo era o de tirar o Ministério da Cultura da distância em que ele se encontrava do dia-a-dia dos brasileiros, e fazê-lo “presente em todos os cantos e recantos de nosso País.” (GIL, 2003). Neste sentido, os Pontos de Cultura se afirmaram como uma resposta a este objetivo, pois sua abrangência é também de localização no mapa sócio-geográfico. Pode haver um Ponto de Cultura instalado em uma pequena casa no interior do Maranhão ou num barracão de escola de samba no morro carioca; em um grande centro cultural de São Paulo ou em um museu de Porto Alegre.

De acordo com o “Pontão” Mapas da Rede, coordenado pelo IPSO – Instituto de Pesquisas e Projetos Sociais e Tecnológicos, existem hoje¹⁶ mais de 800 Pontos de Cultura espalhados pelo território nacional, sendo que 170 deles encontram-se no estado de São Paulo. Há ainda a possibilidade de existirem Pontos de Cultura no exterior, em associações brasileiras localizadas fora do território nacional¹⁷. O objetivo do programa é que cada Ponto procure desenvolver as ações a partir das dinâmicas próprias da comunidade na qual está inserido, ampliando e fortalecendo as práticas culturais já existentes na comunidade e criando novas ações a partir da realidade local.

Com a diversidade de linguagens e expressões culturais trabalhadas pelos Pontos de Cultura, cabe aqui perguntar por quê optar por um recorte de pesquisa que se ocupe de somente uma linguagem? E por quê a preferência pela produção audiovisual? Como já colocado anteriormente, os Pontos de Cultura foram concebidos para se desenvolverem enquanto uma rede orgânica, através de um contato horizontal entre os Pontos, no intuito de articular, receber e disseminar iniciativas culturais inovadoras, estabelecendo processos de troca, instigação e o questionamento, elementos essenciais para o desenvolvimento da cultura. Esta rede orgânica horizontal se dá em dois níveis: uma micro-rede, formada pelo Ponto de Cultura e suas conexões com a comunidade local (escolas, igrejas, outros projetos culturais, etc) e uma macro-rede, organizada pelo conjunto de Pontos de Cultura espalhados pelo Brasil, tendo cada Ponto um eixo próprio de trabalho e experiência.

¹⁶ Projeto Mapas da Rede IPSO, acessado em <http://culturaviva.utopia.com.br/> no dia 26/02/2009.

¹⁷ Até o momento de fechamento desta pesquisa, não haviam dados sobre a existência de Pontos de Cultura em funcionamento no exterior.

Para que essa rede se estabeleça efetivamente, é necessário que exista uma comunicação intensa e constante entre as ações que acontecem nas redes locais e a macro-rede global e vice-versa. Nesse sentido, o Programa Cultura Viva se utiliza da tecnologia e da cultura digital através da ação Cultura Digital, “como um instrumento de aproximação entre os Pontos, que desencadeia um novo modo de pensar a tecnologia, envolvendo generosidade intelectual e trabalho colaborativo, por isso, o *software* livre, adotado como opção tecnológica e filosófica” (TURINO, Célio In BRASIL, 2003, p. 17). Com o objetivo de orientar os agentes e usuários dos Pontos de Cultura a democratizar e fomentar a utilização das ferramentas tecnológicas digitais de uma maneira crítica e criativa, os valores da liberdade, autonomia, colaboração e compartilhamento em rede são estimulados e incorporados às práticas culturais e educacionais desenvolvidas nos Pontos de Cultura. Estes valores estão fundamentados no que Castells (2003) chama de cultura *hacker*, e serão também observados com detalhes mais adiante.

Seguindo a orientação das propostas pelos Almanques da Cultura Digital¹⁸, todos os Pontos de Cultura foram equipados com pequenos estúdios de produção digital de imagem e som, providos com *softwares* livres, além da conexão à Internet via banda larga, para que, independentemente da expressão cultural desenvolvida pelo projeto – seja literatura, dança, artes plásticas ou artesanato – os protagonistas das ações culturais sejam capacitados a distribuir suas próprias imagens e sons através da linguagem audiovisual na rede de Pontos de Cultura e conseqüentemente, na rede mundial de computadores. Ou seja, a construção da rede entre os Pontos de Cultura pretende se dar em grande parte através de produtos culturais como vídeos, web-rádio, sites, fotografias e músicas, criados a partir de equipamentos multimídia disponibilizados pelo governo, permitindo uma troca de informações através da rede virtual de computadores.

Em entrevista, o então Secretário do Audiovisual, o cineasta baiano Orlando Senna, salientou a vocação audiovisual dos Pontos de Cultura do Projeto Cultura Viva:

¹⁸ Almanaque Conceitual de Cultura Digital volume I Pensando Cultura Digital Colaborativa Livre.

“são espaços de convergência de público, portanto, ideais para se tornarem exibidores no formato cineclubista digital que a Programadora Brasil já viabiliza, são espaços onde saberes são empenhados na elaboração de artes que estão presentes em toda a cadeia da produção cinematográfica, no sentido amplo. Espaços potenciais para o surgimento e desenvolvimento de roteiristas, cenógrafos, iluminadores, atores, compositores de trilhas, e toda a sorte de profissionais que se agregam à extensa, diversificada e complexa cadeia de produção audiovisual, que é aquela que, sem dúvida, mais gerará riquezas nesta sociedade de consumo de bens simbólicos que está amadurecendo agora, neste exato momento em que se exaurem os recursos da sociedade que sacralizou o consumo de bens materiais. Isso sem falar das possibilidades experimentais de linguagem, de técnica e de mídias e formatos que se viabilizam com a aproximação das políticas de inclusão digital dos Pontões Digitais”¹⁹

Graças às essas características tecnológico-culturais dos Pontos de Cultura, a produção audiovisual constitui-se como uma das principais ações desenvolvidas pelos Pontos de Cultura, tanto como um fim em si mesma, na produção de curtas-metragens, oficinas de vídeos-de-bolso, cine-clubismo, entre outros; mas também como meio de comunicação através da qual se dá o registro e a difusão de conteúdos culturais imateriais.

Portanto, a produção audiovisual nos Pontos de Cultura pode acontecer como expressão cultural e artística, e também como registro de manifestações e conteúdos culturais locais, disponibilizados livremente na rede, podendo ampliar e reordenar as possibilidades de trocas culturais entre as diversas comunidades envolvidas. Além do ambiente virtual da Internet, novas possibilidades de exibição podem surgir para o audiovisual produzido pelos Pontos de Cultura, graças a articulação que já acontece entre os Pontos e a TV Brasil, emissora pública criada em 2007 também pelo governo Lula²⁰.

¹⁹ Entrevista concedida ao site da TEIA 2007 durante o **III Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual**, ocorrido entre 9 e 14 de julho em Salvador. Acessado em: <http://www.teia2007.com.br/noticias/6340136>

²⁰ Relatório do GT de Audiovisual congregado no Fórum Nacional dos Pontos de Cultura durante o I TEIA – Encontro Nacional de Pontos de Cultura, realizado em Belo Horizonte, novembro de 2007. Acessado em: <http://forumPontosdeCultura.blogspot.com/2007/12/gt-de-audiovisual.html>

GESTÃO CULTURAL COMPARTILHADA E TRANSFORMADORA

Com o intuito de construir um processo inclusivo e democrático com as entidades e sujeitos participantes da rede orgânica de Pontos de Cultura, o Programa Cultura Viva concebeu alguns parâmetros para estabelecer a relação entre Estado e sociedade, chamada de Gestão Cultural Compartilhada e Transformadora, partindo dos conceitos de empoderamento, autonomia e protagonismo social desenvolvidos por Paulo Freire. Considerado um dos maiores intelectuais brasileiros, autor de uma extensa obra reconhecida internacionalmente, Paulo Freire construiu um novo paradigma para a educação latino-americana ao desenvolver um pensamento crítico-dialético, a partir de uma visão humanista e libertadora, aliada a uma clara postura política em favor dos oprimidos, principalmente nas obras “Educação como prática da liberdade” (1980) e “Pedagogia do Oprimido” (1993). Sua obra não se restringe à área da educação, pois seus conceitos avançam, construindo pontes entre os saberes, inclusive com a comunicação, como bem observa Venício de Lima em sua análise sobre a atualidade do conceito de comunicação em Paulo Freire:

No momento em que as potencialidades das tecnologias interativas acenam para a quebra da unidirecionalidade e da centralização das comunicações, o conceito de comunicação dialógica, relacional e transformadora de Freire oferece uma referência normativa revitalizada, criativa e desafiadora para todos aqueles que acreditam na prevalência de um modelo social comunicativo humano e libertador. (LIMA, 2004, p.67)

Através de uma definição do ser humano como um ser inconcluso e da sua vocação ontológica em “ser mais”, ou seja, o estado através do qual o ser humano está em permanente procura, aventurando-se curiosamente no conhecimento de si mesmo e do mundo (STRECK, 2008, p. 380), Freire entende a situação de opressão como uma distorção dessa vocação natural do ser humano (FREIRE, 1983, p.30). Nesse sentido, sua obra impulsiona a formação de uma cultura da libertação, na qual é possível ao oprimido, a partir do diálogo crítico e problematizador, construir caminhos concretos para a realização do seu “ser mais”. Por ser um educador, Freire observa a existência de uma cultura da dominação que se reproduz em uma pedagogia planejada pelos opressores, mas que também se encontra efetivamente presente nos processos políticos culturais. O desafio aos oprimidos e aos que com eles se solidarizam e lutam pela libertação é a afirmação de uma nova cultura, na qual não se reproduza jamais a opressão.

Neste sentido, o pensamento freireano de construção de uma cultura libertadora encontra espaço no discurso de apresentação da proposta político-cultural elaborada por Gilberto Gil: “Que acontece quando se solta uma mola comprimida, quando se liberta um pássaro, quando se abrem as comportas de uma represa? Veremos...” (BRASIL, 2003, p.9) Desta aproximação do pensamento libertador de Paulo Freire com a proposta político-cultural de Gilberto Gil, o programa Cultura Viva se estruturou a partir dos conceitos de protagonismo social, empoderamento e autonomia. Tais conceitos não podem ser entendidos separadamente, de maneira estática ou como modelos. São conceitos em construção e seus significados só ganham relevância na proporção em que se relacionam e expressam as experiências dos próprios Pontos de Cultura, contribuindo para a construção de uma nova realidade para as comunidades participantes deste processo.

O conceito de protagonismo social se apresenta na obra de Freire como uma valorização do ser humano enquanto sujeito. Estando o ser humano submetido a uma situação de opressão – coisificado, desenraizado, desumanizado -, ele não é mais capaz de alterar a realidade. No intuito de preservar-se, o ser humano se ajusta a realidade e para isso, altera-se a si para adaptar-se (FREIRE, 1980, p.42). Tal movimento defensivo de adaptação ou acomodação diante do apelo publicitário, da cultura de massificação e do excesso de informações, gera no ser humano a perda da capacidade de reconhecimento de sua própria integridade, afogando-o no anonimato ou então, “adotando um eu que não lhe pertence” (p. 44). Já não é mais sujeito, e sim objeto.

Onde se elimina o homem como sujeito do processo histórico, perde-se uma dimensão que é central em Freire: a de que a relação com o mundo se constitui num movimento, constituído exatamente pelas possibilidades diversas inseridas pela intervenção e criatividade dos sujeitos. (STRECK, 2008, p. 392)

No reconhecimento dos movimentos e associações sociais, enquanto sujeitos produtores de uma cultura legítima, encontra-se o protagonismo social nos enredos das múltiplas práticas culturais. Em Medo e Ousadia (FREIRE, 1986), encontramos o conceito de “empoderamento”. Preocupado em alertar para possíveis equívocos que o termo possa conduzir, Freire previne a interpretação de empoderamento enquanto “dar poder a alguém”, na qual o sujeito recebe de outro algum recurso, dentro de uma perspectiva individualista. Freire não acredita numa auto-libertação, mas sim numa libertação social e coletiva:

Mesmo quando você se sente, individualmente, mais livre, se esse sentimento não é um sentimento social, se você não é capaz de usar sua liberdade recente para ajudar os outros a se libertarem através da transformação da sociedade, então você só está exercitando uma atitude individualista no sentido do *empowerment* ou da liberdade (FREIRE, 1986, p.135).

Dentro da perspectiva freireana, o empoderamento acontece no processo que emerge das interações sociais em que os seres humanos são construídos. Mas não a partir de interações aleatórias, mas sim daquelas provocadas pelos problemas, ou segundo Freire, pelas perguntas problematizadoras, que são fruto de uma inserção crítica dos sujeitos no mundo, colocando-os em ação. Por isso, a gênese do empoderamento está profundamente ligada à conscientização dos indivíduos e dos coletivos, levando-os a um processo de libertação (STRECK, 2008, p. 165). No contexto dos Pontos de Cultura, o empoderamento pode ser observado na capacidade de transformação das relações de poder nas comunidades historicamente afastadas das políticas públicas culturais.

O terceiro conceito freireano incorporado à fundamentação da política cultural do Cultura Viva é a autonomia. Para Paulo Freire, a autonomia se constitui a partir de um paradoxo: o paradoxo da autonomia-dependência. Por sermos seres de cultura, somos necessariamente dependentes. Assim, ser autônomo é ter a capacidade de assumir essa dependência radical derivada de nossa finitude, por isso, para Freire, a autonomia propicia a solidariedade e a relação em comunidade (STRECK, 2008, p. 56). Autonomia não se dá. Adquire-se no processo. “Ninguém é autônomo primeiro para depois decidir. A autonomia vai se construindo na experiência de várias, inúmeras decisões, que vão sendo tomadas” (FREIRE, 1996, p. 120).

No caso da formulação do Projeto Cultura Viva, este processo pode ser encontrado na proposta de que exista um contato horizontal entre os Pontos de Cultura, no qual cada eixo de ação seja definido pelos proponentes de acordo com as dinâmicas e necessidades da comunidade, não existindo uma imposição quanto ao tipo de atividade a ser produzida; cada proponente tem autonomia para decidir de que forma pode utilizar os recursos dispostos pelo convênio. Como a rede de Pontos de Cultura se constitui com uma multiplicidade de atividades culturais, as relações entre essas ações podem se transformar em ajuda mútua. “Alguns Pontos oferecem uma experiência mais avançada em teatro, outros em dança. Ações sócio-educativas podem aprender com a vanguarda estética que se encontra com a tradição e ajudam a construir o

novo. Uma troca entre iguais que aprendem entre si e se respeitam na diferença”. (BRASIL, 2003, p.16)

Outro espaço que o Programa Cultura Viva se propõe a atuar visando a realização do processo de autonomia é a relação entre o Estado e a sociedade. No início da gestão Gil, ao promover seminários e conferências por todo o Brasil, o MinC aglutinou artistas, produtores culturais, acadêmicos e políticos no intuito de discutir democraticamente a construção das políticas públicas que seriam implementadas²¹. Tal abertura no processo político viria a formar a partir de 2007 os Fóruns Nacional e Regional de Pontos de Cultura, subdivididos em Grupos de Trabalho, dentro deles, o GT de Audiovisual, o qual reúne as reivindicações dos Pontos de Cultura que desenvolvem atividades nesta área.

CULTURA DIGITAL

Como afirmamos no início deste capítulo, “Toda política cultural, ainda que quase nunca explicitamente, inclui entre seus componentes básicos um modelo de comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.72). Nesse sentido, o Programa Cultura Viva possui conceitos que estruturam e nos ajudam a compreender qual modelo de comunicação é adotado em sua prática político-cultural.

Segundo Venício A. de Lima, a comunicação, no sentido da “ação de tornar comum a muitos”, possui dois processos antagônicos, “pólos opostos de uma ação de comunicar”: a transmissão, processo que é feito de modo unidirecional; e o compartilhamento, que é um processo comum ou participativo. “Para que se transmita algo é preciso que se admita que esse algo possa ser apropriado e em seguida ‘transmitido’ a outro. Quando se compartilha, ao contrário, o que ocorre é uma co-participação, uma comunhão, um encontro.” (LIMA, 2004, p.23)

²¹ O Seminário Cultura para Todos, em 2003, foi o primeiro debate deste processo; as Câmaras Setoriais, instituídas a partir de 2004, estabeleceram instâncias de diálogo entre Estado e representantes dos segmentos artísticos, voltadas à elaboração de políticas setoriais e transversais de cultura; e a 1ª Conferência Nacional de Cultura, realizada em dezembro de 2005, composta por mais de 400 encontros municipais, intermunicipais, estaduais e setoriais, além de uma plenária nacional, mobilando no total cerca de 60 mil pessoas, incluindo gestores de 1158 municípios, de 19 estados e do Distrito Federal.

Por ser definida enquanto uma rede orgânica e horizontal de criação e gestão cultural, os Pontos de Cultura se encontram em consonância com o processo de uma comunicação compartilhada, definido por Lima, e com o emergente modelo de uma sociedade em rede.

Castells define rede como “um conjunto de nós interconectados. Nó é o ponto no qual uma curva se entrecorta. Concretamente, o que um nó é depende do tipo de redes concretas de que falamos.” (CASTELLS, 1999, p. 566). No caso dos Pontos de Cultura, podemos dizer que sua rede concreta é composta por centenas de nós (atualmente 824 em todo o território nacional²²), constituídos pelas associações comunitárias e organizações sociais integradas ao Programa Cultura Viva.

Castells continua:

Redes são estruturas abertas capazes de expandir de forma ilimitada, integrando novos nós desde que consigam comunicar-se dentro da rede, ou seja, desde que compartilhem os mesmos códigos de comunicação. [...] Uma estrutura social com base em redes é um sistema aberto altamente dinâmico suscetível de inovação sem ameaças ao seu equilíbrio. Redes são instrumentos apropriados [...] para uma cultura de desconstrução e reconstrução contínuas; para uma política destinada ao processamento instantâneo de novos valores e humores públicos; e para uma organização social que vise a suplantação do espaço e invalidação do tempo. (CASTELLS, 1999, p. 566).

Para que haja um desenvolvimento na rede de pessoas, práticas e produtos culturais (rede orgânica e horizontal de criação e gestão cultural) dos Pontos de Cultura, é necessário a adoção de um modelo de comunicação que permita a troca intensa e constante de informações e conteúdos simbólicos entre as redes locais e a macro-rede global e vice-versa. Desta forma, o Programa Cultura Viva abraçou a rede virtual de computadores, ou seja, a Internet, como modelo e plataforma estruturante da comunicação “enredada” de Pontos de Cultura.

Com o objetivo de orientar os agentes culturais e usuários dos Pontos de Cultura a democratizar e fomentar a utilização das ferramentas tecnológicas digitais de uma maneira crítica e criativa, o Ministério da Cultura criou a ação intitulada Cultura Digital. Através de um pequeno almanaque – Pensando, Fazendo e Aprendendo a Cultura Digital Colaborativa Livre – e dos vários Encontros de Conhecimentos Livres no formato de oficinas de capacitação, foram apresentados aos Pontos de Cultura cada uma das linguagens trabalhadas pela Cultura Digital. Os valores de liberdade, colaboração e compartilhamento em rede - encontrados na cultura

²² Dados de 26/02/2009, disponíveis em <http://culturaviva.utopia.com.br/pontos/>

hacker (CASTELLS, 2003, p. 45) são estimulados e incorporados às práticas culturais e educacionais desenvolvidas nos Pontos de Cultura.

Por conta de uma cobertura jornalística equivocada sobre os crimes cometidos no mundo virtual desde o início da Internet, o termo *hacker* acabou ganhando uma conotação negativa. Por isso, é preciso diferenciar os *hackers*, os entusiastas programadores de computação, dos *crackers*, estes sim, criminosos e piratas da informática. A cultura *hacker*, juntamente com a cultura tecnomeritocrática, a cultura comunitária virtual e a cultura empresarial, compõe o conjunto das culturas produzidas dentro das redes e identificadas por Castells (2003) como fundadoras da cultura da Internet.

Castells afirma que a cultura da Internet tem suas raízes na tradição acadêmica do exercício da ciência, que prescreve que as descobertas sejam comunicadas para permitir a crítica, o exame e também a colaboração dos pares como forma de garantir aceitação e convencimento para a produção de conhecimento científico. A cultura tecnomeritocrática aproxima-se da cultura *hacker* no que diz respeito aos costumes e regras característicos de redes de cooperação que se dedicam a projetos tecnológicos. Por sua vez, a cultura comunitária virtual cria um espaço social de compartilhamento, interação e integração simbólica. E, finalmente, a cultura empresarial trabalha para criar necessidades de consumo e difundir práticas da Internet com o objetivo de ganhar dinheiro. Segundo Castells, a Internet é o alicerce da cultura *hacker*. A informalidade e a virtualidade são características presentes nesta cultura, que na maioria das vezes é global e virtual, com poucos momentos de encontro físico.

Mas o que é comum à cultura hacker, em todos os contextos sociais, é a premência de reinventar maneiras de se comunicar com computadores e por meio deles, construindo um sistema simbiótico de pessoas e computadores em interação na Internet. A cultura hacker é, em essência, uma cultura de convergência entre seres humanos e suas máquinas num processo de interação liberta. É uma cultura de criatividade intelectual fundada na liberdade, na cooperação, na reciprocidade e na informalidade. (CASTELLS, 2003, p. 45)

Valendo-se desses conceitos e, no intuito de vincular o desenvolvimento tecnológico da Internet às possibilidades dos sujeitos se expressarem e interagirem através desse suporte, Castells apresenta como ponto crucial do desenvolvimento de sua análise a abertura do código-fonte do *software*: “A distribuição aberta dos códigos-fonte permite a qualquer pessoa modificar o código e desenvolver novos programas e aplicações, numa espiral ascendente de inovação

tecnológica, baseada na cooperação e na livre circulação de conhecimento técnico” (CASTELLS, 2003, p. 35)

O *software* de fonte aberta é o marco principal do desenvolvimento da Internet. As tentativas de abertura iniciadas por Richard Stallman, da *Free Software Foundation* e Linus Torvald, desenvolvedor do sistema *Linux*, passaram a permitir a utilização do *software* livre como ferramenta para o desenvolvimento econômico, cultural e social local, fornecendo, segundo Silveira (2003), uma série de vantagens para as políticas públicas. Para o autor, as duas principais são a inexistência do pagamento de licenças pelo seu uso, e a utilização do código aberto. Além do fato das soluções não-proprietárias serem menos onerosas ao Estado, “não é correto utilizar dinheiro público para formar e alfabetizar digitalmente os cidadãos em uma linguagem proprietária de um monopólio privado transnacional” (SILVEIRA, 2003, p. 22). Já o fato dos códigos serem abertos, isso permite que a criação de soluções tecnológicas para demandas da comunidade seja feita de forma descentralizada e colaborativa, fortalecendo os laços entre os indivíduos, num processo coletivo de empoderamento.

O movimento do *software* livre é expressão autêntica desse potencial da rede e o grande modelo para a consolidação de soluções compartilhadas diante de questões complexas, a partir da interação multi-étnica, multinacional e multicultural. É a afirmação da possibilidade da Internet consolidar-se também como uma esfera pública planetária, evitando a condição hegemônica de supermercado global. (SILVEIRA, 2003: 18)

A produção colaborativa e a generosidade intelectual advindas da cultura *hacker* caminham juntas: a generosidade intelectual é um dos pilares da criação colaborativa. De acordo com o Almanaque da *Cultura Digital*:

[...] ser generoso intelectualmente é pensar sua criação como algo que pode ser trabalhado em conjunto com outras pessoas ou grupos, colaborativamente, até o seu resultado final. A idéia da criação já nasce com a possibilidade de participação de outras pessoas no próprio processo criativo e no resultado final –ou não– da criação. [...] Trata-se de uma postura da criação em conjunto, sem a visão unilateral da sua criação e sem a idéia da criação segundo apenas o seu conceito do que aquela obra representa” (BRASIL, 2004: 8).

A produção colaborativa pode ser pensada como uma série de iniciativas quanto à forma de criação e utilização artístico-cultural, como por exemplo, alternativas ao regime de utilização de obras intelectuais da propriedade intelectual em favor da criação livre e isenta de amarras jurídicas e burocráticas. Por isso, a Cultura Digital também orienta aos Pontos de Cultura o

licenciamento livre de suas obras artístico-culturais através de licenças como o *Creative Commons*²³.

Mesmo com a origem do movimento *hacker* dentro do universo dos *softwares*, a prática da cultura compartilhada, gerou uma atitude e uma ética *hacker*, que extrapolam o universo da programação computacional. Pra Cláudio Prado, idealizador da ação Cultura Digital, é possível aplicar os conceitos *hacker* na produção cultural dos Pontos de Cultura, pois:

[...] a mentalidade hacker não é confinada a cultura do hacker-de-*software*. Há pessoas que aplicam à atitude hacker em outras coisas, como eletrônica, música e nas ciências humanas. Na verdade, você pode encontrá-la nos níveis mais altos de qualquer ciência ou arte. (PRADO, 2008)

O ministro Gilberto Gil é reconhecidamente uma das mais importantes figuras na divulgação da cultura *hacker*: "Eu, Gilberto Gil, como ministro de Cultura do Brasil e como músico, trabalho a cada dia com o impulso da ética *hacker*"²⁴. No artigo "Hackers, monopólios e instituições panópticas: elementos para uma teoria da cidadania digital", Sérgio Amadeu da Silveira traz o conceito de ética *hacker*, encontrado na obra do filósofo finlandês Pekka Himanen:

A ética de trabalho dos hackers consiste em combinar paixão com liberdade, e foi essa a parte da ética dos hackers cuja influência foi sentida com maior intensidade.[...] um terceiro e crucial aspecto da ética dos hackers é a atitude dos hackers em relação às redes, ou seja, é a sua ética da rede, que é definida pelos valores da atividade e do cuidar. Atividade, nesse contexto, envolve a completa liberdade de expressão em ação, privacidade para proteger a criação de um estilo de vida individual, e desprezo pela passividade frente à procura pela paixão individual. Cuidar significa aqui a preocupação com o próximo como um fim em si mesmo e um desejo de libertar a sociedade virtual da mentalidade da sobrevivência que tão facilmente resulta de sua lógica (HIMANEN *apud* SILVEIRA, 2006, p. 81).

Este pensamento ecoa na obra de alguns teóricos, que vêm com otimismo as possibilidades culturais da rede. No livro *The Wealth of Networks*, Yochai Benkler afirma que:

²³ Conjunto de licenças criadas por Lawrence Lessig, professor de Direito da Yale University. idealizadas para permitir a padronização de declarações de vontade no tocante ao licenciamento e distribuição de conteúdos culturais em geral (textos, músicas, imagens, filmes e outros), de modo a facilitar seu compartilhamento e recombinação, sob a égide de uma filosofia *copy left*. <http://www.creativecommons.org.br>

²⁴ Ministro Gilberto Gil defende "cultura hacker". Reportagem Terra Notícias de 26/05/2006 In: <http://tecnologia.terra.com.br/interna/0,,O11026573-E14802.00.html> Acessado dia 13/08/2008.

[...] o ambiente de informação em rede nos oferece um sistema de produção cultural muito mais atrativo, a partir de dois aspectos distintos: ele permite uma cultura mais transparente, e uma cultura mais maleável. Juntos, eles significam que estamos vendo a emergência de uma nova *folk culture* – uma prática que foi amplamente suprimida da produção cultural durante a era industrial – na qual um número muito maior de indivíduos participam ativamente realizando ações culturais e encontrando sentido no mundo ao seu redor. Essas práticas fazem de seus participantes melhores ‘leitores’ de sua própria cultura, mais auto-referentes e críticos da cultura da qual compartilham [...] Isso também confere aos indivíduos uma liberdade muito maior para participar na promoção e estimulação nas criações culturais de outros [...], transformando a cultura ao se apropriarem dela muito mais do que era possível com a cultura de massa. Neste sentido, nós podemos dizer que a cultura está se tornando mais democrática: auto-referente e participativa. (2006, p. 10)²⁵

Ao incluir expressões e processos culturais até então marginalizados pelas políticas públicas culturais, ao propor um pacto com a sociedade, através da Gestão Cultural Compartilhada e Transformadora, apresentada nos conceitos de Paulo Freire, e herdando os *genes* da cultura hacker na ação Cultura Digital, o Ministério da Cultura constrói uma proposta de política cultural que busca uma superação das tradições autoritárias, ausentes e instáveis na construção de políticas culturais, observadas neste capítulo.

²⁵ Tradução livre da autora.

CAPÍTULO 2

O AUDIOVISUAL NOS MOVIMENTOS SÓCIO-CULTURAIS DO BRASIL

Assim como a industrialização e a urbanização mudaram o ritmo e as feições da vida no século XIX, as linguagens midiáticas alteraram decisivamente os modos de compreender e ver o mundo nas sociedades desde este período, até os dias de hoje. Nesse contexto evolutivo, o audiovisual tornou-se uma das mais emblemáticas formas de comunicação da pós-modernidade (JAMESON, 1996). Utilizando-se da sua capacidade de atingir um maior número de sentidos humanos, e de forma articulada (visão e audição sincronizados), os meios audiovisuais possuem em sua essência um potencial mais rico e imediato para transmitir sua mensagem e sua visão de realidade que a literatura, a música e a poesia, dependentes de um grau mais elevado de abstração e interação lógica com o intelecto (CASTELLS, 1999, p.413).

Da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière no final do século XIX ao vídeo digital presente nos dispositivos móveis neste começo de século XXI, as práticas relacionadas ao registro, produção, exibição, recepção e consumo audiovisual consolidaram-se enquanto formas complexas de práticas sociais, culturais e econômicas, penetrando em todos os campos da vida cotidiana, criando uma forma de comunicação específica: a comunicação audiovisual. Durante esse período, que circunscreve todo o século XX, a cultura e a comunicação audiovisual construíram um conjunto de linguagens e processos comunicacionais dinâmicos, que se diferenciam entre si pelo sistema de relações produtivas que mobilizam para a sua realização, pelas formas como se articulam os conteúdos e significados dentro de seus discursos, e pelas maneiras como se dá a recepção e o consumo de suas obras. Tais sistemas, consolidados primeiramente pelo cinema, foram sendo ampliados, graças aos avanços tecnológicos na área e as novas formas de se apropriar desta tecnologia, permitindo a criação de novas relações de produção e consumo audiovisual, tais como a televisão, o vídeo e a multimídia.

Atualmente, convivemos com todas essas tecnologias e seus respectivos sistemas de produção, distribuição, recepção e consumo audiovisual, onde a predominância de determinado sistema (cinema, televisão, vídeo ou multimídia) varia de acordo com o contexto social, cultural e econômico da região observada. O desenvolvimento do cinema, da televisão, e do vídeo, conjugados na emergência das redes virtuais graças à computação, demandou a definição de um termo que pudesse agregar todos esses elementos que, pela primeira vez, encontravam-se. Desta forma, o termo *audiovisual* pode ser entendido como um enorme “guarda-chuva”, utilizado para definir toda e qualquer obra que seja

[...] produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão.²⁶

De acordo com a definição acima, podemos entender como audiovisual desde o filme cinematográfico que é exibido nas salas de projeção, o programa de TV veiculado pelas emissoras abertas ou pelo sistema a cabo, até o vídeo feito a partir de uma câmera de celular e disponibilizado na rede mundial de computadores. Esta definição começou a ser empregada em larga escala, tanto nos meios acadêmicos quanto no mercado, a partir do final do século XX, devido aos desenvolvimentos tecnológicos digitais que embaçaram os limites técnicos que haviam entre as realizações cinematográficas, televisivas e videográficas.

O desenvolvimento da tecnologia audiovisual é um fator decisivo para compreendermos como esta linguagem se insere dentro dos movimentos sócio-culturais brasileiros. Não é nosso objetivo traçar aqui os caminhos históricos da evolução tecnológica do cinema, da televisão e do vídeo, mas teremos como referência esses processos para observar como, em cada época, as possibilidades audiovisuais foram compreendidas pelos atores sociais dentro de um contexto de mobilização sócio-cultural. Esta opção não significa no entanto que exista um determinismo tecnológico na criação audiovisual, mas sim uma forte relação entre as condições de produção econômicas e tecnológicas, e suas condições da organização social.

O CINEMA

De 1895, ano que marca o nascimento do cinema, e durante toda a primeira metade do século XX, a experiência cinematográfica introduziu nas relações sociais uma nova forma de se realizar a comunicação, utilizando-se de sons e imagens em movimento. Foi através do cinema que a linguagem audiovisual nasceu e se consolidou, fundando as bases do audiovisual que conhecemos hoje. Primeiramente apresentada como um espetáculo de entretenimento em feiras, parques de diversão, quermesses, *vaudevilles* e cafés (MACHADO, 2002, p.72), o cinema era tido simplesmente como uma curiosidade científica, nos termos da ilusão de ótica que era capaz de reproduzir o movimento da vida, projetada numa tela.

²⁶ O conceito de *obra audiovisual* é encontrado na Medida Provisória no. 2.228/01, que estabelece os princípios gerais da Política Nacional de Cinema.

Já identificado seu potencial de comercialização, o cinema começa a adentrar a vida urbana dos grandes centros, construindo espaços de projeção chamados de *nickelodeons* (termo que combina a palavra grega para teatro, *odeon*, à moeda cujo valor correspondia o ingresso - o *níquel* – cinco centavos de dólar) (MENOTTI, 2007, p.3), onde desempregados, imigrantes e operários saídos das fábricas buscavam momentos de lazer. Já era possível percebê-lo como um fenômeno urbano, com múltiplas funções, “como parte na paisagem da cidade, uma breve pausa para o trabalhador a caminho de casa, uma forma de escape do trabalho doméstico para as mulheres e pedra de toque cultural para os imigrantes” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p.25). Neste período, o cinema resumia-se a pequenos filmes, de pouco mais de um minuto de duração cada, compreendendo registros de prestidigitação, *gags* de comicidade popular e pornografia, entre outros.

O sistema de representação que podemos identificar como específico desse período deriva não tanto das formas artísticas eruditas (teatro, ópera, literatura) dos séculos XVIII e XIX, mas principalmente das formas populares de cultura provenientes da Idade Média ou de épocas imediatamente posteriores. (MACHADO, 2002, p. 80)

Com o interesse em ampliar o lucro para além dos níqueis, os industriais que investiam no setor e a pequena burguesia que realizava os filmes reorganizaram as práticas de produção e de exibição cinematográficas, no objetivo de atingir o público burguês, e não somente o proletariado. Nesse sentido, a partir de 1915 surgem os *movie theaters*, espaços luxuosos, cuja programação cinematográfica já não se restringe à simples ilusões de ótica, mas à obras de longa-metragem, cujo valor dramático e artístico é associado aos espetáculos operísticos e teatrais. Segundo Arlindo Machado, “essa nova platéia não apenas era mais sólida em termos econômicos, podendo portanto suportar um crescimento industrial, como também estava agraciada com um tempo de lazer infinitamente maior do que o dos trabalhadores imigrantes.” (MACHADO, 2002, p.83)

Desta forma, as práticas significantes e econômicas originaram tanto um “estilo”, que privilegiou o cinema de ficção, a invisibilidade da narrativa, e uma determinada organização do tempo e espaço fílmicos, como também um “modo de produção”, que envolvia a divisão do trabalho, os meios de produção (equipamentos, estúdios, etc.) e os financiamentos do capital. (STAIGER, 1985). O processo de produção cinematográfica, consolidado no começo do século XX, envolveu toda uma cadeia discursiva, institucional, englobando as associações de

industriais, de profissionais, os cursos, a publicação de manuais, a crítica de jornal. Enfim, tudo convergiu para a consolidação de uma prática padronizada e eficaz que se sedimentou no meio cinematográfico. No período do pós-guerra, a indústria cinematográfica hollywoodiana se estabelece como modelo hegemônico, exportando sua lógica de produção, distribuição e consumo de filmes para quase todos os países do ocidente, inclusive o Brasil, que, com uma indústria cinematográfica deficitária, reproduzia os moldes de realização impostos pelos Estados Unidos.

Apesar da atividade cinematográfica no Brasil estar restrita a somente uma parcela muito pequena da população, por seu elevado custo de realização, com os materiais e equipamentos tendo que ser importados; e levando em consideração que o Brasil neste período era basicamente um país rural, e o cinema se encontrava sobretudo vinculado aos centros urbanos, conseguimos identificar duas experiências de utilização do cinema pela sociedade civil que nos interessam neste período: o movimento cineclubista e o cinema realizado pelo CPC (Centro Popular de Cultura).

O cinema nos movimentos sócio-culturais: o movimento cineclubista

Ao reduzir o cinema a uma atividade comercial, o modelo hollywoodiano submeteu a atividade às implicações capitalistas, pois, enquanto produto, o filme passou a ter um caráter único de entretenimento - e, por isso, menor. Seu valor então passa a ser concebido não pelo potencial criador do cineasta ou do roteirista, mas pela expectativa de lucro no mercado. Desta forma, inserido pela lógica da indústria cultural, repete, insistentemente, fórmulas consagradas, tanto nos roteiros, quanto na configuração do elenco, etc.

Os cineclubes começam a surgir por todo o mundo como um caminho alternativo a este modelo, resultado das insatisfações sentidas por uma parcela do público, amantes do cinema, com as práticas comerciais hegemônicas, e da disposição para mediar uma relação democrática e interativa entre o público e a obra cinematográfica. Entendendo que um filme deve extrapolar a função de divertir, os cineclubes se propõe a serem um veículo promotor de intercâmbios culturais, experimentações estéticas, informação, conscientização e educação da sensibilidade, além de, necessariamente, ser acessível a todos. Neste novo modelo, grupos de pessoas formados por alguma relação social (cineastas e pesquisadores de cinema, universidades,

igrejas, centros comunitários, sindicatos) se organizam acerca da escolha e da avaliação de filmes, dos processos de exibição e em alguns casos, até dos processos de produção das obras. Sua atividade principal é promover a discussão de filmes que estejam fora das lógicas de programação dos distribuidores, primando pela qualidade nas escolhas das obras vistas e da construção de uma crítica independente.

Segundo a Enciclopédia do Cinema Brasileiro,

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

Os cineclubes se desenvolveram em diferentes situações histórico-sociais, culturais e nacionais, adquirindo uma conformação própria em cada contexto sem, todavia, deixarem de apresentar certos aspectos que os identificam em toda a parte. Esses podem ser considerados alternativos na medida em que representam uma matriz fundamental da produção e circulação audiovisual não mediada pelo mercado ou pelo lucro. Desse modo, assumiram formas organizacionais que os distinguem de outros centros culturais ou atividades ligadas ao cinema que o senso comum e a apropriação indevida reconhecem como cineclubes.

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

Neste sentido, a atuação dos cineclubes tem sido freqüentemente associada à disseminação de novas práticas culturais e sociais dentro do setor da distribuição, exibição, crítica e até mesmo da produção audiovisual:

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

Com relação as datas de início da atividade cineclubista no Brasil, não existe um consenso entre os pesquisadores. Temos a data de 1917, no Rio de Janeiro, quando um grupo que reunia Adhemar Gonzaga – futuro fundador da Cinédia e da primeira revista brasileira de cinema, a *Cinearte* –, Pedro Lima, Paulo Vanderley e outros já fazia uso de métodos cineclubistas (BOUILLET, 2006, p.105). Outros, porém, consideram como o início “oficial” do cineclubismo brasileiro a fundação do Chaplin Club, em 1928, também no Rio de Janeiro²⁷.

O cineclubismo no Brasil passou por fases distintas. Esses momentos refletem não só o movimento, mas também confundem-se com o momento vivido no país como um todo. A fundação do Clube de Cinema de São Paulo, em 1940 e a sua posterior união com o Museu de Arte Moderna (MAM), formando o que foi considerada a primeira cinemateca brasileira, a Fimoteca MAM, foram ações fundamentais para que se organizasse a primeira Mostra Retrospectiva do Cinema Nacional em 1952, exibindo para as novas gerações, pela primeira vez, filmes brasileiros de difícil acesso (GATTI, 2000, p. 128). Neste período, o cineclubismo exerceu importante papel na formação intelectual e cinematográfica de vários jovens cinéfilos, como por exemplo, daqueles que se tornariam os futuros criadores do Cinema Novo. O movimento cineclubista deste período (décadas de 40 e 50) foi marcado pelo grande comprometimento com as questões estéticas do meio e de profunda qualidade crítica. Essas características eram frutos das visões universalistas e de grande capacidade intelectual de seus fundadores, que reuniam nomes como Paulo Emílio Salles Gomes e Décio de Almeida Prado.

Durante a década de 50 até começo dos anos 60, o movimento cineclubista alastrou-se pelo Brasil. André Gatti (2000) identifica uma série de atividades que ocorriam quase que simultaneamente, como por exemplo a liderança de Plínio de Arruda Sampaio nas ações de fomento à criação de cineclubes universitários, o estímulo da Igreja Católica à cultura cinematográfica através dos cineclubes católicos por todo o país, a criação de federações de cineclubes em diversos estados, e a organização das primeiras Jornadas de Cineclubes. A criação desses encontros, que se realizariam anualmente, com momentos de interrupção,

²⁷ Em 2008, o CNC – Conselho Nacional de Cineclubes do Brasil, comemorou oficialmente os 80 anos do cineclubismo no país, a partir da data do Chaplin Club. Durante os primeiros contatos com os Pontos de Cultura para esta pesquisa, tivemos a oportunidade de conversar com o cineclubista Diogo Gomes Noventa, do Ponto de Cultura Audiovisualistas. Segundo Diogo, “*escolher o Chaplin Club como marca dos 80 anos é escolher na realidade uma data para fazer marketing, e eleger um modelo que não condiz com a história que é a existência do cineclubes, a partir de uma diretoria, a partir de um número, de um CNPJ, o antigo CGC, ou outro número qualquer. Uma instituição. O cineclubes é antes de tudo é atitude, é movimento, é gente, é idéia, é sonho, é imagem, não é registro.*”

demonstrava uma intensa atividade cineclubista e a necessidade de maior articulação de um movimento que se expandia geográfica e quantitativamente, culminando na criação do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) em 1962 (BOUILLET, 2006, p. 105).

Com a ditadura militar instaurada no país a partir de 1964, os cineclubes passaram a assumir um caráter de maior engajamento político, como instrumento e espaço privilegiado de encontro e debate da oposição ao regime autoritário. André Gatti identifica como marco para este novo cineclubismo, a criação do cineclube Glauber Rocha, no Rio de Janeiro, que articulou, junto com o cineclubes de Marília, a renovação do CNC e a VII Jornada de Cineclubes (1973), realizada em Curitiba. Durante este evento, foi elaborada a Carta de Curitiba:

Entre as principais propostas dessa carta estavam o engajamento dos cineclubes em prol do cinema brasileiro e o combate à censura. A Carta também previu a constituição de uma distribuidora alternativa para os cineclubes [DINAFILME], com o objetivo de fornecer opções às poucas fontes existentes de abastecimento de filmes de 16mm, a bitola cineclubista.” (GATTI, 2000, p. 129)

Durante as duas décadas seguintes, o movimento cineclubista foi marcado pela proximidade aos objetivos dos sindicatos, partidos clandestinos, associações e diretórios estudantis das universidades e faculdades por todo o país, pois as práticas desses grupos se encontravam ambas estreitamente ligadas a uma vontade de articulação, tanto de resistência à situação de repressão militar, quanto de promoção cultural. O movimento cineclubista passou a ter então uma preocupação em promover uma atividade cultural fundamentada na conscientização de suas platéias. Além dos incentivos às práticas de ver e discutir cinema, uma série de materiais impressos informava a população acerca da programação de exibição. Nesses materiais, encontravam-se textos sobre os filmes em questão, como pequenas biografias e/ou filmografia do diretor, textos críticos relacionando o conteúdo discursivo do filme com a história recente, propostas de repúdio a atos de censura, propostas de apoio a pessoas ou instituições, manifestos sindicais e vários outros textos de caráter cultural, informativo, político ou revolucionário.

Podemos citar como exemplo deste período o movimento de cine-clubes dentro dos sindicatos na região do ABC, na grande São Paulo. Em São Bernardo, o cine-clubes é inserido dentro das atividades culturais e das práticas de educação sindical, como instrumento de

conscientização e mobilização. Nesse movimento, temos a aproximação entre intelectuais e cineastas com os operários e dirigentes sindicais. As sessões de filmes são introduzidas como mais uma atividade cultural dentro da programação habitual dos sindicatos. Em sua pesquisa sobre a educação sindical nos anos 70 e 80 em São Bernardo, Kátia Paranhos nos mostra como se organizavam essas sessões de cinema:

Entre os meses de novembro e dezembro [de 1981], vamos encontrar palestras, filmes e peças teatrais. [...] a exibição nos Cines de São Bernardo, Santo André e em São Caetano do filme de Leon Hirszman: 'Eles não usam BlackTie'. A propósito, o Suplemento jogou o maior peso na exibição desse filme, com diversas chamadas para o comparecimento dos trabalhadores. [...] Em vários números do jornal o depoimento de Djalma de Souza Bom era evidenciado: 'Um filme digno de ser visto pelos metalúrgicos do ABCD, o seu conteúdo está muito ligado à luta da classe trabalhadora'. Outro filme que também teve destaque foi 'Os Libertários' (1976), de Lauro Escorel Filho, que trata da história da luta da classe operária nos anos de 1900 a 1920.' (PARANHOS, 1999. p. 167)

No ano seguinte, temos a seguinte programação:

Uma iniciativa do departamento cultural, que foi amplamente divulgada, foi a exibição do filme de Renato Tapajós, Linha de Montagem. O filme trata das greves de 79 e 80 dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Um filme histórico que mostra as grandes assembleias no Estádio 1º. De Maio, as prisões, as intervenções e as brigas com a política nas ruas. Na pré-estreia do filme no sindicato (no dia 13 de abril), estava presentes Luís Inácio da Silva, Renato Tapajós e Chico Buarque, autor da música do filme." (PARANHOS, 1999M p. 168)

Ainda em 1982, o sindicato organiza o 1º. Ciclo de Cinema, contando com a participação de três filmes: O Homem que Virou Suco (1980), de João Batista de Andrade, Acontecimentos de Marusia (1975), de Miguel Littin, e A Mãe, de Vsevolod Pudovkin (1926) (PARANHOS, 1999, p. 170). Apesar de alguns historiadores do cinema, como André Gatti, considerarem esse período do cineclubismo vinculado ao movimentos sociais como de "pouco brilho e qualidade intelectual" (2000, p.130), ele foi essencial para a sobrevivência da atividade, já que a repressão militar havia desarticulado quase todo o trabalho das federações cineclubistas, construído durante o período anterior ao golpe, ao apreender e queimar muitos dos filmes utilizados pelo movimento.

Decorrente desse contexto, com o advento da Nova República e a volta do Estado de direito, muitos dos cineclubes, que haviam se organizado e se estruturado tendo como prioridade a função política, perderam o sentido de continuidade. Com o retorno à normalidade democrática, os sindicatos e partidos clandestinos, bem como outras organizações, não precisavam mais dos cineclubes para “conscientização política através do cinema”. A 22ª Jornada de Cineclubes organizada pelo Conselho Nacional de Cineclubes, em 1987, precede um período de ostracismo para o movimento cineclubista que durante os próximos 13 anos, praticamente deixa de existir, sem encontros e quase nenhum cineclubes em funcionamento no país.

Foi somente em 2003, depois de um hiato de 14 anos, que o movimento cineclubista volta a se organizar. Contando com o apoio do MinC, acontece a 23ª. Jornada Cineclubista, em Brasília, revelando a existência de um grande número de cineclubes atuando isoladamente, principalmente nas capitais e algumas cidades importantes de muitos estados brasileiros. Desde então, o movimento cineclubista tem mantido constantes diálogos com o MinC e a ANCINE – Agência Nacional do Cinema – no intuito de reorganizar suas atividades, conquistando importantes vitórias, como a criação da Programadora Brasil²⁸ e editais para aquisição de equipamentos de projeção.

Segundo Bouillet (2006, p.108), muito desse novo movimento pode ser atribuído a jovens cineastas (a maioria curtas-metragistas de nível universitário) formados a partir de meados da década de 90, que graças à disseminação da tecnologia digital, criaram novos espaços e propostas para a exibição e discussão audiovisual. O autor também observa que, neste novo momento do cineclubismo brasileiro, as iniciativas ocorrem dentro de uma cultura de celebração da diversidade. Passa-se de tudo: cinema brasileiro, latino-americano, curta e longa-metragem, cinema policial, cinema erótico, experimental. As abordagens também são diversificadas, com debates a partir de perspectivas estéticas, históricas, ou em articulação com escolas de ensino médio, escolas de cinema, ONGs, utilizando espaços a céu aberto, galpões e até salas convencionais de cinema.

²⁸ A Programadora Brasil é um programa da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, desenvolvido por meio da Cinemateca Brasileira e do Centro Técnico do Audiovisual (CTAv), de disponibilização de filmes e vídeos para pontos de exibição (escolas, universidades, cineclubes, centros culturais, pontos de cultura) de circuitos não-comerciais para promover o encontro do público com o cinema brasileiro.

Segundo, Antonio Claudino de Jesus, atual Presidente do CNC (Conselho Nacional de Cineclubes), o movimento está “[...] entrando numa segunda etapa da elaboração dessa política pública. Vista do ponto de vista dos cineclubes, ela parece apontar para um avanço estrutural, um aperfeiçoamento, um salto de qualidade que também é marcado pela generalização quantitativa das iniciativas do governo” (JESUS, 2008). Ele também recorda que entre os Pontos de Cultura, “uma das importantes iniciativas em termos de política cultural do MinC”, mais de 20% são constituídos por ou associados a cineclubes, o que faz dos Pontos de Cultura um importante elemento do atual movimento cineclubista brasileiro.

A experiência do CPC

Ao mesmo tempo em que ocorria a efervescência na articulação cultural e política no movimento cineclubista, durante o período democrático de 1945 a 1964, é levantada no país a questão da cultura popular através da experiência histórica concretizada na ação do Centro Popular de Cultura da UNE. O CPC, como era chamado, foi criado em 1961, durante o governo de João Goulart (1961 - 1964), por um grupo de artistas de distintas procedências: teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc, tendo como principais nomes o dramaturgo Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, o cineasta Leon Hirszman e o sociólogo Carlos Estevam Martins. Graças a uma estreita ligação com os projetos criados pela UNE, cujo principal objetivo era o de politizar o público universitário acerca dos problemas que atingiam a sociedade brasileira, o CPC rapidamente se vinculou a esta entidade estudantil.

Antes porém de nos determos às experiências do CPC na prática audiovisual, é importante discutir o que significa cultura popular dentro deste contexto de ação cultural. Segundo Canclini,

A aparição dos estudos e das políticas relativos a culturas populares mostra que estas se tornaram visíveis há apenas algumas décadas. O caráter construído do popular é ainda mais claro quando recorremos às estratégias conceituais com que foi sendo formado e suas relações com as diversas etapas na instauração da hegemonia. Na América Latina, o popular não é o mesmo quando é posto em cena pelos folcloristas e antropólogos para os museus (a partir dos anos 20 e 30), pelos comunicólogos para os meios massivos (desde os anos 50), e pelos sociólogos políticos para o Estado ou para os partidos e movimentos de oposição (desde os anos 70).” (CANCLINI, 2000, p. 207)

Podemos observar essa variação que o termo assume no decorrer da histórica brasileira, a partir da noção de cultura popular enquanto folclore, um conceito de visão conservadora, que ao valorizar a tradição como presença do passado, é questionada pelos teóricos do CPC como uma atitude de paternalismo cultural. Desta forma, “enquanto o folclore é interpretado como sendo as manifestações culturais de cunho tradicional, a noção de ‘cultura popular’ é definida em termos exclusivos de transformação.”(ORTIZ, 1985, p. 71). O conceito de cultura popular se confunde com a idéia de conscientização, significando uma função política dirigida em relação ao povo. E era exatamente isso que pretendia o CPC. Segundo a historiadora Carla Ramos,

O CPC [...] realizou um trabalho que consistia ir em busca do povo e instruí-lo, no que diz respeito à realidade brasileira. A entidade acreditava que só através dessa nova consciência o homem poderia lutar por um outra organização social. Assim o teatro, a música, a literatura e outros meios artísticos foram utilizados para realizar essa mobilização popular. A arte não poderia romper diretamente com a hegemonia das classes economicamente superiores, mas poderia provocar no ser humano uma mentalidade revolucionária, rompendo assim toda e qualquer forma de dominação.” (RAMOS, 2005, p.2)

A atividade cinematográfica do CPC constituiu-se na realização pioneira de filmes auto-financiados, no intuito de estabelecer um diálogo político com os espectadores populares, na certeza de conscientizá-los para a luta de classes. Como primeiro projeto cinematográfico do CPC, foi proposta por Leon Hirszman a realização de um longa-metragem intitulado “Cinco vezes favela”, composto por cinco curtas-metragens, sendo que um deles, o curta “Couro de gato” (1959), de Joaquim Pedro de Andrade, já estava finalizado, e tinha servido de inspiração para o projeto. Os demais curtas que completavam o longa-metragem e seus respectivos diretores eram: “Um favelado” (Marcos Farias), “Zé da cachorra” (Miguel Borges), “Escola de samba alegria de viver” (Carlos Diegues) e “Pedreira de São Diogo” (Leon Hirszman). De acordo com o pesquisador Reinaldo Cardenuto Filho, os quatro jovens cineastas de classe média, influenciados pelas atividades cineclubistas cariocas,

[...] se sentiam artistas engajados com o dever de mediar um projeto nacional e popular: como conheciam a perversidade da estrutura capitalista, dos privilégios de uma classe social em oposição aos infortúnios das outras, deveriam transmitir essas informações essenciais às massas alienadas, em um processo de politização para o breve e definitivo enfrentamento destas com a burguesia. (FILHO, 2008, p.77)

Apesar de ser considerado um marco dentro do cinema brasileiro, não apenas por esquentar os debates em torno das propostas de engajamento cinematográfico, mas também por sensibilizar artistas a buscarem construir uma cultura popular para o país, “Cinco vezes favela”, segundo o pesquisador, foi um fracasso de bilheteria nos cinemas, duramente rechaçado pela crítica de direita (que era a maioria), e, o que era o pior para o movimento do CPC, não conseguiu construir uma via de comunicação com o povo.

Outro filme ainda começou a ser realizado pelo CPC: o longa-metragem “Cabra marcado para morrer”, de Eduardo Coutinho. Tratava-se de uma reconstituição ficcional baseada na história real do assassinato de João Pedro Teixeira, líder de uma das Ligas Camponesas na Paraíba. A viúva, Elizabeth Teixeira, representava seu próprio papel, junto com outros participantes do movimento. O filme, porém, foi interrompido pelo golpe militar de 1964, só podendo ser finalizado em 1984, graças à um empreendimento pessoal do diretor em reencontrar Elizabeth e de reconstruir, através do filme, sua trajetória de vida. Contando com partes do material original filmado em 1964, Coutinho transforma o filme em um belíssimo documentário, ganhador de prêmios nacionais e internacionais, e sendo considerado um dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Contudo, o atraso de vinte anos na sua realização não permitiu que atuasse junto as atividades político-educacionais do CPC, chegando ao público quando o processo de redemocratização do Brasil já era realidade.

Conhecer a produção e a exibição dos filmes cepecistas é, do ponto de vista de uma política para as massas, conhecer a história de uma frustração. Entre interrupções de projetos e a circulação irrisória de *Cinco vezes favela*, este cinema não se realizou como militância ideológica em diálogo com a sociedade. [...] Havia uma crença ingênua de que filmes um tanto improvisados e com severos limites orçamentários pudessem realmente provocar mudanças sociais e contribuir para uma revolução política de bases marxistas” (FILHO, 2008, p.96)

Leon Hirszman, diretor responsável pelo projeto do filme “Cinco vezes favela” dentro do CPC, e diretor do curta “Pedreira de São Diogo”, é tido como uma figura representante do conflito existente dentro do próprio CPC, uma verdadeira “síntese de tendências contrárias”²⁹, quanto a forma de se utilizar a linguagem cinematográfica para a realização dos filmes. Apesar

²⁹ Depoimento de Carlos Estevam para o documentário “*Leon, o CPC, e Cinco Vezes Favela*”, de Lauro Escorel, realizado por ocasião do lançamento do DVD de restauração da obra de Leon Hirszman.

do seu filme apresentar um enredo voltado para a pedagogia política, literalmente ensinando o espectador a se organizar contra a opressão capitalista, ele se destaca dos outros curtas produzidos por possuir uma manifestação estética muito além do que era exigido como “compromisso formal do artista engajado”, explicitado no Anteprojeto do Manifesto do Centro Cultural de Cultura, escrito pelo sociólogo Carlos Estevam:

Desejando acima de tudo que sua arte seja eficaz, o artista popular não pode jamais ir além do limite que lhe é imposto pela capacidade que tenha o espectador para traduzir, em termos de sua própria experiência, aquilo que lhe pretende transmitir o fator simbólico do artista. A quem nos disser que isso representa um cerceamento da liberdade criadora, responderemos que sim; a quem nos disser que não devia ser assim, responderemos igualmente que sim. (ESTEVAM *apud* FILHO, 2008, 122)

As ligações entre as propostas de cultura popular do CPC foram diretamente inspiradas pelas experiências do *agitprop*³⁰, técnica de disseminação de conteúdo político-revolucionário através do teatro, da música, das artes plásticas e do cinema utilizada pelos bolcheviques durante a revolução socialista. Além de condenar qualquer tipo de inventividade de linguagem ou estética que pudesse comprometer o entendimento da mensagem política, o Anteprojeto do CPC desconsiderava as manifestações originais do povo, entendidas apenas como um passatempo lúdico, sem caráter político (ORTIZ, 1985, p. 71). A opção por uma instrumentalização da linguagem artística em benefício da comunicação direta com o povo fez com que alguns cineastas se afastassem das atividades do CPC. A oposição estético-ideológica entre o CPC e a emergente militância por um Cinema Novo produziram uma acirrada discussão entre seus representantes, Carlos Estevam e Glauber Rocha, nas páginas do jornal *O Manifesto*³¹.

Com essas duas experiências de utilização dos recursos cinematográficos junto aos movimentos sócio-culturais, podemos observar que mesmo com as dificuldades próprias do cinema, com seus equipamentos caros e materiais dispendiosos, a utilização da linguagem audiovisual nas propostas de intervenções sócio-culturais junto a população foram não somente cogitadas, como se realizaram efetivamente. Trabalhando com a distribuição, exibição e

³⁰ Palavra derivada da conjunção entre agitação e propaganda.

³¹ Para uma análise aprofundada deste episódio, consultar GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. **O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica**. São Paulo, Brasiliense / Embrafilme, 1983, capítulo 3.

discussão de filmes, o movimento cineclubista se consolidou enquanto prática cultural fundamental durante o século XX, atuando na formação de um pensamento crítico cinematográfico, como escola de cinema para muitos realizadores, e como ferramenta de aglutinação de forças contra a repressão durante o período da ditadura militar, quando se aliou aos movimentos sociais. A prática cineclubista também foi incorporada pelos sindicatos como ferramenta de educação do trabalhador, promovendo sessões de filmes que tratam especificamente da temática da luta de classes. E atualmente, depois de quase uma década de inatividade, o movimento cineclubista sai da esfera propriamente cinematográfica e adentra como prática audiovisual, valendo-se das tecnologias digitais de reprodução e armazenamento.

Já a experiência do CPC nos mostra como a produção cinematográfica foi utilizada como instrumento de construção de uma cultura popular, cujo objetivo era a conscientização e a educação política da população. Porém, ao utilizar a experiência do *agitprop* como referência de discurso e o conceito de cultura popular, que diminuía as manifestações tradicionais do povo, a produção cinematográfica do CPC, resumida na realização de “Cinco vezes Favela”, acabou por ocultar a diversidade das camadas populares para transformá-las em massa esquemática, cuja finalidade exclusiva é aspirar à revolução. O filme, desta forma, acaba por refletir muito mais as idealizações de engajamento de seus realizadores, que se consideravam porta-vozes das aspirações nacionais, do que uma identidade popular verificável na realidade.

O VÍDEO

Na década de 50, quando o cinema já se encontrava totalmente consolidado enquanto indústria cultural, o surgimento da imagem eletrônica televisiva veio transformar as relações da comunicação audiovisual até então conhecidas. A televisão foi sem sombra de dúvida o maior veículo de expansão da comunicação audiovisual na vida das sociedades modernas.

Roy Armes nos alerta para o fato de que a decisão de construir um sistema de transmissão em massa, ao invés de perpetuar o esquema de entretenimento proposto pelo cinema, adveio principalmente dos fabricantes de equipamentos televisivos, que tinham interesse nos lucros da venda dos receptores (ARMES, 1999, p.73). O autor também adiciona a isso a grande atração que os anunciantes enxergaram na possibilidade de entregar sua publicidade dentro das casas dos consumidores, o que não era possível com os espetáculos

tradicionais do século XIX e início do XX, como o cinema. Esta relação íntima com a publicidade é claramente visível na televisão brasileira, que construiu suas práticas em concordância com o modelo comercial de televisão dos Estados Unidos e em oposição aos modelos de televisão pública e estatal adotados na Europa, como já observamos no primeiro capítulo.

A partir da década de 60, a televisão no Brasil deixa de ser somente um “brinquedo da elite” (SODRÉ, 1999, p.95), para, com o desenvolvimento da indústria eletrônica, entrar definitivamente nos lares da classe média, conseguindo chegar até as classes mais pobres do país. Neste período, chega ao sistema de produção televisiva o videoteipe, tecnologia de armazenamento de imagens e sons em fitas magnéticas. O vídeo, surgido inicialmente como somente mais um avanço tecnológico, “uma substância neutra de gravação que oferecia tão somente maior flexibilidade à produção televisiva” (ARMES, 1999, p. 139), iria alterar profundamente a linguagem audiovisual e seus modos de produção, através de um sistema próprio de produção e veiculação audiovisual, desvinculado da TV.

Neste momento, faz-se necessário uma delimitação entre os universos da televisão e do vídeo. Para este capítulo, que tem como objetivo fazer um breve histórico de como o audiovisual foi utilizado pelos movimentos sócio-culturais, nos interessa muito mais abordar as potencialidades assumidas pela tecnologia do vídeo, que, a partir da década de 60, amplia-se além da esfera da produção televisiva e adentra outras áreas de atuação, que nos determos sobre a televisão, por mais que esta tenha sido fundamental para a construção da cultura audiovisual do povo brasileiro.

Isso se deve ao fato de que até 1995, quando o governo brasileiro promulgou a chamada Lei do Cabo (no. 8.977 de 6 de janeiro de 1995), a televisão tenha permanecido sob o domínio das grandes emissoras de TV, através de uma concessão dada pelo governo brasileiro, para explorarem comercialmente o espectro de transmissão rádio-televisivo. O acesso a este universo de programação e transmissão *broadcasting*, que é uma especificidade do meio televisivo, só foi aberto à atuação de organizações sociais comunitárias e universitárias através da Lei do Cabo. Portanto, toda e qualquer experiência videográfica realizada pelos movimentos sócio-culturais que não possua o caráter de programação e/ou transmissão *broadcasting*, não poderá ser considerada uma experiência de televisão. Roy Armes pontua essa diferença, comparando o modo como o material audiovisual é organizado na televisão e no vídeo:

É impossível afirmar que a televisão é a soma de seus programas, uma vez que muitos deles não devem nada à especificidade do meio. Na prática, o verdadeiro equivalente em importância ao filme individualizado no cinema não é o programa; é a planilha de horários, ou seja, o segmento comercializável do potencial de transmissão basicamente indiferenciado. Essa diferença fundamental também é o fator que nos permite distinguir claramente entre produção de televisão e produção de vídeo, mesmo que ambas sejam gravadas no mesmo material. O novo meio de gravação eletromagnética consiste em obras individualizadas – as fitas – exatamente da mesma maneira que os meios do século XIX abrangiam fotografias, filmes e discos específicos (ARMES, 1999, p.74)

Desta forma, a televisão entrará na análise deste capítulo somente quando se concretiza, para os movimentos sociais e culturais independentes, a possibilidade de construir uma produção e/ou uma programação propriamente televisiva, ou seja, que se veicule dentro do formato do *broadcast*.

Ao nos voltarmos primeiramente ao vídeo como instrumento de comunicação dentro dos movimentos sócio-culturais, encontramos um movimento fundador, a partir da década de 60, na Europa e também no Canadá, chamado de “vídeo militante”. Observaremos em seguida como este movimento influenciou o movimento de vídeo popular e comunitário no Brasil.

O vídeo nos movimentos sócio-culturais: o legado do vídeo militante

Um importante relato da trajetória do vídeo dentro do contexto dos movimentos sócio-culturais brasileiros pode ser encontrado na obra “A Imagem nas mãos – o vídeo popular no Brasil”, de Luiz Fernando Santoro. Graças a sua participação no movimento do vídeo popular em seus primeiros tempos e também à sua militância (foi um dos fundadores da ABVP³², presidindo a entidade entre os anos 1984 a 1987), Santoro permanece como a grande referência de pensamento sobre o tema, pois seu livro ainda é a única obra publicada sobre o assunto no país. Através da pesquisa do historiador Henrique Luiz Pereira Oliveira³³, encontramos algumas dissertações de mestrado, muitas delas orientadas pelo próprio Santoro e desenvolvidas por

³² A Associação Brasileira de Vídeo Popular existiu de 1984 a 2001, período no qual reuniu produtores independentes e grupos realizadores de vídeo ligados aos movimentos sociais.

³³ OLIVEIRA, Henrique Luiz P. **Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento do vídeo popular no Brasil (1984-1995)**. São Paulo, departamento de história, PUC-SP, tese de doutorado, 2001.

pessoas também ligadas diretamente ao movimento do vídeo popular³⁴. Tais estudos permitem uma visão mais completa e atualizada sobre o processo relatado nesta única publicação sobre o tema.

O trabalho realizado por Santoro possui uma importância relevante para a análise deste objeto ao associar a problemática interna dos grupos – atuou diretamente na TV dos Trabalhadores³⁵, criada em 1986, pelo departamento cultural do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (SP) – com a articulação projetiva de um primeiro líder do movimento de vídeo popular.

Tal como descreve Luiz Fernando Santoro, a concepção de vídeo popular é gerada pelo espírito de vanguarda do final da década de 60, na Europa e no Canadá. O autor relaciona o surgimento de várias experiências de TV comunitária, já na década de 70, a uma declaração do cineasta Jean-Luc Godard em uma semana sobre o cinema político, na época, em Montreal. “Quero dizer ao público, inicialmente, que ele não possui esse instrumento de comunicação – ainda nas mãos dos ‘notáveis’ –, mas que poderá servir-se dele se lhes derem oportunidade para dizer e ver o que quiser, e como quiser” (SANTORO, 1989, p. 22).

Uma outra importante declaração de Godard destacada por Santoro aconteceu em 1969, na Universidade de Vincennes, na qual o cineasta ofereceu um equipamento de vídeo aos estudantes, propondo que estes “tomassem em mãos um dos instrumentos do poder” (1989, p.22). Tais declarações, vindas do expoente da *nouvelle vague*, deflagraram uma série de discussões, nas quais o vídeo era colocado de maneira oposta à TV de massa, a partir da perspectiva do chamado “vídeo militante”. Santoro atribui tal possibilidade de interferência na comunicação televisiva, primeiramente, à uma acessibilidade advinda pela tecnologia do vídeo.

A partir da década de 70, o contínuo desenvolvimento tecnológico audiovisual permite um barateamento dos equipamentos de registro, edição e distribuição de imagens e sons (SANTORO, 1989, p.19). O valor mais acessível dos equipamentos audiovisuais é visto como uma possibilidade de participar da comunicação audiovisual ocupando um espaço além do de espectador. A comunicação audiovisual, assim, deixaria de ser um processo cuja emissão é

³⁴ FESTA, Regina. **TV dos Trabalhadores - a leveza do alternativo (estudo de caso)**, 1991; MELO, Jacira Vieira. **Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo**, 1993; PEREIRA, Cassia Maria G. **O circo eletrônico. TV de Rua a tecnologia em praça pública**, 1995; GALUZZI, Mário. **O vídeo como processo de interação entre realizador e comunidade: uma experiência no ABC paulista**, 1996.

³⁵ A TV dos Trabalhadores foi coordenada pela jornalista Regina Festa desde sua fundação e contou com uma equipe formada por profissionais da área de vídeo e operários metalúrgicos.

exclusiva dos grandes estúdios cinematográficos e emissoras de TV e se tornaria potencialmente disponível para a população em geral. Porém, não era somente a evolução tecnológica a grande responsável por esta transformação, e sim, uma efetiva ação política dos realizadores de vídeo ligados aos movimentos sociais.

Desta forma, há um sentido comum em ambas as citações de Godard que abrem a revisão sobre o vídeo militante elaborada por Santoro: as pessoas deveriam tomar os equipamentos de vídeo “nas mãos”.

O vídeo vem ocupar esse espaço, pois permite, em tese, que qualquer um faça televisão fora das emissoras de TV, alinhando-se assim ao discurso emergente em maio de 68 da consciência do papel dos meios de comunicação no condicionamento ideológico, evidenciados em pichações de rua em Paris como: ‘*Attention, la radio ment*’ e ‘*Fermez la télé, ouvrez les yeux*’. (1989, p.22)

Destacamos aqui estas primeiras idéias sobre o vídeo militante, pois elas se encontram no centro da discussão sobre o movimento do vídeo popular e comunitário, como veremos adiante. Tanto é que o título da publicação de Santoro faz referência a essa idéia: “A imagem ao alcance das mãos”.

A partir da década de 70, o entendimento do “vídeo militante” enquanto um tipo de trabalho que se opunha à produção massiva identificada na televisão ganha uma nova perspectiva, a idéia de “contra-informação”. Ou seja, o vídeo militante teria que interferir na prática dos meios de comunicação de massa com outro tipo de informação, que viesse a “preencher a lacuna deixada por esses meios pela omissão ou tratamento superficial de temas que questionem as relações de poder estabelecidas” (SANTORO, 1989, p. 22).

Ainda no início da década de 70, Santoro observa o surgimento das primeiras experiências de “videoanimação”, atividades culturais que utilizavam o vídeo como principal recurso de ação. Para explicar o que é videoanimação, o autor utiliza uma definição de Jean-Pierre Dubois-Dumée.

Toda animação social e cultural que utiliza os meios eletrônicos da TV em circuito fechado para pôr em movimento uma vila, um bairro, ou mesmo um grupo. Isto implica, de uma parte, a vontade de colocar as pessoas em relação umas com as outras, de ajudá-las a descobrir, a exprimir, a discutir e resolver os problemas que eles encontram; e de outra parte na utilização de um equipamento leve constituído por uma câmera eletrônica, um videocassete e um monitor de TV (DUBOIS-BUMÉE *apud* SANTORO, 1989, p.24)

Contra-informação e videoanimação eram os dois aspectos do vídeo militante que, junto com a participação popular, teriam sustentado a concepção das experiências de televisão comunitárias na França e no Canadá, numa tentativa de recriar a noção de “comunidade” por meio de um dispositivo eletrônico. “A praça pública passa a ser eletrônica e o encontro com os vizinhos não se dá mais nas ruas, mas via depoimentos e participação em programas de TV locais” (SANTORO, 1989, p.24). Porém, a partir de meados da década de 70, evidencia-se um movimento contrário em relação a essas idéias de geração de novas relações sociais a partir do uso da tecnologia. Santoro qualifica que seria

[...] difícil acreditar que as emissões de caráter comunitário, por si só, fossem capazes de formar uma comunidade, como também é ilusório pensar que esses novos instrumentos em mãos de grupos isolados, sem estarem a serviço de um movimento social determinado que justifique sua utilização, possam ser eficazes” (1989, p.26).

Esta constatação levou a uma diminuição no entusiasmo pelo vídeo militante, gerando uma redução da utilização do vídeo, no que diz respeito a um uso do meio com vistas a uma transformação social, a um grupo de videoartistas e videoanimadores solitários. Com isso, evidenciou-se a inexistência de uma relação direta entre o uso da tecnologia do vídeo e os ideais revolucionários. A proposta do vídeo militante foi então restabelecida, na década de 1980, pelos líderes do movimento do vídeo popular na América Latina, no intuito de construir uma prática distinta das experiências européias, mas que continuava se apropriando das características mais marcantes do vídeo militante, como a contra-informação, a videoanimação e, sobretudo, a questão da participação.

O vídeo popular

De acordo com as observações de Santo, o vídeo popular na América Latina desenvolve, a partir da década de 1980, uma trajetória própria, construindo aqui um quadro mais dinâmico do que o observado na Europa. Neste contexto, o vídeo é incorporado como mais um instrumento de comunicação pelos movimentos sociais populares. Por movimento popular, Santoro entende que

Todas as formas de mobilização e organização de pessoas das classes populares, direta ou indiretamente vinculadas ao processo produtivo, tanto na cidade como no campo. São movimentos populares as associações de bairro, os clubes de mães, os grupos organizados em função da luta pela terra, e outras formas de luta e organização popular. Faz parte também o movimento sindical, que por sua própria natureza tem um caráter de classe, definido pelas categorias profissionais que dele fazem parte.³⁶

Com o relativo abrandamento das restrições políticas por parte do Estado neste período, há uma intensificação das manifestações de comunicação ao nível das bases sociais. Tais experiências passam a ser chamadas pelos estudiosos da comunicação como “comunicação popular”. Os estudos na área da comunicação popular no Brasil foram iniciados durante os anos setenta e oitenta (PERUZZO, 1998, p. 113), a partir de uma necessidade concreta da academia em dialogar com as práticas comunicacionais criadas com o uso de instrumentos comunicacionais “alternativos” pelos setores populares, que emergiram nesta época.

Segundo Peruzzo,

Era uma comunicação vinculada à prática de movimentos coletivos, retratando momentos de um processo democrático inerente aos tipos, às formas e aos conteúdos dos veículos, diferentes daqueles da estrutura então dominante, da chamada ‘grande imprensa’. Nesse patamar, a ‘nova’ comunicação representou um grito, antes sufocado, de denúncia e reivindicação por transformações, exteriorizado sobretudo em pequenos jornais, boletins, alto-falantes, teatro, folhetos, volantes, vídeos, audiovisuais, faixas, cartazes, pôsteres, cartilhas, etc (PERUZZO, 1998, p. 125)

Como podemos observar na descrição apresentada acima, a comunicação popular, por estar diretamente relacionada aos movimentos sociais, tem como característica essencial a participação popular voltada para uma mudança social. Além dessa característica, Peruzzo identifica a comunicação popular como um instrumento das classes subalternas, constituído enquanto expressão de um processo de luta, ou seja, um “meio de conscientização, mobilização, educação política, informação e manifestação cultural do povo” (PERUZZO, 1998, p.125), tendo este como protagonista e criador de um conteúdo crítico-emancipador, em um contexto de participação democrática.

³⁶ Definição encontrada no “Documento de São Bernardo” (1980), assinado por líderes sindicais e de movimento de bairro. Apud SANTORO, 1989, pág 59

Citando Canclini, a autora identifica na comunicação popular chamada de popular-alternativa³⁷ “uma nova maneira de pensar o popular, ligando comunicação e cultura” (PERUZZO, 1998, p. 119). Dentro dessa corrente de estudos, encontram-se duas linhas de pensamento. A primeira, surgida no início dos anos oitenta, de orientação “populista esquerdizante” (GONZALEZ, Jorge A. *apud* PERUZZO, 1998, pág 119), se colocava como uma “contracomunicação da cultura subalterna”, em antagonismo com a comunicação de massa. Já a segunda, surgida no início dos anos noventa, possuía uma postura mais dialética e flexível com os meios de comunicação de massa, não se contrapondo a eles, mas considerando que a “comunicação popular pode inferir modificações em nível de cultura e contribuir para a democratização dos meios comunicacionais e da sociedade” (PERUZZO, 1998, p.119).

Autores como Néstor Garcia Canclini e Jesús Martín-Barbero trabalham nesta linha, articulando a cultura como fator fundamental das experiências em comunicação popular. Segundo esses autores, estando a cultura em constante movimento dentro da sociedade, as relações entre o massivo e o popular não são passíveis de serem taxadas como benéficas ou maléficas, elas simplesmente refletem a dimensão das contradições, conflitos e lutas existentes nas sociedades latino-americanas, observadas também na construção da comunicação popular. Desta forma, entendem:

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

A inserção do vídeo dentro dos processos da comunicação popular foi facilmente adaptada, dado que no início dos anos oitenta as tecnologias do vídeo já se encontravam em processo de ampliação no mercado brasileiro (SANTORO, 1989, p. 44). Segundo Santoro, “uma tentativa de conceituação da expressão ‘vídeo popular’ deve partir, no nosso entender, do reconhecimento do conjunto das produções e dos modos de atuação dos grupos de vídeo junto aos movimentos populares” (p.59).

³⁷ Peruzzo alerta para o fato de que alguns autores têm chamado a comunicação popular de alternativa – além de muitos outros adjetivos que lhe são atribuídos, como comunitária, participativa, dialógica, horizontal, usados geralmente como sinônimos.

Como linha de trabalho, os grupos de vídeo popular atuavam em atividades diversas, mas que se complementavam no processo, tais como a autoscopia (gravação de reuniões e de atuações individuais para exibição interna nos próprios grupos, visando o aprimoramento da desenvoltura dos participantes frente às câmeras), registro (eventos ou fatos de interesse do grupo, desde assembléias até atuações repressivas da polícia), suporte (para discussões na linha da Leitura Crítica da Comunicação³⁸) e a produção de documentários. Sobre esta última atividade, Santoro levanta uma problemática, no que diz respeito à linguagem do vídeo popular, taxada inúmeras vezes de repetitiva, excessivamente discursiva, etc., exemplificada aqui no comentário de Henrique Luiz Oliveira, por ocasião de sua análise histórica do movimento de vídeo popular:

O que está ausente nas avaliações do vídeo popular não é propriamente a discussão da forma, mas a relação entre a forma e a mensagem. A reflexão sobre a articulação entre os meios utilizados para sensibilizar o espectador e a mensagem veiculada foi rara nos textos produzidos no âmbito do movimento de vídeo popular e também nos vídeos. O que se verifica é um relativo consenso na listagem dos aspectos que são rejeitados – muitos dos quais estão presentes no modelo que formulamos para caracterizar o vídeo popular típico – e na listagem das soluções para a superação das deficiências – criatividade, diversificação dos formatos, pluralidade, incorporação das contradições” (OLIVEIRA, 2001, p. 169)

Apesar de a ABVP ter sua sede em São Paulo, a instituição mantinha relações com os grupos que atuavam na mesma linha em todo o Brasil. Segundo Santoro, muitos deles eram grupos intermitentes, ou seja, ressurgiam em momento de tensão social para realizar algum trabalho, enquanto outros simplesmente não passavam da primeira produção. “São representativos do que é a produção de vídeo popular: um recomeçar constante, geralmente em função da conjuntura política, econômica e social” (1989, p.73).

Entre os principais grupos de vídeo popular localizados na região da grande São Paulo, encontramos a TV Bixiga, a TV dos Bancários, o grupo Lilith Vídeo, ligado ao movimento

³⁸ Também conhecido pela sigla LCC, é um programa de leitura da comunicação desenvolvido pela União Cristã Brasileira de Comunicação (UCBC) a partir do início dos anos 80, e patenteado em seu nome, que tem como objetivo possibilitar à sociedade, especialmente aos grupos organizados da sociedade civil – igrejas, movimentos sociais, escolas etc. – instrumentos acessíveis de análise crítica que permitam um maior conhecimento de todo o processo da comunicação, seja aquela produzida e difundida pelos meios de comunicação social ou pelas diferentes instituições sociais, como a que se faz presente nas próprias estruturas organizacionais.

feminista, o CEMI – Centro de Comunicação de São Miguel, na periferia de São Paulo, e a TVT (TV dos Trabalhadores), vinculada ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema.

Dos grupos citados, somente a TV dos Trabalhadores conseguiu realizar uma experiência efetiva de sistema televisivo *broadcast*, porém, em período de campanha política para as eleições de 1989, ou seja, não se tratava efetivamente do vídeo popular produzido pelo grupo, mas sim de uma produção conjunta com outros profissionais, visando a eleição do então candidato Luís Inácio Lula da Silva. Em setembro de 1987, um pedido de outorga foi encaminhado pela TV dos Trabalhadores ao Ministério das Comunicações solicitando uma emissora de TV de baixa potência, em UHF, com alcance limitado à região do ABC paulista (SANTORO, 1989, p.76). A partir de então, a entidade participou de três concorrências de concessão de radiodifusão, sendo preterida em todas elas, embora tenha cumprido todos os requisitos previstos em Lei. Somente em 2007, a Fundação Sociedade Comunicação, Cultura e Trabalho, entidade que administra a TV dos Trabalhadores, conseguiu uma concessão para executar, pelo prazo de quinze anos, serviço de radiodifusão de sons e imagens, com fins exclusivamente educativos, restrita a cidade de Mogi das Cruzes, no estado de São Paulo³⁹.

Todas as outras experiências citadas por Santoro como grupos de vídeo popular e nomeadas como TV's, na realidade, trabalhavam a distribuição dos vídeos de forma alternativa. Estas experiências podem ser entendidas à luz da pesquisa realizada por Cicília Peruzzo (2005), que revela uma extensa base de dados e análises sobre o desenvolvimento das TVs comunitárias no Brasil. Estas surgem no Brasil a partir dos anos oitenta, dentro do mesmo contexto das lutas pela redemocratização do país, mas com uma grande parte dessas primeiras experiências tratando-se sim de um formato chamado “TV livre” ou “TV de Rua”, caracterizada pela produção de vídeos educativo-culturais, que eram exibidos em circuito fechado ou em praça pública, destinados a recepção coletiva. A autora explica:

Trata-se de uma espécie de TV móvel, mas exatamente de vídeo móvel. Com um vídeo-cassete, um telão (ou monitor de TV), amplificador de som e microfone sobre um meio de transporte (caminhão ou Kombi), exibem-se produções em vídeo em praça pública ou em salões de entidades sociais. A exibição é itinerante. Ou seja, dentro de determinada programação percorrem-se alguns locais previamente escolhidos para exibição e debates do audiovisual. (PERUZZO, 2005, p. 2)

³⁹ Notícia publicada no Jornal do ABCD EM 09/08/2007, acessada em http://www.abcdmaior.com.br/noticia_exibir.php?noticia=2859

No conjunto das experiências de TV de Rua, através da participação popular no processo de produção dos audiovisuais, almejava-se desmistificar a televisão, discutir assuntos contundentes de interesse público aos grupos locais e motivar o envolvimento das pessoas na democratização dos meios de comunicação de massa através da apropriação pública das tecnologias da informação.

Já no início dos anos oitenta estava posto aquele que viria a ser o grande desafio das propostas em vídeo popular. Tal como no vídeo militante, a participação direta das pessoas na produção e veiculação das imagens seria responsável pela manifestação do popular, tal como nos diz Augusto Gongora, diretor do grupo de vídeo Teleanálisis, do Chile, e que trabalha com a idéia de “vídeo alternativo”⁴⁰.

A tecnologia do vídeo poderia ser utilizada com uma lógica alternativa, sempre e quando se logre consolidar uma prática alternativa em um espaço próprio que se construa a partir do setor popular. É necessário advertir, em todo caso, que não basta difundir programas nesse nível, ou considerar os setores populares somente como fontes informativas. O desafio de fundo está na construção de processos de comunicação com caráter autenticamente democrático onde tais setores tenham um papel de protagonistas e onde o objetivo fundamental seja a expressão do popular. (GONGORA *apud* SANTORO, 1989, p.31)

As últimas frases do livro de Santoro reafirmam sobremaneira o mesmo posicionamento:

[...] o vídeo apresenta uma perspectiva bastante rica, que reforça o compromisso daqueles que se preocupam com a realidade social latino-americana e brasileira. E isso fazendo uso de um meio de comunicação que não é revolucionário, como muitos acreditam, mas que pode ser um componente das lutas populares em todo o continente, colaborando para que as classes populares possam expressar a sua própria visão de mundo, informar-se, registrar a sua história, ou melhor, POSSAM, COM UMA CÂMERA, TOMAR A SUA PRÓPRIA IMAGEM NAS MÃOS”(1989, p. 113) (grifo do autor)

Não resta dúvida de que o movimento do vídeo popular, da mesma forma que o vídeo militante defendia, em última instância, a participação direta no sentido de que a câmera deveria estar nas mãos das pessoas para que elas próprias pudessem tomar as suas imagens do mundo.

⁴⁰ Apesar de vários autores latino-americanos utilizarem o termo “vídeo alternativo” para se referirem a este tipo de produção democrática e participativa, no Brasil, ele foi preterido em função de sua grande abrangência, ao compreender praticamente toda e qualquer produção de vídeo realizada fora das emissoras de TV, incluindo aí desde a vídeoarte até produções de teor independente feitas por produtoras comerciais para a TV. O termo que resume a especificidade do trabalho de vídeo realizado dentro dos movimentos sociais é o do “vídeo popular”, como detalharemos mais adiante.

Porém, Oliveira (2001), chama atenção para o fato de os vídeos da ABVP não seguirem o mesmo caminho que o discurso levantado nos documentos internos da associação. Segundo o autor, embora a participação ativa dos grupos no processo de produção fosse enfatizada nas discussões registradas em documentos internos, essa participação não se torna visível nos vídeos. De maneira geral, havia na produção uma disparidade entre o conceito de vídeo popular, que acentuava a participação das comunidades no processo de produção dos vídeos, e a efetiva realização dessa proposta.

Na recente pesquisa de Clarisse Castro de Alvarenga sobre o vídeo comunitário contemporâneo (2004), temos a citação de duas importantes dissertações de mestrado⁴¹ realizadas no mesmo ano do encerramento das atividades da ABVP (1995), nas quais é possível encontrar um panorama dos elementos que fragilizaram a associação, tendo como ponto central de discussão a questão da participação das comunidades na produção dos vídeos populares. Além de constatarem a ausência de uma participação efetiva dos grupos sociais no processo de produção dos vídeos, ambas as pesquisas apontam para a necessidade de se pensar a participação sob a ótica da recepção (a exemplo do que acontecia nas TVs de Rua), ao invés de defender a participação na produção dos trabalhos, que, como estava provado, não existia.

A produção de vídeo vinculada aos movimentos sociais populares perde força pelos conflitos encontrados entre os produtores e as lideranças dos movimentos sociais em relação aos vídeos produzidos por eles. Além da questão da participação efetiva das comunidades na realização dos vídeos, Santoro cita também a difícil relação entre a dinâmica própria dos movimentos populares e as atividades de realização do vídeo.

Esse problema da submissão às determinações do movimento como um todo acaba por dificultar enormemente qualquer ação dos grupos de vídeo que reflita uma iniciativa própria. Afinal, quem “paga a conta”, ou melhor, quem suporta o projeto de vídeo, em todos os sentidos, é uma entidade ou movimento, sem a qual os grupos praticamente perdem a razão de existir”(SANTORO, 1989, p. 99)

⁴¹ CARVALHO, Josilda M S. **Vídeo popular: a concepção e a prática comunicacional de grupos vinculados aos movimentos sociais e populares em Natal.** Campinas, Departamento de Multimeios, dissertação de mestrado, 1995 e PEREIRA, Cassia Maria C. G. **O circo eletrônico. TV de Rua: a tecnologia na praça pública.** São Bernardo do Campo, Instituto Metodista de Ensino Superior, Faculdade de Comunicação e Artes, Dissertação de Mestrado, 1995.

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

O AUDIOVISUAL DIGITAL

A partir da década de 70, temos a emergência das redes telemáticas, conjunto de tecnologias da informação e da comunicação resultante da junção entre os recursos das telecomunicações (telefonia, satélite, cabo, fibras ópticas, etc.) e da informática (computadores, periféricos, *softwares* e sistemas de redes), possibilitando o processamento, a compressão, o armazenamento e a comunicação de grandes quantidades de dados (nos formatos texto, imagem e som), em curto prazo de tempo, entre usuários localizados em qualquer ponto do planeta. Tal avanço tecnológico desencadeou o processo de digitalização dos conteúdos audiovisuais, até então encontrados em formatos analógicos (película e fitas magnéticas), potencializando, através da popularização do computador e dos celulares, a presença do audiovisual nas trocas informacionais e simbólicas em todas as camadas da sociedade.

A revolução tecnológica digital começa a adentrar a indústria de equipamentos audiovisuais a partir dos anos 80, porém, seus efeitos só começaram a ser experimentados nas práticas de produção, distribuição e exibição audiovisual em larga escala em meados dos anos 90, com a comercialização de câmeras digitais de pequeno porte (mini-DV), aparelhos leitores e gravadores de DVD, e a partir de 1995, com o advento da Internet e da banda larga, em experiências de distribuição de vídeo de alcance global através da Internet.

Na esfera da produção cinematográfica, uma das primeiras aplicações para a nova tecnologia digital que propõe um novo entendimento da realização audiovisual pode ser encontrada no Movimento Dogma 95⁴². Manifesto escrito pelos cineastas dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars Von Trier, o Dogma 95 pregava a utilização da tecnologia digital

⁴² <http://www.dogme95.dk/>

para, no lugar de produzir ilusões através dos efeitos digitais, realizarem um cinema mais realista. Com uma série de restrições éticas e estéticas, os chamados “dogmas” ou “voto de castidade” que deveriam ser seguidos pelos realizadores, o Dogma 95 foi motivado por questões ideológicas, no sentido de reascender uma resistência da criatividade acima da técnica. Seus filmes de longa-metragem lançados internacionalmente possuíam um orçamento irrisório em comparação com os padrões de Hollywood, e repercutiram por todo o mundo como uma possibilidade de fazer cinema de extrema qualidade (os filmes do Dogma 95 foram premiados em vários festivais) com uma tecnologia mais acessível.

Para a cinematografia brasileira, o uso da tecnologia digital em movimentos como o do Dogma 95 representou uma nova possibilidade de existência, dado a significativa redução nos custos de produção que ela proporciona. Neste mesmo período, vários filmes brasileiros de longa-metragem se utilizaram destas tecnologias, como os pioneiros “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, de Marcelo Massagão (1999), “Santo Forte”, de Eduardo Coutinho (1999), “Separações” (2002), de Domingos de Oliveira e “Cama de Gato” (2002), de Alexandre Stockler. Este último faz parte do movimento T.R.A.U.M.A., sigla para “Tentativa de Realizar Algo Urgente e Minimamente Audacioso”⁴³ que, a semelhança do dinamarquês Dogma 95, criou uma série de preceitos para a realização de filmes. O mais importante deles é a conscientização das limitações econômicas na produção cinematográfica nacional.

Valendo-se das tecnologias digitais de captação de imagens e sons para produzirem filmes longas-metragens, tais iniciativas desmistificaram de certa forma o fazer cinematográfico. A possibilidade do acesso a uma produção audiovisual de qualidade técnica incomparavelmente superior às produções amadoras anteriores (vídeo analógico) repercutiu não só dentro dos cursos de cinema, mas também nas novas iniciativas de democratização da comunicação que se espalharam pelo Brasil a partir de meados da década de 90.

A experiência das oficinas de vídeo digital comunitário

Com a miniaturização e o barateamento das câmeras digitais e do computador, o acesso aos meios de realização audiovisual foi ampliando para uma grande camada da população, permitindo uma significativa mudança na estruturação do trabalho prático balizado em uma

⁴³ www.trauma.art.br

participação efetiva dos grupos comunitários. Esta é uma das razões que podemos encontrar para a verdadeira “explosão de projetos audiovisuais na periferia de São Paulo”⁴⁴. Porém, não é a única.

Um outro aspecto ligado à conjuntura do incrível crescimento de projetos audiovisuais junto às comunidades periféricas ou marginalizadas deve-se ao surgimento de instituições na sociedade civil, que são ao mesmo tempo empresas e prestadoras de serviços públicos, pertencentes ao chamado Terceiro Setor: entidades beneficentes, ONGs e associações culturais, que passaram a atuar em áreas que antigamente eram de ação exclusiva do Estado. George Yúdice já apontava, em sua análise sobre as práticas dos zapatistas mexicanos, que, para entender as iniciativas da sociedade civil, é preciso contextualizá-las, tanto em relação ao Estado quanto às empresas privadas.

Embora seja verdade que uma sociedade civil renovada – composta de novos movimentos sociais – surgiu nos anos 1970 como uma força mobilizada contra os Estados autoritários da América Latina e da Europa Oriental, é sob o neoliberalismo que essa nova sociedade floresceu e se integrou com o Estado e o mercado (2000, p. 443)

O que está em jogo, portanto, é um processo amplo de democratização, que envolve não apenas a democratização do Estado, mas a democratização da própria sociedade civil e das práticas culturais da sociedade brasileira, no nosso caso, a prática do vídeo. Por que acontece dentro de uma perspectiva capitalista neoliberal, essa democratização propõe também a adoção de procedimentos empresariais, que vão interferir fortemente na dinâmica de produção videográfica das comunidades e – porque não? – nos produtos.

Um primeiro exemplo neste sentido é o projeto das Oficinas Kinoforum, um dos mais vigorosos trabalhos de produção videográfica em comunidades das periferias de São Paulo. Realizado pela Associação Cultural Kinoforum, organização sem fins lucrativos criada em 1995 em função da produção do Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, o projeto de oficinas começou suas atividades com uma ampliação das exposições do Festival Internacional de Curtas em bairros periféricos. Logo a associação percebeu que era necessário estender a proposta para além da exibição, se quisesse de fato ampliar o acesso daquela população ao cinema. Foi a partir desse diagnóstico que foi criado um projeto piloto de oficinas de vídeo, as

⁴⁴ Eduardo Nunomura. **Câmera na mão, idéias nas ruas**. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 27 de julho de 2003. Caderno 2, p. 1-2.

Oficinas Kinoforum, visando justamente à democratização da prática do vídeo curta-metragem, que viriam somar-se às atividades de exibição previstas no festival. Com o foco no público adolescente e jovem que demonstrava interesse no campo audiovisual, desde a primeira oficina até os dias de hoje passaram-se sete temporadas anuais de oficinas (2001-2008), resultando em 48 oficinas realizadas nos mais diversos pontos da grande São Paulo, nas quais foram produzidos mais de 168 curtas digitais pelos quase 800 alunos que participaram. Além de exibir a produção das oficinas em sessões especiais dentro do Festival Internacional de Curtas, a Associação tem disponibilizado pela Internet os curtas-metragens realizados pelos alunos⁴⁵.

A proposta pedagógica das Oficinas Kinoforum era, em princípio, estimular que os alunos desenvolvessem outros olhares sobre a sua realidade mais próxima. No início se falava em formação⁴⁶ do olhar, depois, observou-se ser preciso uma “desconstrução” do olhar, pois os alunos que procuravam as oficinas já vinham com idéias prontas em vídeo. Apresentavam um olhar formado pela televisão aberta e pelo cinema comercial; realidade que permeia de fato toda a juventude brasileira, criada pela “babá eletrônica” (REZENDE, 1998).

A intenção das oficinas não era tornar os adolescentes cineastas, ou profissionais do mercado de cinema e vídeo. Porém, já se constata que essas oficinas estão formando núcleos independentes de estudo, produção e realização audiovisual, surgidos a partir da experiência das Oficinas Kinoforum, com iniciativa dos próprios alunos. Entre os grupos mais ativos encontramos Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo; Filmagens Periféricas; MUCCA – Mudança com Conhecimento; Cinema e Arte; Dragão-Blasé Produções; Grupo Ecológico e Cultural Tio-Pac; NERAMA - Núcleo de Estudos e Realização Audiovisual Monte Azul; NCA - Núcleo de Comunicação Alternativa. Inspirados pelas experiências bem sucedidas de produções cinematográficas feitas com poucos recursos e com a tecnologia digital, tal qual apontamos a pouco, estes grupos buscam a visibilidade de suas produções em festivais pelo Brasil.

O exemplo das Oficinas Kinoforum é somente uma ilustração de como a produção audiovisual tem sido realizada junto às comunidades jovens da periferia de São Paulo, como projeto de democratização da cultura e da comunicação. Uma série de outras iniciativas, que muitas vezes acabam envolvendo o poder público (mas nunca exclusivamente), em âmbito

⁴⁵ <http://www.kinooikos.com/>

⁴⁶ Formação do Olhar é o tema de um dos programas incluídos no Festival de Curtas-Metragens de São Paulo, com o objetivo de abrigar vídeos feitos em oficinas de vídeo em geral, não só nas oficinas oferecidas pela Kinoforum. Jean Claude Bernardet, em um seminário que inaugurou a inclusão dessa programação no festival, questionou a terminologia “formação”, sugerindo que se buscasse trabalhar com a “deformação do olhar”.

estadual ou municipal, valem-se do audiovisual como meio de construir experiências educacionais⁴⁷, como o Projeto Bem-te-vi, que entre 2006 e 2007 esteve em atuação, tendo como parceiros a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, através das Oficinas Culturais do Estado (ASSAOC) e a Sabesp, através da Lei Rouanet, além de outros parceiros como Secretarias Municipais, diversas ONGs, e o Núcleo de Comunicação e Educação da ECA/USP, que em 2007 assume a Coordenação Pedagógica do projeto. Apesar de grandioso (em apenas dois anos, aproximadamente 500 crianças e adolescentes produziram mais de 70 vídeos, exibidos publicamente em vários festivais como o Animamundi – Festival Internacional de Animação, o ECOCINE – Festival Internacional de Cinema Ambiental e Direitos Humanos e o Festival Mundial do Filme de Aventura do Amazonas), o projeto não deu continuidade as atividades, deixando inacabados todos os processos de “construção e desconstrução do olhar”, de protagonismo juvenil e de possibilidades comunicativas.

Podemos observar aqui que a reivindicação, que remonta ao vídeo militante, ainda na década de 1960, de que a câmera estivesse na mão das pessoas para que elas próprias pudessem tomar suas imagens do mundo, reiterada mas não realizada pelo vídeo popular, tornou-se, enfim, possível, com as oficinas de vídeo digital realizadas a partir da década de 90 para um público jovem. Entretanto, esse importante passo no que diz respeito ao processo de autonomia na emissão da mensagem audiovisual acontece fora de um contexto revolucionário, ou explicitamente político. O discurso pode surgir agora em qualquer grupo que defenda a formação de uma sociedade democrática para além da democratização ocorrida no âmbito do Estado. Quem passa a câmera para a mão da comunidade são profissionais do cinema, da comunicação ou da educação (da mesma maneira como aconteceu ao vídeo popular) desvinculados dos movimentos sociais, mesmo por quê eles não mais existiam como na década anterior.

O que é importante deixar claro é que as experiências que acontecem mais atualmente mostram que, graças ao crescente acesso aos meios de produção de vídeo, é possível fazer vídeo com certa facilidade e liberdade. Entretanto, não existe mais um sentido único para essas experiências, como houve no passado. Podemos dizer que a produção de vídeo deixou de ser

⁴⁷ Educomunicação é o nome dado ao campo de reflexão/ação que une as áreas de Educação e Comunicação Social. Consiste, basicamente, em utilizar as tecnologias e as linguagens das mídias para que as pessoas e os grupos expressem o que sentem e pensam e, assim, decidam o que querem para si mesmas e para o mundo em que vivem. É orientada principalmente pelos estudos desenvolvidos pelo Núcleo de Educação e Comunicação (NCE) da ECA-USP.

vinculada a uma luta coletiva específica para ser percebida mais como um elemento de comunicação e de cultura, comprometidos com os mais diversos objetivos, sejam eles a experimentação estética e de linguagem ou um processo educacional de compreensão do funcionamento da mídia.

CAPÍTULO 3

AS PRÁTICAS DE REGISTRO AUDIOVISUAL E SUAS POTENCIALIDADES NOS PONTOS DE CULTURA

Neste e no próximo capítulos, apresentamos a pesquisa feita com os Pontos de Cultura da Grande São Paulo e suas experiências de ação cultural utilizando a linguagem audiovisual. Esta divisão foi feita para melhor organizar os resultados da pesquisa, pois esta dividiu-se em duas etapas, que descreveremos a seguir.

Metodologia e técnicas de investigação

Para selecionarmos os Pontos de Cultura a serem pesquisados, partimos do levantamento realizado pelo Pontão Mapas da Rede, do Instituto de Pesquisas e Projetos Sociais e Tecnológicos - IPSO, que, em sua base de dados *on-line*⁴⁸, disponibiliza um mapeamento, com dados relativos ao perfil dos Pontos de Cultura existentes no Brasil, feito a partir de dados fornecidos pelo MinC, informações captadas diretamente com os Pontos de Cultura, mediante pesquisas periódicas em formulários na Internet e entrevistas por telefone com os coordenadores de cada Ponto; e participação nos principais Encontros regionais, locais e nacionais do Programa Cultura Viva⁴⁹.

Esclarecemos que para esta pesquisa, optamos por trabalhar diretamente com os Pontos de Cultura, excluindo, de um total de 107 unidades encontradas na nossa delimitação geográfica, 12 Pontões de Cultura e 3 Pontos de Cultura das Prefeituras dos municípios da Grande São Paulo⁵⁰.

Partimos, portanto, de um total de 92 Pontos de Cultura localizados na Grande São Paulo. Deste universo, encontramos 25 Pontos de Cultura cuja descrição dos planos de trabalho disponibilizados pelo Mapas da Rede indicavam a realização de atividades audiovisuais, seja na produção, formação ou distribuição / exibição audiovisual, dos quais 17 se encontravam localizados na cidade de São Paulo, 3 em Carapicuíba, 1 em Diadema, 1 em Osasco, 1 em Poá, 1 em Mogi das Cruzes e 1 em Santo André.

⁴⁸ Disponível em <http://mapasdarede.ipso.org.br>

⁴⁹ http://culturaviva.utopia.com.br/o_que_e.php acessado em 12/02/2009

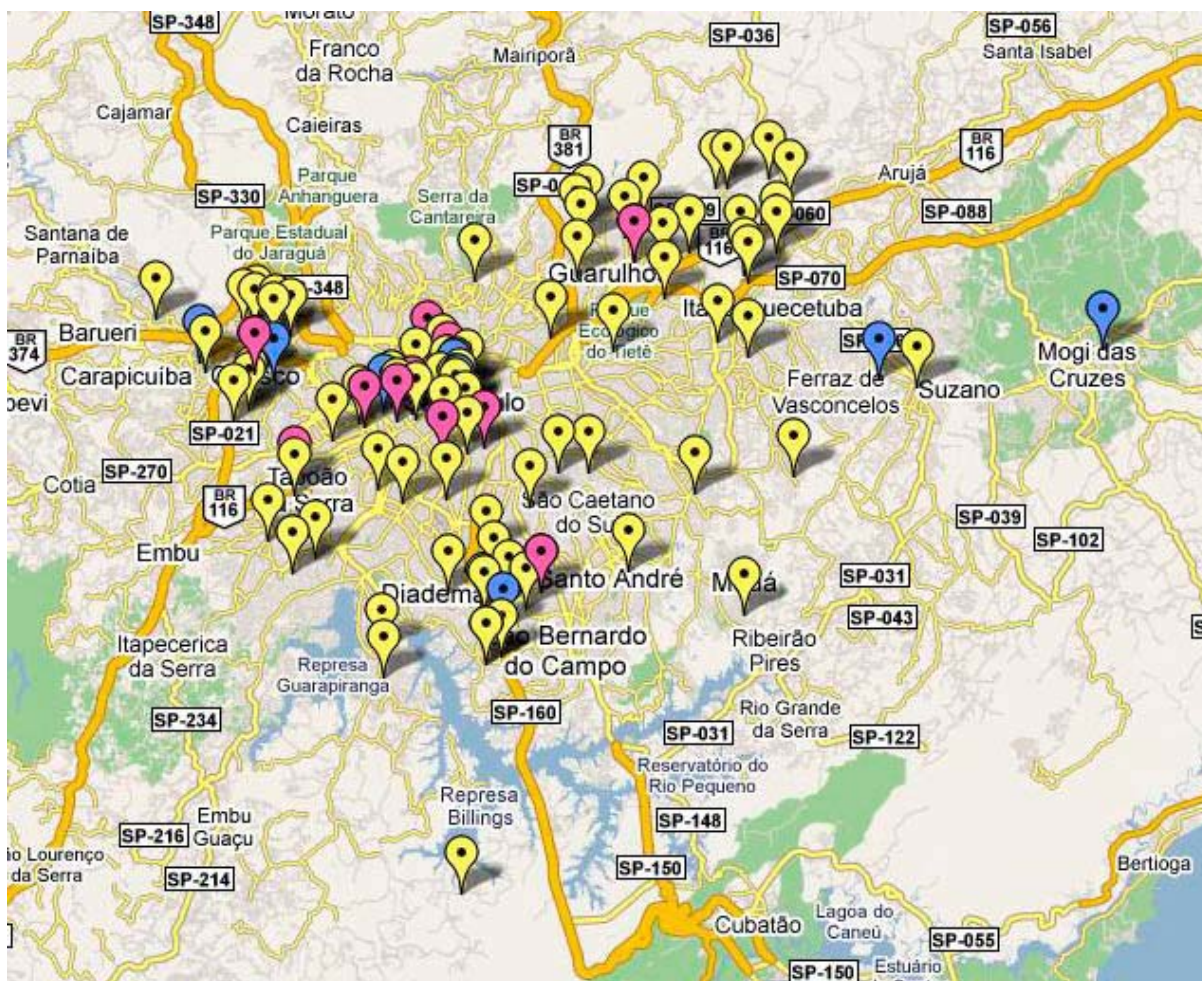
⁵⁰ Esta exclusão foi feita por conta da distinção das atividades dos Pontos de Cultura das Prefeituras e da grande abrangência de localidades envolvidas nas ações dos Pontões de Cultura. Por exemplo, Pontões de Cultura como o Brasil Memória em Rede, do Instituto Museu da Pessoa, ou o Cultura de Paz, do Instituto Pólis, atuam em todo o território brasileiro. Tamaña abrangência geográfica impossibilitaria uma pesquisa efetiva dos processos comunicacionais audiovisuais, que é o objeto desta pesquisa. Já os Pontos de Cultura das Prefeituras, que são coordenados pelas próprias Secretarias de Cultura dos municípios, operam diretamente na implantação da Rede Municipal de Pontos de Cultura, um trabalho prioritariamente de administração e gestão de política cultural.

A partir da identificação deste grupo de Pontos de Cultura cujas ações estavam diretamente vinculadas à linguagem audiovisual, selecionamos 8 Pontos de Cultura para pesquisarmos em profundidade. Como critério de seleção, utilizamos primeiramente a diversidade de propostas de atividade audiovisual (formação, produção e distribuição / exibição audiovisual), e em segundo lugar, a localização dos Pontos de Cultura, procurando incluir em nossa amostra o maior número possível de cidades que compõe a região da Grande São Paulo.

Em virtude do modelo comunicacional adotado pela política dos Pontos de Cultura e do caráter de protagonismo midiático encontrados no Programa Cultura Viva, decidimos investigar também a existência de Pontos de Cultura que se utilizavam da linguagem audiovisual como ferramenta de registro e de divulgação das ações culturais realizadas por eles, através de um pequeno questionário. Porém, dada a quantidade de Pontos de Cultura cujos planos de trabalho ainda não se encontravam disponíveis na plataforma *on-line* do Mapas da Rede, incentivamos, no questionário, o relato aberto, caso nos deparássemos com outros Pontos de Cultura com atividades propriamente audiovisuais, nos 67 Pontos de Cultura que compunham o grupo restante.

Desta forma, a pesquisa com os Pontos de Cultura feita seguiu duas diferentes abordagens. No caso dos Pontos de Cultura cujos planos de trabalho se encontravam diretamente relacionados com o audiovisual, solicitamos agendamento de visita ao Ponto de Cultura e entrevista com o coordenador das atividades audiovisuais. No caso dos Pontos de Cultura cujos planos de trabalho não estavam disponibilizados pelo Mapas da Rede, ou aqueles que as ações culturais descritas nos planos de trabalho não mencionavam diretamente a utilização da linguagem audiovisual, aplicamos um questionário de pesquisa.

Iniciamos o contato com os Pontos de Cultura apresentando nossa pesquisa através de uma comunicação por e-mail e por telefone, graças aos dados cadastrais dos Pontos de Cultura disponibilizados no Mapas da Rede. Porém, muitos telefones e endereços de e-mail encontravam-se desatualizados, o que dificultou enormemente o estabelecimento de contato com os Pontos de Cultura. As atividades de coletas de dados através das visitas aos Pontos de Cultura, entrevistas com os coordenadores das atividades audiovisuais e a aplicação dos questionários foram realizadas entre os meses de novembro de 2008 a janeiro de 2009.



Localização dos Pontos de Cultura da Grande São Paulo

Legenda



Pontos de Cultura pesquisados através de questionário (67)



Pontos de Cultura pesquisados em profundidade (8)



Pontões de Cultura e Pontos de Cultura de Prefeituras Municipais (15)

Resultados da pesquisa objetiva

Descreveremos primeiramente os resultados obtidos pela pesquisa objetiva (ABRAMO, 1990, p.36), realizada através de um questionário enviado por e-mail⁵¹ a 67 Pontos de Cultura da Grande São Paulo. A seleção desta amostra levou em consideração o fato dos Pontos de Cultura não possuírem atividades audiovisuais descritas em seus planos de trabalho, ou então, não possuírem planos de trabalho publicados no mapeamento do Pontão Mapas da Rede.

Com a aplicação do questionário, procuramos averiguar três aspectos da relação que os Pontos de Cultura estabelecem com o audiovisual: a existência da prática de registro em vídeo das ações culturais realizadas pelo Ponto de Cultura; a maneira como este registro audiovisual é realizado, ou seja, se os vídeos são editados, qual software de edição é utilizado; e a forma como se dá a distribuição e exibição do material registrado. Ao final do questionário, incentivamos o relato de qualquer outra atividade de formação, produção ou exibição audiovisual que tenha sido realizada pelo Ponto.

Nosso objetivo nesse levantamento foi o de observar a existência de práticas de comunicação audiovisual, através da produção e da distribuição de registros em vídeo, em Pontos de Cultura cujo foco de trabalho não fosse o do audiovisual. Ao propormos esta sondagem, levamos em consideração o fato de que o modelo comunicacional existente na política cultural do Programa Cultura Viva incentiva as práticas de protagonismo do agentes da sociedade na construção de suas próprias imagens.

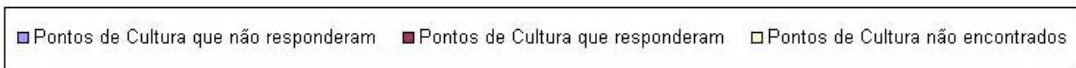
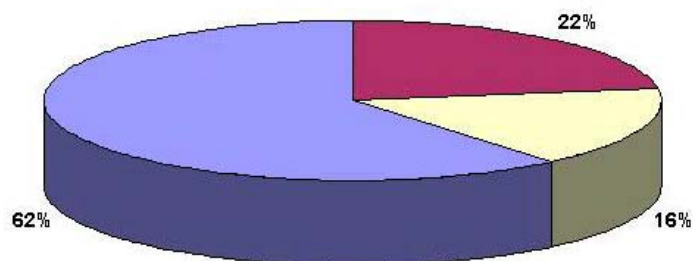
Taxa de respostas ao questionário

De um universo de 67 Pontos de Cultura, obtivemos a seguinte taxa de respostas ao questionário: 41 Pontos de Cultura não responderam, 15 Pontos de Cultura responderam e 11 Pontos de Cultura não puderam ser encontrados, pois muitos dados de contato (e-mail e telefones) encontravam-se desatualizados. Dos 15 Pontos de Cultura que responderam ao questionário, 8 Pontos encontram-se em São Paulo, 5 em Guarulhos, 1 em Osasco, e 1 em Diadema⁵².

⁵¹ Em alguns casos, os questionários foram aplicados por telefone, em virtude do não-recebimento do questionário por e-mail e da disponibilidade do coordenador em responder as questões no momento da chamada feita pela pesquisadora.

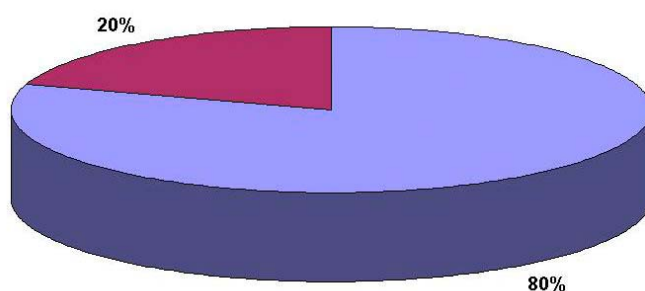
⁵² De São Paulo: Ponto de Cultura Amorim Lima, Ponto de Cultura Amorim Rima, Ponto de Cultura Brincando na Universidade, Ponto de Cultura CEDECA Interlagos, Ponto de Cultura na UMES, Ponto de Cultura Hip-hop à Lápis, Ponto de Cultura Pulsa Cultura, Ponto de Cultura Taiko. De Guarulhos: Ponto de Cultura Ponte Alta, Ponto

Taxa de respostas ao questionário



Questionados sobre a prática de realização de registro audiovisual, 12 Pontos de Cultura responderam que realizavam registros de diversas atividades culturais, tais como apresentações de oficinas musicais e teatrais, encontros, eventos festivos e datas comemorativas, atividades em grupo e demais trabalhos do Ponto de Cultura.

Registro Audiovisual



de Cultura Parque CECAP, Ponto de Cultura CIM, Ponto de Cultura Parque Continental, Ponto de Cultura Jardim Cumbica. De Osasco: Ponto de Cultura Cantando e Tocando por um Amanhã Melhor. De Diadema: Ponto de Cultura Bailando na Cidade.

Encontramos, nesses 12 Pontos de Cultura, uma grande diversidade de abordagens na utilização do audiovisual como formas de registro e/ou divulgação de suas atividades. Nesse sentido, entendemos que cada Ponto de Cultura constitui uma experiência única, que não pode ser analisada sem antes identificarmos minimamente os atores sociais envolvidos e os contextos de realização desses registros. Desta forma, utilizamos os dados levantados pelas respostas ao questionário para formular breves descrições, caso a caso, no intuito de observarmos melhor essas diferentes abordagens, para em seguida, analisarmos o conjunto dos resultados.

1) Ponto de Cultura Jardim Cumbica

A Associação Cultural Comunitária de Difusão Operária atua na cidade de Guarulhos⁵³ desde 1996, e em 2006 tornou-se um Ponto de Cultura, cujo conjunto de atividades realizadas envolve a terapia ocupacional para terceira idade, o artesanato com materiais recicláveis, oficinas de teatro, HQ (história em quadrinhos), pintura artística, escultura, reciclagem, desenho artístico e capoeira. Segundo a coordenadora Alda Angélica, o Ponto ainda não possui o Kit Multimídia, e os registros das atividades são feitos somente através de fotografias, sem nenhum trabalho de edição posterior. As fotos não estão disponíveis na Internet, pois o Ponto não possui site, blog ou comunidade virtual.

2) Ponto de Cultura Taiko

O grupo Wadaiko Sho, formado em 2002 em São Paulo, tornou-se um Ponto de Cultura em 2006, e como tal, realiza suas atividades através da musicoterapia para o desenvolvimento sensório-motor de deficientes auditivos, utilizando-se da arte dos tambores japoneses, chamada Taiko. As sessões de musicoterapia são as ações registradas em vídeo pelo Ponto de Cultura. Por se tratar de registro sobre um processo terapêutico, as imagens não são divulgadas, e compõe um acervo da entidade no intuito de proporcionar futuras análises a partir do material audiovisual. O acervo atualmente conta com mais de 30 registros de sessões que não foram editados, pois, segundo o coordenador Setsuo Kinoshita, o Ponto de Cultura não possui nem

⁵³ Todos os Pontos de Cultura localizados na cidade de Guarulhos são conveniados através de uma parceria entre o Ministério da Cultura e a Secretaria Municipal de Cultura da cidade, através de um edital especialmente elaborado (Edital de divulgação no. 04/2005) para incluir projetos governamentais em parceria com a sociedade civil no projeto Cultura Viva.

equipe nem conhecimento para a produção em audiovisual, “apesar de haver muito interesse nesta área”.

3) Ponto de Cultura Brincando na Universidade

Em atividade desde 2004 como Ponto de Cultura, tem como entidade o LABRIMP - Laboratório de Brinquedos e Materiais Pedagógicos da USP. Como Ponto de Cultura, visa promover, através de cursos e oficinas, a formação de profissionais interessados em estimular a expressão da cultura infantil e a produção de materiais gráficos, visuais e tridimensionais. Segundo o questionário respondido através de conversa telefônica com Ruth Elisabeth de Martin, educadora do LABRIMP, o Ponto de Cultura possui alguns registros⁵⁴ das atividades lúdicas realizadas com crianças e educadores, mas que até o momento não haviam sido editadas e que compunham o acervo audiovisual do Ponto.

4) Ponto de Cultura Ponte Alta

A Associação Paulista de Cultura e Cidadania "Carlos Drummond de Andrade" possui um trabalho de desenvolvimento cultural com a comunidade carente de Ponte Alta, em Guarulhos, desde 2006 como Ponto de Cultura. Apesar de não possuir o Kit Multimídia, o Ponto registrou em vídeo 5 atividades feitas com a população infantil do bairro, e que, mesmo não tendo sido editadas, foram exibidas para os pais das crianças participantes. Segundo os coordenadores Ana de Jesus Rodrigues e Cristiano Aparecido da Silva, o Ponto de Cultura pensa em preparar um projeto diretamente relacionado com audiovisual para 2009.

5) Ponto de Cultura CIM

O Centro de Integração da Mulher (CIM), foi formado em 2001, na cidade de Guarulhos, com foco na educação para igualdade de gênero. Sendo um Ponto de Cultura desde 2006, desenvolve seu objetivo através de oficinas de arte e artesanato; e oficinas de Cultura Digital, aproximando o universo da Internet à realidade das pessoas que vivem no entorno. Dos 5 registros que ainda estão em poder da entidade após a mudança de gestão, todos foram editados com o *software* livre Cinelerra, e segundo a coordenadora Beatriz Hanssen, eles serão exibidos

⁵⁴ A educadora não soube informar quantos registros haviam sido feitos pelo Ponto até o momento.

para a comunidade no próximo aniversário da entidade, em março de 2009. Os registros são das oficinas de arte e de outras atividades do CIM.

6) Ponto de Cultura CECAP

O Instituto Pró-Cultura é um Ponto de Cultura desde 2006, e realiza no Parque CECAP, em Guarulhos, diversas oficinas de ensino musical, danças clássicas e contemporâneas e artesanato. Seu único registro audiovisual foi feito por uma das alunas que frequenta as atividades do Ponto. Segundo a coordenadora Maria Irene Macedo Faria, a aluna decidiu “dar um presente pra o Ponto de Cultura”, e com seu próprio equipamento registrou em foto e vídeo todas as oficinas, além de um depoimento da coordenadora, sobre as atividades e objetivos do Ponto de Cultura. O vídeo, editado com o *software* proprietário do Windows, foi exibido nos encontros e festas do Ponto de Cultura, além de ter sido distribuído no Encontro Nacional dos Pontos de Cultura - TEIA, através de cópias de DVD.

7) Ponto de Cultura da UMES

A União Municipal dos Estudantes Secundaristas de São Paulo se tornou um Ponto de Cultura em 2004. Seus registros em vídeo foram realizados a partir dos processos de aprendizagem e das apresentações finais das 21 turmas formadas por 400 estudantes da rede pública de ensino que passaram pelos cursos de iniciação teatral realizados entre 2005 e 2006. Segundo o coordenador Valério da Costa, o Ponto só recebeu o Kit Multimídia depois do 3º semestre de trabalho, por isso, os primeiros registros foram feitos com equipamento próprio. Ao final do projeto, em 2007⁵⁵, os registros foram editados na forma de um pequeno documentário, utilizando o *software* livre Cinelerra. Para realizar a edição, o Ponto de Cultura contratou um editor habilitado no trabalho com *softwares* livres. O vídeo foi exibido no Teatro Denoy de Oliveira, espaço utilizado pelo Ponto de Cultura pra as aulas de teatro.

8) Ponto de Cultura CEDECA Interlagos

O Centro de Defesa da Criança e do Adolescente de Interlagos, fundado em 1998 por educadores sociais inseridos nas lutas dos movimentos populares da região da Capela do Socorro e Parelheiros, São Paulo, funciona desde 2004 como Ponto de Cultura, com diversas

⁵⁵ Atualmente o Ponto de Cultura da UMES encontra-se inativo.

atividades sociais, culturais e educacionais, dentro da luta pela defesa dos direitos da criança e do adolescente. Apesar do Ponto de Cultura CEDECA Interlagos não incluir atividades audiovisuais como foco do projeto, a produção e a exibição audiovisual surgiram nas ações do Ponto como parte de um “processo de amadurecimento”, segundo relato por e-mail da coordenadora Fernanda Vargas.

Nesse sentido, entre as ações desenvolvidas em 2008 (quando foi recebido o investimento para o Kit Multimídia) está a realização do projeto “Formule-se”, evento de intervenção artística junto às comunidades de Vila da Paz e Jardim Cristal⁵⁶, que propunha um questionamento das relações de exclusão social estabelecidas entre os moradores do bairro e o evento do Grande Prêmio de Fórmula 1. Segundo nos conta Fernanda Vargas, durante três semanas os jovens das comunidades do entorno do autódromo construíram e *grafitaram* carrinhos de rolimã, e todo esse processo foi registrado em vídeo. No final de semana da corrida, foi realizada a exposição na rua dos objetos construídos, acompanhando a fila e os passantes do lado de fora do autódromo, junto com a exibição dos vídeos de registro do processo. Neste projeto, os registros foram editados com o software proprietário do *Windows*.

Outra atividade audiovisual realizada em 2008, em parceria com o NAC – Núcleo de Comunicação Alternativa⁵⁷, foi o projeto “Construção de Curtas”, com a produção de dois curtas-metragens: “Direitos pra gente de verdade”, sobre a própria instituição CEDECA, a partir da visão dos jovens; e o curta-metragem “Memórias do Bairro”, construído coletivamente pelos adolescentes do bairro. Neste projeto, a edição dos vídeos foi coordenada pelos oficinairos do NAC, que utilizam o *software* proprietário da Apple (*Final Cut*). Ambos os vídeos participaram de exposições públicas. Outra atividade audiovisual relatada por Fernanda Vargas foi o “Cine-Comunidade”, que realizou exibição de filmes em praças públicas, propiciando espaços de interação e lazer e de reflexão sobre temas diversos.

⁵⁶ Interlagos, zona sul de São Paulo.

⁵⁷ *O Núcleo de Comunicação Alternativa é um coletivo de jovens atuantes nas variadas áreas de produção de mídia. Criado em 2006 devido ao impulso de jovens da periferia da zona sul da grande São Paulo, visa contribuir para o enriquecimento sócio-cultural de comunidades de baixa renda, com uma nova concepção de informação comunitária, de linguagem mais simples, mais direta, artística e com enfoques diferentes, comunicação feita na periferia para a periferia e o mundo, utilizando a mídia como ferramenta de transformação social.* (Release do NAC em <http://ncanarede.blogspot.com/> acessado em 12/02/2009) O NAC foi formado por ex-alunos de oficinas de vídeo ministradas na zona sul de São Paulo, inclusive, da Oficina Kinoforum realizada no CEDECA, entre outras.

9) Ponto de Cultura Amorim Rima

Desde 2006, o Ponto de Cultura é uma parceria entre a Escola Municipal Amorim Lima, de São Paulo, e o Centro de Estudos e Aplicação da Capoeira (CEACA). Segundo o coordenador do Ponto de Cultura, mestre Alcides, as atividades de ensino de capoeira são o foco do projeto, e envolve crianças e adolescentes de todas as séries escolares. Os registros dessas atividades com os alunos e de outros encontros festivos acontecidos na escola foram exibidos na própria escola, além de estarem disponibilizados no site⁵⁸ e no blog⁵⁹ do CEACA. Neste, encontramos um total de 8 vídeos disponibilizados. Alguns vídeos foram editados, utilizando o *software* proprietário do *Windows*, acrescentando às imagens e sons da capoeira, frases sobre a importância da cultura oral e da cultura dos mestres Griôs.

10) Ponto de Cultura Parque Continental

A Associação Amigos do Parque, em Guarulhos, tornou-se Ponto de Cultura em 2006, e desde então, desenvolve atividades de dança, teatro, artesanato, esporte e atividades educacionais, como cursos de inglês e informática. Neste período, o Ponto de Cultura realizou 21 vídeos de registros, sendo que a maioria são montagens de fotografias com trilha de áudio, editados com o *software* proprietário do *Windows*. Os vídeos mostram a realização de atividades festivas como Festa Junina, Festa das Crianças, cursos e oficinas realizados pelo Ponto de Cultura e encontros de gestão pública cultural (Fórum Paulista de Pontos de Cultura e Encontro Nacional dos Pontos de Cultura – TEIA). A distribuição e exibição dos registros são feitas através do blog do Ponto de Cultura⁶⁰. Há ainda no blog alguns *links* que levam para um canal de vídeo do Youtube. O canal está em nome de Rynaldo Papoy⁶¹, filho da coordenadora do Ponto de Cultura, Rosilda de Moura Montarroios. Rynaldo é o principal responsável pela realização dos registros e pela atualização do blog. Encontramos em seu canal do Youtube mais alguns vídeos de registro, principalmente dos encontros da TEIA. O canal contém ainda mais de 100 outros vídeos de criações próprias e registros pessoais de Rynaldo.

⁵⁸ <http://www.capoeiraceaca.org.br/galeria.htm> acessado em 20/02/2009

⁵⁹ <http://capoeiraceaca.blogspot.com/> acessado em 20/02/2009

⁶⁰ <http://transguarulhense.blogspot.com/> Acessado em 20/02/2009

⁶¹ www.youtube.com/rynardopapoy Acessado em 20/02/2009

11) Ponto de Cultura Cantando e Tocando por um Amanhã Melhor

A Associação Crescendo Cidadã, de Osasco, é um Ponto de Cultura desde 2006, e tem como projeto desenvolver os talentos na comunidade na área musical, oferecendo cursos de violão, bateria e teclado, além do trabalho de inclusão digital através da Cultura Digital. Até o momento da pesquisa, o Ponto havia registrado, mesmo ainda sem ter o Kit Multimídia, 2 apresentações musicais dos alunos. Após editados em *software* proprietário do *Windows*, os registros audiovisuais foram distribuídos através de cópias em DVDs para os alunos e familiares.

12) Ponto de Cultura Hip-hop à Lápis

Apesar de estar localizado no centro de São Paulo, o Ponto de Cultura Hip-hop à Lápis desenvolve atividades em parceria com organizações de hip-hop por todo o Brasil. O Ponto foi criado em 2005 com o objetivo de editar, em forma de livro, uma série de artigos sobre o movimento hip-hop que eram publicados desde 2002 no portal de notícias *on-line* Vermelho⁶², gerido pela Associação Vermelho, entidade sem fins lucrativos, em convênio com o Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Durante os diversos encontros e atividades do movimento hip-hop nacional que aconteceram em parceria com o Hip-Hop à Lápis, o coordenador do Ponto de Cultura, Toni C., começou a registrar manifestações, apresentações, depoimentos de artistas, MC's, DJ's⁶³ e demais personalidades do hip-hop.

Os três anos de atividade de registro renderam dezenas de horas de material audiovisual, com imagens e depoimentos colhidos em 21 estados do Brasil, além de Estados Unidos e países da África e América Latina. Após um longo processo de edição, feito com o *software* proprietário *Final Cut*, porque, segundo Toni, “era muito material, e o Cínelerra não dá conta”, os registros foram transformados em um documentário longa-metragem, intitulado “É Tudo Nosso! O Hip-Hop fazendo História”. Com o apoio do Ponto de Cultura, o documentário pode ser autorado com legendas em inglês e espanhol, com uma tiragem de 2.000 cópias, no intuito de distribuí-las para Pontos de Cultura, agentes culturais, comunitários e demais parceiros do movimento hip-hop. O documentário, que recebeu os prêmios Escola Viva, Dom Quixote de La Periferia da Cooperifa 2007, além de ter sido um dos finalistas do Prêmio Hutuz 2007, foi

⁶² www.vermelho.org.br Acessado em 15/02/2009

⁶³ MC – Sigla para mestre de cerimônia, é o responsável pelos versos rimados do rap. DJ – Sigla para Disc Jôquei, é o responsável pelo comando dos toca-discos, criando a base musical das músicas.

registrado sob a licença *Creative Commons*, o que permite ser reproduzido e distribuído gratuitamente.

Análise da pesquisa objetiva

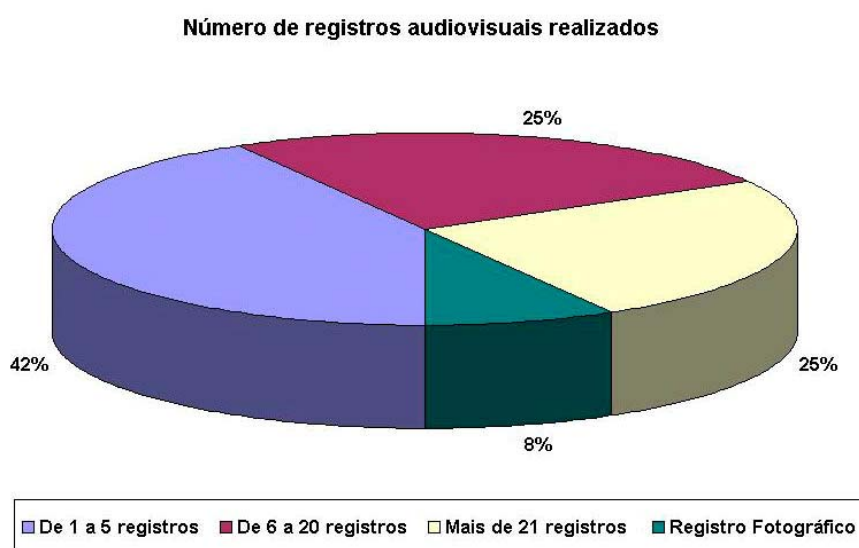
De acordo com o modelo comunicacional estabelecido pela política cultural do Programa Cultura Viva, cada Ponto de Cultura é um potencial produtor de conteúdos midiáticos. A aquisição do Kit Multimídia, ação realizada em parceria com o equipe de trabalho da Cultura Digital, tem como objetivo permitir aos Pontos de Cultura que essa produção midiática tenha condições de ser realizada efetivamente. Porém, o Ministério da Cultura permite ao Ponto de Cultura, caso este já possua equipamentos semelhantes ao Kit Multimídia, optar por receber o valor respectivo do Kit em dinheiro.

Ao questionarmos sobre a presença do Kit Multimídia nos Pontos de Cultura “não-audiovisuais”, identificamos que somente 5, dos 15 Pontos de Cultura pesquisados, haviam recebido o equipamento. Dentre os que haviam recebido, porém, o Ponto de Cultura CIM – Centro de Integração da Mulher, de Guarulhos, não mais estava com o Kit, pois os equipamentos, inclusive as câmeras fotográfica e de vídeo, haviam sido devolvidos para a Secretaria de Cultura do município pela gestão anterior da entidade. Dos outros 7 Pontos de Cultura que não receberam o Kit Multimídia, o Ponto de Cultura Taiko, de São Paulo esclareceu que optou por receber o valor equivalente ao Kit, pois já possuía equipamentos semelhantes. Com a verba recebida, o Ponto está adquirindo projetores de vídeo e 1 computador.



Podemos observar que a realização de registros audiovisuais feitos pelos Pontos de Cultura não se encontra diretamente relacionada à aquisição dos Kits Multimídia, pois dos 12 Pontos de Cultura que responderam positivamente à realização de registro audiovisual e fotográfico, somente 5 possuíam os equipamentos propostos pelo MinC. De acordo com as descrições feitas dos Pontos de Cultura, percebemos que os registros audiovisuais foram (e em alguns casos ainda estão sendo feitos⁶⁴) com equipamentos próprios dos coordenadores ou oficinairos do Ponto de Cultura.

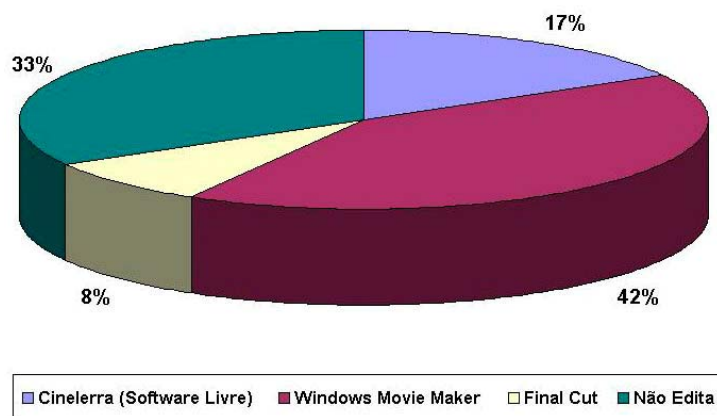
Com relação ao número de registros audiovisuais realizados, até o momento da pesquisa, encontramos a seguinte configuração: 5 Pontos de Cultura realizaram de 1 a 5 registros; 3 Pontos de Cultura realizaram de 6 a 20 registros; e 3 Pontos de Cultura realizaram mais de 21 registros. 1 Ponto de Cultura respondeu que realiza registros somente com fotografias.



Sobre o trabalho de edição dos registros, 8 Pontos de Cultura responderam que editam as imagens e sons captados. Nos outros 4 Pontos de Cultura, os registros não sofreram nenhum tratamento de edição. Como ferramenta de edição, 5 Pontos de Cultura responderam que utilizaram o *Windows Movie Maker*, 2 Pontos utilizaram o *software* livre Cinelerra e 1 Ponto utilizou o *Final Cut*.

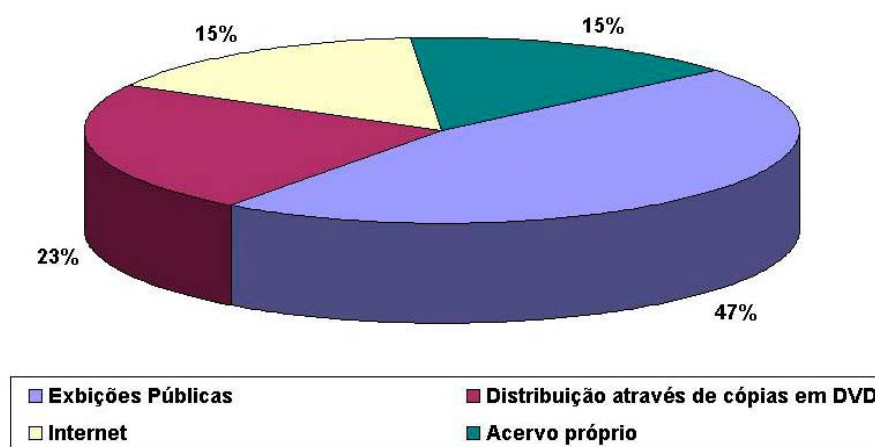
⁶⁴ no caso dos Pontos de Cultura Parque Continental, Parque CECAP e Jardim Cumbica de Guarulhos, e pelo Ponto de Cultura Cantando e Tocando por um Amanhã Melhor, de Osasco, que ainda não possuíam o Kit Multimídia até o momento da pesquisa.

Edição de Registros Audiovisuais



A distribuição e a exibição dos registros audiovisuais se deram da seguinte forma: em 2 Pontos de Cultura os registros não são distribuídos nem exibidos, pois compõe acervos das entidades; em 6 Pontos de Cultura, os registros se destinam a exibições públicas, realizadas no próprio ambiente do Ponto de Cultura ou em eventos, para público de alunos, pais e comunidade em geral; em 3 Pontos de Cultura, os registros são distribuídos para a comunidade ou parceiros através de cópias em DVD, e em 2 Pontos, os registros são disponibilizados na Internet. Como vimos nas descrições, alguns Pontos de Cultura utilizam mais de uma maneira para a distribuição e exibição de seus registros.

Distribuição e Exibição dos Registros Audiovisuais



Na diversidade de experiências encontradas nessa amostra, podemos observar que cada Ponto de Cultura, dentro de suas propostas e condições de trabalho, tem desenvolvido formas próprias de utilizar o audiovisual digital, em diferentes graus de amplitude de ação. Observamos também que os registros audiovisuais das ações do Ponto de Cultura, ao serem re-trabalhados através da edição e exibidos, em qualquer uma das formas encontradas, ampliam o seu potencial de simplesmente registrar, transformando-os, eles próprios, em uma ação cultural.

CAPÍTULO 4

UM RETRATO DOS PONTOS DE CULTURA AUDIOVISUAIS DA GRANDE SÃO PAULO

Neste capítulo, descreveremos os resultados da pesquisa feita com os Pontos de Cultura cujos projetos diretamente trabalham com atividades audiovisuais. Identificamos, nos projetos dos Pontos de Cultura, três grandes áreas de ação audiovisual, a saber: a formação audiovisual, encontrada nas oficinas e cursos sobre a linguagem e a técnica audiovisuais; a produção audiovisual, encontrada na realização de vídeos; e a distribuição / exibição audiovisual, encontrada nas sessões de cineclubes e nas novas formas de distribuição e exibição de conteúdos audiovisual digitais, tais como a Internet. Para realizarmos uma pesquisa em profundidade, selecionamos 8 Pontos de Cultura a partir dos seguintes critérios: diversidade de propostas de trabalho audiovisual (formação, produção e difusão audiovisual), e localização dos Pontos de Cultura, procurando incluir o maior número possível de cidades que formam a região da Grande São Paulo.

Ao selecionarmos uma primeira amostra de Pontos de Cultura, identificamos dois Pontos de Cultura que já tinham encerrado seus projetos, e cujos coordenadores e demais envolvidos com as atividades específicas do Ponto de Cultura não mais se encontravam em contato com a entidade proponente. Estes foram o Ponto de Cultura De Olho na Tela, do bairro Real Parque de São Paulo, que teve como projeto a produção e exibição de obras cinematográficas no Centro Cultural e Comunitário Casulo⁶⁵, e o Ponto de Cultura Santo André Cultura Viva, que ofereceu cursos de vídeo e de computação gráfica, trabalhando com *softwares* livres, no Centro Público da cidade, gerido de forma conjunta pela Escola Sindical da CUT e a Prefeitura de Santo André⁶⁶.

Além dos dois Pontos citados acima, o Ponto de Cultura CUCA de SP, que respondeu ao primeiro contato realizado, não pode participar da pesquisa, pois encontrava-se em extrema atividade, por conta dos preparativos para a Bienal da UNE em Salvador, evento realizado em janeiro de 2009. O Ponto de Cultura CUCA de SP trabalha na realização de circuitos de exibições audiovisuais em universidades e escolas.

Desta forma, selecionamos os seguintes Pontos de Cultura para a pesquisa em profundidade: Ponto de Cultura Luta do Movimento Bixigão (São Paulo) com atividades audiovisuais de formação e produção; Ponto de Cultura Conte sua História (São Paulo), com atividades audiovisuais de produção e distribuição; Ponto de Cultura Vila Buarque (São Paulo),

⁶⁵ Informações fornecidas, por telefone, por responsáveis pelo Projeto Casulo.

⁶⁶ Informações fornecidas por Ernani Moreira, coordenador de formação da entidade Escola Sindical São Paulo – CUT, através de troca de e-mails.

com atividades audiovisuais de formação e distribuição; Ponto de Cultura Memórias do Olhar (Poá), com atividades audiovisuais de formação; Ponto de Cultura Comunidade Audiovisual (Diadema), com atividades audiovisuais de formação, produção e distribuição; Ponto de Cultura Diversão e Arte (Carapicuíba), com atividades audiovisuais de formação e distribuição; Ponto de Cultura Um Toque na Cuca (Mogi das Cruzes), com atividades audiovisuais de produção e distribuição; e Ponto de Cultura UAPO (Osasco) , com atividades audiovisuais de formação, produção e distribuição.

1) PONTO DE CULTURA LUTA DO MOVIMENTO BIXIGÃO

*“quem nunca viu o samba amanhecer...
vai no Bixiga pra ver, vai no Bixiga pra ver”*
Geraldo Filme, sambista

O Ponto de Cultura Luta do Movimento Bixigão nasceu do encontro entre a Associação Teatro Oficina Uzyrna Uzona, ou simplesmente Teatro Oficina, e um grupo de crianças e adolescentes moradores do bairro do Bixiga, em São Paulo.

Bairro da chamada “periferia central de São Paulo”, o Bixiga sempre possuiu, ao longo da sua história, um importante papel cultural. Antes da tradição de boemia e gastronomia, adquirida a partir do final do século XIX com a intensificação da imigração italiana, o Bixiga guardava, graças à herança dos quilombos que ali se refugiaram a partir do século XVIII, um tanto da cultura africana, já misturada às demais culturas que formaram o tipo brasileiro. (MARZOLA, 1979, p.34). Essa herança marcou a cultura da cidade e do país através do samba, com a obra de compositores como Adoniran Barbosa, Geraldo Filme e da Escola de Samba Vai-Vai, transformando o Bixiga em um dos cenários da história do samba paulista.

Atualmente, é na região do Bixiga e da Bela Vista que se encontra a maior concentração de aparelhos culturais da cidade (no número de 50, quase 10% do total de aparelhos culturais do município⁶⁷), como salas de cinema e espaços teatrais importantes como o próprio Teatro Oficina, o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro Sérgio Cardoso e o Teatro Imprensa, entre outros. Porém, em decorrência do crescimento desordenado da metrópole, grande parte das casas do bairro, construções típicas dos bairros operários do início do século XX, foram

⁶⁷ Dados Fundação Seade 2002 Acessado em http://www.seade.gov.br/produtos/msp/cul/cul1_002.htm

transformadas em cortiços, revelando uma parcela da população que, mesmo moradora do bairro, acaba por não usufruir de boa parte da efervescência cultural que ali acontece.

Observando essa situação local, o Teatro Oficina, presente no bairro do Bixiga desde 1958, têm se colocado na contra-mão da desagregação da cultura teatral com o bairro em si. Nesse sentido, podemos destacar a proposta artística e social desenvolvida por José Celso Martinez Corrêa, - dramaturgo, ator, diretor e fundador do Teatro Oficina, como uma história de resistência, ou como prefere dizer Zé Celso⁶⁸, de “*re-existência*” que envolve o teatro com o povo e o seu entorno, no Bixiga.

Em 1983, o prédio ocupado pelo Teatro Oficina foi tombado pelo CONDEPHAAT⁶⁹ como bem cultural da cidade, “*pela importância do uso do imóvel no processo de transformação no teatro brasileiro*” (LIMA, 2008, p.15). A trajetória do Teatro Oficina, tida como “*a mais rica e fascinante do teatro brasileiro*” (MAGALDI, p.325), tem como proposta de dramaturgia e encenação teatral o conceito do Te-Ato, desenvolvido por Zé Celso, no qual “*público e atores unem-se num encontro sensorial onde não há nada que seja deixado de fora, (...) em um rompimento dos limites e destruição das bordas*” (PIRES, 2005, p. 61).

Segundo os pesquisadores teatrais Ericson Pires e Evelyn Lima, o Te-Ato pretende uma integração total do espectador com o teatro, provocando a consciência da arte como intervenção social, a qual depende, por sua vez, “*de uma consciência crítica e uma comunicação direta da cena*” (LIMA, 2008, p. 28). Segundo Lima, o projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi para o novo edifício do Oficina em 1984 refletiu o conceito do Te-Ato em sua estrutura. Única no mundo em termos de arquitetura teatral, é composta por um palco-passarela, tal como uma rua de passagem, ladeada por galerias dispostas em 3 andares, que “*sugerem e permitem encenações e recepções da cena teatral que diferem das formas tradicionais do teatro burguês, uma idéia de teatro relacionada ao fazer teatral enquanto atitude, e não representacional*” (LIMA, 2008, p.28).

O Te-Ato, assim como toda a obra de Zé Celso, tem uma influência direta do pensamento de Oswald de Andrade⁷⁰. Em seu texto *Do Teatro que é bom*⁷¹, Oswald faz

⁶⁸ Depoimento de Zé Celso no Vídeo TAL, disponível em http://teatrooficina.uol.com.br/tv_uzyna

⁶⁹ Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico, órgão subordinado à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.

⁷⁰ Como pode ser observada na encenação, pelo Oficina, das três peças teatrais que Oswald escreveu - *O Rei da Vela* (1967), *Os Mistérios Gozosos* (1982) e *O Homem e o Cavalo* (1985), além de *Banquete Off-cioso* (1990),

referência a um Teatro-Estádio, o qual seria um teatro de massa, ético e democrático. Esses conceitos influenciaram o projeto de Lina Bo Bardi, que pretendia ampliar o teatro, tomando toda a quadra onde está localizado o edifício, concretizando, no Teatro Oficina, as idéias de Oswald de Andrade e seu Teatro-Estádio. Porém, essa idéia chocou-se com os planos do Grupo Sílvio Santos, proprietário do terreno ao lado do teatro, que pretendia construir ali um *shopping center*. Considerada uma questão fundamental para o futuro do bairro do Bixiga, o Teatro Oficina se opôs à realização deste empreendimento, e esta tem sido a luta do grupo Oficina há mais de 25 anos, na tentativa de criar, naquele espaço, um complexo cultural-popular de ensino, produção e memória da cultura do teatro brasileiro⁷².

Em 2002, o Teatro Oficina iniciou a montagem de *Os Sertões*: parte I - A Terra, a primeira das cinco partes na qual foi dividida a obra de Euclides da Cunha. A montagem da história do arraial de Canudos e de Antônio Conselheiro, que em sua totalidade consumiu quatro intensos anos de criação e produção teatral, foi tomada como uma metáfora da luta contra os planos do Grupo Sílvio Santos e pela concretização total do projeto de Lina Bo Bardi para o Teatro Oficina. É neste momento que o inicia-se o Movimento Bixigão, com a abertura das portas do teatro para um pequeno grupo de crianças e adolescentes, moradores do bairro do Bixiga, para que integrassem parte do elenco de *Os Sertões*.

A idéia de chamar as crianças do bairro para participarem do processo de encenação do espetáculo partiu de Fioravante, ator do Oficina, que ministrava uma oficina de teatro para crianças na quadra da Vai-Vai, onde também acontecia o grupo de capoeira de Mestre Pedrinho, no qual as crianças também participavam. Segundo depoimento dado a pesquisadora Joana Alice Pinheiro Limongi, em sua dissertação de mestrado sobre a montagem de *Os Sertões*, Fioravante afirma que a idéia de trabalhar com as crianças foi proposta

“porque o livro [*Os Sertões*] falava de crianças de colo, adolescentes, até velhos, e era importante ter todos, variedade multi colorida [sic] e adversa no espetáculo. [...] era uma coisa que nascia de dentro, que tinha a ver com minha vida de garoto pobre, eu queria fazer ser possível o acesso ao teatro, e não ser só para filho de burgueses. Eu queria que, como eu, muitas crianças pudessem descobrir o prazer de fazer teatro” (LIMONGI, 2008, p.30)

peça escrita por Zé Celso em homenagem ao centenário de Oswald, e os escritos e manifestos produzidos pelo Oficina, sempre citando o modernista.

⁷¹ http://www.antropofagia.com.br/antropofagia/pt/man_teatro.html Acessado em 12/01/2009.

⁷² Chamado primeiramente de “Universidade Popular Orgiástica Multimídia” e depois de “Anhangabaú da Feliz Cidade”, o projeto é composto por um Teatro de Estádio, uma Universidade Antropofágica, uma Oficina de Florestas e a Ágora do Bixiga.

Com a aprovação imediata de Zé Celso, atores e artistas da Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona e crianças do Bixiga puseram em prática o Manifesto Bixigão, documento que oficializava a proposta para que, entre outras coisas, a verba destinada à construção do *shopping center* nos arredores do teatro fosse revertida para a criação do centro popular de cultura que, acompanhando o processo de montagem da peça *Os Sertões*, oferecesse cursos das artes que a obra exigisse.

A overdose financeira do capitalismo provocou no entretenimento a tagarelice, o papo furado, a especulação. Mas a verdadeira diversão é criar, produzir, jogar e inventar o jogo. Atuar no social por amor a si mesmo, para produzir outra sociedade, sociabilidade. Além do saldo, as multidões estão famintas daquilo que não se compra e que podem fabricar juntas com a participação de sua energia criadora. (trecho do Manifesto Bixigão, site do Teatro Oficina)

Sobre os objetivos do Movimento Bixigão:

Não somos uma agência de talentos brilhantes! Nosso objetivo é que estas crianças e adolescentes abram-se para o mundo pela arte. Investimos em estrutura de materiais, professores, alimentação e espaço para criar, ouvir, questionar...Nosso sonho é: gerar com este trabalho, um movimento que valorize muito mais que o poder financeiro, o poder humano, social, estético, cultural, artístico. Dar a estes meninos e meninas ferramentas pra reinventar o Brasil a todo momento. Estar antenado com eles em seus desejos. Ser um dos caminhos pra descoberta de suas vocações. Gerar o amor por si e pelos outros através do trabalho feito com amor. Ver pequenos artistas coroarem-se agentes transformadores de sua realidade. (Histórico do Movimento Bixigão, site do Teatro Oficina)

O trabalho com as crianças e adolescentes do Bixigão é então iniciado, sempre no espaço do Teatro Oficina, ocupando os horários não utilizados pelos ensaios e apresentações do grupo. Em 2003, realizam-se as oficinas de percussão, canto, dramaturgia, capoeira, circo e teatro; e o *Homem I* e *Homem II*, respectivamente segunda e terceira partes de *Os Sertões*, são encenadas com a participação das crianças do Bixigão. Em 2004, novas oficinas são realizadas: de construção de instrumentos, fotografia em lata, e vídeo. O trabalho em vídeo das crianças e adolescentes – dois curtas de ficção - é exibido na comemoração dos 43 anos do Teatro Oficina.

Em 2005, as crianças participam da gravação do CD “Revista Oficina do Samba”, projeto coordenado pelo trio Revista do Samba em parceria com o Movimento Bixigão, com o objetivo de reviver a história do samba do Bixiga na voz de seus atuais moradores. As oficinas de música e de instrumentos, e as gravações do CD são registradas em um documentário musical de 65 minutos, dirigido por Tommy Pietra e Fernando Coimbra.

Com um histórico de cinco anos de experiências e de trabalho criativo do Movimento Bixigão, a Associação Teatro Oficina Uzina Uzona decide transformá-lo em um Ponto de Cultura. Foi proposto como projeto a ser implementado um conjunto de oficinas de música, circo, dramaturgia, atuação, vídeo, direção de arte, direção de cena, produção, luz, som e culinária, no intuito de produzir e encenar, ao final do processo das oficinas, a peça *Horácios e Curiácios de Bertolt Brecht*⁷³.

Segundo entrevista feita com Lucas Weglinski⁷⁴, ator, cineasta e diretor executivo do Teatro Oficina, a transformação do Movimento Bixigão em Ponto de Cultura foi um momento decisivo, “*uma verdadeira tsunami*”, tanto para o projeto quando para as crianças e adolescentes que ali participavam. Acostumados com um projeto totalmente vinculado ao Teatro Oficina e à peça *Os Sertões*, a transformação do Movimento Bixigão em Ponto de Cultura trouxe a possibilidade de um espaço próprio, uma casa para a realização das atividades. Porém, muitos dos que estavam no Bixigão há quase cinco anos, fazendo *Os Sertões* e as oficinas, não abraçaram o novo projeto.

Então teve uma parte do Bixigão que [ficou], numa mistura de ‘ah, tô de saco cheio, tô adolescente, passei a minha infância inteira trabalhando aqui nesse teatro como um adulto’ - porque se trabalha muito, se ensaia muito lá. Então na nossa configuração teve isso, muita gente que a gente tentou trazer, falando, ‘vem fazer o Bixigão, pô! uma coisa que a gente conseguiu junto – vocês e nós’, e ao mesmo tempo entrou uma galera ávida de conhecimento, que não tinha nenhum vício desse outro processo, tava chegando zerada, não tinha tantos preconceitos, nem auto-estimas altas demais... (trecho da entrevista concedida a autora)

No Ponto de Cultura, uma equipe que varia de 15 a 20 arte-educadores, conjuntamente com as crianças e adolescentes que chegaram para essa nova etapa do Movimento Bixigão se tornaram responsáveis pela gestão da casa: limpeza, organização, cozinha.

O Movimento Bixigão mantém uma parceria com o Sacolão do bairro, o qual fornece verduras, frutas e legumes para a alimentação das crianças e adolescentes. Nos últimos três meses, os adolescentes do Ponto de Cultura começaram a transformar os alimentos que sobravam para fazer bolos, tortas e salgados com o objetivo de vender nos intervalos das peças do Oficina: “[...] *a gente teve a idéia, o pessoal do teatro começou a fazer a peça [Os Bandidos], e começaram a dar dois intervalos, então, como a peça é longa [5 horas de*

⁷³ Já com o projeto em andamento, a peça de Brecht foi substituída por *Cipriano e Chantalán*, de Luiz Antônio Martínez Corrêa.

⁷⁴ Entrevista realizada em 26/11/2008.

duração], e na região não tem nada pra oferecer, a gente começou a processar algumas coisas que a gente recebe pra vender lá”, nos conta Rubens Saito “Yoda”, oficinairo e responsável pela “*construção da rede*” e articulação do Ponto de Cultura com as idéias do Cultura Digital.

O dinheiro recebido pela venda dos salgados está sendo revertido para compra de equipamentos para reciclagem e serigrafia, no intuito de “[...] *tentar ser autônomo, não ficar dependendo dessa grana [do MinC], senão a gente fica muito aquém da emancipação, é muito comodismo, que é a situação de muitos Pontos de Cultura...*” (Yoda). Isso, segundo Lucas, era exatamente o que se buscava: o sentimento e a consciência de que “*a terra é de quem cuida*”, referindo-se diretamente à história de Canudos e de Os Sertões.

A linguagem audiovisual e o universo cinematográfico, eletrônico e, mais recentemente digital, sempre ocuparam uma posição importante no processo de criação do Teatro Oficina. No início da década de 70, por ocasião do sucesso de O Rei da Vela, Zé Celso transformou a peça em filme, censurado pela ditadura militar até 1982, quando foi visto pela primeira vez no país. Durante a década de 80, vários trabalhos em vídeo foram realizados pelo Oficina em parceria com os *videomakers* Tadeu Jungle, Walter Blackberry, Noilton Nunes e Edson Elito. Com o tombamento do Oficina, paralelamente à concepção da estrutura do novo teatro, Lina Bo Bardi “*previu a captação e distribuição de imagens de vídeo para todo o teatro, numa busca de possibilitar ações simultâneas em diferentes lugares do espaço cênico*” (LIMA, 2008, p.19). Porém, o exemplo mais atual da presença do vídeo e do universo digital no processo criativo do Teatro Oficina pode ser encontrado na montagem de Os Sertões, quando passou a existir efetivamente uma equipe de vídeo incorporada ao trabalho teatral, como mostra o texto da ata da assembléia geral de 2004 da Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona, ano em que se preparava a encenação de A Luta I e II, quarta e quinta partes de Os Sertões:

7. CRIAÇÃO DE UM NOVO CORPO TÉCNICO Compor um novo corpo técnico de artistas que, utilizando as mais avançadas tecnologias disponíveis, integre-se ao trabalho de criação de “A Luta” na sua vanguarda, trazendo soluções virtuais para trazer a presença também do Imaginário Eletrônico, enriquecendo o contraste com a Presença física atualizada. “A Luta” quer, como os jagunços que em todos os confrontos desejam se apossar da tecnologia das armas mais modernas do Exército, a posse da tecnologia digital de ponta, na Luz, no Som, na arte do *Remix* ao Vivo. Traz a necessidade de somar-se à música acústica, a eletrônica e concreta. O Sonoplasta DJ deverá ser um músico e sonorizar ao vivo com o *sampler*. A sonoplastia deve passar a ser realizada por um músico que tenha como instrumento o computador.

E mais precisamente sobre a produção de vídeo:

[...] A equipe de vídeo será composta por direção, organização do acervo e homens-câmera que, além do trabalho realizado durante as peças, videografem a companhia nos momentos artísticos, políticos, importantes que se realizem. Essa equipe deve lutar para conseguir patrocínios independentes que possibilitem a montagem do sistema de vídeo utilizado para as apresentações. (Ata de 2004, site do Teatro Oficina)

A importância do trabalho de vídeo nas encenações das cinco partes de *Os Sertões* resultou, no início de 2007, na realização de um DVD gravado em formato HD (*High Definition*), com a participação do público e transmitido ao vivo pela Internet. A proposta, segundo Zé Celso, era de transformar os cinco espetáculos de *Os Sertões* não apenas em mero registro teatral, mas sim em “*caleidoscópios com visões, ângulos, perspectivas, diversidade, que nem o teatro ao vivo, nem a TV, nem o cinema conseguem*”⁷⁵.

A trajetória de vínculo criativo entre o teatro e o audiovisual foi continuada no Ponto de Cultura do Movimento Bixigão. De abril a dezembro de 2008, aconteceram duas oficinas de vídeo, com os cineastas Lucas Weglinski e Elaine César. Apesar de não conseguirmos entrevistar Elaine, alguns objetivos, processos e resultados das oficinas de vídeo referem-se também a oficina ministrada por ela, pois parte dos alunos frequentaram as duas oficinas ao mesmo tempo.

Com uma média de 13 alunos na faixa de idade entre 13 a 19 anos, a oficina de vídeo ministrada por Lucas começou com exhibições e discussão de filmes das mais diversas escolas estéticas do cinema e do vídeo: expressionismo alemão, vídeo-arte americana, cinema japonês, etc.

[...] E é claro que quando eu botava um filme mudo, dos anos 30, dava 15 minutos eles começavam a cair, né? Eu falei, ‘olha, é isso mesmo, vocês estão lutando contra uma deformação que foi feita em vocês, vocês não agüentam um filme mudo, não agüentam planos longos, precisam de uma montagem acelerada e barulhenta, mas isso é uma questão de educação, não no sentido careta, mas de educação no sentido de conhecimento mesmo’. (trecho da entrevista concedida a autora)

Após verem e discutirem os filmes, foi proposto que o grupo criasse um blog⁷⁶ para compartilhar suas opiniões entre o próprio grupo.

⁷⁵ Depoimento extraído de notícia postada no site do Teatro Oficina:
<http://www.teatrooficina.com.br/menus/45/posts/18> Acessado em 12/01/2009

⁷⁶ <http://movimentobixigao.blogspot.com>

Tudo o que a gente vê, eu peço pra eles escreverem uma redação. Então tem a opinião deles do que é o Fellini, do que é Glauber Rocha, do que é o Joaquim Pedro, do que é o Tarkovski... Normalmente eu peço pra eles escreverem sobre a fotografia, sobre o som, sobre a montagem, e sobre o fluxo, sobre a direção. [...]Mas eu estou falando da coisa de escrever, porque é claro que é uma dificuldade que eles tem também, né? Então me pareceu uma coisa super necessária por dois motivos: primeiro, pra fazer eles escreverem, pra ter o hábito de escrever, e segundo, pra eles articularem o próprio pensamento deles. [...] aí eu falei 'bota esses pensamentos de vocês no blog'. (trecho da entrevista concedida a autora)

Em seguida, passou-se a desenvolver com os alunos uma série de exercícios, primeiramente fotográficos, de enquadramento; em seguida exercícios de direção de cena; e por fim, um exercício completo, no qual os alunos criaram e produziram todas as etapas de um vídeo experimental, intitulado "3 Momentos", com duração de 11 minutos, cujo tema é o próprio corpo dos alunos.

[...] Como todos eles são atores, e eu também sou ator da companhia, e a gente contracena lá e contracena aqui também, eu pensei que a coisa mais importante agora, nesse exato momento, o que estaria mais em ebulição, seria eles pesquisarem o próprio corpo, e as próprias transformações que o corpo deles está passando, seja pela idade, seja pelas experiências que eles estão tendo agora. (trecho da entrevista concedida a autora)

Além desse vídeo, considerado como "*o primeiro trabalho inteiramente deles*", o grupo criou e produziu, como resultado prático, um vídeo para a peça Cipriano e Chantalán.

[...] A gente tinha uma peça pra estrear, que é o Cipriano e Chantalán, e aí tinha uma pesquisa de imagem grande, porque a peça começa com uma dedicatória do autor pra 500 pessoas, que vai desde Cacilda Becker, Oscarito, Grande Otelo, até a Rita Haywood, Marlon Brando, James Dean, os atores do teatro de revista [...] e aí a gente fez uma puta pesquisa, que acabou virando o vídeo de abertura do Cipriano e Chantalán. (trecho da entrevista concedida a autora)

O trabalho de edição dos exercícios e dos vídeos produzidos pela oficina foi todo feito com o *software* livre Cinelerra. Questionado sobre a experiência de realização audiovisual com *software* livre, Lucas afirma:

O Linux tem vários apontadores de solução. Ele tem vários sites na Internet com pessoas que se dispõem a explicar, e a tirar dúvidas, quer dizer, os meninos já sabem mexer em tudo, eu não sei... Eu tenho mais dificuldade, mas eles dominam. [...] Mas é ótimo porque eu chego ali e "gente, como é que faz isso?", e eles resolvem. Raramente, quando eles não resolvem, eles vão atrás da solução. (trecho da entrevista concedida a autora)

Segundo Rubens Saito “Yoda”, oficinairo do Movimento Bixigão e responsável pela articulação do Ponto de Cultura com as idéias da Cultura Digital, o começo do processo foi difícil para quem não estava acostumado com o Linux, pois as pessoas “*tinham um pré-conceito, achavam difícil porque não conheciam*”. Porém, ele afirma:

[...] O Linux já facilitou tudo com a interface gráfica. É uma questão só de você olhar o desenho e falar ‘ah, isso aqui é o navegador, isso aqui aplicativos’, é tudo de bater o olho e perceber as similaridades. Então eu sempre mexia nos programas, e quando eu vou explicar pra eles, eu explico ‘oh, isso aqui é parecido, com a ferramenta assim, assim, assim. O Cinelerra, por exemplo. Eu mexi muito no Final Cut também, [...] mas quando eu vi o Cinelerra, eu vi que era uma interface que é isso, não precisava de mais nada, é isso, uma boa história, uma boa filmagem, e os cortes, acabou. (trecho da entrevista concedida a autora)

Segundo Lucas, o desenvolvimento técnico e estético de alguns alunos alcançou um lugar de destaque dentro do trabalho audiovisual. Após registrarem a peça Cipriano e Chantalan em vídeo, o material foi entregue para dois alunos da oficina de vídeo, contratados especialmente pelo Teatro Oficina para editarem um DVD da peça.

A gente [Teatro Oficina] tem, nos últimos dois anos, filmado tudo o que a gente faz. [...] filmamos Cipriano e Chantalan, que são eles que vão montar. Como é uma peça que a gente fez com eles, eles tiveram uma participação muito forte, eles fizeram todos os objetos, eles cuidaram da contra-regragem, eles fizeram a luz do espetáculo também, então a gente resolveu dar pra eles montarem, primeiro porque eles aprenderam a mexer no equipamento, eles já montam, e eles demonstraram uma sensibilidade mesmo, pra gente entregar o material na mão deles e a gente dar uma direção. (trecho da entrevista concedida a autora)

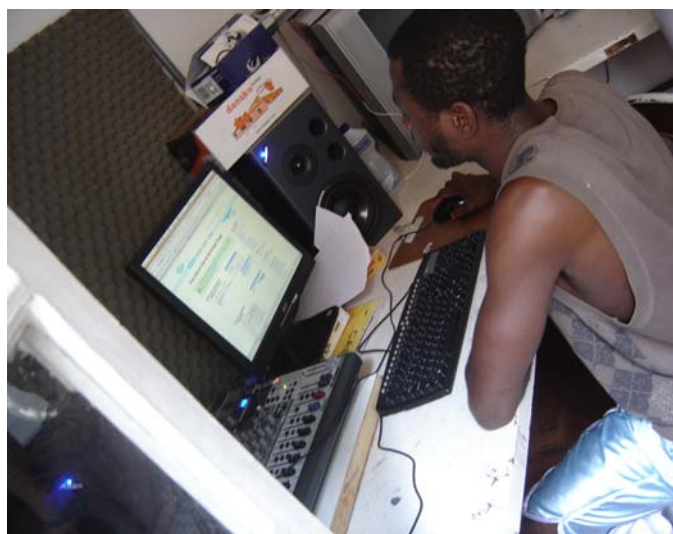
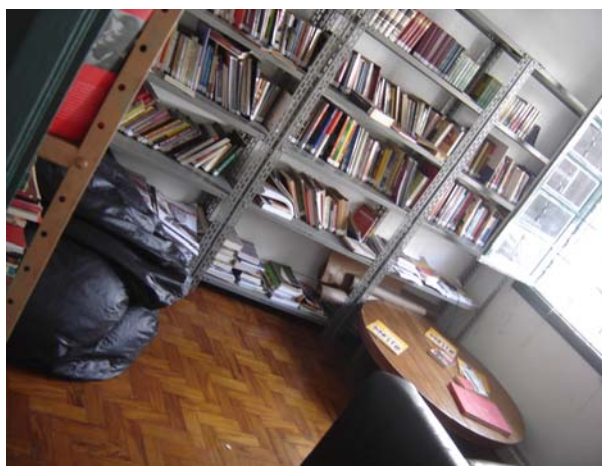
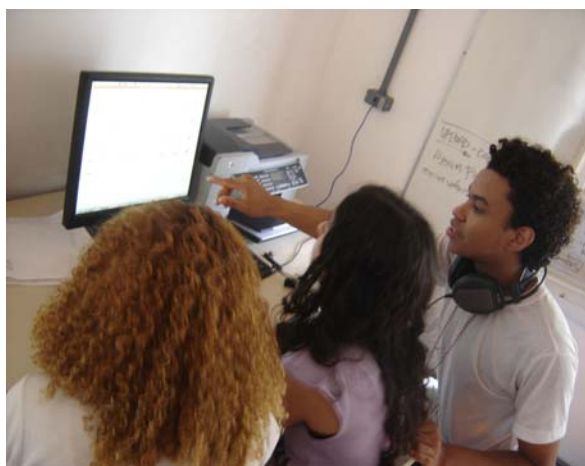
Perguntado sobre as possibilidades de distribuição do material audiovisual produzido pelo Ponto de Cultura, Lucas responde:

Essa é uma questão que eu ainda estou engatinhando. Porque a gente está começando. Depois de um ano de oficina - o que eu acho até pouco -, a gente está fechando um primeiro trabalho deles. [...] agora no final do ano, nas duas primeiras semanas de dezembro, a gente vai ter, cada dia, a apresentação de uma oficina. Então esse primeiro filhote vai passar nesse primeiro evento no final do ano. Isso pra explicar, porque eu não faço idéia dessa questão da distribuição desse material que a gente está produzindo, porque está muito no começo ainda. [...] agora, o Cipriano e Chantalan, que eles vão montar, com certeza vai ter uma distribuição interessante, primeiro porque é uma peça do Teatro Oficina, depois porque é um produto do Ponto de Cultura. Então ele tem essa dupla face, que vai contribuir muito pro caminhar do filme, pra ele conseguir espaço de projeção, que as pessoas vejam mesmo esse filme... (trecho da entrevista concedida a autora)

Perguntado sobre o conhecimento do trabalho audiovisual de outros Pontos de Cultura, Lucas explica que não tiveram contato com outros Pontos de Cultura durante o tempo de funcionamento do Ponto até o momento.

Eu acho que, como Ponto de Cultura, estamos nascendo, acho que esse nosso primeiro ano de sede, de trabalho prático, de resultado palpável, e eu acho que a gente precisou desse tempo virado pra dentro mesmo, não sei agora, pensando, se foi o melhor caminho, se não seria melhor ou mais fácil a gente ter se utilizado dessa rede pré-existente à nossa própria ação, não sei. Mas sei que a gente passou por uma experiência enriquecedora. A gente se virou pra dentro de nós mesmos, para saber quem nós somos, tanto para os que dão as oficinas como para os que fazem as oficinas. (trecho da entrevista concedida a autora)

As fotografias abaixo foram tiradas pela pesquisadora no dia da entrevista feita com Lucas Weglinski, no momento da oficina de vídeo ministrada por ele.



2) PONTO DE CULTURA CONTE A SUA HISTÓRIA

“A memória é uma ilha de edição”
Waly Salomão, poeta

O Ponto de Cultura Conte a sua História é parte integrante do Museu da Pessoa, um museu virtual de histórias de vida, cujo objetivo maior é a “*criação democrática de uma memória social*” através da preservação e divulgação de histórias de vidas de pessoas das mais variadas origens e trajetórias. O Museu da Pessoa parte do princípio de que “*toda história de vida tem valor*” e de que “*ouvir o outro é essencial para respeitá-lo e compreendê-lo como par*”. Por isso, propõe uma integração de indivíduos e grupos sociais através do compartilhamento do registro de suas experiências, buscando “*impulsionar processos de empoderamento fundamentais para mudar relações sociais, políticas e econômicas*”⁷⁷.

O Museu da Pessoa sempre se considerou um museu virtual, mesmo em 1991, ano de sua criação, quando a Internet ainda não existia no Brasil. Isso se deve a organização de seu acervo, que sempre foi armazenado em uma base digital, na época bancos de dados virtuais, CDs e CD-ROMs. Este primeiro período é chamado, pela própria historiografia do Museu, de “*uma rede sem a rede*”⁷⁸. Segundo o texto, são de autoria do Museu os primeiros CD-ROMs históricos interativos no Brasil, nos quais histórias de locais ou temas específicos eram conectadas entre si.

Com a chegada da Internet no país e a possibilidade da interatividade, o Museu criou o projeto “Conte sua História”, no qual o internauta poderia (no princípio somente com texto, depois com fotografia, áudio e finalmente com vídeo) contar sua própria história de vida e contribuir na criação do acervo virtual do Museu. Foi com o esse mesmo nome, “Conte sua História”, que em 2007 o Museu da Pessoa conveniou-se ao programa Cultura Viva e criou o Ponto de Cultura, no intuito de ampliar o acesso das pessoas ao Museu.

O Ponto de Cultura, localizado no bairro Alto de Pinheiros, na zona oeste da capital, funciona como um espaço aberto à comunidade, disponibilizando em sua sede um estúdio para gravação das histórias de vidas e uma sala de consulta ao acervo do Museu, com computadores, biblioteca e vídeo. As gravações dos registros são sempre realizadas com agendamento prévio

⁷⁷ Conceitos e objetivos extraídos do portal do Museu da Pessoa, http://www.museudapessoa.net/oquee/oque_nossacausa.shtml, acessado em 12/01/2009

⁷⁸ do portal do Museu da Pessoa, http://www.museudapessoa.net/oquee/oque_nossahistoria.shtml, acessado em 12/01/2009.

feito com a equipe do Ponto de Cultura, que atualmente conta com três pessoas, entre elas Mariana Casellato, entrevistada para esta pesquisa⁷⁹. Sobre o trabalho especificamente audiovisual, ela explica: “[...] *tem a equipe de vídeo, que é a equipe do Museu, e a gente usa ela. Ela é maior, mas como tem muitos projetos acontecendo ao mesmo tempo, a gente conta sempre com pelo menos uma pessoa disponível da equipe de vídeo pro Ponto de Cultura*”.

Segundo Mariana, nesses dois anos de funcionamento, mais de 180 pessoas já registraram a sua história de vida no estúdio do Ponto de Cultura. Na sua maioria, são pessoas da terceira idade, “*porque tem mais história pra contar, e tem muito senhor e senhora que vem, porque aqui, a pessoa ganha muita atenção. Então chega, conversa, e essa coisa de contar a história inteira de vida, é uma coisa que é super forte, então eles gostam bastante de vir aqui.*” Um outro público muito presente são os educadores, que se utilizam do acervo para pesquisas, além de participarem contando suas histórias de vida.

Porém, não é somente no seu espaço físico próprio que o Ponto de Cultura trabalha. Graças a um estúdio itinerante, são produzidas as chamadas “cabines” - espaços de registro de histórias de vida, levados para diversos lugares, a fim de chegar até pessoas e espaços distantes do Museu. Com as cabines, o número de registros é bem maior, e o público mais alcançado é a juventude. Um dos projetos que está sendo realizado através do estúdio itinerante é a memória do próprio Programa Cultura Viva: “*nós fizemos cabine com as pessoas da TEIA⁸⁰, conversando com os organizadores do projeto, com as pessoas dos Pontos de Cultura de todo o Brasil que estavam lá [...] a idéia é registrar essas memórias e organizar um material com relação a isso*”. Nas cabines, os depoimentos costumam ter uma duração menor, em torno de 15 minutos.

Por ser uma organização da sociedade civil de interesse público (OSCIP) sem fins lucrativos, o Museu da Pessoa sempre buscou parceiros para financiamento de suas ações e também para o trabalho em ação conjunta com outras instituições. Entre os principais projetos feitos em parceria, Mariana destaca o “Movimento Um Milhão de Histórias Jovens”, realizado em parceria com a ONG Aracati⁸¹, o qual consiste em reunir grupos de jovens nos chamados Círculos de Histórias, para que através do registro das histórias de suas vidas (em áudio) e da

⁷⁹ Entrevista realizada em 26/11/2008.

⁸⁰ Encontro Nacional dos Pontos de Cultura. Sua terceira edição ocorreu em novembro de 2008, em Brasília (DF), a segunda em 2007 em Belo Horizonte (MG) e a primeira em São Paulo (SP), em abril de 2006.

⁸¹ Apesar da ONG Aracati sediar um Pontão de Cultura, o projeto Um Milhão de Histórias Jovens não está vinculado diretamente ao projeto do Pontão Frutos do Brasil.

mobilização de outros jovens, consigam mudar as condições de vida do seu bairro ou comunidade.

[...] Este projeto acontece em uma parceria entre o Ponto [de Cultura] e o Movimento, então, quando eles precisam realizar círculos, eles utilizam o espaço, os equipamentos, os computadores, a equipe, então é como se fosse parte do trabalho do Ponto. [...] O Ponto de Cultura é a circulação de tudo isso. As coisas acontecem aqui com mais liberdade, porque tem outros projetos no Museu que são mais fechados, [...] mas com o Ponto de Cultura, a gente tem mais liberdade pra pensar num projeto que a gente queira desenvolver, algum parceiro que queria conversar com o Museu, fazer um projeto junto, a gente pode ver essa possibilidade sem ter a necessidade de estar vinculado a algum financiamento, porque a gente tem a nossa verba do Ponto de Cultura que dá pra realizar coisas assim. (trecho da entrevista concedida a autora)

Graças a essa característica do Museu para o trabalho com parcerias, o Ponto de Cultura foi pensado para agir integrado, principalmente com outros Pontos de Cultura. Outra ação feita em parceria, só que desta vez com um Ponto de Cultura, foi o “Conte sua História de Paz”, campanha lançada durante o encontro TEIA 2008 pelo Pontão Temático da Convivência e Cultura de Paz⁸², do Instituto Pólis.

O objetivo da campanha foi de incentivar, principalmente os Pontos de Cultura de todo país, a reunir histórias que contassem como pessoas comuns, em seu cotidiano e em suas trajetórias, vivenciam a paz. Além das entrevistas registradas durante o encontro pelo estúdio itinerante, toda a divulgação da campanha pela Internet contou como link direto o portal do Museu da Pessoa, em sua seção de cadastro e envio de histórias de vida.

Segundo Mariana, existem planos de parceria futura do Conte sua História com outros Pontos de Cultura, como o Ponto de Cultura Cadeia Produtiva da Música, da ONG Eletrocooperativa, que trabalha especificamente com a linguagem musical. A parceria deverá ser a partir do acervo do Museu, ou seja, as muitas histórias de vida ali registradas servirão como fonte de inspiração para composições musicais feitas pelo Ponto de Cultura da Eletrocooperativa. Este processo de colaboração direta entre os Pontos é fundamental, segundo Mariana, “*porque o trabalho e a experiência do Museu é em registro mesmo. Esses grupos e*

⁸² Segundo o site do Ministério da Cultura, “*Os pontões temáticos são espaços de articulação e diálogo entre os Pontos de Cultura em torno de um tema específico, e de difusão de ações culturais em âmbito regional*” No caso, o tema trabalhado é a convivência plural entre diferentes culturas de forma harmônica, incentivando a compreensão do outro e promovendo a paz. <http://www.cultura.gov.br/site/2008/08/11/pontao-tematico-sera-lancado-nesta-segunda-feira-dia-11-de-agosto-em-sao-paulo/> Acessado em 12/01/2009.

parceiros vem pra colaborar com a gente na transformação desse registro num produto, que é o que a gente não tem tanta experiência em fazer”.

Sobre o relacionamento entre os Pontos, ela afirma:

“[...] a gente está aos poucos conhecendo esses Pontos, porque não é uma coisa tão fácil assim. Antes da TEIA, os Pontos de São Paulo se reuniram um pouco, conversaram... e aí a gente descobriu quais Pontos existem também, porque a gente não se conhecia, muito porque essa equipe aqui do Ponto é recente. [...] Então a gente está se estabelecendo nesse espaço, porque também é um desafio, fazer ele funcionar com as atividades básicas que ele precisa ter, que são as Histórias de Vida, que já faz parte da prática do Museu, mas também conseguir fazer essa ponte com o mundo externo, que é tanto se unir a coletivos como a outros Pontos de Cultura.” (trecho da entrevista concedida a autora)

E antes mesmo de ser perguntada, Mariana continua:

“[...] por exemplo, A QUESTÃO DO *SOFTWARE* LIVRE, a gente quer começar a ser autônomo e trabalhar com isso de forma tranqüila, porque a gente não tem muita tranqüilidade pra trabalhar com o *software* livre. A gente usa muito o *Audacity*, pra edição de áudio, mas o Cinelerra é uma ferramenta que pra gente ainda não é tranqüila. Então essa questão de conhecer os Pontos de Cultura é importante pra gente conseguir se fortalecer uns aos outros, pra gente aprender como lidar com essas ferramentas de *software*. Porque o Museu da Pessoa é um Ponto de Cultura que tem uma estrutura bacana. Aprendendo a lidar com todas essas questões, a gente pode servir como ponto de referência para outros Pontos, podendo dar formação para outros Pontos, porque temos estrutura para receber gente aqui, ... a gente vai conhecendo alguns Pontos e percebemos que são muitos que tem problema de grana, e nós, por estarmos dentro dessa instituição, que é um museu estabelecido, temos uma certa facilidade com relação a isso” (trecho da entrevista concedida a autora)

Ainda sobre a questão da produção audiovisual em *software* livre, Mariana explica:

“A gente acredita que o *software* livre é uma ferramenta fantástica, a proposta é fantástica. O único problema - e é aonde as coisas vão emperrando um pouco, e aí as pessoas começam achar que o problema é o *software* livre - é porque é uma coisa completamente diferente do que a gente está acostumado. Tem coisas parecidas sim, mas a gente conversa aqui no Ponto, que é como se a gente fosse se alfabetizar de novo... ‘como faz pra usar isso? Como faz pra mexer nessa programação?’, então a gente não teve ainda essa formação.” (trecho da entrevista concedida a autora)

Com o passar dos anos, e graças ao trabalho do Ponto de Cultura, “*que na verdade, é o que mais alimenta o portal*”⁸³, o acervo do Museu foi sendo ampliado, e hoje conta com mais

⁸³ Entrevista com Mariana Casellato

de 10 mil histórias de vida. Nesse processo, o número de registros em vídeo ultrapassou o acervo de texto e áudio. Isso levou o Museu da Pessoa a enfrentar um problema que aos poucos ia crescendo: o que fazer com a imensa quantidade de conteúdo captado? Como disponibilizar esse material de maneira atraente ao público?

Segundo entrevista com Eduardo Barros, coordenador da equipe de vídeo “[...] *o museu estava gerando um conteúdo precioso, histórias incríveis, que não eram acessíveis pra ninguém, porque pô, quem vai ter paciência para ficar 2,5 horas vendo uma entrevista? A não ser o cara que tá pesquisando uma coisa específica, ninguém ia fazer isso*”. A solução encontrada foi editar os vídeos para disponibilizar no portal somente trechos das entrevistas. Porém, Eduardo conta que o processo era complicado, porque havia uma preocupação excessiva em se preservar a totalidade da fala do entrevistado, o que dificultava o trabalho. “*Era uma celeuma, ‘porque você está recortando o discurso do cara’, era uma coisa complicada*”, explica.

Além da necessária edição das entrevistas, o portal do Museu da Pessoa na Internet, durante muito tempo, foi considerado simplesmente um “*acervo aberto*”, sem uma preocupação maior com a organização do conteúdo: “[...] *Uma das atividades do Ponto de Cultura, que é o estúdio aberto, ficou gerando muito conteúdo, muitas entrevistas legais que não eram aproveitadas editorialmente falando. Ficavam soltas no site do Museu...*”. Pouco a pouco, graças a uma demanda advinda de várias frentes, o acervo - texto, imagem, áudio e vídeo - foi sendo organizado a partir de temas transversais encontrados nos depoimentos, tais como: imprensa, comércio, educação, música, cidades, juventude, terceira idade, etc; os quais serviram como um recorte curatorial do acervo. Desta forma, o portal do Museu da Pessoa tem sido transformado constantemente⁸⁴, tornando seu acervo mais atraente para o público.

⁸⁴ Na data de fechamento da pesquisa, a equipe do Museu da Pessoa preparava uma nova reformulação para o portal que deveria entrar em funcionamento a partir do primeiro trimestre de 2009.

3) PONTO DE CULTURA VILA BUARQUE

“Computadores fazem arte”
Chico Science

O Ponto de Cultura Vila Buarque (PCVB), como o próprio nome diz, está localizado no bairro da Vila Buarque, região central de São Paulo. A criação deste Ponto de Cultura, em atividade desde 2005, está ligada a duas instituições: o IPSO - Instituto de Pesquisas e Projetos Sociais e Tecnológicos, e a OBORÉ – Projetos Especiais em Comunicação e Artes.

De acordo com o vídeo “A História do Ponto de Cultura Vila Buarque”⁸⁵, foi a força cultural e social do bairro – presente nas mais de quarenta entidades de classe, como sindicatos e associações de trabalhadores; além de teatros, cineclubes e centros culturais - que motivou os diretores das duas instituições a se unirem e proporem a criação de um Ponto de Cultura que pudesse desenvolver projetos nas áreas de cinema, vídeo, rádio e Internet. Segundo Sérgio Gomes, da OBORÉ, “*esse bairro, diferente da Vila Mariana, ou da Vila Madalena, que é um bairro de pessoas, é um bairro de entidades e instituições que há décadas pensam o Brasil, que há décadas pensam o mundo*”⁸⁶. Nesse sentido, o principal público do Ponto de Cultura Vila Buarque são justamente as pessoas vinculadas a essas organizações e movimentos sociais do bairro, considerados agentes multiplicadores das ações desenvolvidas no Ponto de Cultura.

Logo no início das suas atividades, o PCVB organizou uma Oficina de Integração com as demais instituições do bairro, no intuito de conhecer qual o papel das entidades dentro das políticas da comunidade local e de criar “*um círculo virtuoso de comunicação para a articulação de um ambiente mais colaborativo de boa-vizinhança*”⁸⁷. Graças a transcrição da reunião disponibilizada no site do Ponto de Cultura⁸⁸, tivemos acesso às falas e apresentações ocorridas neste evento. Nele, podemos perceber o predomínio da característica audiovisual no

⁸⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=NGxj6k9H88g> Acessado em 12/01/2009

⁸⁶ Trecho da apresentação da OBORÉ durante a Oficina de Integração da Vila Buarque

<http://www.pcvb.utopia.com.br/tiki-index.php?page=Relat%C3%B3rio+da+Oficina+de+Integra%C3%A7%C3%A3o+de+Vila+Buarque> Acessado em 12/01/2008

⁸⁷ do site do PCVB <http://www.pcvb.utopia.com.br> Acessado em 12/01/2009

⁸⁸ Relatório da Oficina de Integração da Vila Buarque

<http://www.pcvb.utopia.com.br/tiki-index.php?page=Relat%C3%B3rio+da+Oficina+de+Integra%C3%A7%C3%A3o+de+Vila+Buarque> Acessado em 12/01/2008

grupo de instituições ali presentes, como o Cineclube Darcy Ribeiro, da Escola de Sociologia e Política de São Paulo; o Cineclube Pólis, do Instituto Pólis; o Cinetrans, do Espaço Arterial; o Cinecélula, do Movimento Humanista – todos cineclubes do bairro Vila Buarque – além da presença do Grupo Ecológico e Cultural TioPac, do bairro Cidade Tiradentes e do CREC (Centro Rio-clarense de Estudos Cinematográficos), vinculado ao Ponto de Cultura de Rio Claro.

Destacamos aqui a fala de Frank Ferreira, diretor do Cineclube Darcy Ribeiro:

[...] eu estou achando interessantíssimo o fato de a gente estar podendo reunir aqui cineclubes já funcionando, cineclube em embrião, cineclube em algum estado já adiantado ou não de atividade, por que nós começamos a perceber que nesse espaço aqui da Vila Buarque, que é rico numa série de atividades culturais – como teatro, jornalismo, literatura, artes plásticas – começa a surgir também um circuitoquinho de cineclubes. [...] Eu acho que está na hora de a gente fazer alguma coisa mais séria a respeito disso.⁸⁹

O Ponto de Cultura Vila Buarque logo foi agregado a esse “circuitoquinho” de atividade cineclubista. De 2005 a 2007, o Ponto de Cultura promoveu, em seu espaço próprio, sessões de cineclube semanais, organizadas em ciclos temáticos mensais, tais como “As várias fases do documentário”, “Cidade Viva”, “Sobre sexualidade”, “Um olhar sobre o oriente”, “Preconceito, eu?”, “Sangue Latino”, entre mais de 25 ciclos. Algumas sessões especiais aconteceram em parceria com o Cinecélula, cineclube organizado pelo Movimento Humanista, e com o Teatro NExT, no espaço Cinema no Cabaré.

A partir de 2008, as sessões de cineclube foram incorporadas como parte das atividades das oficinas realizadas no Ponto. De acordo com Patrícia Andrade⁹⁰, da equipe do PCVB, isso aconteceu porque durante os dois anos de atividades do cineclube, houve uma diversidade muito grande de públicos frequentes às sessões, o que dificultava a mediação das discussões feitas após os filmes. “*É diferente de repente chegar uma galera numa sessão, que não necessariamente se conhece, pra trazer o debate, não é uma coisa muito simples*”. Desta forma, associar as sessões de cineclube ao conteúdo das oficinas realizadas no Ponto fez com que as discussões rendessem mais, “*pois o grupo estava mais coeso.*” Porém, como consequência da menor quantidade de oficinas realizadas, o número de ciclos cineclubistas diminuiu, e em 2008

⁸⁹ Relatório da Oficina de Integração da Vila Buarque

<http://www.pcvb.utopia.com.br/tiki-index.php?page=Relat%C3%B3rio+da+Oficina+de+Integra%C3%A7%C3%A3o+de+Vila+Buarque>

⁹⁰ Em entrevista realizada no dia 26/11/2008.

foram realizados somente dois ciclos: “Cineclubismo” e “Imagens Sonoras”, ambos vinculados às oficinas de mesmo nome.

Na área de formação audiovisual, o PCVB começou a promover oficinas a partir de 2006, chamadas de Vídeo de Bolso, nome que faz referência direta ao tamanho dos dispositivos utilizados para a produção dos vídeos, como câmeras fotográficas digitais, celulares e *webcams*. Além desses dispositivos, admite-se também como vídeo de bolso o uso de filmadoras caseiras, scaneamento de imagens, *download* e remixagem de material na web. As primeiras oficinas foram realizadas em parceria com osicineiros Ignácio Duran e Mariana Rillo, da Feitoamouse Produtora Multimídia.

Segundo Patrícia Andrade, a proposta do Vídeo de Bolso “*é uma perspectiva popular, porque a idéia é trabalhar com uma coisa que está ali na sua mão*”.

Quando a gente começou a fazer as oficinas, a gente achou que ia ser um público mais elitizado; mas não, é o contrário. Nós fomos convidados pelo pessoal da TV Brasil / Radiobrás pra fazer uma oficina lá no Rio de Janeiro, [...]eles estavam fazendo uma oficina de capacitação pros jovens de baixa renda de uma comunidade lá da Cidade de Deus. E aí a gente foi lá fazer a oficina de vídeo de bolso com eles. E a gente pensou ‘putz, talvez eles não tenham equipamento’. Então pedimos pra Radiobrás disponibilizar algumas câmeras e celulares pra gente utilizar lá na oficina. Não precisou! Eles deram um banho na gente. Todos tinham [celulares]. E melhores que os nossos! (trecho da entrevista concedida a autora)

Em pesquisa recente da Agência Nacional de Telecomunicações, o número de assinantes de celular no Brasil ultrapassou 150 milhões, sendo que 2008 foi o ano recorde de crescimento dos serviços de telefonia móvel no país.⁹¹ Além do Rio de Janeiro, a equipe do PCVB ministrou uma oficina de vídeo de bolso para capacitação de monitores nos telecentros do Acre.

Na etapa de edição dos materiais audiovisuais, as ferramentas de *software* livre são privilegiadas, mas não só.

[...] Se a gente trabalhasse só com produção era uma coisa, a gente poderia adotar as ferramentas que a gente bem entender. Mas como a gente trabalha com formação, aí a porca começa a torcer o rabo, porque a gente sabe, empiricamente, que a maioria das pessoas que chegam até a gente trabalha com Windows. Então, não adianta a gente querer fazer formação em plataforma Linux, e quando chegar em casa, elas não vão usar, porque elas não tem Linux em casa. Não adianta. É um negócio sério isso.(trecho da entrevista a autora)

⁹¹ Dados da ANATEL, disponíveis em <http://www.anatel.gov.br/Portal/exibirPortalInternet.do#>, acessado em 15/01/2009

Pelo fato do Cinelerra, considerado o melhor *software* livre para edição de vídeos⁹², não trabalhar com o sistema Windows, optou-se pelo uso do VirtualDub, *software* livre que roda em Windows. Porém, seus recursos de edição são básicos, não permitindo, por exemplo, a edição da trilha de áudio. Mais recentemente, as oficinas do Ponto de Cultura Vila Buarque têm experimentado, com bons resultados, o VideoSpin, *software freeware*⁹³ da Pinnacle Systems. “*Não é o mais indicado politicamente, mas é o que mais tem funcionado pra gente*”, diz Patrícia.

Além de capturar e editar os vídeos, a oficina de Vídeo de Bolso propõe pensar a distribuição dos vídeos através da rede de comunicação virtual, como por exemplo, publicação em canais de vídeo on-line, publicação em blogs e videoblogs, envio por e-mail em *attach*, envio por mensagens MMS⁹⁴ de celular a celular, ou ainda por *bluetooth* ou infravermelho entre celulares ou PDAs⁹⁵, etc. Por conta desse enfoque na distribuição dos vídeos, durante a oficina são analisados videoblogs e servidores de vídeo gratuitos como o YouTube⁹⁶, a partir do ponto de vista temático (cotidiano, político, tecnológico, jornalístico, artístico, humor), estético (documentário, animação, vídeoarte), tecnológico (formatos de compressão e *codecs*⁹⁷ de áudio e vídeo) e ético (público, privado, colaborativo).

Visando a plena distribuição dos vídeos pela rede virtual, o vídeo de bolso caracteriza-se por sua curta duração e um tamanho de arquivo pequeno: “*o vídeo pronto não deve exceder 5Mb, nem tampouco ter mais de 60 segundos de duração, sendo o ideal algo abaixo da metade disso, dependendo do gênero*”⁹⁸.

Ao mapear as tecnologias existentes atualmente para a produção e distribuição de vídeos de bolso, a equipe do PCVB percebeu a evolução ocorrida nas ferramentas de edição audiovisual, já sendo possível realizar o processo de forma on-line, a partir dos próprios

⁹² <http://cvs.cinelerra.org/about.php> Acessado em 12/01/2009

⁹³ *Freeware* ou *software* gratuito é todo software cuja utilização não implica no pagamento de licenças de uso ou royalties. Apesar da tradução direta do termo em inglês ser “software livre”, o freeware não

⁹⁴ *Multimedia Messaging Service* ou Serviço de Mensagem de Multimídia, torna possível para usuários de celulares ou dispositivos móveis enviarem e receberem mensagens de multimídia.

⁹⁵ *Personal digital assistants* (PDAs ou Handhelds), ou Assistente Pessoal Digital, é um computador de dimensões reduzidas, dotado de grande capacidade computacional, cumprindo as funções de agenda e sistema informático de escritório elementar, com possibilidade de interconexão com um computador pessoal e uma rede informática sem fios - *wi-fi* - para acesso a correio eletrônico e Internet. Os modelos mais sofisticados possuem modem (para acesso à Internet), câmera digital acoplada (para fotos e filmagens), tela colorida, rede sem fio embutida. Fonte: WIKIPÉDIA. Desenvolvido pela Wikimedia Foundation. Apresenta conteúdo enciclopédico. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=PDA&oldid=13819134>>. Acesso em: 12 fev. 2009

⁹⁶ <http://www.youtube.com>

⁹⁷ Acrônimo de codificador /decodificador, dispositivo de *hardware* ou *software* que codifica /decodifica sinais.

⁹⁸ <http://videodebolso.utopia.com.br/> Acessado em 12/01/2009.

*browsers*⁹⁹, sem a necessidade de instalação de *software* específico no computador. Observando o potencial dessas novas ferramentas para o conceito do vídeo de bolso, a equipe do PCVB desenvolveu uma oficina com a temática específica da edição on-line, explorando os recursos que a web oferece, que por serem fáceis de utilizar, torna-os adequados para quem está começando.

A maioria das ferramentas de edição de vídeo on-line, como o MotionBox e o JumpCut, do Yahoo, permitem o acesso à bibliotecas de vídeos, fotos e arquivos de imagem de comunidades que nascem em torno desses sites. Desta forma, possibilitam que o usuário misture suas produções com as de outras pessoas, criando novas misturas de vídeo, os chamados *mashups* ou *remix*. Segundo Patrícia Andrade, foi através desses recursos da edição on-line que aconteceu, “*ainda de maneira tímida*”, uma experiência de produção colaborativa com vídeo nas oficinas de Vídeo de Bolso.

Em 2007, o Ponto de Cultura Vila Buarque firmou uma parceria com a TV Brasil – Canal Integración¹⁰⁰, no intuito de divulgar a idéia do Vídeo de Bolso. Foram produzidas um conjunto de vinhetas – ou interprogramas – com os vídeos de bolso realizados durante as oficinas do Ponto de Cultura. Antes e depois da exibição do vídeo de bolso, a vinheta trazia um texto escrito em português e narrado em espanhol (em virtude do alcance do Canal, que é exibido através de parcerias com mais de 70 emissoras na América Latina e Espanha), com os seguintes dizeres:

Hoje a tecnologia está mais acessível que nunca. Com uma câmera fotográfica digital ou um aparelho celular você pode contar uma história, fazer uma denúncia ou criar moda [visualização do vídeo de bolso]. Hoje a tecnologia está mais acessível que nunca. Mas o que importa é o que você faz com ela.

O Ponto de Cultura Vila Buarque também mantém, desde julho de 2007, um canal no YouTube¹⁰¹, chamado “Oficinas Vídeo de Bolso”, disponibilizando os resultados das oficinas e outras produções.

⁹⁹ Ferramenta de navegação na Internet.

¹⁰⁰ Canal público internacional do Estado brasileiro, em funcionamento desde 2005.

¹⁰¹ <http://www.youtube.com/user/OficinasVideoDeBolso> Acessado em 04/02/2009

4) PONTO DE CULTURA MEMÓRIAS DO OLHAR POÁ

*As coisas tangíveis / tornam-se insensíveis / à palma da mão.
Mas as coisas fíndas, / muito mais que lindas, / essas ficarão.*
Carlos Drummond de Andrade

O Ponto de Cultura Memórias do Olhar foi criado pelo convênio do Cultura Viva firmado com o Reino da Garotada, instituição de assistência, formação e inclusão social de crianças, jovens e famílias de baixa renda, localizado em Poá, cidade de aproximadamente 100 mil habitantes na região leste da Grande São Paulo.

Fundado pelo padre holandês Simon Switzar em 1944 em uma extensa área de 100 mil m², o Reino da Garotada é anterior à própria emancipação do município de Poá, antes ligado ao município de Mogi das Cruzes, que data de 1949. Durante seus primeiros 40 anos de atividade, o Reino da Garotada funcionou como um internato para crianças órfãs e/ou abandonadas. A partir da década de 80, a instituição passou a ampliar a sua área de atuação, atendendo atualmente quase mil pessoas, entre crianças, jovens e familiares, em diversos programas, como a Creche para crianças de 0 a 6 anos, o Programa de Ação Complementar à Escola para crianças de 7 a 13 anos, oficinas profissionalizantes conveniadas com o SENAI nas áreas de marcenaria, tapeçaria de móveis, mecânica, instalações elétricas, corte-costura, padaria, tear e informática, o projeto Guri¹⁰² em parceria com a Prefeitura de Poá e, desde março de 2008, o Ponto de Cultura Memórias do Olhar.

Segundo Rosely Lordello¹⁰³, coordenadora do Reino da Garotada, a criação do Ponto de Cultura Memórias do Olhar está vinculada a importância institucional dada ao tema da memória, demonstrada em um acervo de mais de três mil fotografias históricas e artísticas: “[...] *o padre Simon, fundador da instituição, era muito ligado à arte e tirava muitas fotografias. Pelo fato da instituição ser um pouco mais antiga que a própria cidade, [...] ele tem registros do início disso tudo, então são fotos históricas e documentos, alguns até documentos do município*”. O projeto “Poá: Sonhos e Memória”, realizado em 2002, foi o início do trabalho com o extenso acervo fotográfico. Patrocinado pela Fundação Vitae, o projeto consistiu em uma

¹⁰² Projeto de inclusão sócio-cultural de crianças e adolescentes através do ensino musical, criado pela Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo e administrado pela Organização Social de Cultura: Associação Amigos do Projeto Guri.

¹⁰³ Em entrevista realizada no dia 10/12/2008

exposição itinerante que circulou nas escolas públicas da região, na própria instituição e esteve em cartaz no Espaço Caixa Cultural, em São Paulo.

Com os resultados positivos da exposição, a instituição resolveu continuar o trabalho com o tema da memória, e concebeu o projeto Memórias do Olhar¹⁰⁴, o qual propunha a “*implantação de um centro multimídia com foco na criação artística, pesquisa, resgate e preservação da memória da comunidade*”¹⁰⁵. Como primeira atividade deste centro multimídia, foi proposta a realização de duas oficinas – fotografia e vídeo digital. E como resultado da formação audiovisual dada pelas oficinas, foi prevista a produção de um vídeo documentário e a publicação de um livro de imagens fotográficas. Este deverá ser o fruto do trabalho de digitalização do imenso acervo fotográfico da instituição a ser realizado em conjunto com os alunos capacitados pelas oficinas, porque, segundo Simone Gadelha, coordenadora do trabalho do Ponto de Cultura, “*é um acervo dos anos 40, 50, 60... então tem todo um contexto histórico, da própria atuação da comunidade, o que dá pano pra manga pra trabalhar com memória*”¹⁰⁶.

Simone conta como foi o processo de seleção dos alunos:

Pensamos primeiramente em fazer as oficinas para jovens de 14 a 18 anos. Mas aí começamos a ver que tinha gente mais velha que estava procurando a oficina, e a gente não queria ter nenhuma restrição. A grande maioria era turma de adolescente, mas vinha senhor, senhora, e a gente disse: vamos abrir, vamos deixar todo mundo vir! (trecho da entrevista concedida a autora)

As oficinas foram organizadas em turmas de manhã e à tarde, de segunda à quinta-feira. As sextas-feiras eram reservadas para um trabalho de integração cultural com os alunos das oficinas. Porém, para isso, era preciso ir até a cidade de São Paulo, distante 40 km de Poá. Segundo William Ferro, arte-educador de fotografia e vídeo do Ponto de Cultura, Poá não possui nenhum aparelho cultural como cinemas, teatros, galerias de arte ou museus¹⁰⁷, sendo que as únicas atividades culturais da cidade são a Festa da Orquídea e a Festa da Uva, “*quando o prefeito traz Katinguelê, NXZero, caras assim*”.

Ao longo do ano de 2008, foram realizadas diversas “saídas culturais” em espaços como centros culturais, sessões de cinema, peças de teatro, exposições fotográficas, visitas

¹⁰⁴ O projeto foi conveniado pelo edital no. 3 / 2005 para os Pontos de Cultura, porém, devido a atrasos na liberação da verba orçamentária, o projeto foi iniciado em 2008.

¹⁰⁵ Plano de trabalho do projeto enviado ao Ministério da Cultura.

¹⁰⁶ Algumas fotografias do acervo estão na página XXX.

¹⁰⁷ Informação confirmada em pesquisa no banco de dados da Fundação Seade, dados de 2003.

monitoradas à museus, “*procurando sempre estimular e contribuir com aquilo que eles estavam vendo durante a semana*”. Simone ressalta a importância desse tipo de atividade para a formação de uma apreciação estética, o que leva à formação de público para as artes. Ela complementa: “*foi incrível esse resultado, porque eram espaços culturais que eles nunca tinham ido antes,[...] e a gente percebia que as pessoas voltavam com outra mentalidade, com vontade de ver mais, já se programando.*”

Durante a realização das oficinas, as duas linguagens, fotografia e vídeo, que eram trabalhadas de formas separadas, acabaram se aglutinando. “*A gente percebeu que na aula de fotografia os alunos de foto pegavam a câmera fotográfica, que permite fazer vídeo, e saíam filmando. E não tem sentido falar ‘não, você só fotografia, você só faz vídeo’. Não tem sentido falar isso hoje em dia.*”

A proposta das oficinas foi como comentamos anteriormente, de trabalhar com o tema da memória. Após uma introdução sobre a história e as questões técnicas da fotografia e do vídeo, na qual os alunos tiveram os primeiros contatos com a experiência do registro imagético-sonoro, foi proposto um exercício de memória individual, porque, segundo William Ferro, “*a partir do momento que você vai trabalhar a memória, a primeira memória é a tua*”. O exercício se configurou na construção de um auto-retrato, o qual “*permitiu eles relacionarem as coisas que eles acreditavam, as influências que eles tiveram, de família, amigos, da vida.*” O auto-retrato foi realizado primeiramente enquanto composição fotográfica¹⁰⁸, para em seguida ser transformado em vídeo, com a inserção de novos planos em movimento e trilha sonora. William comenta esse processo:

As músicas foram elementos de identificação entre um grupo e outro, relações de quem escuta funk, de quem escuta música sertaneja, de quem escuta rock. E porque quem escuta rock, qual a relação que tem isso com o meio comum, com as pessoas da escola, com os amigos. E no processo, eu observava eles conversando e uns diziam “ah, eu não vou colocar essa foto que eu estou com o pai”, aí tirava, aí depois pensava “ah, é meu pai, né?” e aí colocava de novo a foto, e dizia “porque é importante pra mim, ele é um filho da mãe, mas é meu pai”. (trecho da entrevista concedida a autora)

Após o trabalho do auto-retrato, a oficina partiu para o tema da memória coletiva, ainda como exercício de aprendizado. William conta como foi o processo:

¹⁰⁸ Exemplos de fotos e comentários dos alunos na página XXX.

[...] Lemos textos sobre a memória, desde literatura como Manuel de Barros, Castro Alves, até pensadores que escreveram sobre a memória. Vimos filmes sobre a memória. Conversamos sobre as referências, e cada um escreveu o que era a memória para si. Depois desse processo, cada um foi pra tentar formar uma história com essas memórias [...] então eles começaram a escrever um roteiro, com storyboard... E começaram a produzir, formaram-se turmas diferentes, e em cada turma, as imagens que eram pessoais passaram a configurar um roteiro coletivo. E saíram vários roteiros bacanas. (trecho da entrevista concedida a autora)

Na produção de vídeo, a ferramenta utilizada até agora tem sido o *Windows Movie Maker*, software de edição de vídeo da Microsoft. Porém, o Ponto recebeu recentemente uma oficina sobre o software livre Cinelerra: “a gente tá abrindo para outros caminhos, que é a coisa do software livre, que é muito interessante, mas que ainda não dá pra editar em Cinelerra, porque é uma coisa complicada também, não é uma tecnologia tão fácil de assimilar. Quando perguntada sobre a reação dos alunos ao software livre, responde que “Eles acharam super legal, super bacana. Mas eles falaram pra mim: ‘precisamos treinar mais’”.

Durante o ano de 2008, a coordenadora Simone calcula que já passaram pelas oficinas do Ponto de Cultura mais de 200 pessoas. Ela conta que, pela situação sócio-financeira de muitas famílias e pela própria idade dos alunos, muitos acabam saindo das oficinas por motivo de trabalho. A postura da família em relação às atividades desenvolvidas no Ponto acaba sendo definitiva na permanência ou não dos alunos nas oficinas:

[...] porque são pessoas que vêm de uma classe social bastante desprovida mesmo. Pra você ter uma idéia, com relação aos passeios culturais: quando a gente consegue ônibus, legal, todo mundo vai! Quando a gente não consegue, tem gente que não tem dinheiro pra pagar o trem. A situação é essa. Então é um pessoal que está procurando trabalho. Tem coisas que a gente lamenta, por exemplo, tem pai cujas filhas querem fazer o curso de fotografia e a mãe e o pai “não, isso não dá dinheiro, isso não!”, tem esse tipo de postura. Por outro lado, tem casos, por exemplo, de uma menina de 15 anos que desde o início vem se destacando pelo trabalho dela, pelo sentido de liderança, de organização... O pai dela deu um depoimento pra gente, dizendo “olha, minha filha é outra pessoa! Minha filha mudou completamente, se interessa em ir ao teatro, ao cinema, é outra pessoa!”... e isso daí é bárbaro! (trecho de entrevista concedido a autora)

Existe uma preocupação, por parte da coordenação, em encaminhar os alunos para trabalhos remunerados nas áreas de fotografia e vídeo. Uma das iniciativas partiu da própria Simone, que além de coordenadora do Ponto, é produtora cultural, e desta forma tenta criar oportunidades dentro do mercado de cultura para os alunos do Ponto:

[...] Em agosto eu fiz um projeto na Caixa Cultural, com um fotógrafo do Ceará, que chamou “Cemitérios Marinhos”. Era uma exposição de fotografia. Então eu trouxe ele pra cá [para o Ponto], ele fez uma palestra sobre o trabalho dele, falou sobre o processo de criação, veio junto o curador – doutor em comunicação pela PUC - , e ele conversou com o pessoal, falou sobre memória, falou sobre todo o processo, e o mais legal foi o seguinte: o projeto previa verba pra dois monitores. Então a gente selecionou dois monitores, duas meninas, do Ponto. Elas passaram um mês trabalhando na Caixa, duas meninas que nunca tinham trabalhado com cultura. Elas passaram por um treinamento de 15 dias, leram livros sobre fotografia, mergulharam no mundo da fotografia, ficaram apaixonadas. E eram coisas que não faziam parte do cotidiano delas. E elas foram lá, trabalharam, foram remuneradas... e uma delas diz que quer fazer faculdade de fotografia. (trecho da entrevista concedida a autora)

Além da formação audiovisual dos jovens alunos, o Memórias do Olhar está posicionando-se em relação as necessidades da comunidade do seu entorno. Ainda em 2008, o Ponto de Cultura foi selecionado para participar da rede de Agentes de Mobilização do projeto Juventude em Debate, coordenado pelo Pontão de Cultura Frutos do Brasil, da ONG Aracati. O Pontão Frutos do Brasil tem como objetivo incentivar a participação juvenil e o debate sobre a condição de vida dos jovens em diversas localidades brasileiras. Para isso, desenvolve um processo de formação integrada com 40 Pontos de Cultura selecionados em todo o país, seguido de acompanhamento técnico na elaboração e implementação de um plano de mobilização, feito por cada Ponto, com atividades nas suas comunidades. Sobre o plano de mobilização construído pelo Ponto de Cultura Memórias do Olhar, William conta:

Nós tínhamos uma dificuldade pela cidade não ter ações culturais. E a gente questionou muito isso, [...] que a cidade não tem cinema, não tem teatro, que a cidade não tem galeria de arte... e eles refletiram e se apropriaram das muitas saídas culturais que nós fizemos para cinemas, museus, teatros... e como a gente poderia minimamente fazer essas ações dentro do plano de mobilização. E a gente pensou uma seqüência de ações, que seriam estudar o Plano Diretor da Cidade, ter uma conversa com os vereadores, realizar uma série de debates com a participação de escolas e instituições educacionais de Poá sobre as opções de lazer e cultura na cidade. E começamos com uma atividade de democratização do acesso aos bens culturais na cidade, que é uma exposição, agora em dezembro, de fotos e vídeos feitos pelos jovens do Ponto de Cultura. (trecho da entrevista concedida a autora)

O Ponto de Cultura Memórias do Olhar mantém, desde dezembro de 2008, um canal de vídeo no YouTube¹⁰⁹, disponibilizando algumas das produções realizadas pelos alunos do projeto. Abaixo algumas exemplos do acervo fotográfico do Reino da Garotada,

¹⁰⁹ <http://www.youtube.com/user/memoriasdoolhar2008> Acessado em 12/02/2008

já digitalizadas e publicadas em um canal do *Flickr*¹¹⁰, seguidas de auto-retratos dos alunos, disponíveis no mesmo canal on-line e registros feitos pela pesquisadora por ocasião da realização da entrevista no local.

¹¹⁰ <http://www.flickr.com/photos/memoriasdoolhar/> Acessado em 12/01/2009



Reino da Garotada de Poá – 1960



Roberto Lanksas (interno)



Hangold (interno)



Gráfica do Reino da Garotada (interno)



Coral



Apresentação da banda do Reino da Garotada na extinta TV Tupi



Meu auto-retrato mostra as etapas da minha vida desde minha infância, até os dias de hoje. Não foi muito difícil fazer, porque essas fotos são desde quando eu era pequena, minha mãe já fazia um álbum de fotos com nossas lembranças.

(Auto-retrato e legenda de Jhossine, participante do PdeC Memórias do Olhar)



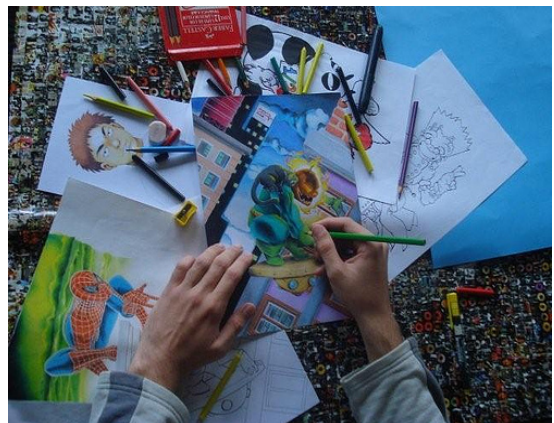
Esse projeto memórias do olhar é muito interessante, nos ajuda a reparar em coisas mínimas do nosso dia-a-dia que muitas vezes nós não reparamos e que nos ajudam a conhecer mais a nós mesmos, porque através do alto retrato (*sic*) nós vamos vendo nossas mudanças, vemos como somos e como éramos, geralmente quando nos olhamos, só olhamos e não reparamos, e isto muda muito. Um momento de nossa vida hoje, nunca é igual o de amanhã.

(Auto-retrato e legenda de Fabiana, participante do PdeC Memórias do Olhar)



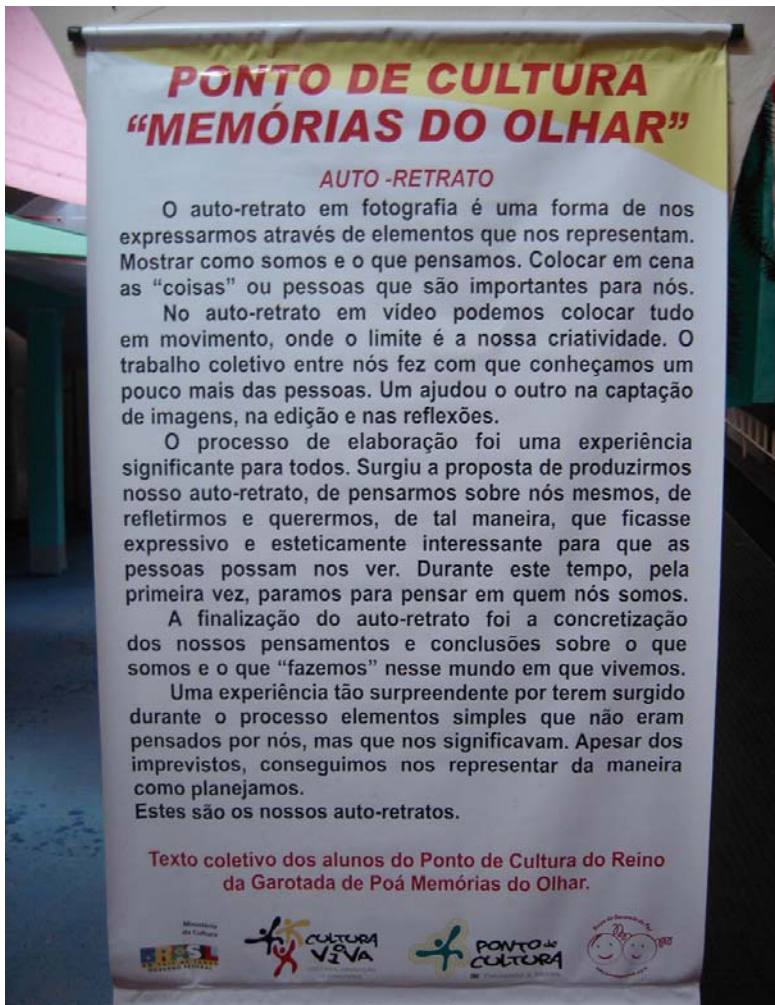
Processo de aprendizagem é algo que está sempre em constante transformação, em mutação. E isso é tão claro e fácil de visualizar no processo pelo qual estou passando, pois é só me auto-questionar sobre a concepção que eu tinha sobre fotografia e como a vejo hoje. Metamorfose, Mudanças, Conhecimento, Alegria.

(Auto-retrato e legenda de Paulo, participante do PdeC Memórias do Olhar)



Minha primeira foto no curso, um auto-retrato que representa uma das coisas que eu mais faço e gosto, desenhar.

(Auto-retrato e legenda de Diego, participante do PdeC Memórias do Olhar)



Exposição dos Auto-Retratos fotográficos no saguão da entidade (acima) e espaço das oficinas (abaixo).



5) PONTO DE CULTURA COMUNIDADE AUDIOVISUAL DIADEMA

"O sonho é o único direito que não se pode proibir".
Glauber Rocha

O Ponto de Cultura Comunidade Audiovisual faz parte da Rede de Pontos de Cultura da Prefeitura Municipal de Diadema, composta por um conjunto de nove Pontos de Cultura conveniados através de um edital especialmente desenvolvido¹¹¹ para incluir projetos governamentais em parceria com a sociedade civil no projeto Cultura Viva.

A cidade de Diadema, localizada ao sul da cidade de São Paulo, foi, até a década de 40, formada por povoados pertencentes ao município de São Bernardo do Campo. Somente em 1959, com a abertura de estradas e a criação de pequenas e médias empresas, foi que o até então Distrito de Diadema se tornou município. Atualmente, a cidade conta com aproximadamente 395 mil habitantes¹¹² coabitando em 30,5 km², o que se traduz na maior densidade demográfica do estado de São Paulo¹¹³.

Apesar de conter pouquíssimos aparelhos culturais e nenhum cinema comercial¹¹⁴, Diadema possui forte presença na cena audiovisual. Segundo Diaulas Ulysses¹¹⁵, coordenador do Ponto de Cultura Comunidade Audiovisual, *"Diadema está entre as cinco cidades, no Estado de São Paulo, que mais fazem vídeo, que mais participam de festivais de vídeo. Quem fez esse levantamento foi um realizador audiovisual daqui de Diadema, em 2007, procurando nos festivais de vídeo no Estado de São Paulo."*

Diaulas identifica, entre outros fatores, a pulsante realização audiovisual do município como resultado do trabalho de grupos de vídeo como o Com-Olhar e da Secretaria de Cultura de Diadema, que em 1999 começou a promover oficinas de vídeo nos centros culturais da cidade. *"A cidade já trabalhava com audiovisual. Mas nunca tinha ilha de edição... Tinha uma necessidade de ilha de edição e de editores... era o mais difícil pra cidade. Nas oficinas, a ilha era sempre emprestada de alguém. Quando eu montei a minha [ilha], eu comecei a emprestar e*

¹¹¹ Edital de divulgação no. 04/2005 do Programa Cultura Viva

¹¹² Estimativa da população para 1º. de julho de 2008. Dados do IBGE

http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/estimativa2008/POP2008_DOU.pdf Acessado em 12/01/2009

¹¹³ Pesquisa em Banco de Dados da Fundação Seade. Dados de 2008.

¹¹⁴ Pesquisa em Banco de Dados da Fundação Seade. Dados de 2003.

¹¹⁵ Em entrevista realizada no dia 09/12/2008.

ajudar, né?” Diaulas era contratado da Secretaria como oficineiro de audiovisual, e por conta disso, pode acompanhar o processo inicial da formação dos Pontos de Cultura da Rede. “Aí que eu vi a possibilidade de conseguir isso através dos Pontos. [...] O que eu propus pra Secretaria? Vamos fazer ele [o projeto do Ponto de Cultura], pelo menos 70% em cima de equipamento, para que essa cidade se desenvolva melhor.”

Desta forma, o Ponto de Cultura Comunidade Audiovisual, localizado no Centro Cultural Serraria, começou a ser implantado. A primeira ação do Ponto foi apresentar o projeto para a comunidade local e realizadores audiovisuais da cidade, o qual foi estruturado em três eixos principais: disponibilização de equipamentos para realização e edição audiovisual; capacitação de realizadores, com oficinas mais especializadas do que as já oferecidas pela Secretaria de Cultura na área do audiovisual; e realização de exposições seguidas de debates, mostras e lançamentos de vídeos de realizadores independentes. A proposta é que, com essas ações, haja uma ampliação e democratização do acesso a cultura audiovisual, tanto na sua realização como na distribuição e exibição.

O segundo passo visando a implantação do Ponto de Cultura foi a formação de um conselho gestor constituído por representantes do Centro Cultural Serraria, da comunidade (líderes comunitários) e pessoas participantes das oficinas ou grupos de vídeo independentes da cidade. Segundo Diaulas, o Comunidade Audiovisual foi o primeiro Ponto de Cultura da cidade a ter este tipo de gestão.

Esta nova forma de se agir foi vislumbrada através dos conceitos inspiradores do projeto federal Cultura Viva, no qual uma ação desse porte precisa da comunidade presente nas decisões deliberativas das ações decorrentes de todo o processo do Ponto, com coerência e entendimento da sua ampla forma de ação.¹¹⁶

Desta forma, o processo decisório do Ponto acontece em reuniões mensais agendadas e realizadas no Centro Cultural Serraria, através da análise, debate e votação das questões pelo conselho gestor, com o acompanhamento consultivo do coordenador técnico do Ponto de Cultura. As primeiras ações do conselho gestor foram a realização de um mapeamento do entorno a fim de identificar as demandas da comunidade em relação a linguagem audiovisual,

¹¹⁶ Trecho do relatório de avaliação dos Pontos de Cultura de Rede de Pontos de Cultura de Diadema 2008.

seguida de elaboração das regras para utilização da sala, DVDteca e do uso racional dos equipamentos já existentes e que seriam adquiridos.

Após essa primeira etapa, o Ponto de Cultura continuou no processo de completar a implantação do Ponto, com a compra dos equipamentos. Nesse sentido, houve muita dificuldade, conforme relata Diaulas:

As negociações sobre compra de equipamentos, por conta de pregões e licitações – que na sua atual forma demora demais, com seus procedimentos burocráticos e sobre a contratação de pessoal – que demanda um bailar de editais e edições em publicações em jornais ou periódicos do município. Tudo isso está relacionado às contrapartidas da prefeitura de Diadema e da própria atualização dos tramites do Programa Cultura Viva.¹¹⁷

Por conta disso, as ações do Ponto de Cultura se concentraram, até o momento¹¹⁸, em realizar exposições de filmes, debates e oficinas audiovisuais. Em 2007 foram realizadas as mostras de Cinema Paulista e Hip-Hop, Mostra Cinema Nordestino e exibição do circuito da Mostra do Audiovisual Paulista, além da participação de aproximadamente 200 pessoas distribuídas nas oficinas de Fotografia e Câmera, Edição e Direção.

O ano de 2008 foi marcado pela realização do Território Livre Audiovisual, durante o Fórum Paulista de Pontos de Cultura¹¹⁹, ocorrido em abril no Centro Cultural Diadema. O Território Livre Audiovisual foi um espaço de registro do evento e divulgação das obras audiovisuais dos Pontos de Cultura ali congregados. Diaulas relata: *“Fizemos o Território na necessidade da gente fazer alguma coisa. Gravamos todo o Fórum, inteirinho, deu acho que 12 DVDs. Além disso, a gente exibia o que os Pontos de Audiovisual estavam fazendo, e gravava o pessoal falando, dando mensagens, explicando o que era o seu Ponto”*.

Já durante o segundo semestre de 2008 foram realizadas oficinas mais específicas do trabalho audiovisual, tais como as oficinas de Maquinaria para Audiovisual, Direção de Arte e Storyboard, e mais uma oficina de Edição, além do Ciclo de Cinema Contemporâneo. Desta vez, o número de participantes foi inferior, chegando a aproximadamente 50 pessoas.

¹¹⁷ Trecho do relatório de avaliação dos Pontos de Cultura de Rede de Pontos de Cultura de Diadema 2008.

¹¹⁸ Final de 2008, data em que foram colhidos os dados desta pesquisa.

¹¹⁹ Segundo o wiki http://ourproject.org/moin/Forum_Paulista_de_Pontos_de_Cultura, o Fórum Paulista de Pontos de Cultura nasceu dos encontros entre os Pontos de Cultura do Estado de São Paulo ocorridos na TEIA – Encontro Nacional dos Pontos de Cultura.

Mesmo sem a totalidade dos equipamentos listados no projeto, alguns vídeos foram feitos no esforço de iniciar as atividades de realização. O primeiro deles é um institucional com dois minutos de duração, feito com ex-participantes das oficinas, e tratando justamente da criação do Ponto de Cultura.

Você já pensou em fazer um filme? Contar uma história? Mostrar a cidade? Mostrar o que as pessoas têm a dizer? Já, né? Agora você pode! [...] Com uma câmera na mão e mais que uma idéia na cabeça, você pode contar a sua história, do seu vizinho, do seu bairro... O Ponto de Cultura fica aqui no Centro Cultural Serraria, onde você vai contar com todo o apoio para fazer o seu filme! (trecho do vídeo institucional do Ponto de Cultura Comunidade Audiovisual)

O vídeo é passado antes das exibições de filmes nas mostras e ciclos realizados pelo Ponto. A proposta é apresentar o Ponto de Cultura como um espaço para a democratização da criação e da comunicação audiovisual,

[...] no intuito de chamar a comunidade a usar o Ponto, que é deles. Tem que vir fazer um workshop, tem que trabalhar junto com o projeto. Porque senão fica muito fácil. Tem que aprender o que é o *software* livre, o que é a identidade do programa Cultura Viva, todo esse processo... senão se perde. Se perde na feitura mesmo, “ah, já fiz”. E fazer todo esse processo pode aguçar outras pessoas[...]

Imagem no folder de apresentação do Ponto de Cultura Comunidade Audiovisual



Sobre utilização de *softwares* livres na realização audiovisual, Diaulas relata que ela ainda não é completa.

[...] Porque ele também não é muito simples. A gente tá usando o Kino e o Cinelerra, que estão instalados no computador. Mas como que é difundir uma coisa que as pessoas não têm acesso? Você tem que ter o equipamento todo. De toda maneira, a gente está brigando pra que aconteçam as coisas.

O Ponto de Cultura Comunidade Audiovisual também está envolvido em projetos a serem realizados a partir de 2009. Além do Workshop de Câmera a ser ministrado aos outros Pontos de Cultura da rede municipal, existe a proposta de criação do Museu das Pessoas de Diadema, projeto que se propõe a registrar, em vídeo, as pessoas contando a história da cidade.

[...] a gente está tentando fazer parecido com o que tem em São Paulo, que é o Museu da Pessoa. Como a gente descobriu que Diadema tem pouco livros informativos de como se construiu a sua história, e a cidade vai fazer cinquenta anos no ano que vem, então a gente quer deixar para as futuras gerações, material audiovisual dessas pessoas, quem eram essas pessoas. A gente já começou um processo aqui no sábado, muito interessante, muito legal... (trecho de entrevista concedida a autora)

Assim como o Ponto de Cultura Memórias do Olhar (Poá), o Comunidade Audiovisual também foi selecionado para participar da rede de Agentes de Mobilização do projeto Juventude em Debate, coordenado pelo Pontão de Cultura Frutos do Brasil, da ONG Aracati.

Como plano de mobilização, a ação está focada na questão ambiental, mais especificamente na preservação da região de mananciais de Diadema. Está prevista a captação e levantamento de materiais fotográficos e audiovisuais da região, seguida de exposições e exibições circulantes do material audiovisual produzido, além da formação de uma frente de trabalho para atuar junto ao poder público.

Segundo a organização do projeto Juventude em Debate do Pontão Frutos do Brasil¹²⁰, a maioria de Pontos de Cultura que compõe a rede de Agentes de Mobilização estão ligados à produção audiovisual. Desta forma, existe uma predominância de vídeos documentários, registros fotográficos e programas de rádio como produto das ações a serem realizadas.

¹²⁰ BOLETIM 6 - FRUTOS DO BRASIL JUVENTUDE EM DEBATE - Ano 2 - Edição 6. Disponível em <http://frutosdobrasil.ning.com/page/boletim-6> acessado em 21/01/2009.

6) PONTO DE CULTURA DIVERSÃO E ARTE PARA QUALQUER PARTE CARAPICUÍBA

*A gente não quer só comer,
A gente quer prazer pra aliviar a dor.*
Titãs

O Ponto de Cultura Diversão e Arte para Qualquer Parte tem como entidade proponente o CEFC – Centro de Educação e Formação de Carapicuíba, entidade civil sem fins lucrativos que desenvolve atividades sociais junto a população carente do município de Carapicuíba.

Localizado no extremo oeste da região metropolitana da Grande São Paulo, o município de Carapicuíba possui a segunda mais alta taxa de densidade demográfica do estado de São Paulo¹²¹, com quase 400 mil habitantes residentes em 35km². Apesar de ter como vizinhos os bairros abastados de Alphaville ao norte e Granja Viana ao sul, Carapicuíba possui baixos níveis de riqueza¹²². A cidade, que possui pouquíssimos aparelhos culturais - e nenhum cinema – possui uma grande quantidade de crianças, adolescentes e jovens (até 24 anos), correspondendo a 43% do total da população¹²³.

Preocupados com a falta de perspectiva para a juventude de Carapicuíba, um grupo de professores formados pela USP, em conjunto com alunos recém-saídos do ensino médio de escolas públicas da cidade, organizaram, em 1999, um curso pré-vestibular no intuito de auxiliar os jovens que, por condições socioeconômicas, fraco aproveitamento escolar e baixa auto-estima, não conseguiam dar continuidade a seus estudos e ingressar no ensino superior.

O Prestes Vestibulares – nome dado em homenagem ao político comunista Luis Carlos Prestes – desde então trabalha dentro de uma perspectiva de *“não só colocar os alunos em boas universidades, mas também de dar uma formação política e de cidadania pra ele*, conforme conta Jonas Ferreira¹²⁴, coordenador do CEFC.

¹²¹ Dados de 2008, coletado no banco de dados da Fundação Seade em <http://www.seade.gov.br/> acessado em 20/01/2009.

¹²² IPRS – Índice Paulista de Responsabilidade Social: Grupo 4 - Municípios que apresentam baixos níveis de riqueza e nível intermediário de longevidade e/ou escolaridade. Dados de 2004, coletados no banco de dados da Fundação Seade, em <http://www.seade.gov.br/> acessado em 20/01/2009.

¹²³ Dados de 2008, coletado no banco de dados da Fundação Seade em <http://www.seade.gov.br/> acessado em 20/01/2009.

¹²⁴ Em entrevista realizada no dia 30/01/2009.

Não é um cursinho gratuito, [...] mas tem um preço acessível, comparando com os outros cursinhos. E o nosso trabalho pedagógico é de resgate mesmo, do ponto de vista da auto-estima, político e de aprendizagem. E aí a gente vai conscientizando o pessoal da necessidade de se fazer um curso superior. (trecho da entrevista concedida a autora)

Iniciadas em uma pequena sala no bairro Cohab II, as atividades do Prestes Vestibulares logo foram consolidadas, dando origem ao Centro de Educação e Formação de Carapicuíba – CEFC, que passou a ocupar, a partir de 2005, um prédio no mesmo local, construído graças a uma parceria com a Bovespa. Desta forma, o atendimento à comunidade pôde ser ampliado.

O CEFC não se restringiu ao curso pré-vestibular, e em 2002, passou a organizar o Cine Infantil, sessões de filmes infantis e oficinas educativas e de recreação para as crianças que moravam no entorno da entidade e que não tinham espaço próprio para brincar. O Cine Infantil acontecia quinzenalmente, e contava com a participação de pedagogos, educadores, alunos-bolsistas do Prestes Vestibulares e voluntários para a realização das atividades.

Foi a partir dessa atividade que o CEFC formulou o projeto do Ponto de Cultura, contemplado pelo Programa Cultura Viva, conveniando-se com o Ministério da Cultura em 2005. O projeto consistia na ampliação das atividades já realizadas com as crianças, e previa a criação de um circuito alternativo de produção e discussão cultural através da realização de sessões de cineclubes (não só infantil), um curso de cinema digital, e um curso de teatro e dança.

Em 25 de setembro de 2005, o Cineclubes Zagaia¹²⁵ foi inaugurado no espaço do CEFC, já como atividade do Ponto de Cultura, com a exibição do filme “Uma onda no ar” (2002), do diretor Helvécio Ratton, filme que narra, ficcionalmente, a história verídica da Rádio Favela, acontecida na cidade de Belo Horizonte. Durante 2005 e 2006, foram realizadas sessões de cineclubes semanais, sempre privilegiando a cinematografia brasileira recente ou então organizadas em ciclos temáticos, como “Documentários de Eduardo Coutinho”, “Diversidade Sexual”, “Intervencionismo Americano”, “Nordeste no Cinema”, entre outras.

Os filmes eram brevemente apresentados antes da exibição, e depois debatidos com o público presente. Para a realização dos debates, o Cineclubes convidava roteiristas, professores de cinema, historiadores e especialistas nos assuntos relacionados ao filme em questão. Segundo Jonas Ferreira, as sessões do cineclubes tinham, em média, 60 pessoas por sessão; “*mas já*

¹²⁵ “**Zagaia:** 1. arma primitiva; 2. roda movimentada, cheia de zigue-zague, como as danças indígenas, realizada durante a dança de Santa Cruz, na tradicional festa que ocorre anualmente em maio na Aldeia de Carapicuíba. Ao término, os participantes rezam pelos antepassados e fazem votos de novo encontro para o próximo ano. No nosso caso, faremos votos para um novo encontro a cada domingo”. (do site do Ponto de Cultura)

tivemos várias sessões com mais de 150 pessoas, porque o salão é grande, cabe bastante gente”.

Em 2006, além das sessões de filmes com debates, foi criado mais um horário para exibição de filmes, no intuito de atender as demandas da comunidade. Nesta sessão, que acontecia mais cedo, a programação variava entre filmes com temáticas religiosas (“bíblicos”), filmes hollywoodianos e até mesmo transmissões de jogos de futebol da Copa do Mundo. Segundo Tarcísio Lucena, coordenador e responsável técnico do Ponto de Cultura, houve uma discussão na escolha da programação, respeitando o desejo da comunidade e, ao mesmo tempo, oferecendo uma programação de qualidade.

O Ponto de Cultura Diversão e Arte foi um dos primeiros Pontos de Cultura a receber do Ministério da Cultura os equipamentos audiovisuais, tais como projetor, telão, DVD, câmera de vídeo, ilha de edição, microfones, etc. Por conta dessa situação privilegiada diante de muitos Pontos de Cultura, que ainda aguardavam a chegada dos equipamentos, a equipe do CEFC decidiu adotar uma política de empréstimo para outros Pontos de Cultura e movimentos sociais que necessitassem do equipamento de imagem e som.

Segundo Jonas Ferreira, essa política aconteceu *“porque a gente acredita que o material não é nosso e não é do Ministério da Cultura, é do povo brasileiro”*. Surgia desta forma o Zagaia Itinerante, sessões do Cineclube Zagaia que pretendiam ampliar o raio de ação das exibições de filmes. Inicialmente, foram realizadas exibições na estação de trem da CPTM, no calçadão de Carapicuíba, e na Associação de Idosos do bairro Cohab II. Pouco a pouco, o Zagaia Itinerante passou a acontecer em outras localidades.

Já foram feitas nove sessões: duas em Taboão da Serra, no assentamento Chico Mendes – MST, onde foram exibidos curtas com a temática "Direito à Moradia"; duas na USP com o grupo Quilombola, trabalhando a questão do preconceito; quatro em escolas públicas de Carapicuíba, discutindo a divisão de classe entre jovens pobres e de classe média, através do projeto Fala Galera; e uma no bar Jd. Elétrico, em São Paulo, como parte das exibições itinerantes do Festival Latino da Classe Obrera, que ocorrerá em novembro, em São Paulo, com produções do Brasil, Argentina e Bolívia. (do site do Ponto de Cultura¹²⁶)

Em paralelo às ações de difusão audiovisual, o Ponto de Cultura Diversão e Arte também desenvolveu atividades na área de formação audiovisual, ao promover um Curso de Cinema Digital, com duração de seis meses (entre final de 2005 e começo de 2006), com o

¹²⁶ http://www.cefc.org.br/zagaia_itinerante.htm acessado em 20/01/2009.

objetivo de preparar cinquenta jovens da comunidade para atuarem na área. O curso foi preparado e ministrado por uma equipe de quatro professores com ampla formação e experiência cinematográfica e cultural, contratados pelo Ponto. Graças à disponibilização do projeto completo do curso no site do Ponto de Cultura, pudemos observar a forma que o curso foi estruturado e ministrado.

O curso tem como meta focar uma formação conceitual e prática, na qual os aspectos técnicos da arte do vídeo e do cinema digital sejam desenvolvidos por meio de um olhar crítico e reflexivo – o que só é possível através do desenvolvimento conjunto de aulas práticas e teóricas. As oficinas visam a um aprofundamento nos processos que permeiam todas as fases de produção de um filme de curta-metragem digital: o desenvolvimento do roteiro, a organização da produção, a direção, a direção de arte, a fotografia para vídeo digital e a iluminação, o uso da câmera, a captação de som direto e a edição de imagens e som, além do estudo da linguagem cinematográfica e da linguagem do vídeo digital. Serão utilizadas também várias dinâmicas para estimular a investigação artística, a imaginação e a criatividade dos participantes. A intenção é possibilitar a participação efetiva na construção do conhecimento que será alcançado num processo dialógico. (do site do Ponto de Cultura)

As aulas do curso eram ministradas em quatro dias por semana, divididas em oficinas de roteiro, produção, som direto, câmera e iluminação, direção, direção de arte e documentário, além de aulas específicas de “Recepção e Produção Artística”, que discutia temas como a indústria cultural, contracultura e movimentos artístico-culturais brasileiros como o Cinema Novo e o Tropicalismo, entre outros. O curso também previa como trabalho prático, a produção de seis curtas-metragens a serem realizados pelos alunos.

Segundo Tarcísio Lucena, dos cinquenta alunos que iniciaram o curso, somente vinte e dois o concluíram. Tarcísio atribui a evasão à diferença de idade entre os alunos, e também a falta de um esclarecimento maior sobre o curso no momento da inscrição. “*Faltou orientar melhor sobre o que era realmente o curso, pois muitos alunos estavam esperando um curso mais rápido e dinâmico, que pudesse sair filmando rapidamente, e não tão aprofundado como este*”, explica Tarcísio, em entrevista por telefone.

Como resultado prático do curso, os alunos realizaram um curta-metragem ficcional intitulado “Cúmplice”, de 27 minutos. O curta narra a história de um grupo de adolescentes que, na loucura do consumo de drogas, forjam um seqüestro para pagarem uma dívida com o traficante da região. Porém, acabam sendo descobertos pela polícia, que prende um dos garotos, enquanto o traficante chacina o restante do grupo. O curta termina com o seguinte letrero:

“Aproximadamente 5.840 menores de idade são assassinados por ano no Brasil. Pesquisas indicam que grande parte das mortes apresenta envolvimento com traficantes e policiais”.

Apesar do Ponto de Cultura ter recebido uma oficina da equipe do Cultura Digital em agosto de 2006, as ferramentas de *software* livre não foram utilizadas na edição do curta-metragem *Cúmplice*. De acordo com os créditos finais do curta, a edição foi feita por Tiaraju Aranovich, um dos professores do curso.

No dia 8 de outubro de 2006, o Cineclube Zagaia comemorou seu primeiro ano de atividades com a projeção do curta-metragem *Cúmplice*, produzido pelos alunos do curso de cinema digital. Depois da realização deste curta-metragem, em 2006, a produção audiovisual limitou-se ao registro das atividades do CEFC, como registros de aulas inaugurais ou de aulas coletivas realizadas na Aldeia de Carapicuíba.

Sobre os resultados do trabalho de formação audiovisual, Jonas afirma:

Não houve continuidade na realização audiovisual. Alguns alunos ficaram como voluntários nas atividades do cineclube, mas não continuaram na realização audiovisual. Acho que ficou faltando um projeto de utilização desse material. Isso faltou mesmo. É preciso que haja uma integração entre as pessoas que recebem as informações e a entidade. E aqui ficaram poucas pessoas. E muitas das informações passadas foram embora com as pessoas.

As atividades do Cineclube Zagaia continuaram em 2007, quando os dois anos de projeto previsto foram concluídos. Mesmo sem recursos do Cultura Viva, o Cineclube Zagaia continuou suas atividades até meados de 2008, quando foram temporariamente suspensas, por questões administrativas da entidade. O Ponto de Cultura encontra-se atualmente em fase de prestação de contas do biênio 2005-2007, e conforme afirma Jonas Ferreira, a intenção é renovar o convênio e continuar o projeto.

Fotos da Inauguração do Cineclube Zagaia¹²⁷ – Ponto de Cultura Diversão e Arte
25/09/2005



Fotos do Cine Infantil – Ponto de Cultura Diversão e Arte



¹²⁷ Fonte: <http://www.cfc.org.br/cine.htm#> Acessado em 12/01/2009

7) PONTO DE CULTURA UM TOQUE NA CUCA MOGI DAS CRUZES

*"Um meio tão poderoso como a televisão não pode ser abandonado
a pessoas que só pensam em vender um produto qualquer."*
René Clair, diretor

O Ponto de Cultura Um Toque na Cuca tem como entidade proponente a Opção Brasil, organização não-governamental (ONG) sem fins lucrativos cujo foco de trabalho “*está na participação da juventude brasileira como protagonista no desenvolvimento da sociedade*”. Sua criação aconteceu em 2001, não por acaso o mesmo ano em que foi realizada a primeira edição do Fórum Social Mundial (FSM), na cidade de Porto Alegre. Foi graças ao encontro e a troca de experiências entre entidades e associações civis do mundo todo que os fundadores da Opção Brasil tiveram contato com a filosofia de trabalho e atuação da *Opción Colombia*, ONG que serviu como inspiração para a criação da Opção Brasil. Apesar de estar sediada na cidade de São Caetano do Sul, na região sudeste da Grande São Paulo, a Opção Brasil coordena atividades e projetos de jovens e universitários em todas as regiões do país, em distintas áreas de atuação e de conhecimento.

O Ponto de Cultura Um Toque na Cuca é um desses projetos, e está localizado na cidade de Mogi das Cruzes, no extremo leste da Grande São Paulo. Mogi possui a segunda maior extensão territorial da Grande São Paulo, só ficando abaixo da capital, e conta atualmente com 370 mil habitantes¹²⁸. A população tem na sua formação, além da notória migração nordestina encontrada em diversas outras cidades da Grande São Paulo, uma grande parcela de imigração japonesa, a qual contribuiu na transformação de Mogi em uma das cidades do chamado Cinturão Verde, municípios responsáveis pelo abastecimento de hortifrutigranjeiros para a região da Grande São Paulo e também de outros estados do Brasil. Os indicadores de Mogi das Cruzes na área cultural se equiparam aos de Diadema, Osasco e Guarulhos, podendo ser destacado o grande número de escolas de samba presentes na cidade, além de dois teatros, uma orquestra sinfônica e quatro salas de cinema¹²⁹, localizadas em *shopping center*.

O Ponto de Cultura Um Toque na Cuca teve como projeto de trabalho durante o biênio 2005-2007 a realização de uma série de 30 programas de TV chamada Um Toque na Cuca, de

¹²⁸ Fundação Seade, 2008

¹²⁹ Fundação Seade, 2003.

caráter informativo, com temas culturais, ambientais e sociais, veiculados no canal local de TV a cabo em Mogi das Cruzes, sede do projeto. Além desse trabalho de produção audiovisual, o Ponto de Cultura ocupou um lugar chamado Barracão, onde foi montada uma brinquedoteca, realizadas oficinas de desenho e grafite, capoeira, artesanato, teatro infantil, música (violão), e cursos para professores da rede pública como o de “Teatro Infantil Como Ferramenta Pedagógica” e o de “Aspectos Histórico-Arquitetônicos da Região”. Com a parceria da Universidade Mogi das Cruzes (UMC), o Ponto de Cultura organizou no campus da instituição sessões de filmes e os chamados Intervalos Culturais, exposições de artes e demais expressões artísticas como dança, performance teatral e música, que aconteciam nos intervalos das aulas da universidade.

Para conhecermos o trabalho do Ponto de Cultura, fomos até a Universidade Mogi das Cruzes (UMC) para entrevistar Mauro Freittas¹³⁰, coordenador técnico do Ponto. Ele explica como o projeto aconteceu dentro da entidade:

Na verdade, a Opção Brasil é uma entidade com o foco na juventude. E a gente é aberto para várias linhas de trabalho, [...] utilizamos várias ferramentas para dialogar com a juventude. Mas a entidade não tinha uma experiência muito forte em cultura. Eu, pessoalmente, tinha. Porque eu fui aluno aqui, fui presidente do DCE, e a gente além das manifestações, produzia bastante cultura. [...] As sessões de cinema a gente tocava através do DCE, os Intervalos Culturais a gente tocava. Mas isso era do DCE. E depois que eu saí e me formei, não teve mais. Aí quando eu inscrevi o projeto do Ponto de Cultura, o que eu fiz? Eu catei o que eu fazia aqui na universidade, e com a vontade de um amigo meu aqui da Associação de Moradores do Socorro, onde acontecem as oficinas, inscrevi. E tinha um rapaz que fazia parte do DCE comigo, ele tinha feito publicidade, e ele tinha vontade de fazer um programa de televisão. (trecho da entrevista concedida a autora)

Mauro conta que, no ano de 2000, houve uma tentativa de realização do programa Um Toque na Cuca em parceria com o DCE da Universidade Brás Cubas, também de Mogi das Cruzes, com praticamente a mesma estrutura de roteiro do atual programa. Porém, a parceria durou somente até a segunda edição do programa, e não voltou a ser realizado, até a aprovação do Ponto de Cultura junto ao Ministério da Cultura.

Segundo Mauro, o programa foi pensando para ter aproximadamente 27 minutos, e era composto por quatro blocos: o primeiro, apresentado por um fantoche, ensinava a construir instrumentos musicais com sucata; o segundo bloco chamava-se Um Lugar Legal e apresentava

¹³⁰ Entrevista feita no dia 16/12/2008.

espaços de lazer e cultura na região de Mogi; o terceiro era uma entrevista com algum artista também da região, e o quarto bloco, chamado Ação Cultural, era sempre uma reportagem sobre projetos culturais, e que acabou abordando na sua maioria as atividades de outros Pontos de Cultura, além de eventos como a Bienal de Cultura da União Nacional dos Estudantes de 2007 e o Congresso da União Estadual de Estudantes.

O legal disso era que a gente acabava conhecendo bastante gente, conhecemos muitos Pontos, a gente acabava se movimentando na rede, e traz muita coisa pro teu trabalho, porque você acaba vendo na prática o que os outros fazem. E a gente acaba tendo uma visão mais ampla do que são os Pontos de Cultura, de como trabalham, porque a gente passava o dia com os Pontos, fazíamos a entrevista e depois filmávamos a prática. (trecho da entrevista concedida a autora)

A equipe do programa era formada basicamente por três diretores-apresentadores - sendo um deles o próprio Mauro Freittas, coordenador do Ponto - além de um técnico contratado para operar a câmera e dois estagiários advindos do curso de Rádio e TV da UMC. A difusão do programa era feita através do canal NTVC - Nova TV Comunitária, canal local da cidade, através da TV a cabo (canal 96, na época da rede Vivax, atualmente incorporado a NET). O programa foi veiculado semanalmente durante um ano (2007) aos domingos à tarde, com reprises no sábado, no mesmo horário. Segundo Mauro, havia um custo de R\$ 1.200,00 por mês para as exibições. Ele estima que, na época, a programadora tinha aproximadamente 30 mil assinantes, o que equivaleria a um alcance potencial de 8% da população da cidade.

Encontramos, em nossa pesquisa no YouTube¹³¹, três blocos do programa Um Toque na Cuca, que foram colocados na rede em junho de 2007 pelo usuário "pontodecultura". Os três blocos disponíveis são o Ação Cultural, com aproximadamente 10 minutos cada, advindos de diferentes edições do programa. Os temas abordados por essas três edições são a Bienal de Cultura da UNE, o Congresso da UEE e o Ponto de Cultura Educadores Brincantes, de São Paulo.

Questionado sobre a utilização do software livre na produção audiovisual, Mauro conta que a equipe não usou *softwares* livres.

¹³¹ www.youtube.com/user/pontodecultura acessado em 12/02/2009

[...] e nem vamos usar. Porque dá muito trabalho! A gente até concorda com a concepção, mas quando você precisa produzir um programa por semana, não dá, dá pau! E outra coisa que a gente percebeu foi o seguinte: tem que ser bem juventude pra dominar esse negócio de *software* livre. Pra você migrar, o cara não migra, é difícil. Porque esse moleques ficam tarados com a possibilidade de editar, agora quem já manja... (trecho da entrevista cedida a autora)

Para produzir o programa, alguns computadores pessoais foram utilizados pela equipe do Ponto de Cultura, e por isso, foram utilizados softwares proprietários na edição dos vídeos.

O Ponto de Cultura Um Toque na Cuca também participou do trabalho de registro e edição nos encontros da TEIA juntamente com outros Pontos de Cultura (TV TEIA). E também fizeram parte de um grupo de seis Pontos de Cultura contratados pela TV Cultura para da realização de um interprograma de 2 minutos de duração sobre o Programa Cultura Viva.

Em outubro de 2007, o Ponto de Cultura Um Toque na Cuca participou, junto com outros 56 Pontos de Cultura¹³² advindos de todo o território brasileiro, do I Encontro Nacional dos Pontos de Cultura Produtores Audiovisuais, evento organizado pelo Ministério da Cultura em parceria com a Empresa Brasileira de Comunicação (EBC), antiga Radiobrás. O principal objetivo do evento foi o de fortalecer o diálogo entre a produção audiovisual feita pelos Pontos de Cultura e a TV pública brasileira – na figura da TV Brasil - Canal Integración. Este diálogo já havia sido iniciado com as experiências do Projeto Mosaico de Cultura Popular¹³³ e dos interprogramas de Vídeo de Bolso feitos pelo Ponto de Cultura Vila Buarque.

Como estratégia para fortalecer essas experiências anteriores, o encontro propôs a criação de um programa de TV a ser produzido de forma participativa e colaborativa pelos Pontos de Cultura, tendo sua organização, finalização e difusão feitas pela TV Brasil. O programa, chamado Ponto Brasil, tem previsão de estréia na grade da TV pública para março de 2009. A gestão do projeto é feita através de um conselho editorial formado por representantes de cinco Pontos de

¹³² Entre eles, o Ponto de Cultura Conte sua História, do Museu da Pessoa de São Paulo, e o Ponto de Cultura Comunidade Audiovisual, de Diadema, cujas experiências audiovisuais são relatadas nesta pesquisa.

¹³³ O Programa Mosaico de Cultura Popular foi uma série de 15 programas de 30 minutos de duração, produzidos entre 2006 e 2007 por uma Rede Audiovisual de Pontos de Cultura, formada pelos Pontos de Cultura Canal Capibaribe (PE), ABD/Antares (PI), AM Filmes Digitais (AM), TV OVO (RS), Rede Comunitária de Produção Audiovisual (GO), No Ar Alpendre (CE) e Fábrica do Futuro (MG), em parceria com a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural e com a TV Brasil Canal Integración. Os programas foram realizados de forma colaborativa e participativa, durante grandes eventos de caráter sócio-cultural, como o Encontro Sul-Americano de Culturas Populares, o II Seminário de Políticas Públicas Culturais, o Salão Nacional dos Territórios Rurais, a Cúpula Social do Mercosul, a Bial de Cultura da UNE, a Expo Brasil Salvador, a Feira da Música em Recife e o III Festi SESI. Neste último evento, foi produzido o primeiro programa de TV totalmente feito em *softwares* livres, utilizando os *softwares* Kino e o Cineerra na edição. Os programas foram transmitidos via satélite pelos canais TV Nacional, NBR e Canal Integración, que engloba cerca de 70 emissoras sul-americanas.

Cultura, um de cada região do Brasil, e do Departamento de Comunicação Participativa e Colaborativa da TV Brasil.

Mauro Freittas, coordenador do Ponto de Cultura Um Toque na Cuca, foi escolhido para fazer parte do conselho editorial do Ponto Brasil. Ele conta que a produção do programa Ponto Brasil prevê a realização de oficinas de capacitação para os Pontos de Cultura que já trabalham com audiovisual.

Agora, o que falta pros Pontos de Cultura – e nós mesmos fazíamos isso – não sei se a palavra é essa, mas é uma coisa meio mambembe. Por exemplo, a gente não pegava autorização de ninguém para filmar, coloca música que não tinha autorização, etc. Eu vejo muito isso nessas produções. Quando a TV Cultura contratou a gente, foi aí que nós aprendemos. A gente até sabia, mas não fazia. Aí aprendemos na prática: “só passa se tiver autorização”. E aí a gente viu o que? Se a gente fizer correto, abre a possibilidade de veiculação em outros espaços. [...] As oficinas do Ponto Brasil irão capacitar em questão de conteúdo, metodologia, direção... São uns 15 dias de oficina, e aí serão produzidos alguns programas.

Segundo Mauro, existe um início de “*rede de troca, e inclusive de saberes*” entre os Pontos de Cultura que produzem audiovisual. Ele afirma que são mais de oitenta Pontos de Cultura no Brasil que mantêm uma produção constante, “*uns com mais qualidade, outros com menos*”.

Sobre o trabalho do Ponto de Cultura Um Toque na Cuca, Mauro afirma que em janeiro de 2009 as atividades seriam retomadas¹³⁴. Ele nos conta também que o Ponto de Cultura foi aprovado para o próximo biênio como um Pontão de Cultura. Seu projeto será o de produzir, em parceria com o curso de Rádio e TV da UMC, uma série de 60 documentários sobre meio-ambiente e cultura.

¹³⁴ Com o atraso no pagamento das parcelas, a renovação do convênio ainda não havia acontecido na época desta pesquisa e a produção do programa de TV havia sido interrompida.

8) PONTO DE CULTURA U.A.P.O.

OSASCO

“O cinema é uma maravilhosa máquina do tempo: é possível apresentar aos jovens de hoje os jovens da década de 60 que tinham um objetivo pelo qual lutar”.

Bernardo Bertolucci, diretor

O Ponto de Cultura UAPO tem como entidade proponente a União de Aposentados e Pensionistas de Osasco, que atua no município há 35 anos. A cidade de Osasco, emancipada em 1962, e hoje com mais de 700 mil habitantes¹³⁵, tem o título de “capital regional” da região oeste da Grande São Paulo. Tal qualificação é atribuída a Osasco pelo alto grau de desenvolvimento que a cidade alcançou nos últimos anos, hospedando sedes de várias empresas importantes no cenário econômico nacional, dada a sua localização estratégica e o fácil acesso por rodovias que cortam ou circundam o município¹³⁶. Segundo dados da Fundação Seade de 2003, a cidade possui aparelhos culturais, entre eles três teatros, duas bibliotecas, três salas de cinema e um museu.

Assim como em Diadema e Guarulhos, os 13 Pontos de Cultura que compõe a Rede de Pontos de Cultura da cidade de Osasco foram conveniados através de um edital especialmente desenvolvido¹³⁷ para incluir projetos governamentais em parceria com a sociedade civil no projeto Cultura Viva.

A UAPO já possuía um histórico de atividades cineclubistas quando em 2003, através de uma parceria com o Cineclube Laboratório da Imagem, da Faculdade Fernão Dias, de Osasco, organizou o Cineclube Idade de Ouro, exibindo conjuntamente uma programação de filmes brasileiros e latino-americanos, todas as terças-feiras à tarde. A iniciativa, que repercutiu na comunidade cineclubista, veio justamente no momento em que os cineclubes brasileiros se rearticulavam enquanto movimento organizado, na 23ª. Jornada Cineclubista, realizada em Brasília.

Dentre os responsáveis pela renovação do cineclube da UAPO, estão Fernando Azarias da Silva, mais conhecido como “Seu” Fernando, e Cícero Alves da Silva, secretário geral da UAPO e coordenador técnico do Ponto de Cultura, ambos entrevistados para esta pesquisa¹³⁸. Sobre o processo de transformação do cineclube em um Ponto de Cultura, Cícero relata: “quando

¹³⁵ Fundação Seade, 2008.

¹³⁶ Dados encontrados no site da Prefeitura de Osasco,

<http://www.osasco.sp.gov.br/materia.asp?IdMateria=10&redirect=1> acessado em 20/01/2009

¹³⁷ Edital de divulgação no. 04/2005 do Programa Cultura Viva

¹³⁸ Entrevista feita na sala de cineclube da UAPO em 30/01/2009.

chegaram os editais do Cultura Viva, nós já tínhamos uma bagagem, e queríamos incrementar, nós queríamos um projetor, uma tela, um ar-condicionado...”. O desejo de melhorar o cineclube era grande, pois mesmo com os poucos recursos, o cineclube possuía um público fiel. “A gente até se perguntava: como é que as pessoas saíam de casa pra ver filme branco e preto em uma TV de 29 polegadas? E isso foi o que chamou a atenção de vários cineclubistas”, conta Cícero.

Com a característica de ter como público pessoas acima de 45 anos, principalmente aposentados ou pensionistas, a UAPO apresentou seu projeto de Ponto de Cultura pela primeira vez em 2005, no primeiro edital dos Pontos de Cultura, contudo, não foi aprovado; porque, segundo Cícero, “*num primeiro momento não tinha espaço para idosos*”. Foi somente em 2006, depois de conversas “*e uma certa pressão*” com o Ministério da Cultura, que a UAPO se tornou a primeira instituição de idosos do Brasil a conseguir um Ponto de Cultura. Porém, o projeto só foi iniciado em 2008, por motivo de doença do coordenador do projeto, que precisou se afastar durante vários meses.

Como consequência da tradição cineclubista, o Ponto de Cultura UAPO optou por focar sua ação no trabalho audiovisual, desenvolvendo quatro linhas de trabalho totalmente integradas: a inclusão digital, a fotografia, a produção audiovisual e o cineclube. Para cada linha de trabalho, são realizadas oficinas, que acontecem de segunda-feira a sexta-feira, “*menos sexta-feira a tarde, por conta do Baile da Saudade*”.

Segundo Cícero, “*a idéia do projeto é a seguinte: a pessoa começa pela informática, depois passa pela fotografia, e depois, com o material captado, ela vai pra oficina de audiovisual, pra conseguir editar*”. Ele exemplifica:

Nós temos várias senhoras, donas de casa, que nunca tinham visto um computador na frente, e hoje elas já tem uma iniciação de fotografia, já sabem manusear os computadores, já tem uma noção de assistir um filme. Porque não é só assistir o filme, tem que saber assistir o filme.

As atividades no cineclube são sempre acompanhadas por uma apresentação inicial da obra, informando a época de produção do filme, a temática abordada, com uma discussão com o público presente depois da exibição. O cineclube da UAPO utiliza como base da sua programação os filmes da Programadora Brasil¹³⁹, além de outros títulos disponibilizados em vídeo-locadoras.

¹³⁹ Ver referência na página 66.

[...] O projeto desse Ponto de Cultura, o objetivo que buscamos desenvolver, é fazer uma rede, é universalizar. Não é pra pessoa aprender o manuseio do computador pra só fazer edição, não é isso, ela precisa estar em rede, estar em cadeia. (trecho da entrevista concedida a autora)

Para desenvolver esta rede, o Ponto de Cultura UAPO entende como fundamental o trabalho da Cultura Digital. Segundo João Subires, oficinairo responsável pelo cineclube:

[...] a cultura digital, através do Davi, que é o cara aqui dentro que trabalha diretamente com isso, veio dar uma outra dimensão para o trabalho. Porque a cultura digital é uma coisa muito maior do que a maioria das pessoas pensa, ela dá o amálgama que liga todas as ações aqui. As aulas de iniciação no universo digital vai [sic]contribuir em tudo. Então ele já ensinou a montar blog, ensinou a mexer com várias ferramentas que permitem o pessoal produzir e jogar na Internet. E fazendo essa rede junto com os outros grupos que estão na blogosfera... (trecho da entrevista concedida a autora)

João Subires pertence a um grupo de cineclubistas¹⁴⁰ que vivenciou o período de lutas e declínio da atividade cineclubista no Brasil, na década de 80 e foi responsável, juntamente com outros grupos, pelo movimento de renovação do cineclubismo, a partir de 2003. Ele nos conta que somente após a chegada de Davi Roque, oficinairo responsável pela inclusão digital, é que a edição dos vídeos passou a ser feita com *software* livre: [...] *nós começamos trabalhando com o Windows, porque são poucas pessoas que tem esse conhecimento de software livre. Agora nós temos o Linux com o Cinelerra, e estamos editando com ele*".

A maioria dos vídeos produzidos pelo Ponto de Cultura da UAPO são registros das reuniões, assembléias, festas, bailes e eventos que acontecem na entidade. Porém, existem vários projetos para produção de documentários, de registro das histórias de vida dos associados da entidade, "*verdadeiros patrimônios da cidade*", segundo "Seu" Fernando. Porém, o foco das câmeras não está somente nas memórias dos aposentados e pensionistas da UAPO. João Subires relata:

Nós temos um projeto de fazer reportagens na questão da cidadania [...] como por exemplo direitos e deveres do cidadão, a questão das coisas públicas do município. Por enquanto nós estivemos mais focados com o que temos aqui dentro, mas em breve deveremos começar a sair com as câmeras.

¹⁴⁰ Centro Cineclubista de São Paulo.

Cícero e “Seu” Fernando complementam:

O objetivo do Ponto de Cultura da UAPO é esse mesmo, registrar e divulgar as ações políticas da comunidade. Inclusive, no Conselho Municipal de Saúde, na Câmara dos Vereadores, o documentário é isso, nós queremos registrar a cidade de Osasco com o nosso olhar, como os aposentados e pensionistas estão vendo a cidade. (trecho da entrevista concedida a autora)

O documentário, citado no trecho acima, refere-se a uma produção que, no período em que foi feita a entrevista, estava sendo realizada pelos membros do Ponto de Cultura da UAPO sobre questões de caráter administrativo da Secretaria de Saúde de Osasco, uma vez que Cícero Alves da Silva e “Seu” Fernando Azarias da Silva são membros do Conselho Municipal de Saúde¹⁴¹.

Acreditamos que o conjunto das diversas experiências relatadas neste capítulo constituem uma pequena, porém, significativa amostra das experiências vivenciadas pelos Pontos de Cultura “audiovisuais” na região metropolitana da Grande São Paulo. Desta forma, o próximo capítulo se destina a análise dos dados aqui descritos.

¹⁴¹ Ata do Conselho Municipal de Saúde, disponível em:
<http://www.osasco.sp.gov.br/cms/Arquivos/Atas/2008/ordi/155.pdf> acessado em 12/02/2009

CAPÍTULO 5

CONSTRUINDO A REDE: ANÁLISE DOS PONTOS DE CULTURA AUDIOVISUAIS DA GRANDE SÃO PAULO

Tal como observamos na análise da pesquisa realizada com os Pontos de Cultura “não-audiovisuais” (Capítulo 3), encontramos, no conjunto de experiências relatadas pelos Pontos de Cultura “audiovisuais”, uma diversidade de abordagens pelas quais se dão os processos de formação, produção e distribuição / exibição audiovisuais. Acreditamos que tamanha diversidade de abordagens seja reflexo da própria diversidade de instituições e de atores sociais envolvidos na ação cultural dos Pontos de Cultura. Como esta característica se encontra presente na própria conceitualização dos Pontos de Cultura, discutiremos seus desdobramentos, observados nos dois levantamentos feitos com os Pontos de Cultura da Grande São Paulo, nas considerações finais dessa dissertação. Neste capítulo, nos interessa analisar, mais detalhadamente, as conformações encontradas em cada uma das três áreas de atuação da comunicação e da cultura audiovisual dentro do contexto dos Pontos de Cultura.

Formação Audiovisual

Como vimos no segundo capítulo desta dissertação, a capacitação da população para a produção audiovisual foi iniciada, enquanto proposta, pelo movimento de vídeo popular, com algumas poucas experiências práticas de oficinas de realização, principalmente com a TV dos Trabalhadores. Porém, ela somente torna-se prática efetiva nos movimentos sócio-culturais com o crescimento das oficinas de vídeo digital comunitário a partir do final da década de 1990.

Ao mesmo tempo em que as atividades de formação audiovisual, encontradas em 6 dos 8 Pontos de Cultura entrevistados, possuem influências de algumas dessas experiências descritas no segundo capítulo, elas se diferenciam ao trazer novas abordagens e propostas de atuação. Deteremos-nos sobre elas para observar suas diferentes características e conformações.

Temos, em dois Pontos de Cultura, o trabalho de formação audiovisual vinculado a um projeto criativo que vai além da proposta de ensino das técnicas de produção audiovisual. O primeiro é o projeto Memórias do Olhar, do Ponto de Cultura do Reino da Garotada de Poá, no qual a formação audiovisual se encontra ligada a um tema de trabalho específico, no caso, a memória. Como pudemos observar através do relato das coordenadoras, esta concepção do projeto de formação audiovisual se deve às características da própria instituição que abriga o projeto, com seu rico acervo de fotografias históricas, que contam não somente a história da instituição, mas também da cidade de Poá.

Se por um lado a proposta de realizar um trabalho audiovisual temático pode soar como limitadora da criação em um primeiro momento, por outro lado percebemos através dos trabalhos de fotografia de auto-retrato e de vídeo, que ela abre caminhos para uma criação de linguagem a partir de um olhar mais atento às questões latentes no universo adolescente – público atendido pelo Ponto de Cultura - tais como a subjetividade, a trajetória pessoal, a relação entre as etapas da vida – infância, adolescência, maturidade, velhice.

De semelhante forma, as oficinas de formação audiovisual do Ponto de Cultura Luta do Movimento Bixigão, se encontram ligadas, não a um tema específico, como no Ponto Memórias do Olhar, mas a um projeto criativo maior, que é o trabalho teatral, com seus processos criativos e estéticos inerentes. Isso se dá, em primeiro lugar, pela própria história do Movimento Bixigão, que nasce como ação sócio-educacional através da cultura dentro do Teatro Oficina. Em segundo lugar, encontramos uma ligação na proposta de trabalho do Ponto de Cultura, que articula diversas oficinas de arte na construção de uma peça teatral (Cipriano e Chantalan). E em terceiro lugar, o fato de que, tanto os oficinairos de audiovisual, como alguns dos aprendizes das oficinas de vídeo, são parte do elenco ou da equipe técnica de peças do Oficina.

Nestes dois Pontos de Cultura, a formação audiovisual foi pensada enquanto “Oficina Audiovisual” ou “Oficina de Vídeo”. Os encontros aconteceram semanalmente, e a duração das oficinas foi de mais de 6 meses, ou seja, existiu um trabalho relativamente longo de acompanhamento do aprendizado e da produção de exercícios audiovisuais, com mais ou menos o mesmo grupo aprendiz. Observando as atividades que se estenderam à realização das oficinas audiovisuais, como por exemplo, o trabalho de edição da peça Cipriano e Chantalan que seria realizado por alunos das oficinas, percebemos que o vínculo entre o Ponto de Cultura e a entidade, no caso, o Teatro Oficina, possibilita o desenvolvimento de ações conjuntas futuras. Já no caso do Ponto de Cultura Memórias do Olhar, notamos que existe o desejo, por parte da coordenação, de criar possibilidades para que os alunos já formados possam dar continuidade ao trabalho audiovisual, de maneira sustentável.

O Ponto de Cultura Diversão e Arte para Qualquer Parte, por sua vez, concebeu sua ação de formação audiovisual como um “Curso de Cinema Digital”, cujo objetivo era o de formar 50 especialistas na produção audiovisual em um período de 6 meses. A estrutura intensiva do curso, com encontros quase que diários e um grupo de professores altamente capacitados, foi formatada com base nos moldes da produção de uma obra cinematográfica, com as especializações técnicas

de cada área (som, arte, fotografia). O Cineclube Zagaia, como toda atividade cineclubista, exerceu um papel de formação com o grupo de alunos que freqüentavam suas sessões, fortalecendo o processo de aprendizado. Porém, a preocupação da entidade em promover a formação de cineastas, da melhor forma possível, acabou ficando restrita a pouco menos da metade da turma que iniciou o curso, e dos seis curtas-metragens previstos, somente um foi realizado.

A desistência de boa parte dos alunos e a não continuidade da produção audiovisual, identificada pelo coordenador do Ponto de Cultura como “falta de orientação” aos alunos, deixa transparecer certa inadequação da proposta à realidade dos alunos no momento, pois segundo o próprio coordenador, “muitos alunos estavam esperando um curso mais rápido e dinâmico”. Em nossa análise, essa experiência não significa que o fazer audiovisual, digitalmente, não deva ser incentivado dentro das suas formas cinematográficas. Porém, acreditamos que o advento da tecnologia digital permita uma nova aproximação nas práticas e processos de produção audiovisual, possibilitando uma experimentação maior como método de aprendizado e utilização da linguagem audiovisual.

Neste sentido, a proposta do Ponto de Cultura da Vila Buarque, com suas oficinas de vídeo de bolso, é a de justamente disseminar essas novas práticas audiovisuais, utilizando os dispositivos de captura de imagens em movimento presentes em câmeras digitais fotográficas e celulares, aliados ao potencial de distribuição desses conteúdos pela Internet. A filosofia da portabilidade e da rapidez da produção audiovisual é o foco da proposta do PCVB. Apesar de identificar uma variedade de temas e assuntos que podem ser objeto dos vídeos de bolso, as oficinas não trabalham uma temática específica, como podemos observar na diversidade de pequenos exercícios disponibilizados na Internet¹⁴². Como as oficinas se realizam em curtos períodos de tempo (normalmente, de 4 a 8 dias não consecutivos), acabam não criando uma relação de vínculo duradouro com os participantes das oficinas. Por outro lado, a circulação de pessoas que participam das oficinas é maior, o que satisfaz a proposta do projeto, de multiplicar a prática do vídeo de bolso para o maior número de agentes sócio-culturais possível.

Encontramos nas propostas de formação audiovisual do Ponto de Cultura da UAPO e do Ponto de Cultura Comunidade Audiovisual uma abordagem baseada em um tripé: a formação, produção e exibição são entendidas como um processo contínuo, que apesar de não estar

¹⁴²<http://www.youtube.com/user/OficinasVideoDeBolso> acessado em 12/02/2009

totalmente implementado, seguem nesse intento. No caso do Ponto de Cultura da UAPO, temos a formação audiovisual, com o ensino do processo de edição, como etapa consecutiva ao aprendizado do processo fotográfico, o qual é responsável pela iniciação da formação do olhar, do enquadramento. Já no Ponto de Cultura Comunidade Audiovisual as atividades de formação se encontram dentro de uma proposta ampla de construção de um pólo público de produção audiovisual da comunidade de Diadema. Nesse sentido, o Ponto de Cultura oferece um conjunto de oficinas, mais especializadas do que as oficinas já oferecidas pela Secretaria de Cultura na área do audiovisual, tais como Direção de Arte, Maquinária para Audiovisual, Storyboard, entre outras, no intuito de preparar e capacitar futuros realizadores que se utilizarão dos recursos do Ponto para realizar suas produções.

Produção Audiovisual

As atividades de produção audiovisual se diferenciam das atividades de formação por não possuir um vínculo formal entre a realização e o contexto de aprendizado, tal como as produções feitas nas oficinas audiovisuais. Esclarecido este ponto, encontramos atividades de produção audiovisual em 5 dos 8 Pontos de Cultura entrevistados.

Em três desses Pontos de Cultura, a produção audiovisual ainda se encontra no início das suas atividades. No caso do Ponto de Cultura Luta do Movimento Bixigão, as primeiras atividades de produção audiovisual começam a acontecer, estendendo o trabalho feito a partir da capacitação realizada pelas oficinas de formação. No caso do Ponto de Cultura Comunidade Audiovisual, as primeiras experiências de produção audiovisual são feitas a partir de projetos formulados independentemente das oficinas, como, por exemplo, a realização de parcerias com grupos de vídeo independente da cidade.

Já o Ponto de Cultura da UAPO possui uma grande experiência na produção de registros de reuniões e assembléias da entidade, tal como Fernando Santoro (1989, p. 95) identificou na produção de vídeo popular na década de 80. Conforme relato do coordenador e oficinairos, o grupo de aposentados e pensionistas que freqüentam e trabalham nas atividades audiovisuais do Ponto de Cultura está começando a “sair com a câmera”, e no atual momento, realizam um documentário sobre questões administrativas da cidade, com o Conselho Municipal de Saúde. Estas são iniciativas que são formadas a partir do envolvimento direto da população vinculada aos

Pontos, nas decisões que envolvem a construção das narrativas que serão contadas através dos elementos da produção audiovisual, como o roteiro, a fotografia, a montagem, etc.

Compreendemos que, tanto no Ponto de Cultura Luta do Movimento Bixigão quanto no Ponto de Cultura da UAPO, a existência de uma possibilidade real de extensão das atividades de formação, extrapolando o contexto de realização fechado ao ambiente da oficina, se configura enquanto um processo de construção de autonomia e empoderamento dos indivíduos com relação à realização audiovisual. Nesse mesmo sentido, a efetivação das parcerias entre o Ponto de Cultura Comunidade Audiovisual e os indivíduos e grupos de vídeo independentes de Diadema, dentro do modelo proposto de participação popular, podem permitir, para além das realizações dos projetos audiovisuais, o estabelecimento de uma rede de criação e desenvolvimento cultural.

Temos ainda, dois Pontos de Cultura que desenvolvem sua produção audiovisual, no entanto, sem necessariamente envolver a população nas decisões diretas do fazer audiovisual. São eles o Ponto de Cultura Conte sua História e o Ponto de Cultura Um Toque na Cuca. O Ponto de Cultura Conte sua História, por possuir um histórico de produção audiovisual e uma estrutura de recursos materiais e humanos, é um dos Pontos de Cultura já em estágio avançado de atividade, com um grande número de registros de histórias de vida realizados. Sua produção audiovisual é totalmente realizada pela equipe de vídeo do Museu da Pessoa, ou seja, não existe uma proposta de ação direta da população na construção da imagem que conta sua história. Por isso a grande preocupação por parte da equipe de vídeo com a não interferência nos elementos imagéticos, sempre trabalhando com enquadramentos fixos e um mesmo cenário, totalmente preto, e até mesmo com a edição dos trechos dos depoimentos que são disponibilizados no portal do Museu da Pessoa.

Mesmo não envolvendo a população nas decisões diretas da realização audiovisual, o projeto Conte sua História não pode existir sem a participação da população, que tem um papel de protagonista na construção da história a ser contada na frente da câmera. Neste sentido, o projeto Conte sua História, em sua metodologia de registro de histórias de vida, através da história oral, fomenta a construção do protagonismo dos indivíduos. Seu processo de produção audiovisual se assemelha a um dispositivo de captura, distribuição e exibição audiovisual, no qual a realização depende do trabalho conjunto entre quem conta a história e quem a ouve e registra.

Já no Ponto de Cultura Um Toque na Cuca, encontramos uma proposta de produção audiovisual formatada enquanto um programa de televisão semanal, dividido em blocos temáticos,

de caráter cultural e sócio-ambiental. Realizado por uma pequena equipe de pessoas contratadas e pelos responsáveis pelo Ponto de Cultura, o programa Um Toque na Cuca não envolve, em nenhum momento, a população em seu processo de construção audiovisual. A única possibilidade de participação é como retratada, através das entrevistas e matérias informativas feitas pela produção do programa. Adiantando a análise do próximo item, temos a distribuição e a exibição do programa Um Toque na Cuca em um canal de TV a cabo, dito “comunitário”, através da compra de espaço na grade de programação.

Identificamos, nesse caso, uma estrutura de comunicação cujo processo é o da transmissão, segundo Venício A. de Lima (LIMA, 2004, p.23), ou seja, processo que é feito de modo unidirecional, em oposição ao processo da comunicação enquanto compartilhamento. Ao priorizar a utilização de um veículo de comunicação de caráter fechado, no caso a TV a cabo, o Ponto de Cultura acaba por limitar o potencial de acesso aos conteúdos audiovisuais produzidos.

A utilização de *software* livre na produção audiovisual

Como um elemento dentro do processo de produção, a edição de conteúdos audiovisuais utilizando as ferramentas de *software* livre revelou-se uma questão problemática para 6 dos 8 Pontos de Cultura pesquisados. Somente nos Pontos Luta do Movimento Bixigão e UAPO, o *software* livre é utilizado em todas as produções e nas oficinas de vídeo. Observamos que nesses dois Pontos, existe a presença de um oficinairo responsável pela aplicação dos conceitos da Cultura Digital, além do fato de que as produções e as oficinas são realizadas com a utilização dos próprios computadores do Ponto, que possuem sistema Linux.

Nos Pontos de Cultura Memórias do Olhar, Conte sua História, Vila Buarque e Comunidade Audiovisual, observamos um empenho na incorporação das ferramentas livres, graças aos conceitos de liberdade que elas anunciam, reconhecidos por todos os coordenadores entrevistados. Porém, por motivos de inexperiência da equipe com a operação do *software* ou inconsistência como ferramenta de ensino, diante da hegemonia de sistemas proprietários, optou-se nesses casos pela utilização de *softwares* proprietários ou *freewares* (como no caso do Ponto de Cultura Vila Buarque).

No Ponto de Cultura Um Toque na Cuca, o coordenador reconhece a importância da discussão política do *software* livre, mas é categórico em afirmar que não utilizará a ferramenta. Por fim, no Ponto de Cultura Diversão e Arte, a única produção realizada pelo Ponto nos apontou

que a edição não utilizou *software* livre, apesar de o Ponto ter recebido uma oficina da equipe do Cultura Digital sobre criação em ferramentas livres.

Distribuição e Exibição Audiovisual

Como vimos no segundo capítulo desta dissertação, as atividades de distribuição e exibição constituem a mais antiga forma de trabalho audiovisual dentro dos movimentos sócio-culturais, com o movimento cineclubista brasileiro. Na pesquisa realizada foram encontradas atividades de distribuição e exibição audiovisual em 6 dos 8 Pontos de Cultura entrevistados.

Encontramos a prática cineclubista em 4 Pontos de Cultura: Vila Buarque, UAPO, Diversão e Arte e Comunidade Audiovisual, sendo que tanto o Ponto de Cultura da UAPO como o Ponto de Cultura Diversão e Arte já trabalhavam como cineclubes antes do convênio com o Programa Cultura Viva. Como analisado anteriormente, a prática cineclubista, além de ser uma forma de distribuição e exibição audiovisual não direcionada pelas regras do mercado cinematográfico, é também uma importante aliada na formação do pensamento audiovisual. Por isso, sua atuação se encontra vinculada, em alguns Pontos mais que outros, aos processos de oficinas de vídeo existentes nos quatro Pontos de Cultura.

A utilização dos materiais audiovisuais disponibilizados pela Programadora Brasil se constitui em uma opção para a programação dos cineclubes, conforme pudemos verificar nos casos do cineclubista da UAPO e nas mostras realizadas pela Comunidade Audiovisual. Entretanto, a seleção dos filmes não se limita somente aos da Programadora Brasil. Em cada um dos Pontos de Cultura listados acima, pudemos encontrar uma programação que procurava relacionar-se com os interesses e necessidades da comunidade participante. Como por exemplo, o caso do Ponto de Cultura Diversão e Arte e o seu cineclubista Zagaia, cuja programação é estabelecida em comum acordo entre a coordenação do Ponto de Cultura e a comunidade do entorno. Ou no caso do Ponto de Cultura Vila Buarque, que através das sessões de cineclubes, iniciou parcerias com grupos culturais do bairro.

O Programa Cultura Viva identifica nas possibilidades de distribuição e exibição audiovisual através da rede virtual de computadores, ou seja, da Internet, uma das formas de criar uma “rede de criação, gestão e compartilhamento cultural”. Porém, pudemos perceber através das entrevistas que somente 3 Pontos de Cultura utilizam a rede virtual efetivamente na distribuição de suas produções audiovisuais. Dos Pontos de Cultura entrevistados, o Conte sua História é o que

mais possui material disponível na Internet, através do portal do Museu da Pessoa¹⁴³, organizando os depoimentos de acordo com o projeto realizado. Um canal de vídeo no Yahoo Vídeio¹⁴⁴ e um no Youtube¹⁴⁵ servem como repositórios dos diversos depoimentos feitos pelo Ponto de Cultura.

O Youtube também é utilizado pelo Ponto de Cultura Vila Buarque¹⁴⁶, pelo Ponto de Cultura Memórias do Olhar¹⁴⁷, que possuem um canal de vídeos com os nomes dos projetos em questão. O Ponto de Cultura Um Toque na Cuca chegou a utilizar o Youtube durante um breve período, disponibilizando somente 3 blocos, dos mais de 30 programas de TV produzidos pelo Ponto¹⁴⁸. Já o Ponto de Cultura Luta do Movimento Bixigão possui um site¹⁴⁹ atrelado ao site do Teatro Oficina, com espaço para vídeos. Porém, somente dois vídeos estão disponibilizados, feitos na primeira época do Movimento Bixigão, antes de se tornar um Ponto de Cultura. O blog¹⁵⁰ construído pela oficina de vídeo do Ponto ainda não foi utilizado para a divulgação dos vídeos realizados.

Pudemos observar, através de buscas feitas nos mais conhecidos repositórios de vídeo da Internet (Youtube, Google Video e Yahoo Video) que esses sites não privilegiam uma organização da produção audiovisual dos Pontos de Cultura, pois nem todos os vídeos possuem as *tags*¹⁵¹ “ponto de cultura” em suas produções. E mesmo quando os vídeos são “*tagueados*”, as variações de palavras-chave são muitas, como “ponto-de-cultura”, “ponto_de_cultura”, “pontodecultura”, etc.

Para tentar resolver esse tipo de problema, e com o objetivo de reunir em um só espaço a produção midiática dos Pontos de Cultura e de outras instituições de produção cultural, o Instituto InterCidadania (OSCIP) lançou o Portal iTeia¹⁵² em novembro de 2007, durante o Encontro Nacional de Pontos de Cultura – TEIA, em Belo Horizonte. Desenvolvida em parceria com

¹⁴³ 65 depoimentos em vídeo e 25 depoimentos em áudio disponíveis em http://www.museudapessoa.net/oquee/oquee_pontodecultura.shtml acessado em 20/02/2009

¹⁴⁴ <http://video.yahoo.com/people/1582363> acessado em 20/02/2009

¹⁴⁵ <http://www.youtube.com/user/museudapessoa> acessado em 20/02/2009

¹⁴⁶ 30 vídeos de bolso disponíveis em <http://www.youtube.com/user/OficinasVideoDeBolso> acessado em 20/02/2009

¹⁴⁷ 3 vídeos realizados nas oficinas do Projeto Memórias do Olhar, disponíveis em <http://www.youtube.com/user/memoriasdoolhar2008> acessado em 20/02/2009

¹⁴⁸ 3 blocos do programa Um Toque na Cuca estão disponíveis em <http://www.youtube.com/user/pontodecultura> acessado em 20/02/2009

¹⁴⁹ <http://teatrofocina.com.br/bixigao/bixigao.htm> acessado em 20/02/2009

¹⁵⁰ <http://www.movimentobixigao.blogspot.com/> acessado em 12/02/2009

¹⁵¹ *Tag* é uma palavra-chave ou termo associado com uma informação que o descreve e permite uma classificação da informação. Usualmente são escolhidas informalmente e como escolha pessoal do autor ou criador do item de conteúdo, ou seja, não é parte de um esquema formal de classificação.

¹⁵² <http://www.iteia.org.br> acessado em 20/02/2009

patrocinadores, organizações governamentais e ONG's, o portal se propõe a servir de base de interligação entre os Pontos de Cultura e demais projetos com objetivos similares, através de um gerenciamento colaborativo. Durante o ano de 2008, o portal esteve em fase de implantação de recursos (vídeo, áudio, etc), portanto, não houve tempo hábil para observação da construção da rede audiovisual no iTeia.

A produção colaborativa audiovisual entre os Pontos de Cultura

Com a realização desta pesquisa, pudemos observar que a prática da produção colaborativa, um dos conceitos da cultura *hacker* e incentivados pela ação Cultura Digital, ainda não se encontra em pleno desenvolvimento nas produções audiovisuais nos Pontos de Cultura pesquisados. Como observamos nos relatos, muitos Pontos de Cultura estiveram, no período de 2005 a 2008, construindo suas bases de trabalho e organizando seu projetos internos. Desta forma, a produção colaborativa através do audiovisual aparece enquanto indícios e promessas de projetos futuros, como no caso relatado entre os Pontos de Cultura Conte sua História e o Ponto de Cultura Cadeia Produtiva da Música.

Um outro caso identificado como início de uma produção colaborativa audiovisual foi a realização do Território Livre do Audiovisual – ação coordenada pelo Ponto de Cultura Comunidade Audiovisual durante o I Fórum Paulista de Pontos de Cultura, no qual foram exibidos produções audiovisuais de outros Pontos de Cultura, além de gravações de depoimentos dos participantes do encontro. Experiência similar a esta foi vivenciada pelo Ponto de Cultura Um Toque na Cuca, na TV TEIA, ocorrida dentro do contexto de realização da TEIA – Encontro Nacional dos Pontos de Cultura.

No entanto, identificamos através do relato do coordenador do Ponto de Cultura Um Toque na Cuca, um prenúncio de trabalho colaborativo envolvendo a produção audiovisual em âmbito nacional, no projeto do programa Ponto Brasil, a ser transmitido pela TV Brasil. O trabalho, iniciado com o I Encontro Nacional dos Pontos de Cultura Produtores Audiovisuais, já pode ser visto na programação do canal na forma de interprogramas¹⁵³.

E ainda, mesmo sem estar incluído como nosso objeto de pesquisa, o trabalho de dois Pontões de Cultura (Pontão Frutos do Brasil e o Pontão Convivência e Cultura da Paz) apareceram

¹⁵³ <http://www.cultura.gov.br/blogs/pontobrasil/> acessado em 20/02/2009.

nos relatos dos Pontos pesquisados, como agentes de congregação de ações conjuntas entre os Pontos de Cultura, fomentando o desenvolvimento de produções audiovisuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A necessidade de concluir este trabalho nos coloca numa situação de profunda inquietude enquanto pesquisadora, dado que o processo de construção da cultura e da comunicação audiovisual dos Pontos de Cultura se encontra em pleno desenvolvimento, principalmente, por dois processos que se iniciam neste momento. Em um âmbito regional e local, de acordo com as delimitações impostas para esta pesquisa, temos o anúncio feito pelo MinC, em parceria com o Governo do Estado de São Paulo, no lançamento de um edital para a criação de mais 300 Pontos de Cultura no estado, em um convênio que vigorará de 2009 a 2011¹⁵⁴.

Por outro lado, em um âmbito nacional, temos a organização de um objeto que se configura enquanto uma sugestiva possibilidade de continuidade da pesquisa realizada em âmbito local, na primeira experiência de produção de um programa de TV, feito a partir de um processo colaborativo entre uma rede de produção audiovisual, formada pelos Pontos de Cultura do país e a recém-inaugurada TV pública brasileira. Ou seja, uma experiência prática de encontro entre os dois aspectos do processo de comunicação - a transmissão e o compartilhamento. (LIMA, 2004)

Desta forma, o ano de término desta pesquisa se configura enquanto um momento de início de uma nova etapa dentro do contexto do nosso objeto pesquisado. Temos, com essa situação, o sentimento de transição de um olhar conectado com o momento atual para uma postura um pouco mais histórica, de avaliação de um período que se encerra. Isto posto, iniciamos nossas considerações finais.

Ao entrarmos em contato com o universo dos Pontos de Cultura, nos deparamos com uma grande diversidade de experiências, entidades e atores sociais envolvidos no processo histórico de construção cultural. Podemos observar tal diversidade dentro da pequena amostra dos Pontos de Cultura “audiovisuais” selecionados para esta pesquisa: duas instituições portadoras da tradicional legitimidade cultural - um museu e um teatro (Museu da Pessoa e o Teatro Oficina), uma instituição de assistência sócio-educacional infanto-juvenil (Reino da Garotada de Poá), uma instituição educacional (CEFC – Centro de Educação e Formação de Carapicuíba), uma

¹⁵⁴ <http://www.cultura.gov.br/site/2009/01/05/mais-cultura-8/> acessado em 20/02/2009

instituição sócio-política de organização classista (UAPO – União dos Aposentados e Pensionistas de Osasco), uma entidade governamental de cultura (Secretaria Municipal de Cultura de Diadema), uma organização não-governamental de trabalho com juventude em parceria com uma universidade de ensino privado (Opção Brasil e UMC – Universidade de Mogi das Cruzes) e uma empresa de gestão e consultoria em comunicação popular em parceria com um instituto de pesquisas sociais (Oboré e IPSO).

Tal diversidade nas instituições promovedoras do trabalho de cultura audiovisual - seja na formação, produção ou distribuição / exibição, ilustra uma das características da cultura na pós-modernidade, que é a sua centralidade (HALL, 1997), ou nas palavras de Martín-Barbero:

El lugar de la cultura en la sociedad cambia cuando la mediación tecnológica de la comunicación deja de ser meramente instrumental para espesarse, densificarse y convertirse en estructural: lo que la tecnología moviliza y cataliza hoy no es tanto la novedad de unos aparatos sino nuevos modos de percepción y de lenguaje, nuevas sensibilidades y escrituras. (2008, p. 79)

Observamos através desta pesquisa que, a linguagem audiovisual, trabalhada dentro do contexto do Programa Cultura Viva, pode adquirir aspectos estruturantes dentro das mais diferentes formas de se apresentar enquanto ação cultural e comunicacional, nas relações dos movimentos sócio-culturais que compõem a rede de Pontos de Cultura da Grande São Paulo.

Rede esta constituída fundamentalmente por trocas e relações presenciais, na qual o audiovisual realizado pelos Pontos de Cultura é ainda heterogeneamente trabalhado nas suas potencialidades de produção, distribuição e exibição através da rede virtual de computadores. Contudo, como colocado na introdução deste trabalho, o Programa Cultura Viva se encontra em fase de implantação. Por isso, acreditamos que a inserção cultural dos Pontos de Cultura na rede virtual de computadores através do audiovisual pode vir a ser desenvolvida pelo próprio processo de empoderamento dos cidadãos participantes das ações culturais.

Sabemos que os processos culturais não podem ser estritamente planejados, pois a cultura não se desenvolve através de imposições e regras. Nesse sentido, não podemos afirmar que por simplesmente possuir equipamentos de registro, captação e edição audiovisuais, e uma conexão de banda larga, os Pontos de Cultura certamente se tornarão produtores audiovisuais. Por outro lado, podemos observar que, no caso de alguns Pontos de Cultura, a construção de suas próprias imagens tem sido realizada, mesmo sem os equipamentos do Kit Multimídia. Isso se deve ao fato de que os dispositivos para o registro audiovisual atualmente se encontram acessíveis à grande

parte da população brasileira, como observamos na experiência relatada por Patrícia Andrade, do Ponto de Cultura Vila Buarque.

Devemos esclarecer aqui, que, por nos limitarmos à escuta e observação de somente uma das partes envolvidas na construção dos Pontos de Cultura, ou seja, da sociedade civil, na figura dos coordenadores dos Pontos de Cultura, não podemos identificar e muito menos concluir qualquer aspecto relacionado às questões de infra-estrutura e funcionamento do Programa Cultura Viva, como na questão do recebimento dos Kits Multimídia. Por mais que o assunto tenha sido abordado nesta pesquisa, nos limitamos a compreender de que forma os registros audiovisuais eram realizados, e não se o Programa executava ou não suas determinações.

Porém, nem só de registros é feita a comunicação e a cultura audiovisuais. Nesse sentido, identificamos uma problemática na questão da utilização dos softwares livres no processo de edição audiovisual, processo esse fundamental para a construção de discursos e narrativas através de sons e imagens. Como observamos nas fundamentações teóricas, o *software* livre se justifica por seus conceitos de liberdade e empoderamento das comunidades e indivíduos, pois permite a construção de soluções compartilhadas para problemas específicos. Neste caso, observamos ser de fundamental importância a capacitação efetiva de criadores e realizadores audiovisuais na utilização de *softwares* livres, bem como o contínuo desenvolvimento destes, para que efetivamente, os Pontos de Cultura possam se beneficiar da liberdade, da autonomia e do empoderamento na construção de suas obras audiovisuais.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMO, Perseu. **Pesquisa social, projeto e planejamento**. São Paulo, Queroz Editor, 2ª. Ed, 1990.
- ALVARENGA, Clarisse Castro de. **Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil**. . UNICAMP, Departamento de Mídias, dissertação de Mestrado, 2004.
- ARAÚJO, Joelzito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: SENAC, 2000
- ARAÚJO, Marlene Pereira. **Interconexão e Interação – Espaço Público, ONGS e o Audiovisual no ciberespaço**. Dissertação de Mestrado, Cásper Libero, 2003.
- ARMES, Roy. **On Vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação**. São Paulo, Summus, 1999.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **A política cultural: regulação estatal e mecenato privado**. *Revista Tempo social.*, Nov. 2003, vol.15, no.2, p.177-193. ISSN 0103-2070.
- BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil, identidade e diversidade sem diferenças**. Trabalho apresentado no III ENECULT, realizado em maio de 2007, na Faculdade de Comunicação / UFBA, Salvador / Bahia / Brasil. Disponível em www.cult.ufba.br/enecult2007/AlexandreBarbalho.pdf Acessado em 12/02/2009
- _____. **Estado autoritário brasileiro e cultura nacional: entre a tradição e a modernidade**. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre / Associação Psicanalítica de Porto Alegre- Porto Alegre: APPOA. - nº 19, 2000. ISSN 1516-9162 pág 71-82
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998
- BOUILLET, Rodrigo. **Cineclubismo no Brasil: breve histórico, recentes conquistas e desafios**. Revista Advir, Rio de Janeiro, ASDUERJ, no. 20 – dezembro de 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **O mercado dos bens simbólicos**. In: *A economia das trocas simbólicas*. (org. Sérgio Micceli). São Paulo: Perspectiva, 3ª. Ed, 1992. pp. 99-181
- _____. **Campo intelectual e projeto criador**. In Vários. Problemas do estruturalismo, Rio de Janeiro: Zahar, 1968, pp.105-145.
- _____. **Os três estados do capital cultural**. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). *Escritos de educação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BRASIL. **Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária**. Editado pela Secretaria de Programas e Projetos Culturais do Ministério da Cultura. 3ª. Edição revisada. Brasília, 2003.
- _____. **1ª. Conferência Nacional de Cultura 2005/2006: estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura**. Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. ISBN 978-85-60618-00-2
- _____. **Almanaque Conceitual de Cultura Digital: Pensando Cultura Digital Colaborativa Livre**. Volume I. Disponível em <http://www.estudiolivre.org/tiki-index.php?page=AlmanaqueCulturaDigital2005> acessado em 12/10/2008
- _____. **Programa Nacional de Cultura**. Disponível em http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/10/pnc_2_compacto.pdf acessado em 12/07/2008
- CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.
- CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura**; v.2. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. **Definiciones em transición**. In: MATO, Daniel (org.) *Cultura, política y sociedad*. Buenos Aires, Clacso Libros, 2005, p.78.
- _____. **A galáxia da Internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade**. São Paulo: Jorge Zahar, 2003.
- CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 1.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

- CUÉLLAR, Javier Pérez (org). **Nossa diversidade criadora: Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento**. Brasília: Papyrus, 1997.
- FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é política cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- FREIRE, Paulo. **A educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- _____. **Medo e ousadia – o cotidiano do professor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986
- _____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996
- _____. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1983
- FILHO, Reinaldo Cardenuto. **Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964**. Dissertação de mestrado. ECA, USP, 2008.
- GATTI, André. Verbete: cineclube In:RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (org) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- GIL, Antonio C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1991.
- _____. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. Atlas, 1987.
- GIL, Gilberto. **Discurso na solenidade de transmissão do cargo**. 02/01/2003. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2003/01/02/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo/>
- _____. **Que acontece quando se liberta um pássaro?** Pronunciamento sobre o Programa Cultura Viva. Berlim, Alemanha, 2/09/2004. In: Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária 3ª. Edição revisada.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- _____. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. In: Media and Cultural Regulation. THOMPSON, Kenneth (org). Open University Press, 1997. Acessado em: w3.ufsm.br/mundogeo/geopolitica/more/stuarthall.htm em 15/09/2008
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- JESUS, Antonio Claudino de Jesus. **80 anos de cineclubismo no Brasil: Políticas Públicas e democratização do acesso**. Discurso proferido na mesa de encerramento do Seminário 80 Anos de Cineclubismo no Brasil, realizado durante o III FAIA - Festival de Atibaia Internacional do Audiovisual, no município de Atibaia, estado de São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://mundokino.net/node/316> Acessado em 12/02/2009.
- LIMA, Venício A. de. **Mídia: teoria e política**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- LIMONGI, Joana Alice Pinheiro. **Fazer um múltiplo brasileiro: José Celso Martinez Corrêa, Uzina Uzona e a Montagem de Os Sertões**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, UnB, 2008
- MACHADO, Arlindo, **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas**. São Paulo: Papyrus, 2002
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza **Cem Anos de Teatro em São Paulo: 1875-1974**. São Paulo: Editora Senac, 2ª. Edição, 2000.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- _____. **De las políticas de comunicación a la reimaginación de la política**. Revista Nueva Sociedad 175, 2008, pág 70-84. Disponível em: <http://www.redinterlocal.org/spip.php?article415>
- MARZOLA, Nádia. **História dos Bairros de São Paulo**, volume 15- Prefeitura de São Paulo – Secretaria de Cultura, 1979, p. 34
- MATTELART, Armand. **Mundialização, cultura e diversidade**. Revista Famecos. Porto Alegre: nº 31, dezembro de 2006. quadrimestral. In: www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/31/armand_mattelart.pdf em 16/09/2008.
- MENOTTI, Gabriel. **Arquitetura da Espectação: A construção histórica da Situação Cinema nos espaços de exibição cinematográfica**. Revista Ciberlegenda, Ano 9 - número 18 - julho/2007

- MICELI, Sérgio (org) **Estado e Cultura no Brasil**. O processo de construção institucional. na área cultural federal (anos 70). p.53-84 IDESP, 1984
- OLIVEIRA, Henrique Luiz P. **Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento do vídeo popular no Brasil (1984-1995)**. São Paulo, departamento de história, PUC-SP, dissertação de doutorado, 2001
- OLIVEN, Ruben George. **A Relação Estado e Cultura no Brasil: Cortes ou Continuidade?** In: MICELI, Sérgio (org). Estado e Cultura no Brasil. São Paulo, IDESP, 1984.
- ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural**. SP: Brasiliense, 1991.
- _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Educação Sindical em São Bernardo nos anos setenta e oitenta**. *Revista de Sociologia e Política*, novembro, número 013. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1999
- PARTIDO DOS TRABALHADORES. **A Imaginação a Serviço Brasil**. Caderno Temático de Programa de Governo. São Paulo, 2002.
- PERUZZO, Cicília M. K. **Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania**. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.
- _____. **Tv comunitária no Brasil: histórico e participação popular na gestão e na programação**, 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/peruzzo-cicilia-krohling-tv-comunitaria-brasil-historico-participacao-popular-gestao-programacao.pdf>
- PIRES, Ericson. **Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos**. São Paulo: Annablume, 2005
- PRADO, Cláudio. **Filosofia e pressupostos conceituais e de ação dos Pontos de Cultura**. Disponível em http://www.pec.utopia.org.br/tiki-read_article.php?articleId=63&highlight=claudio%20prado. Acessado dia 13/08/2008
- RAMOS, Carla M. **O papel dos artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura(1961-1964) na construção de uma nova sociedade**. Artigo apresentado durante o I Simpósio Estadual Lutas Sociais na América Latina, GEPAL, UEL, 2005
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Hirszman e Mauro, Documentaristas** in Cadernos da Pós-Graduação, Instituto de Artes, Unicamp, vol. 3, nº 2, 1999.
- REZENDE, Ana Lúcia Magela. **Televisão: babá eletrônica?** In: PACHECO, Elza Dias (org.). *Televisão, criança, imaginário e educação*. Campinas, SP: Papyrus, 1998, p. 71-83.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais do Governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos**. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo, v.31, n.1, p. 183-203, jan./jun. 2008
- _____. **Políticas culturais entre o possível e o impossível**. Revista O público e o privado, Fortaleza: UECE - Nº 9 - Janeiro/Junho, 2007
- _____. **Políticas Culturais no Brasil: Itinerários, atualidade e desafios contemporâneos**. 2007. Em: <http://www.cult.ufba.br/pesquisas.html>
- _____. **Bibliografia sobre Políticas Culturais no Brasil**. Salvador, 2006. Encontrado em : www.cult.ufba.br/arquivos/bibliografias_politicasculturais_brasil_01maio06.pdf. Acessado em 09/09/2008.
- SALIBA, Maria Eneida Fachini. **Cinema contra cinema: o cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1931)**. São Paulo, Annablume, 2003.
- SANTORO, Luís Fernando. **A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil**. São Paulo: Summus Editorial, 1989.
- SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo, Editora UNESP, 2004
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu. **Hackers, monopólios e instituições panópticas: elementos para uma teoria da cidadania digital**. *Revista Líbero*, no. 17, pág 73-81. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2006
- _____. **Inclusão digital, software livre e globalização contra-hegemônica**. In: Sérgio Amadeu da Silveira; João Cassino. (Org.). *Software Livre e Inclusão Digital*. 1 ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003, v. 1, p. 17-47.
- SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo, Annablume, 1996.

- SIMÕES, Inimá Ferreira. **A nossa TV brasileira: por um controle social da televisão**. São Paulo: Senac, 2004.
- SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- STAIGER, Janet. **The Hollywood Mode of Production to 1930**, em David Bordwell, J. Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema – Filme Style & Mode of Production to 1960*, Nova York, Columbia University Press, 1985.
- STRECK, Danilo R., REDIN Euclides, ZITKOSKI, Jaime J. (orgs.) **Dicionário Paulo Freire**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- TAVARES, Luiz Eduardo. **Cineclubes como expressão da diversidade**. Revista Aguarrás, ISSN 1980-7767, edição 3, ano 1 - setembro & outubro de 2006, pp.22-24
- TEIXEIRA, Coelho. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- THOMPSON, John. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- UNESCO. **Um mundo e muitas vozes: comunicação e informação na nossa época**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas / Unesco, 1983.
- _____. **Declaração do México**, Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, México, 1985, ICOMOS- Conselho Internacional de Monumentos e Sítios)
- _____. **Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais**. Paris, 2005 . Acessado em <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001497/149742POR.pdf>
- _____. **Políticas Culturais para o desenvolvimento, uma base de dados para a cultura**. UNESCO, Brasília, 2003
- YÚDICE, George. A Globalização da cultura e a nova sociedade civil. In: Sonia E. Alvarez et al. (org.) **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

SITES

- Programa Cultura Viva http://www.cultura.gov.br/cultura_viva/
- Pontão Mapas da Rede <http://mapasdarede.ipso.org.br>
- Ponto de Cultura Vila Buarque <http://www.pcvb.utopia.com.br/>
- Ponto de Cultura Reino da Garotada <http://www.reinodagarotada.org.br/>
- Ponto de Cultura Luta do Movimento Bixigão <http://teatroficina.com.br/bixigao/bixigao.htm>
- <http://www.youtube.com/>
- <http://video.yahoo.com/>
- <http://video.google.com/>

QUESTIONÁRIO

1. Nome do Ponto de Cultura:
2. Localização:
3. Entidade responsável pelo Ponto de Cultura:
4. O Ponto de Cultura (ou a entidade) possui página na Internet? (seja site, blog, fotolog, comunidade virtual). Se sim, qual o endereço?
5. Quais os objetivos e atividades deste Ponto de Cultura?
6. A quanto tempo a entidade atua e quando foi firmado o convênio com o Ministério da Cultura?
7. O Ponto de Cultura possui o Kit Multimídia? (composto por 2 computadores com sistema Linux e softwares livres instalados, 1 câmera fotográfica, 1 câmera de vídeo, 1 mesa de som e microfones):
8. O Ponto de Cultura tem o costume de fazer registros em vídeo das atividades realizadas? Se sim, quais atividades são registradas?
9. Quantos registros em vídeo já foram feitos?
10. Os registros em vídeo tem sido editados? Se sim, qual programa é utilizado para a edição?
 - a) Cinelerra (software livre)
 - b) Final Cut
 - c) Premiere
 - d) Windows Movie Maker
 - e) outro
11. Os registros em vídeo tem sido exibidos? Se sim, como
 - a) em exposições públicas
 - b) pela Internet
 - c) cópias de DVDs
 - d) outros
12. Caso exista alguma outra experiência com a produção, exibição ou ensino do audiovisual dentro do Ponto de Cultura, relate abaixo.

SIGLAS

ABVP - Associação Brasileira de Vídeo Popular

ASSAOC – Associação Amigos das Oficinas Culturais do Estado de São Paulo

CEFC – Centro de Educação e Formação de Carapicuíba

CPC – Centro Popular de Cultura da UNE

CTAV - Centro Técnico do Audiovisual

DCE – Diretório Central de Estudantes

EBC – Empresa Brasileira de Comunicação, antiga Radiobrás

INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo

IPSO – Instituto de Pesquisas e Projetos Sociais e Tecnológicos

LABRIMP - Laboratório de Brinquedos e Materiais Pedagógicos da Universidade de São Paulo

MES – Ministério da Educação e da Saúde

MINC – Ministério da Cultura

PCVB – Ponto de Cultura Vila Buarque

UAPO – União dos Aposentados e Pensionistas de Osasco

UCBC - União Cristã Brasileira de Comunicação

UEE – União Estadual de Estudantes

UNE – União Nacional dos Estudantes

UMC – Universidade de Mogi das Cruzes

UMES – União Municipal dos Estudantes Secundaristas