

## **Práticas audiovisuais, visibilidade e luta por reconhecimento**

**Daniela Zanetti**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia – UFBA

daniela.zanetti@gmail.com

### **Resumo**

O artigo procura demonstrar a existência de uma dimensão política das práticas audiovisuais desenvolvidas em favelas e periferias das grandes cidades brasileiras, dimensão esta que alinhava as noções de visibilidade e luta por reconhecimento, em articulação com as idéias de auto-representação e de produção e difusão de discursos próprios, por meio da linguagem audiovisual. Para tanto, traz análises dos textos institucionais e de divulgação veiculados nos folders ou catálogos e sites de dois festivais de cinema de periferia.

**Palavras-chaves:** Audiovisual, diversidade cultural, visibilidade, reconhecimento.

### **Abstract**

This paper argues that there is a political dimension of the audiovisual practices developed in the slums (*favelas*) and peripheries of the large Brazilian cities. This dimension aligned the concepts of public visibility and struggle of recognition, in conjunction with the ideas of self-representation and production and dissemination of the discourses through the audiovisual. To this end, it presents an analysis of institutional texts published in folders or catalogues and websites of two festivals of “film periphery”.

**Keywords:** Audiovisual, cultural diversity, visibility, recognition.

### **Introdução**

Este artigo apresenta algumas análises que integram uma pesquisa sobre a dimensão política das práticas audiovisuais desenvolvidas em favelas e periferias das grandes cidades, dimensão esta que alinhava as noções de visibilidade e luta por reconhecimento, em articulação com as idéias de auto-representação e de produção e difusão de discursos próprios por meio da linguagem audiovisual.

Festivais como *Visões Periféricas* e *Cine Cufa*, no Rio de Janeiro, *Cine Periferia Criativa*, em Brasília, *Imagens da Cultura Popular/Favela É Isso Aí*, em Belo Horizonte, e a *Mostra Formação do Olhar* do *Festival de Curtas de São Paulo* exibem obras audiovisuais que, de alguma forma, são reconhecidas como originárias e/ou representativas das favelas, periferias e subúrbios, sendo produzidas por pessoas que vivem ou freqüentam estes espaços cada vez mais populosos das grandes cidades brasileiras. Além de espaços de exibição pública de uma extensa produção audiovisual alternativa, esses eventos configuram-se também como instâncias de reconhecimento de novos realizadores no campo do audiovisual e criam condições para sustentar um discurso social organizado, que ao mesmo tempo unifica e legitima um conjunto específico de trabalhos de cinema e vídeo, uma vez que: i) reúnem trabalhos produzidos por dezenas de núcleos de produção audiovisual espalhados pelo Brasil e que de alguma forma estão relacionados ao universo das periferias e favelas, permitindo ainda a integração dos participantes e representantes desses coletivos; ii) e organizam um discurso que ao mesmo tempo unifica e legitima o conjunto destes trabalhos, colocando-o em evidência através da mídia (por meio das assessorias de imprensa dos eventos, por exemplo), de veículos próprios (folders e catálogos, sites e blogs) e das próprias obras audiovisuais, em sua maioria curtas-metragens.

O foco de análise é a produção discursiva veiculada através dos materiais de divulgação especificamente dos festivais *Visões Periféricas* e *Cine Cufa*, realizados entre os anos de 2007 e 2009, eventos destacados dentro os demais por diversas razões<sup>1</sup>. Através da análise dos textos institucionais contidos nos folders e catálogos, sites e/ou blogs desses festivais nota-se a presença de um discurso que propõe não somente garantir visibilidade ao trabalho dos cineastas das periferias, mas propor mudanças de perspectiva com relação à imagem desses espaços urbanos constituída no cinema e na

---

<sup>1</sup> Considerando a grande oferta desses produtos e a variedade de festivais, optou-se por selecionar trabalhos que foram exibidos apenas nos festivais *Visões Periféricas* e *Cine Cufa*, por razões que os tornam mais representativos do tipo de produto que se pretendeu analisar nesta pesquisa: i) esses dois eventos, surgidos em 2007, são de caráter nacional e neles podem ser vistas produções realizadas em diversas regiões do Brasil, o que contribui para uma maior diversidade de temas e abordagens; ii) os festivais *Visões Periféricas* e *Cine Cufa* contam com razoável projeção nos meios de comunicação, levando-se em conta que investem em divulgação junto a diversas redes de informação e; iii) essencialmente, esses dois festivais possuem trazem em seus nomes as marcas de uma distinção dos produtos com os quais trabalham: o olhar do sujeito periférico (muito embora, como se verá adiante, este termo seja bastante amplo e não se limite à periferia enquanto espaço geográfico) e o cinema feito pelas favelas (CUFA é a sigla de Central Única das Favelas, entidade que possui unidades espalhadas em diversas cidades brasileiras). Não se trata, portanto, de uma manifestação “popular” ou “de classe”, mas de produções que de alguma forma mantêm um grau de proximidade em função de suas condições de produção e da organização discursiva que existe em torno deles. O período estudado, de 2007 a 2009, levou em conta os três primeiros anos destes dois festivais.

televisão nos últimos 20 anos. Assim, a articulação de alguns segmentos da sociedade civil em torno do audiovisual se caracteriza (também) por uma forma de atuação política desses indivíduos envolvidos em projetos de produção e exibição. Busca-se dessa forma não apenas visibilidade, mas também a inserção de questões de interesse coletivo em diferentes espaços midiáticos.

Há, portanto, uma produção material e simbólica difundida nos festivais de periferia não somente através das produções audiovisuais exibidas, mas também por meio de todo aparato informativo que dá suporte ao evento, que sustenta uma premissa comum: a demanda por espaços de circulação de novas “vozes” e por uma representação mais “autêntica” das realidades das periferias e favelas através do audiovisual. Os interesses compartilhados por essa rede de realizadores/produtores e exibidores, em geral, dizem respeito à mudança de *status* nas representações de diferentes espaços e grupos sociais tomados como periféricos (no plano simbólico) e a ampliação do acesso aos bens materiais disponíveis para se produzir a partir da linguagem audiovisual. De certo modo, esse discurso social organizado indica formas de participação política e de luta por reconhecimento, que inclui demandas de ordem econômica (redistribuição) e também de ordem simbólica, neste último caso envolvendo aspectos de dominação cultural, preconceito e estigmatização, e de não reconhecimento de determinadas práticas culturais existentes em favelas e periferias.

### **Inclusão audiovisual e diversidade cultural**

A produção audiovisual de periferia encontrou condições favoráveis para se desenvolver a partir de um contexto sócio-histórico cada vez mais sensível à “política cultural da diferença”, que vem se constituindo nas últimas décadas em diversos campos.

As políticas públicas culturais implantadas no Brasil a partir dos anos 90/2000<sup>2</sup>, em grande parte apoiadas nas leis de incentivo fiscal e no uso de editais públicos,

---

<sup>2</sup> Pesquisa desenvolvida pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) sobre políticas e programas governamentais no campo da cultura apresenta os principais programas implantados pelo Ministério da Cultura no período de 2004-2007, com seus instrumentos de gestão e respectivos problemas. Em geral, a análise aponta que uma das premissas que conduziu as políticas culturais do atual governo investiu fortemente na questão da universalização dos direitos culturais no que se refere ao acesso a bens e na valorização da diversidade, instituindo mecanismos que consolidassem a parceria entre União, estados, municípios e sociedade civil. Disponível em: [http://www.ipea.gov.br/sites/000/2/publicacoes/bpsociais/bps\\_16/08\\_cultura.pdf](http://www.ipea.gov.br/sites/000/2/publicacoes/bpsociais/bps_16/08_cultura.pdf) Acesso em 16 de outubro de 2009.

buscam de certo modo articular as demandas por maior diversidade cultural e o respeito às identidades coletivas com alternativas de gestão da cultura como fator de desenvolvimento econômico e também de justiça social. A ampliação da produção e do acesso aos bens culturais torna-se um dos principais objetivos. Em paralelo, ações culturais também passam a ser incorporadas às políticas públicas sociais, em certa medida auxiliadas pela atuação da sociedade civil organizada. Em síntese, a filosofia que rege as novas formas de gestão cultural insere a cultura na esfera da cidadania, investindo na democratização dos processos de produção e fruição cultural e de reconhecimento da diversidade. Nesse contexto, tem havido um esforço de garantir dispositivos que promovam essa diversidade e estimulem produções, estilos e consumos periféricos ou mais relacionados ao popular, no sentido de beneficiar igualmente classes e grupos desfavorecidos (Ipea, 2008).

As ações públicas, então, segundo estes valores, devem oferecer as garantias institucionais e os instrumentos para democratizar o acesso às facilidades de fomento, direcionando recursos para produtores independentes ou excluídos dos dinamismos dominantes, bem como abrir espaços participativos aos grupos envolvidos com a produção e difusão simbólica, valorizando os produtos culturais por eles gerados. (Ipea, 2008:151).

Nota-se que o princípio da equidade se tornou central, relacionando-se à democratização, à ampliação do acesso a bens e serviços culturais e à valorização da diversidade. Como será visto adiante, o aproveitamento dessas “brechas” no âmbito da produção e circulação de bens culturais por parte dos movimentos sociais será uma das chaves para se compreender as dinâmicas das lutas por reconhecimento travadas no campo do audiovisual.

Todo esse movimento em torno da valorização da “diversidade cultural” brasileira e da noção de cultura como integridade, viabilizada por meio de políticas de ampliação do acesso a recursos públicos e de ações de inclusão social através de projetos de arte, cultura e comunicação, se desenrolou em decorrência de transformações econômicas e culturais então em curso em âmbito mundial.

A valorização de novos olhares sobre realidades locais e regionais fazia eco à demanda por manifestações multiculturais no mercado mundial. Este é um dos fatores que podem ser associados, por exemplo, à emergência dos “cinemas nacionais” ao redor do mundo a partir da década de 90, e, por conseguinte, ao desenvolvimento do “cinema de periferia” nos anos 2000 no Brasil. Outro fenômeno de âmbito global que efetiva esta

tendência é a consolidação dos usos da cultura como recurso a ser gerenciado, como elemento estratégico para a efetivação da cidadania e o desenvolvimento de economias locais e nacionais. A liberdade de se engajar em atividades culturais e de se representar-se sem consentimento poderia ser visto como parte de uma “cidadania cultural”, que garantiria certos direitos culturais a todos os indivíduos. O que ocorre é uma imbricação dos campos dos direitos humanos e da cidadania, da cultura e da comunicação.

Fragmentos do documento *Programa cultural para o desenvolvimento do Brasil* (Ministério da Cultura, 2006) reforça a adesão a esta concepção:

A cultura é um direito básico do cidadão, tão importante quanto o direito ao voto, à moradia, à alimentação, à saúde e à educação.

O Brasil demanda políticas públicas que, ao mesmo tempo, promovam o desenvolvimento cultural geral da sociedade, contribuam para a inclusão social e para a geração de ocupação e renda e afirmem a nossa singularidade diante das demais culturas do mundo. (Ministério da Cultura, 2006:13).

Segundo o documento, o Ministério da Cultura baseou suas políticas em uma concepção de cultura que articula três dimensões: i) cultura como expressão simbólica (estética e antropológica), ii) cultura como direito e cidadania de todos os brasileiros, e iii) cultura como economia e produção de desenvolvimento. Neste mesmo material, o campo do audiovisual é considerado estratégico, pois atravessa diversos segmentos da cultura de forma integrada. Além disso, é visto cada vez mais de forma ampliada, não restrita ao cinema, “englobando as transformações por que passa a TV, a partir das novas tecnologias digitais” (Ministério da Cultura, 2006:21).

Diversas políticas públicas têm sido adotadas pelo Governo Federal desde os anos 90 no sentido de melhorar a relação entre Estado e indústria audiovisual no Brasil e impulsionar este setor, na medida em que este passa a ser encarado como área estratégica para a economia. A criação das leis de incentivo visando à retomada do cinema nacional e o lançamento de editais de fomento à produção, distribuição e exibição de produtos audiovisuais estão entre as principais iniciativas que ajudam a promover a prática do audiovisual em todo o país<sup>3</sup>. Apesar da descentralização dos recursos ainda ser um dos entraves desse tipo de política pública, dado às diferenças sócio-culturais existentes não somente entre as diferentes regiões, mas também entre os diversos grupos sociais, ainda assim, fica evidente que este cenário favorece a chamada

---

<sup>3</sup> O limite de espaço impede que sejam elencados neste artigo todos os recentes programas e projetos de âmbito federal de estímulo ao audiovisual no Brasil. Esse conteúdo pode ser encontrado no site do Ministério da Cultura ([www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br)).

inclusão audiovisual, conduzida em boa parte pela sociedade civil organizada em torno de ações sociais que entrelaçam cultura, comunicação, tecnologia e cidadania.

Assim, imagens de diferentes periferias e favelas, suas histórias e seus personagens, antes circunscritos ao seu território e à sua gente, ou transformados em objeto de “investigação social”, passaram a alcançar maior visibilidade ao circular por diferentes redes de exibição de produções audiovisuais, que inclui a Internet e festivais e mostras de cinema e vídeo. Além disso, e principalmente, passaram a ser concebidas, produzidas e protagonizadas por seus próprios moradores e representantes. Esses dois aspectos, juntos, provocam uma mudança no modo de percepção desses espaços e, associados a outros fatores, contribuíram para o surgimento e a efetivação do chamado cinema de periferia.

### **Práticas e discursos como instrumentos de organização e de visibilidade na esfera pública**

Para além da dimensão interna dos produtos do cinema de periferia, relativa à forma e ao conteúdo dos filmes exibidos nos festivais, pode-se constatar a existência de uma dimensão social deste “movimento”, que diz respeito às suas estratégias discursivas e à posição simbólica ocupada por esses novos realizadores tanto no campo do audiovisual como na própria esfera pública. O objetivo é compreender a dimensão política associada às redes existente em torno deste cinema de periferia, de modo a considerar um importante componente de distinção desses produtos: o seu caráter “periférico”, “chancelado” por determinadas instâncias do campo audiovisual e das organizações da sociedade civil envolvidas. Afinal, é notória uma demanda de determinados grupos sociais por reconhecimento, traduzida sob a forma de direito à auto-representação e positivação da própria imagem na esfera pública.

Nesse processo de tornar visível um tipo específico de produção audiovisual, o que se sobressai é a busca por disponibilizar na esfera da visibilidade pública temas e questões a serem introduzidos no debate social (Gomes, 2008). O que a idéia de uma esfera da visibilidade pública pressupõe é a possibilidade de tornar públicas “opiniões em perspectiva”, ao criar um espaço simbólico onde seja possível tratar publicamente de temas de interesse geral (ou relativos a determinados segmentos da sociedade civil), de modo a promover tanto o debate quanto a deliberação política.

Em grande medida, essa visibilidade está relacionada à mídia, em suas várias dimensões, e ao lugar que ocupa hoje na configuração da esfera pública. Desse modo, busca-se cada vez mais um tipo de visibilidade pública, através ou não da grande mídia, objetivando “ganhos” simbólicos. Para fazer frente às indústrias da informação, do entretenimento e da cultura (Gomes, 2003), espaços e processos alternativos de informação e de comunicação são criados por organizações civis, em suas mais variadas formas, na tentativa de ampliar a visibilidade pública de seus temas e questões, objetivando superar as “desigualdades geradas por fatores de natureza social, cultural ou política” (Maia, 2008:185). Diferentes nichos de produção discursiva emergem, em parte, de movimentos sociais e outras formas de organização da sociedade civil fundamentadas numa idéia de “emancipação” por meio de práticas simbólicas que envolvem a difusão e a partilha de representações (por vezes comuns a um mesmo grupo, por vezes conflitantes entre si) na esfera da visibilidade pública.

Um aspecto evidenciado nos discursos que acompanham o cinema de periferia, presente nos materiais institucionais tanto dos festivais quanto das oficinas de inclusão audiovisual, é o direito à “auto-representação”: a possibilidade de indivíduos e coletivos da periferia de exercerem maior controle sobre suas próprias representações, com o objetivo de refutar aquelas consideradas “erradas” ou não-satisfatórias, as estereotípias, as distorções, etc. Por trás destas reivindicações, o que se sobressai são demandas por produção e exibição de bens simbólicos através do audiovisual. Considera-se, portanto, que a participação política hoje também é marcada – e principalmente – pela busca de uma inserção em diferentes espaços de mediação, o que inclui não apenas a mídia tradicional, mas espaços alternativos de exibição de produtos audiovisuais, como cineclubes, festivais e mostras, sites e blogs específicos na internet.

Mas o que tornar visível e discutível na esfera pública? E por que recorrer a um discurso social organizado para defender determinados tipos de interesse?

Segundo Pierre Bourdieu, as lutas simbólicas pressupõem a existência de uma espécie de “divisão” simbólica do mundo social, que resulta numa luta por classificações, “uma luta pela definição da identidade”, uma “luta das representações, no sentido de imagens mentais, e também de manifestações sociais destinadas a manipular as imagens mentais”. Neste contexto, desenvolvem-se disputas pelo “monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos” (Bourdieu, 2006:113). O que está em jogo no universo dessas

disputas é um tipo específico de poder, o simbólico, que é um poder de construção da realidade social.

Lutas (ou disputas) por estes monopólios (de fazer ver e fazer crer), definições (de identidade, de divisão), conceitos e representações (do mundo social) ocorrem entre agentes de um determinado campo (interno), mas também entre campos distintos (externo), configurando modos de classificação e de produção de crenças necessárias para a consolidação do campo, o que, em última instância, estará em jogo também nas disputas por visibilidade.

Deve-se observar, por um lado, como se dão as classificações objetivas e a relação prática com essas classificações e, em particular, as estratégias pelas quais os agentes “procuram pô-las ao serviço dos seus interesses, materiais ou simbólicos, ou conservá-las e transformá-las” (Bourdieu, 2006:122); por outro lado, faz-se necessário compreender também as relações de força objetivas (materiais e simbólicas) e as práticas por meio das quais os agentes classificam os outros agentes e observam a sua posição nestas relações objetivas e, simultaneamente, “as estratégias simbólicas de apresentação e de representação de si que eles opõem às classificações e às representações (deles próprios) que os outros lhes impõem” (2006:123).

As representações, para Bourdieu, são “enunciados performativos que pretendem que aconteça aquilo que enunciam” (2006:118). Frente a este modo de compreensão da relação entre enunciado e representação, o que ocorre é um efeito simbólico exercido pelo discurso, que consagra um estado de divisões e da visão das divisões. Neste processo, utilizam-se certos critérios que funcionam como “armas” utilizadas nas “lutas simbólicas” pelo conhecimento e pelo reconhecimento, designando as condições nas quais pode firmar-se a ação simbólica de mobilização para produzir a unidade real ou a crença na unidade que, por sua vez, tende a tornar-se real (2006:120). Neste sistema de critérios há aspectos objetivos, como o território, língua, atividades econômicas, etc., e aspectos subjetivos, como o sentimento de pertencimento, por exemplo. A força social das representações, portanto, construídas com base em certos critérios, contribuiria para a produção de crenças dentro e fora de um grupo. O sentimento de pertencimento a um lugar, comunidade ou mesmo a um movimento cultural, por exemplo, se configura num importante fator subjetivo de articulação entre os agentes realizadores, que também encontram na própria prática do audiovisual um elemento de unidade.

A unidade e a identidade de um determinado grupo definem-se a partir do modo como se impõe uma visão do mundo social. Ao seguir certos princípios de “divisão” (simbólica), essa visão instituída, quando imposta ao conjunto do grupo, “realiza o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a realidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo” (2006:113). Cabe ressaltar, contudo, que nem sempre essa unidade pode ser garantida, ainda mais considerando a existência de diferentes correntes, tendências e subgrupos no interior de um mesmo campo. De todo modo, o que se instaura através das produções audiovisuais é uma “projeção simbólica” de uma unidade e de uma identidade, um discurso que garante uma determinada visão do mundo social.

A necessidade de reconhecimento interno e externo dos grupos pode ser tomada como ponto de interseção com as teorias do reconhecimento social, na medida em que estas partem do pressuposto de que a luta por reconhecimento também é uma afirmação da diferença (distinção), ou seja, o desejo do reconhecimento da identidade específica de grupos sociais. Nas sociedades contemporâneas, a visibilidade é condição necessária para que este reconhecimento exista.

### **Visibilidade e reconhecimento social**

O conceito de reconhecimento social aqui adotado provém de uma perspectiva da teoria crítica atual problematizada por Charles Taylor, Axel Honneth e Nancy Fraser, que entendem o tema do reconhecimento como sendo central para a compreensão das sociedades contemporâneas. Por esse viés teórico, considera-se que os conflitos sociais têm sido pautados pelas lutas por reconhecimento, que se tornam ainda mais necessárias em sociedades marcadas por desigualdades sociais e econômicas (Mattos, 2004). De maneiras distintas, estes autores, a partir da categoria do reconhecimento, estabelecem “uma posição crítica em relação às lutas sociais contemporâneas”, teorizando o lugar da cultura no capitalismo e pensando padrões de Justiça (2004:143). Um dos aspectos deste debate teórico diz respeito ao entrelaçamento das dimensões simbólicas (reconhecimento) e materiais e econômicas (redistribuição), que constituem a base das demandas dos movimentos sociais e das mobilizações coletivos na contemporaneidade.

A gênese da sociologia do reconhecimento se encontra na “intuição hegeliana original”, que reconhece a luta por respeito e reconhecimento intersubjetivo como o motor último dos conflitos sociais (Mattos, 2006). A realidade social é entendida como

um processo de formação através do qual o reconhecimento jurídico se amplia pouco a pouco, abarcando o acesso a direitos e à cidadania. “A estrutura da sociedade civil se amplia à medida que novas formas de concretização do direito são reconhecidas” (2006:25).

Para Charles Taylor, o discurso do reconhecimento possui dois níveis: um da esfera íntima, “onde a formação da identidade e do ser é entendida como fazendo parte de um diálogo e luta permanentes” com os outros; e um da esfera pública, “onde a política do reconhecimento igualitário passou a desempenhar um papel cada vez maior” (Taylor, 1994).

Para algumas pessoas, a igualdade diz respeito só a direitos civis e voto; para outras, amplia-se para a esfera sócio-econômica. De acordo com este ponto de vista, aqueles que, devido à pobreza, se vêem sistematicamente impedidos de usufruírem ao máximo de seus direitos de cidadania têm sido relegados para um estatuto de segunda categoria e necessitam de uma ação de compensação através da igualdade (Taylor, 1994:58)

No âmbito da esfera pública, há dois tipos de políticas que se baseiam na noção de igual respeito que, para Taylor, mostram-se conflitantes. De um lado, considerando a persistência de desigualdades sociais na esfera sócio-econômica (como ocorre em países como o Brasil), busca-se a igualdade de direitos sociais e econômicos, pressupondo uma espécie de “homogeneização” de todos os indivíduos e não evidenciando suas especificidades. Trata-se de uma política permanente de reconhecimento igualitário, ideal de uma sociedade democrática. Nesse sentido, “a projeção de uma imagem do outro como ser inferior e desprezível pode, realmente, ter um efeito de distorção e de opressão, ao ponto desta imagem ser interiorizada” (Taylor, 1994:57).

Por outro lado, frente ao caráter multicultural e diversificado das sociedades contemporâneas, recorre-se cada vez mais à política das diferenças, que tem como princípio reconhecer o valor de cada um, não devendo subjugar ou discriminar nenhum tipo de cultura, classe, grupo étnico, opção sexual, religião, etc. O que está implícito aí é uma postura de não-discriminação e de defesa dos direitos individuais. Na política de diferença, exige-se o reconhecimento da identidade única deste ou daquele indivíduo ou grupo, do caráter singular de cada um. Isso quer dizer que é exatamente esta singularidade que tem sido ignorada, disfarçada, por vezes assimilada a uma identidade dominante ou de maioria. O respeito para com as diferenças, portanto, torna-se necessário para se evitar o não reconhecimento ou o reconhecimento incorreto do outro.

O reconhecimento incorreto não implica só uma falta de respeito devido. Pode também marcar as suas vítimas de forma cruel, subjugando-as através de um sentimento incapacitante de ódio contra elas mesmas. Por isso, o respeito devido não é um ato de gentileza para com os outros. É uma necessidade humana vital. (Taylor, 1994:46)

O autor recorre ao conceito de dialógico para caracterizar o modo como desenvolvemos nossa identidade num coletivo. “A minha própria identidade depende, decisivamente, das minhas reações dialógicas com os outros” (Taylor, 1994:54). Temos, então, no plano íntimo, consciência do modo como nossa identidade pode ser formada ou deformada, dependendo da relação que estabeleço com os outros.

Também para Axel Honneth, a luta por reconhecimento está por trás dos conflitos sociais, marcados por constantes tensões entre a questão da liberdade individual e a eticidade e os laços comunitários. “O conflito social só ocorre porque houve uma desconsideração do acordo intersubjetivo, no qual os sujeitos haviam se reconhecido como parceiros de interação” (Honneth, 2003:25). Os confrontos práticos que se seguem por conta da experiência do reconhecimento denegado ou do desrespeito, representam conflitos em torno da ampliação tanto do conteúdo material como do alcance social do *status* de uma pessoa de direito. Desse modo, a estrutura da sociedade civil se amplia à medida que novas formas de concretização do direito são reconhecidas.

Juntamente com o *status* jurídico do cidadão individual, ampliam-se também as relações de reconhecimento, resultado de progressivas lutas sociais. O autor identifica três etapas de reconhecimento, que evoluem, em primeiro lugar, a dimensão afetiva, proporcionado inicialmente pela família e responsável pelo desenvolvimento da autoconfiança do indivíduo; em segundo lugar, na dimensão cognitiva, o direito a ser garantido na instância da sociedade civil, através do reconhecimento jurídico, e que desenvolve o sentimento de auto-respeito; e, por fim, a solidariedade social e a comunidade de valores, e que possibilita a efetivação de uma estima social. Estas seriam três formas de reconhecimento e as condições intersubjetivas básicas para a boa vida, conforme a teoria de Honneth. A recusa dessas formas corresponderia a formas de não reconhecimento: respectivamente, maus-tratos e violação da integridade física (no âmbito das relações primárias); privação de direitos e exclusão, em anulação à integridade social da pessoa (na dimensão dos direitos); e degradação e ofensa, afetando a dignidade do sujeito (na esfera da comunidade de valores). Essas seriam as três formas valorativas de desrespeito e depreciação, que podem atingir modos de vida individuais ou coletivos, negando a possibilidade destes atribuírem um valor social às suas próprias

capacidades. Para Honneth, “são as três formas de reconhecimento – do amor, do direito e da estima – que criam primeiramente, tomadas em conjunto, as condições sociais sob as quais os sujeitos humanos podem chegar a uma atitude positiva para com eles mesmos” (2003:266). Somente adquirindo cumulativamente a autoconfiança, o auto-respeito e a auto-estima, uma pessoa é capaz de se conceber de modo irrestrito como ser autônomo e individuado e de identificar com seus objetivos e desejos. O autor, portanto, defende que todas as questões de reconhecimento estão de, alguma forma, relacionadas com a auto-estima. Todas as lutas sociais e conflitos sociais teriam como base uma luta por reconhecimento e, desse modo, as lutas por redistribuição também representam uma luta por reconhecimento. É o não reconhecimento que está na base dos sentimentos de sofrimento, humilhação e privação (Mattos, 2006).

Na perspectiva dos movimentos sociais, por exemplo, a apropriação de meios expressivos junto à esfera pública representaria não apenas o poder de dispor dos meios da força simbólica em busca de reconhecimento social, mas também de marcar um posicionamento público em busca de garantias de direitos e de oportunidades iguais. Segundo Honneth:

Quanto mais os movimentos sociais conseguem chamar a atenção da esfera pública para a importância negligenciada das propriedades e das capacidades representadas por eles de modo coletivo, tanto mais existe para eles a possibilidade de elevar na sociedade o valor social ou, mais precisamente, a reputação de seus membros (Honneth, 2003:207-208).

Esta reputação está associada à idéia de estima social, proveniente de uma forma de reconhecimento que pressupõe a valorização, de forma igualitária, das capacidades e propriedades dos indivíduos no interior de uma comunidade de valores. A construção de um horizonte intersubjetivo de valores criaria, então, as condições para que o reconhecimento entre os indivíduos se efetivasse.

Nancy Fraser, diferentemente de Taylor e Honneth, defende que as demandas por justiça social na contemporaneidade parecem ser cada vez mais divididas em dois tipos: de redistribuição e de reconhecimento. A autora considera que redistribuição e reconhecimento podem ser combinados, articulados, apesar de suas divergências de origem filosófica.

As injustiças sócio-econômicas (de redistribuição) têm suas raízes na estrutura político-econômica da sociedade, e inclui exploração, marginalização econômica e privações materiais. O não reconhecimento, por outro lado, diz respeito a uma injustiça

cultural ou simbólica, estando enraizada em “padrões de representação, interpretação e comunicação”, incluindo dominação cultural, em função desses padrões já cristalizados; não reconhecimento ou invisibilidade de determinadas práticas culturais não-dominantes; e desrespeito, através da disseminação constante de representações públicas estereotipadas ou negativas de determinados grupos sociais, ou mesmo em função de abordagens discriminatórias nas interações do cotidiano (Fraser, 1995:71). As duas dimensões podem impedir uma participação efetiva e igualitária de todos os cidadãos.

Inicialmente, a autora trata as duas demandas em sua dimensão política, tratando-as como “paradigmas de justiça popular”, que indicam as atuais lutas na sociedade civil e que normalmente são associadas às demandas dos movimentos sociais. Teoricamente, a tentativa é trazer uma concepção bidimensional de justiça que pode acomodar tanto as reivindicações por igualdade social quanto as reivindicações por reconhecimento da diferença. Problemas de classe, por exemplo, dizem respeito mais a questões de redistribuição material, pois estão enraizados na estrutura política e econômica da sociedade. “Uma classe apenas existe como uma coletividade em virtude da sua posição nesta estrutura e de sua relação com outras classes” (Fraser: 1995:75). Então, superar problemas de exploração de classe exigiria reestruturar a política econômica para melhorar a distribuição de renda, por exemplo, e garantir total participação dos que se sentem prejudicados. Questões relativas à sexualidade, por outro lado, diriam respeito a um modo de diferenciação que não surge a partir de problemas econômicos, mas de uma estrutura de valoração cultural. Uma injustiça neste campo seria, então, uma questão de reconhecimento, envolvendo aspectos de dominação cultural, preconceito e estigmatização.

Para além desses casos paradigmáticos (e ainda assim passíveis de contradições), Fraser defende que a redistribuição ou o reconhecimento, de forma isolada, não podem ser suficientes para superar as injustiças da sociedade contemporânea. Assim, ambos precisam ser reconciliados e combinados. Ao contrário de Honneth e Taylor, para quem o reconhecimento é entendido como uma questão de ética, de boa vida, Fraser defende que o reconhecimento deve ser encarado como uma questão de justiça (de moralidade) e não de ética. Para ela, justiça hoje diz respeito tanto à redistribuição quanto ao reconhecimento, ainda que seja complexo articular essas duas dimensões. Sua abordagem pressupõe uma noção mais ampla do conceito de justiça, que abarcaria tanto as demandas por distribuição quanto as demandas por reconhecimento.

A autora é contrária à idéia de construção de uma identidade de grupo como forma de garantir o reconhecimento. Para além das políticas afirmativas, o que se percebe não é mais a ênfase nas visões planificadas e coletivas, mas, pelo contrário, a emergência de visões singulares e altamente complexas, multifacetadas (Fraser; Honneth, 2003:76). Por isso, propõe o modelo de *status*, de modo a tratar o reconhecimento como questão de *status* social, e não de identidade coletiva. O modelo de *status* não se estrutura a partir de identidades de grupo fechadas e homogêneas e propõe reconhecimento recíproco e igualdade de *status* entre os indivíduos. Caso isso não ocorra, o que prevalece é a subordinação social, no sentido dos atores sociais serem privados de *participar como um igual* na vida social. A paridade participativa, então, torna-se elemento central na argumentação de Fraser, sendo uma espécie de critério para avaliar e julgar as especificidades das reivindicações por reconhecimento. É nesse sentido que ela defende que este modelo da paridade participativa deva ser aplicado dialógica e discursivamente, através de processos democráticos na esfera pública.

O que marca essas três abordagens é justamente a relevância dada à crescente mobilização de atores sociais, individuais ou coletivos, na busca de reconhecimento social, seja articulando questões simbólicas ou materiais sob a única denominação de reconhecimento, como fazem Taylor e Honneth, ou estabelecendo uma distinção entre reconhecimento e redistribuição, a exemplo de Fraser. As disputas simbólicas – que pressupõem um tipo de auto-classificação e a produção de crenças no interior de um campo – remetem a uma luta por reconhecimento, e que podem envolver tanto reivindicações de respeito e estima social, quanto de igualdade de direitos.

O paradigma que marca os novos movimentos sociais se caracteriza pela ênfase nessas demandas por reconhecimento (de identidades, do direito à diferença, da afirmação dos direitos individuais, etc), em conjunção ou não com as demandas por redistribuição (de recursos materiais e bens sociais baseados muitas vezes nas lutas de classe). Segundo Gohn (2007), a sociedade civil se organiza hoje em busca de assegurar direitos sociais, investindo em novas dimensões da identidade (individual ou coletiva) e valorizando aspectos pessoais e íntimos da vida humana. Frente a essa nova configuração, o conceito de reconhecimento social pode servir de parâmetro para se compreender os discursos acerca do cinema de periferia elaborados pelos próprios integrantes deste campo específico do audiovisual brasileiro.

## **Organização discursiva: delimitação de práticas e construção de crenças**

O discurso elaborado por essas organizações para caracterizar e justificar a realização de seus respectivos festivais é uma importante chave para se compreender como o campo da produção audiovisual das periferias aciona os conceitos de diversidade cultural, identidades coletivas, protagonismo e visibilidade e, desse modo, conseguem estabelecer uma articulação com as questões do reconhecimento social.

Os conceitos de diversidade cultural e de identidade têm funcionado no campo do audiovisual como elementos de distinção, de agrupamento e de reconhecimento de determinados tipos de práticas e produtos.

O conceito de identidade coletiva (ou de grupo identitário) é importante para se compreender o modo como o discurso dos festivais de audiovisual de periferia desenvolve uma “categoria” específica de realizadores que, em comum, reconhecem um *status* de pertencimento a comunidades localizadas em favelas e periferias, e de produtos audiovisuais cujos protagonistas sejam esses mesmos espaços e seus moradores. Há, portanto, um tipo de reconhecimento mútuo que pressupõe o cultivo de identidades partilhadas por meio de locais de origem, atividades artísticas em comum (como a própria produção audiovisual, por exemplo) ou movimentos culturais específicos (como é o caso do *hip hop* e do *funk*).

Entre os quatro tipos de grupos identitários apresentados por Amy Gutmann (2003) – cultural, voluntário, de atribuição e religioso – o cultural é o que mais se adéqua à idéia de uma produção audiovisual *de e sobre* a periferia. A partir de um conceito de cultura mais amplo, grupos de identidade cultural muitas vezes dão a seus membros um senso de segurança e pertencimento, ao representarem modos de vida que se baseiam em aspectos culturais que são viabilizados por seus membros.

Um dos aspectos que emerge dos textos relativos aos festivais *Visões Periféricas* e *Cine Cufa* é a demarcação de espaços da cidade caracterizados como periferias e favelas, que funcionam como indicativos tanto da valorização de espaços representativos de uma diversidade cultural ainda pouco explorada, quanto de um aspecto aglutinador capaz de atribuir uma identidade coletiva através da idéia de pertencimento. Porém, não há exatamente uma especificação desses lugares. Os bairros e comunidades não são denominados ou localizados geograficamente. Há, portanto, uma denominação genérica acerca desses espaços urbanos – ora chamados de favelas, ora de periferias – mas que são transformados em protagonistas nestes eventos. As

produções selecionadas nesses dois festivais devem tratar sobre questões das periferias e favelas e, em geral, serem feitas por seus moradores.

O material de divulgação do festival *Cine Cufa* é explícito quanto ao conceito do evento:

O mundo já retratou a periferia. Agora é a vez das posições se invertermem. (Cine Cufa, 2007).

O Cine Cufa é um festival dedicado às obras audiovisuais produzidas por periferias de todo o mundo (...). Portanto, na tela do Cine Cufa os cineastas das periferias encontram a oportunidade de exibir o seu ponto de vista sobre os mais variados assuntos. (Cine Cufa, 2007)

Este festival de cinema mostra o que é produzido pelas favelas do Brasil e do mundo (...). (Cine Cufa, 2008).

(...) Um evento de cinema exclusivamente produzido pelas periferias do Brasil e do mundo. (Cine Cufa, 2009).

Com o objetivo de democratizar a Sétima Arte, o Cine Cufa é um festival internacional de cinema que exhibe somente produções criadas por moradores e legítimos representantes das favelas. ([www.cinecufa.com.br](http://www.cinecufa.com.br))

O Cine Cufa exhibe obras com tema, gênero e duração livres, tendo como única prerrogativa para exibição da obra a atuação da favela como protagonista do projeto. ([www.cinecufa.com.br](http://www.cinecufa.com.br))

Os organizadores do Cine Cufa justificam a necessidade de festivais específicos também pelas características do mercado de exibição. Há grande quantidade de trabalhos produzidos tanto pela escola de cinema da Cufa quanto por outros projetos sociais semelhantes (por vezes chamadas de “escolas populares de cinema”) que carecem de espaços de exibição. A seleção dos filmes, portanto, obedece a critérios baseados na existência de espaços urbanos chamados de favelas e periferias e os trabalhos de produtores e diretores quem não vivem nesses espaços devem demonstrar alguma relação com este contexto.

No caso do festival *Visões Periféricas*, o conceito de periferia adotado nos textos sofreu modificações entre as edições de 2007 e 2009. Em 2007, quando o evento era organizado pelo Observatório de Favelas, havia uma delimitação com relação à origem e às temáticas das produções a serem exibidas que destacava o lugar da periferia e da favela:

O Festival Audiovisual Visões Periféricas nasce desta acepção da importância da cultura para a construção de um novo olhar sobre as periferias brasileiras. (Visões Periféricas, 2007)

Mais do que exibir filmes da periferia, o Visões Periféricas é feito pela periferia. (...) O objetivo aqui é mostrar que a periferia também é capaz de operar mercado, de dominar por completo os processos de produção e difusão. Assim, mais do que incluído, aquele que é oriundo de periferia, é protagonista. (Visões Periféricas, 2007)

A partir de 2008, o evento passa a ser realizado pela organização Imaginário Digital e o foco do festival começa a se modificar. Na edição de 2009, são criadas novas mostras dentro do festival, com diferentes abordagens, objetivando exibir produções que não sejam restritas à periferia. As mostras *Fronteiras Imaginárias* e *Tamojuntoemisturado* se dedicam a “misturar e integrar realizadores de qualquer lugar do país, independente de classe, credo ou cor”. A justificativa é formulada da seguinte forma:

A geração de jovens que está à frente desse movimento sintoniza-se com essas mudanças e explora as oportunidades do momento. É uma geração que se reconhece cada vez mais como cidadã do mundo, independente da origem ser a favela de uma metrópole, aldeia indígena ou comunidade quilombola. As identidades afirmadas pelas produções que compõe este festival assumem que não há nada mais universal do que as peculiaridades culturais de seus autores e locais de origem. (Visões Periféricas, 2008)

Ser periférico é cada vez menos uma condição social, geográfica ou econômica e cada vez mais uma atitude criativa e curiosa diante da vida. É comunicar-se com pessoas que estão do outro lado do mundo, mostrando ao mundo um pedaço do seu. Entender a complexidade do ser humano e abraçá-lo em toda a sua força e fragilidade é essencial para nos sentirmos cada vez mais cidadãos planetários. (Visões Periféricas, 2009).

Em parceria com o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA-Brasil) o festival, além de ser um espaço para a exibição, também se preocupa em refletir sobre essa produção periférica, a maior parte feita em contextos de educação audiovisual. ([www.visoesperifericas.org.br](http://www.visoesperifericas.org.br))

O *Visões Periféricas* vai aos poucos se afastando da idéia de “periferia” como condição social ou espaço geográfico. Evita, assim, restringir o evento a produções feitas por periferias para abarcar diferentes propostas estéticas e discursivas, porém que sejam representativas de contextos de aprendizagem do audiovisual. Para tanto, defende a idéia de se “extinguir” as possíveis fronteiras existentes entre centro e periferia – “relativizar a velha noção de centro e periferia” (Visões Periféricas, 2009) – e adota um

discurso de aceitação do outro, de reconhecimento e respeito às diferenças, de trocas culturais, etc., porém sempre ressaltando as condições de produção distintas em relação a outros produtos audiovisuais disponíveis no mercado.

Há um discurso que se pauta pela valorização da diversidade cultural e pela pluralidade de vozes, sem, contudo, colocar em evidência esta ou aquela manifestação cultural, ou uma determinada classe social ou raça. Evita-se, deste modo, recorrer à idéia de identidade, ao contrário do discurso construído pelo *Cine Cufa*, que investe na concepção de identidade para destacar o trabalho dos “cineastas das favelas”:

Este festival de cinema mostra o que é produzido pelas favelas do Brasil e do mundo, fazendo com que os idealizadores e realizadores dessa crescente vertente audiovisual se reconheçam como representantes de um legítimo movimento executor de uma nova cultura, além de abrir espaço para que assuntos ligados a essas produções sejam debatidos. (Cine Cufa, 2008)

Com isso pretendemos valorizar cada vez mais as produções dos cineastas de favela, bem como fomentar a construção de uma identidade que passe a atuar mais fortemente no mercado cinematográfico. ([www.cinecufa.com.br](http://www.cinecufa.com.br))

Os textos relativos aos dois festivais também enfatizam a questão do protagonismo. A favela, a periferia e seus moradores são tratados como protagonistas e esses espaços são considerados lugares de efervescência cultural, de emergência de novos olhares, através do trabalho de seus artistas e talentos. São sujeitos considerados ativos no processo de produção de um discurso próprio e de novas formas de representação artística, onde a mudança de perspectiva – o “olhar” que surge a partir das favelas e periferias – é tomada como condição básica e principal aspecto de caracterização desses produtos audiovisuais.

O Cine Cufa é um festival dedicado às obras audiovisuais produzidas por periferias de todo o mundo e traz como proposta o incentivo a uma nova ordem cultural e artística, que tem como objetivo maior mostrar um novo ponto de vista: a capacidade de contribuir não somente com personagens que possam atuar à frente das câmeras, mas também como protagonistas, atrás delas. Portanto, na tela do Cine Cufa os cineastas das periferias encontram a oportunidade de exibir o seu ponto de vista sobre os mais variados assuntos. (Cine Cufa, 2007)

Com isso pretendemos valorizar cada vez mais as produções dos cineastas de favela, bem como fomentar a construção de uma identidade que passe a atuar mais fortemente no mercado cinematográfico. ([www.cinecufa.com.br](http://www.cinecufa.com.br))

Esta nova ordem estética e cultural nasce também da vontade e necessidade da periferia de ser protagonista de sua própria história e de expor seu ponto de vista, de retratar o mundo segundo sua própria ótica. ([www.cinecufa.com.br](http://www.cinecufa.com.br))

Essas produções formam um painel representativo de uma diversidade cultural brasileira que estamos pouco acostumados a ver no cinema ou na TV (*Visões Periféricas*, 2008)

A geração de jovens que está à frente desse movimento sintoniza-se com essas mudanças e explora as oportunidades do momento. É uma geração que se reconhece cada vez mais como cidadã do mundo, independente da origem ser a favela de uma metrópole, aldeia indígena ou comunidade quilombola. As identidades afirmadas pelas produções que compõe este festival assumem que não há nada mais universal do que as peculiaridades culturais de seus autores e locais de origem. (*Visões Periféricas*, 2008)

Durante seis dias, cria um espaço de deslumbramento com a diversidade de imagens, vozes, cores, sotaques e culturas materializados em dezenas de filmes das cinco regiões do Brasil e de outras nacionalidades. (*Visões Periféricas*, 2009)

O *Cine Cufa* reforça a idéia de uma nova tendência cultural e artística que vem das favelas e periferias e do protagonismo de novos atores sociais. Defende a questão da identidade como forma de inserção no mundo, de participação na sociedade e de possibilidades profissionais. O *Visões Periféricas*, por sua vez, investe no aspecto da diversidade cultural, representada pela variedade de manifestações culturais de diversas regiões do Brasil. Há uma tentativa de englobar uma diversidade que seja representativa de determinados modos de uso do audiovisual. É um discurso que, ao mesmo tempo em que se propõe a ser democrático, no sentido de abarcar diversas experiências e propostas “populares”, também estabelece os critérios de inclusão neste universo.

A idéia de espaços de pluralidade de vozes mantém certa relação com a idéia de diversidade cultural. O surgimento de uma sociedade civil plural resultou numa diversidade de valores cada vez maiores, resultando em arranjos sociais híbridos em diversas instâncias (econômica, política, cultural) e em todos os espaços sociais. Essa produção discursiva sobre as favelas e periferias, embora utilize essas denominações de forma generalizada para indicar um espaço geográfico e ao mesmo tempo uma condição social, reforça a idéia de que esses espaços não são homogêneos e que uma das funções principais tanto dos projetos sociais quanto dos festivais seria justamente valorizar essa diversidade cultural.

A idéia de diversidade cultural neste contexto refere-se a uma diversidade social que se manifesta através de expressões artísticas, culturais e comunicacionais, e a

produção audiovisual de certa forma entrelaça essas diferentes esferas. Atribui-se a este tipo de produção cultural um poder tanto “concreto” quanto simbólico. Por um lado, poderia significar uma “porta de entrada” para o mundo do trabalho (através de profissões ligadas ao cinema, ao teatro, à TV, etc.) ou mesmo uma ferramenta de “inclusão social”. Por outro lado, representaria o poder simbólico de dar visibilidade a novos atores ou agentes sociais, o que significaria compor uma “pluralidade de vozes” que encontra espaço privilegiado nestes eventos.

Note-se que a valorização desses produtos, por parte dos realizadores dos festivais, passa pela sua diferenciação. Em conjunto, essas obras seriam responsáveis por estabelecer novos parâmetros de produção simbólica, relacionados à idéia de uma perspectiva particular (ótica, ponto de vista, pensamento) sobre sua “própria história”.

É a favela mostrando ao mundo seu pensamento, seu talento! É a favela escrevendo sua própria história. ([www.cinecufa.com.br](http://www.cinecufa.com.br))

As identidades afirmadas pelas produções que compõe este festival assumem que não há nada mais universal do que as peculiaridades culturais de seus autores e locais de origem. (Visões Periféricas, 2008)

A questão da identidade parece então manter relação com ambas as proposições: a afirmação de um “saber fazer” e de um “poder fazer” e os aspectos simbólicos que emergem desse processo sob a forma de produtos audiovisuais. Este poder simbólico, contudo, só se efetiva se a produção cultural destes novos atores sociais de fato tiver alguma visibilidade mais ampla, que não se limite ao seu próprio contexto.

Entretanto, além de produzir é preciso exibir. E por identificar esta lacuna no mercado de exibição a Cufa criou esta janela para difusão das mais diversas obras cinematográficas realizadas pela periferia. ([www.cinecufa.com.br](http://www.cinecufa.com.br))

Isto comprova que o Cine Cufa está no caminho certo, dando visibilidade aos talentosos cineastas de favela, cujas obras normalmente não têm acesso às salas de exibição. ([www.cinecufa.com.br](http://www.cinecufa.com.br))

Inúmeras obras audiovisuais já deram ao público fruidor da Sétima Arte a oportunidade de conhecer e se aprofundar no cotidiano da periferia (...). Restrito ainda é o espaço destinado, no mercado cinematográfico, a obras que apresentam o olhar inverso, de quem vive e sobrevive aos acontecimentos da favela lançados ao mundo que o rodeia. (Cine Cufa, 2009)

Mais do que exibir filmes da periferia, o Visões Periféricas é feito pela periferia. (...) O objetivo aqui é mostrar que a periferia também é capaz de operar mercado, de dominar por completo os processos de produção e difusão. Assim,

mais do que incluído, aquele que é oriundo de periferia, é protagonista. (Visões Periféricas, 2007)

Essas produções formam um painel representativo de uma diversidade cultural brasileira que estamos pouco acostumados a ver no cinema ou na TV (Visões Periféricas, 2008)

Note-se nos textos acima uma ênfase na necessidade de exibição/difusão, de “se mostrar” e de “ser visto”, até como forma de complementar o processo da cadeia produtiva do audiovisual. As atividades dos festivais de audiovisual relativos às favelas e periferias são geralmente justificadas também a partir da ótica da visibilidade. Os eventos seriam então necessários para se garantir certa visibilidade a uma produção que dispõe de poucos espaços de exibição. Por isso, o destaque dado às estratégias de divulgação, às janelas de exibição e à democratização do acesso ao audiovisual.

A questão da visibilidade também decorre deste poder simbólico de se apropriar de instrumentos que permitam dar projeção a essa diversidade de vozes que emerge dos produtos culturais das favelas e periferias. E uma visibilidade mais ampla implica buscar o reconhecimento do “outro”. Não basta o reconhecimento apenas dos pares, daqueles que compõem o campo social desta produção cultural. É a visibilidade mais ampla, construída junto à esfera pública, que permite “afirmar identidades”, ou que pelo menos oferece mais condições para isso.

A ação de protagonizar, então, implica não apenas em produzir discursos, mas também de buscar espaços para sua repercussão junto à esfera pública, pois a visibilidade proporcionada pelo festival não se limita à exibição dos filmes. A idéia é dar destaque aos produtores, principalmente junto a outros públicos e à mídia.

Questões negativas, associadas a formas de preconceito racial e/ou social, estigmas ou estereótipos, violência e criminalidade não são diretamente tratados no conjunto dos textos apresentados. Poucas citações fazem referência a esses assuntos, que em geral aparecem como pressupostos de uma realidade já amplamente divulgada (as tensões causadas pelo tráfico e a violência nas favelas e periferias, a falta de perspectiva de jovens de baixa renda, etc.), e que, portanto, justificaria tanto os projetos sociais quanto os festivais. Assim, a menção às questões de representação e de mudança de perspectiva (nova visão, ponto de vista das favelas/periferias, nova estética, etc.) pode pressupor o desejo do combate a estereótipos e representações distorcidas, enquanto a ênfase na democratização do audiovisual diz respeito à falta de acesso aos

meios de produção e à escassez de espaços de exibição, o que se configuraria num tipo de exclusão social.

O texto de 2009 do festival *Visões Periféricas* se apresenta como exceção, pois pretende justamente “apagar” as distinções normalmente estabelecidas a partir dos conceitos de classe social e raça, por exemplo.

O *Visões Periféricas* inova ao criar duas mostras dedicadas a misturar e integrar realizadores de qualquer lugar do país, independente de classe, credo ou cor. (*Visões Periféricas*, 2009)

Ser periférico é cada vez menos uma condição social, geográfica ou econômica e cada vez mais uma atitude criativa e curiosa diante da vida (...). (*Visões Periféricas*, 2009)

Em geral, os textos ressaltam a necessidade de mudanças na forma de representação das periferias e da busca de espaços de visibilidade, como já assinalado, não indicando, porém, nenhum tópico específico relativo ao que seria uma representação negativa ou estereotipada.

O Festival Audiovisual *Visões Periféricas* nasce desta aceção da importância da cultura para a construção de um novo olhar sobre as periferias brasileiras. (*Visões Periféricas*, 2007)

Com a intenção de promover um evento de caráter social, político e cultural, e com um forte senso de democratização do universo audiovisual é que a Central Única das Favelas realiza a segunda edição do *Cine Cufa*. (*Cine Cufa*, 2008)

Note-se que no primeiro fragmento o *Festival Cine Cufa* é caracterizado como sendo de “caráter social, político e cultural”, com “um forte senso de democratização”. Essas atribuições não apenas assinalam o perfil político e “militante” do evento e os objetivos de seus realizadores, mas também coloca em evidência uma característica que o torna diferente de outros eventos culturais que normalmente priorizam a dimensão estética das obras.

Em geral, o conjunto dos textos dos festivais e projetos sociais dedicados à produção audiovisual das favelas e periferias traz um discurso mais enfático sobre as possibilidades de ação e as potencialidades dos indivíduos e coletivos desses espaços, em detrimento de uma fala baseada na vitimização, por exemplo. Essa elaboração discursiva ajuda a definir a identidade dos grupos e o modo de configuração do campo,

produzindo uma forte crença, interna e externa, no poder simbólico exercido pelos produtos do cinema de periferia.

### **O reconhecimento das diferenças e a positivação da imagem**

No conjunto dos textos de apresentação dos festivais há o uso recorrente de expressões como visibilidade, identidade, diversidade cultural, pluralidade de vozes, representatividade, legitimidade e protagonismo, que funcionam como conceitos-chaves para a formulação de um discurso comum que revela uma busca por reconhecimento de determinados grupos sociais. A pluralidade de vozes e a diversidade de representações dizem respeito a um campo de produção audiovisual que embora seja cada vez mais amplo, é circunscrito a experiências específicas de produção cultural localizadas em favelas, periferias e em espaços de formação voltados para jovens de baixa renda (oficinas de inclusão audiovisual).

Trata-se de um discurso que atribui grande poder de transformação social através do reconhecimento advindo da visibilidade desses produtos e de seus realizadores. Há uma crença no poder simbólico gerado pela visibilidade. Não existe, por exemplo, um discurso de “revolta” ou de denúncia de práticas ou atitudes preconceituosas (o que em última instância se configuraria em formas de não-reconhecimento), mas sim de valorização das próprias iniciativas (projetos sociais, oficinas, festivais, formação de redes, etc.) e de sua importância social. Contudo, apesar de se evitar o discurso da exclusão e do não reconhecimento na sociedade (o que, por outro lado, muitas vezes pode ser observado nos filmes), a concepção de realidade adotada parece ter como pressuposto que o campo do cinema de periferia existe em função justamente de um longo processo de exclusão, que os agentes do tentam superar.

Esses fragmentos textuais oferecem um panorama de uma construção discursiva que organiza, aglutina e atribui novos sentidos a uma produção audiovisual específica que é apresentada como sendo representativa de espaços chamados de periferias. Nesse processo, legitima-se um determinado produto cultural, atribuindo-lhe não somente um valor e uma identidade, mas também uma função “política”, que é a de proporcionar maior visibilidade para os indivíduos e grupos sociais envolvidos nesses processos.

Alguns aspectos emergem dos textos analisados:

- a) Valorização da cultura enquanto campo de transformação social e “ativismo” político, e ênfase no caráter múltiplo e diversificado da cultura na contemporaneidade;
- b) Constituição de um movimento cultural através das práticas audiovisuais entre os jovens moradores de favelas e periferias, que poderiam ser chamados de “cineastas da periferia”;
- c) Tendência para atitudes propositivas e papel ativo no processo, ao invés de um posicionamento passivo. Ser protagonista, ao invés de ser “incluído”. Estar atuando por trás das câmeras, como realizadores, e não apenas na frente das câmeras, como personagem retratado, de modo a “dominar processos de produção e difusão”;
- d) Demandas por ampliação dos espaços de exibição de novos produtos audiovisuais (“democratização do audiovisual”).

Para além da possibilidade de se auto-representar, de representar a própria realidade, ou de criar novas representações do mundo, o que se percebe é uma grande ênfase na utilização do audiovisual como instrumento de produção discursiva e de posicionamento na esfera pública, principalmente levando-se em conta a amplitude que a linguagem audiovisual alcançou nos últimos anos. Além disso, atribui-se certo valor “político” ao ato de desenvolver produtos audiovisuais a partir de diferentes perspectivas culturais. É nesse sentido que na muitos desses realizadores consideram-se artistas “militantes”, engajados numa causa que tem relação direta com o “lugar” de onde falam, e buscam demarcar sua diferença almejando uma posição no campo do audiovisual como um todo.

### **Referências bibliográficas**

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo, Brasiliense: 1990.

CINE CUFA, Festival Internacional. Folder do evento. Rio de Janeiro, 2007.

CINE CUFA, Festival Internacional. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2008.

CINE CUFA, Festival Internacional. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2009.

FRASER, Nancy; HONNETH, Axel. **Redistribution or recognition? A political-philosophical exchange**. London, New York: Verso, 2003.

FRASER, Nancy. *From redistribution to recognition? Dilemmas of Justice in a 'post-socialist' age*. Artigo apresentado no Philosophy Department's Symposium on 'Political Liberalism', University of Michigan, março de 1995. Disponível em: <http://www.trentu.ca/academic/philosophy/fraserjusticeinterruptus.pdf>. Acesso em 25 de agosto de 2009.

GOHN, Maria da Glória. **Teorias dos movimentos sociais. Paradigmas clássicos e contemporâneos**. 6. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

GOMES, Wilson. *Apontamentos sobre o conceito de esfera pública política*. In: MAIA, R. e CASTRO, M. C. P. S. (Orgs). **Mídia, esfera pública e identidades coletivas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

GOMES, Wilson. *Da discussão à visibilidade*. In: GOMES, Wilson; MAIA, Rousiley C. M. **Comunicação e democracia. Problemas e Perspectivas**. São Paulo: Paulus, 2008.

GUTMANN, Amy. *The good, the bad and the ugly of identity politics*. In: GUTMANN, A. **Identity in Democracy**. Princeton University Press, p.1-37. 2003.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento. A gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada). **Políticas sociais – acompanhamento e análise / 16**. Novembro de 2008.

MAIA, Rousiley C. M. *Visibilidade midiática e deliberação pública*. In: GOMES, Wilson; MAIA, Rousiley C. M. **Comunicação e democracia. Problemas e Perspectivas**. São Paulo: Paulus, 2008.

MATTOS, Patrícia. **A sociologia política do reconhecimento. As contribuições de Charles Taylor, Axel Honneth e Nancy Fraser**. São Paulo: Annablume, 2006.

MATTOS, Patrícia. *O reconhecimento, entre a justiça e a identidade*. In: **Lua Nova, no. 63**. CEDEC, Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, São Paulo, Brasil: Brasil. 2004. Acesso al texto completo: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n63/a06n63.pdf>

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Programa cultural para o desenvolvimento do Brasil**. Brasília, DF, novembro de 2006.

TAYLOR, Charles. **Multiculturalismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

VISÕES PERIFÉRICAS, Festival Audiovisual. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2007.

VISÕES PERIFÉRICAS, Festival Audiovisual. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2008.

VISÕES PERIFÉRICAS, Festival Audiovisual. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2009.

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