

coletivo **Arte** NA PERIFERIA

Por uma outra dimensão territorial das artes visuais



ELISA RODRIGUES DASSOLER



FLORIANOPOLIS SC

2011

NA PERIFERIA

Arte



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - PPGAV
MESTRADO EM ARTES VISUAIS
LINHA DE PESQUISA: PROCESSOS ARTÍSTICOS CONTEMPORÂNEOS**

ELISA RODRIGUES DASSOLER

**COLETIVO ARTE NA PERIFERIA: POR UMA OUTRA DIMENSÃO
TERRITORIAL DAS ARTES VISUAIS**

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Dra. Célia M. Antonacci Ramos

**FLORIANÓPOLIS – SC
2011**

ELISA RODRIGUES DASSOLER

**COLETIVO ARTE NA PERIFERIA:
POR UMA OUTRA DIMENSÃO TERRITORIAL DAS ARTES VISUAIS**

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/ UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na Linha de Pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos.

Banca examinadora:

Orientadora: _____
Prof^ª. Dr^ª. Célia Maria Antonacci Ramos (CEART/UDESC)

Membro Interno: _____
Prof^ª. Dr^ª. Neli Klix de Freitas (CEART/UDESC)

Membro Externo: _____
Prof. Dr. Mahomed Bamba (POSCOM/UFBA)

Florianópolis, 12 de Agosto de 2011.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ester e Emir, que me ensinaram o verdadeiro valor do trabalho, do amor e da solidariedade.

À minha querida professora Célia, pela amizade, incentivo e comprometimento com esta pesquisa.

Ao André, com muito carinho, pela dedicação e cooperação com este trabalho e com a minha trajetória de vida.

Ao Arte na Periferia – em especial ao Peu, Dani, David e Alisson – pelo diálogo, recepção, parceria e confiança. Dedico esse trabalho a vocês. É nós!

Aos professores Neli Freitas e Mahomed Bamba, meus sinceros agradecimentos pela construção dialógica desta pesquisa.

Ao PPGAV, em especial à professora Yara Guasque, pela seriedade e disposição em colaborar conosco; também às professoras Márcia Ramos, Silvana Macedo e Rosângela Cherem, pelas disciplinas ministradas; às secretarias Márcia e Doroti, pelo excelente trabalho ao longo do curso; e à coordenadora do Programa, professora Sandra Ramalho, pela abertura ao diálogo.

À CAPES, pela bolsa de pesquisa.

Aos colegas do grupo de pesquisa Poéticas do Urbano, Aracéli, Pedrinho e Fran, pelo convívio amigável e construtivo. Ao Pedrinho, meu agradecimento especial, pela arte gráfica da capa.

Ao professor Ewerton Machado, pela amizade e dedicação à nossa querida Geografia.

A todos meus familiares, e em especial à minha família de São Paulo, pela sempre calorosa acolhida: vó Alice, tias Gilda, Gildinha e Ariete, primos Gustavo e Felipe e tio Lídio.

A todos que me receberam com muito carinho e respeito: Michele, Lucas, Gil, Zinho, Gunnar, Nave Mãe, JC Sena, Rogério Pixote, Ganu, Léo e Binho.

A todos os colegas de turma do mestrado, que de alguma forma contribuíram na interlocução desta pesquisa. À Carol e ao Wagner, pela força e amizade.

A todos meus querido amigos de trabalho coletivo na Revista Discente Expressões Geográficas, e em especial ao Rica, Hari, Marcão e André Lima, pelo grande companheirismo nesses anos.

Por fim, mas não por último, agradeço aos que muito me apoiaram nessa trajetória: minha grande amiga de todas as horas, Priscila Prazeres; minha irmã Tais e meu cunhado Marcelo; as crianças da minha vida, Andrêzinho e Gabri; os amigos de Curitiba, Claudia, Lúcio, Gabi e Lau; a amorosa família do André, Neusa, Assuéro, Marisa, Jaque, Régis, Márcia e Conceição; e as minhas queridas amigas, Jussara, Nanda, Nina, Pati, Mone, Bel e Aline. Muito obrigada!

RESUMO

Com o objetivo geral de investigar a produção audiovisual e organização do coletivo *Arte na Periferia*, no contexto dos processos de territorialização por meio da arte na periferia sul de São Paulo, estabelecemos três objetivos específicos: 1) Discutir os usos do território no período da globalização a partir dos recortes espaciais propostos por Milton Santos, assim como pelas reflexões de Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero e de outros autores do campo das artes visuais e das ciências humanas; 2) Dissertar sobre parte da produção artística contemporânea, levando em consideração aspectos relevantes de processos de criação em coletivos, da cultura digital e da arte e suas relações com os ativismos e movimentos sociais; 3) Discorrer e analisar de modo sistemático a produção artística do *Arte na Periferia* no contexto de sua territorialização na periferia sul de São Paulo, destacando o grau de intencionalidade de ações e conteúdos dos objetos em meio às condições técnicas dessas práticas artísticas. Para tanto, atividades de campo desenvolvidas através de vivências com o grupo e da realização de entrevistas, associadas à revisão bibliográfica, asseguraram as bases teórico-metodológica e empírica para a referida análise. Percebemos que o *Arte na Periferia*, em sintonia com outros coletivos contemporâneos, se apresenta como um exemplo de prática coletiva onde o ativismo político se manifesta através da arte, e se desenvolve em meio aos instrumentos técnicos de nosso tempo, trazendo a eles um *novo uso* e, por conseguinte, um *novo sentido*. Entendemos que o grupo em questão colaborou sobremaneira, através de suas produções audiovisuais e de sua forma organizativa, na *articulação* entre coletivos de arte, artistas autônomos, ativistas de bairro, movimentos sociais e moradores inseridos na referida movimentação artístico-cultural. Com isso, podemos dizer que o *Arte na Periferia* se apresenta na atualidade como um *mediador* dessas relações sociais pautadas por *usos horizontais* do território.

Palavras-Chave: Coletivos de Arte, Produção Audiovisual; Horizontalidades; Movimentos Populares; Periferia Urbana.

ABSTRACT

With the overall aim to investigate the audiovisual production and organization of the collective *Arte na Periferia (Art in the Periphery)*, in the context of processes of territorialization through art on the southern outskirts of São Paulo (Brazil), it was set three specific goals: 1) To discuss the uses of the territory during the period of globalization from the clippings space proposed by Milton Santos, as well as the reflections of Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero and other authors of visual arts and the humanities; 2) To discourse upon the part of contemporary artistic production, taking into account relevant aspects of the collective processes creation, digital culture, art and its relationship with activism and social movements; 3) To discourse and analyze systematically the artistic production of the *Arte na Periferia* in the context of its territorialization on the southern outskirts of São Paulo highlighting the degree of intentionality of actions and content of objects in the midst of the technical conditions of these artistic practices. For this reason, field activities developed through experiences with the group and interviews associated with the literature review, secured the theoretical, methodological and empirical bases for examination. We noticed that the *Arte na Periferia*, aligned to other contemporary collective, presents itself as an example of collective practice where political activism is manifested through art, and develops among the technical tools of our time, bringing them a *new use* and therefore a *new meaning*. We understand that the group in question contributed greatly through their audiovisual productions and its organizational form, the *articulation* between collectives of art, independent artists, neighborhood activists, social movements and residents entered in that artistic and cultural movement. In conclusion, we can say that, nowadays, the *Arte na Periferia*, is presented as a *mediator* for these social relations guided by *horizontal uses* of the territory.

Keywords: Collective Art, Audiovisual Production, *Horizontalities*; Popular Movements, Urban Periphery.

RESUMEN

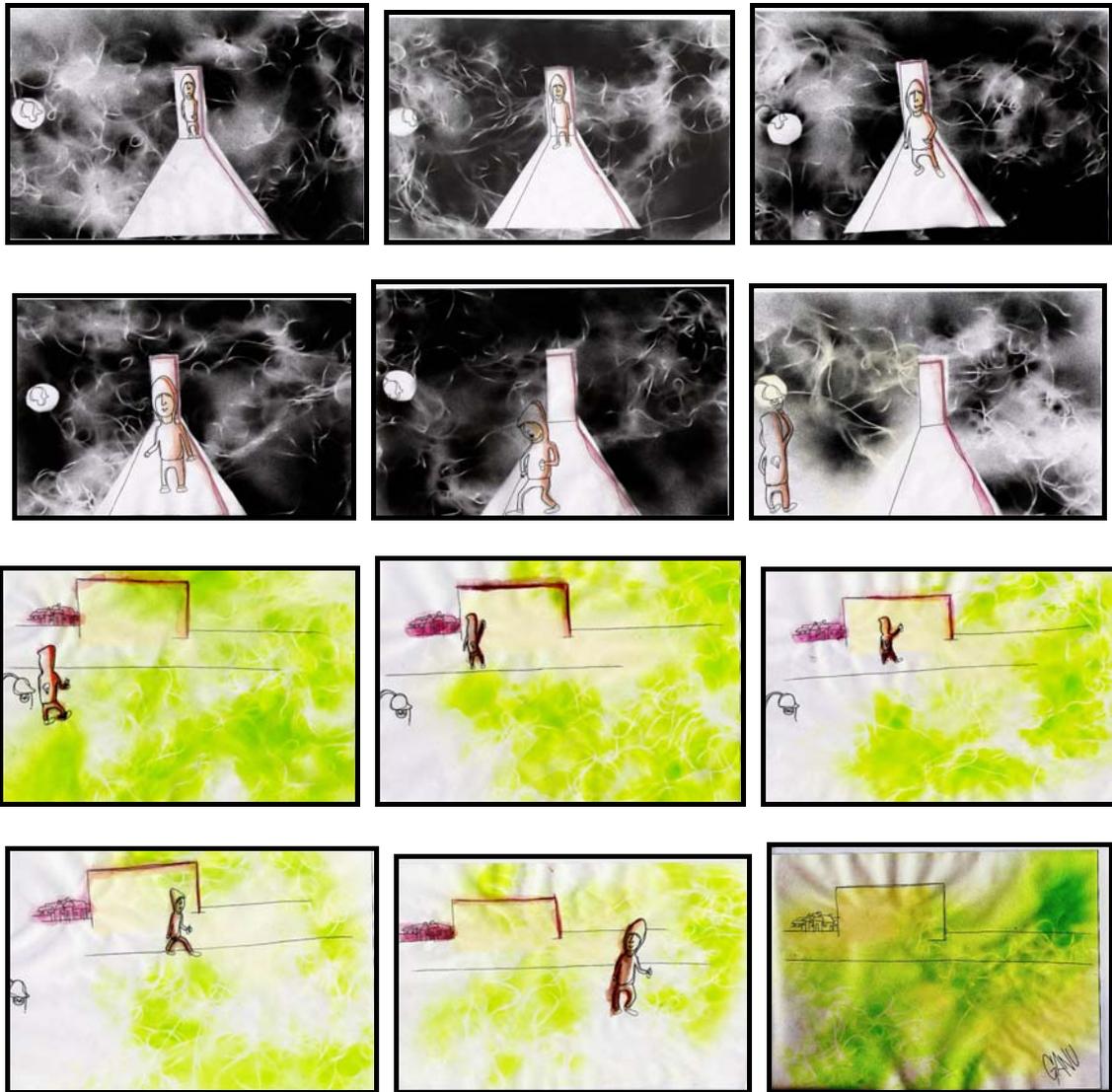
Con el objetivo general de investigar la producción audiovisual y la organización del colectivo *Arte na Periferia* (*Arte en la Periferia*), en el contexto de los procesos de territorialización a través del arte en la periferia de la zona sur de São Paulo (Brasil), establecieron tres objetivos específicos: 1) Discutir los usos del territorio en el período de la globalización, a partir de los recortes espaciales propuestos por Milton Santos, así como de las reflexiones de Stuart Hall, Jesús Martín Barbero y de otros autores de las artes visuales y las humanidades; 2) Disertar sobre parte de la producción artística contemporánea, teniendo en cuenta aspectos relevantes de los procesos de creación colectiva, de la cultura digital y del arte y su relación con los movimientos de activismo social; 3) Discutir y analizar sistemáticamente la producción artística del *Arte na Periferia* en el contexto de su territorialización en la periferia de São Paulo, destacando el grado de intencionalidad de las acciones y el contenido de los objetos en medio de las condiciones técnicas de estas prácticas artísticas. Con este fin, las actividades de campo desarrolladas a través de experiencias con el grupo y de entrevistas, relacionadas con la revisión de la literatura, aseguran las bases teórico-metodológicas y empíricas para el referido análisis. Entendemos que el *Arte na Periferia*, en línea con otros colectivos contemporáneos, se presenta como un ejemplo de práctica colectiva en que el activismo político se manifiesta a través del arte, y se desarrolla en medio de las herramientas técnicas de nuestro tiempo, trayendo a ellos un *nuevo uso* y, por lo tanto, un *nuevo sentido*. Entendemos que el grupo en cuestión contribuyó en gran medida a través de sus producciones audiovisuales y de su forma de organización, con la *articulación* entre colectivos de arte, artistas independientes, activistas comunitarios, movimientos sociales y residentes insertados en ese movimiento artístico y cultural. Con esto, podemos decir que el *Arte na Periferia* se presenta en la actualidad como un *mediador* de las relaciones sociales guiadas por *usos horizontales* del territorio.

Palabras Clave: Arte Colectivo, Producción Audiovisual, *Horizontalidades*, Movimientos Populares, Periferia Urbana.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	07
INTRODUÇÃO.....	13
São Paulo: concentração e fragmentação.....	16
A “revanche” da periferia?.....	19
CAPÍTULO 1: OS USOS DO TERRITÓRIO NO PERÍODO DA GLOBALIZAÇÃO: DISCUSSÕES SOBRE ARTE, TÉCNICA E POLÍTICA.....	23
Das contradições nos usos do território à força dos homens lentos.....	24
Arte, Técnica e Política.....	45
CAPÍTULO 2: PROCESSOS COLETIVOS, ARTE ATIVISTA E CULTURA DIGITAL: REFLEXÕES SOBRE A PRODUÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA.....	54
Coletivos de arte e cultura digital.....	55
Experiências de coletivos de arte no Brasil.....	73
CAPÍTULO 3: COLETIVO ARTE NA PERIFERIA E A MOVIMENTAÇÃO CULTURAL DA PERIFERIA SUL DE SÃO PAULO: ARTE, POLÍTICA E COMUNICAÇÃO.....	99
<i>Pânico na Zona Sul: do triângulo da morte ao círculo das artes.....</i>	<i>100</i>
<i>Coletivo Arte na Periferia.....</i>	<i>128</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	170
REFERÊNCIAS.....	174
Bibliografia.....	174
Filmografia.....	180
Musicografia.....	181
Lista de Siglas e Abreviaturas.....	181
Créditos das Imagens.....	183
ANEXOS	
Anexo 1: Mapa de Localização dos Distritos da Cidade de São Paulo.....	186
Anexo 2: Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade.....	187
Anexo 3: Publicações do Blog <i>Arte na Periferia</i>	189

APRESENTAÇÃO



Animação de *Panorama: arte na periferia* (2007)

“Tal cultura, realiza-se segundo níveis mais baixos de técnica, de capital e de organização, daí suas formas típicas de criação. Isto seria, aparentemente, uma fraqueza, mas na realidade é uma força, já que se realiza, desse modo, uma integração orgânica com o território dos pobres e o seu conteúdo humano. Daí a expressividade dos seus símbolos, manifestados na fala, na música e na riqueza das formas de intercursos e solidariedade entre as pessoas. E tudo isso evolui de modo inseparável, o que assegura a permanência do movimento”

Milton Santos

Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal

Esta pesquisa, em âmbito de dissertação, busca analisar a produção e organização do coletivo de audiovisual *Arte na Periferia* no contexto do permanente movimento de territorialização da periferia sul da cidade de São Paulo¹, mais especificamente, por meio da arte, da política e da comunicação. Como veremos ao longo deste trabalho, o processo de territorialização nessa região se dá, em alguma medida, pela organização de coletivos de artistas e moradores através de uma diversidade de manifestações artísticas². Em meio a esse contexto, o estudo empírico do coletivo de realização audiovisual *Arte na Periferia* – cujos integrantes são moradores e ativistas dessa região – que traz, em grande parte de seus trabalhos, discussões sobre esse processo de territorialização, se apresenta como foco central deste trabalho. O recorte temporal faz referência ao atual período histórico, notadamente a partir dos primeiros anos do século XXI, e, mais especificamente, a partir de 2006, ano de início das produções artísticas do *Arte na Periferia*.

O conceito de *território usado* (como veremos com maior aprofundamento a seguir), assim como a discussão da produção coletiva, do audiovisual e da cultura digital, aparecem como centrais nesta pesquisa que busca criar, a partir de uma metodologia *transdisciplinar*³, uma proposta de análise do processo de territorialização por meio da arte, e mais especificamente do audiovisual, no sentido de oferecer uma contribuição aos estudos das Artes Visuais na contemporaneidade.

¹ Compreendemos, nesta pesquisa, por “periferia sul de São Paulo” a região que inclui os Distritos de número 17 e 18 da cidade de São Paulo, são eles: Jardim Ângela e Campo Limpo. Fazem parte desses Distritos bairros como: Campo Limpo, Capão Redondo, Jardim Ângela, Jardim São Luis, Monte Azul, Parque Santo Antônio, entre outros. Ao longo da dissertação serão apresentados mapas de localização dos referidos bairros, dentro do quadro de contextualização desses na dinâmica urbana da cidade de São Paulo/SP. Fonte: Mapas: Distritos, Lei Municipal 11.220/92 e Subprefeituras, Lei Municipal 13.399/02. Elaboração: SEMPLA/DIPRO, Prefeitura da cidade de São Paulo. **Ver mapa em Anexo 01.**

² Sobre as manifestações nessa região, citamos algumas das que serão discutidas ao longo da dissertação: organização de saraus literários, apresentações de dança, teatro, artes visuais e música; caminhadas culturais, organização de coletivos de produção e exibição audiovisual, organização de festas e eventos culturais, entre outras práticas artístico-culturais.

³ Essa proposta transdisciplinar se apresenta em profícuo diálogo com as reflexões tecidas dentro do Grupo de estudos *Poéticas do Urbano*, coordenado pela orientadora desta pesquisa, professora Célia Antonacci Ramos. Em sua publicação “Poéticas do Urbano e os ‘Novos Tempos’”, Ramos (2009) introduz ao leitor a proposta metodológica do grupo, quando diz: “Partimos dos Estudos Culturais Contemporâneos, especialmente com Stuart Hall e seus seguidores, da Geografia Humana proposta por Milton Santos, para chegarmos às reflexões sobre a arte contemporânea e o espaço urbano propostas por Rosalyn Deutsche, por exemplo. O ensino acadêmico especializado por si só já não mais encontra suficiência para conhecer e participar de seu momento histórico. É preciso criar mecanismos de diálogo com outras formas de conhecimento e com outros sujeitos sociais, pois como lembra Milton Santos, ‘Na sociedade da informação, a relação entre as pessoas cria riquezas’ (2002, p. 37)” (RAMOS, 2009, p. 78-79).

A metodologia proposta buscou realizar um diálogo aberto entre algumas contribuições teórico-metodológicas da obra do geógrafo brasileiro Milton Santos⁴ com reflexões teóricas no âmbito dos *Estudos Culturais* – dando maior ênfase ao pensamento do crítico literário jamaicano Stuart Hall⁵ e do pesquisador espanhol/colombiano Jesús Martín-Barbero⁶.

⁴ Milton Santos nasceu em 03 de Maio de 1926, em Brotas de Macaúbas – no interior da Bahia. Neto de escravos e filho de professores primários, Santos foi alfabetizado em casa pelos pais. cursou Direito em Salvador, na Universidade Federal da Bahia, em 1948, e realizou seu doutorado em Geografia na Universidade de Strasburgo, na França, em 1958. Foi considerado um dos maiores expoentes do movimento de renovação crítica da Geografia. Além da carreira acadêmica, foi jornalista e exerceu atividades políticas em Salvador. Foi professor da Universidade Federal da Bahia, professor emérito de Geografia Humana na Universidade de São Paulo e também lecionou em inúmeras universidades na Europa, África, América do Sul e do Norte. Atuou como consultor da ONU (Organização das Nações Unidas) e da OIT (Organização Internacional do Trabalho), onde foi membro diretor do Comitê para o Estudo da Urbanização e do Emprego. Recebeu 20 títulos *honoris causa* em universidades do mundo todo, e em 1994, o mais alto prêmio internacional em Geografia, o *Prêmio Vautrin Lud*, sendo o primeiro pesquisador a receber esse prêmio fora do eixo anglo-saxônico. A problemática da urbanização no Terceiro Mundo, da globalização, e a teoria e método da Ciência Geográfica são os principais assuntos aos quais Milton Santos dedicou sua vida. Todo esse esforço resultou em aproximadamente quarenta livros e trezentos artigos, publicados em vários idiomas, gerando assim uma excelente contribuição às ciências humanas. Convivendo com um câncer de próstata desde 1994, Milton Santos faleceu em 2001, aos 75 anos, mas sua obra permanece viva. Para Aziz Ab'Saber, importante pesquisador da geografia brasileira: “Milton Santos foi um filósofo da geografia. Foi um intelectual comprometido com a sociedade e com os excluídos. Um cidadão que reuniu o conhecimento do mundo do seu tempo para pensar as necessidades do Brasil. [...] Milton foi assim. A sua militância não era a da política partidária, mas no campo das idéias” (AB'SABER, 2001).

⁵ Stuart Hall nasceu em 03 de Fevereiro de 1932, em Kingston – capital da Jamaica. No seio de uma família de classe média, desde cedo Hall vivenciou as contradições da cultura colonial, de classe e de cor. Em 1951, aos 19 anos, migrou para Inglaterra para estudar literatura em Oxford. Como integrante da Nova Esquerda britânica, foi um dos fundadores do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), na Universidade de Birmingham – Inglaterra – onde, de 1968 a 1979, atuou como diretor. A partir de sua jornada acadêmica e pela sua situação diaspórica, Stuart Hall teve contato com diversos intelectuais e militantes que influenciaram seu pensamento crítico sobre o papel da cultura e dos meios de comunicação. Seus estudos contemplam discussões sobre identidades culturais, diáspora negra, e as atuais dimensões político-culturais da globalização.

⁶ Jesús Martín-Barbero, nasceu em Ávila, Espanha, em 1937. Estudou Filosofia na Graduação e no Doutorado (1971), ambos na *Université Catholique de Louvain*, na Bélgica. Realizou pesquisa de Pós-Doutorado em Antropologia e Semiótica na *École des Hautes Études*, em Paris. Foi diretor do Departamento de Comunicação da *Universidad del Valle*, na cidade de Cali, na Colômbia, onde permaneceu de 1975 a 1995. Entre 1999 e 2003 foi professor no *Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente*, em Guadalajara, no México. Também foi professor visitante em diversas universidades pelo mundo, inclusive em São Paulo. Em 2003, foi-lhe concedido nacionalidade colombiana. Ao longo de sua trajetória acadêmica, publicou diversos livros e artigos, dentre eles, destacamos aqui: *A comunicação de massa: discurso e poder*, em 1978; *Dos meios às mediações*, em 1987; *Comunicação e cultura popular na América Latina*, também em 1987; *Televisão e melodrama*, em 1992; *Mapas Noturnos*, em 1998; *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva* (em parceria com Germain King), em 2000. Para a pesquisadora brasileira Nilda Jacks (2000) por Jesús Martín-Barbero ser um investigador atuante junto aos movimentos sociais e, por reconhecer nesses espaços de sociabilidade novas formas de produção cultural, sua obra se apresenta dotada de atualidade e potencialidade. Para Jacks, “[...] Martín-Barbero assume [...] positivamente a relação com os jovens, focando suas pautas cognitivas, estilos de vida, valores e ideologias, ao mesmo tempo em que retoma o diálogo com as gerações anteriores a sua, servindo de um mediador entre o passado e o presente/futuro” (JACKS, 2000, p. 179).

A opção da busca por uma metodologia que seja capaz de dialogar com as contribuições da *Geografia Crítica*, por intermédio de Milton Santos, e dos *Estudos Culturais*⁷ – trazendo uma discussão pertinente aos estudos das Artes Visuais –, se apresenta como um grande desafio de pesquisa, pois assim como há, em grande parte, inúmeras aproximações no plano teórico e metodológico, há também distanciamentos ou divergências entre os autores de ambas as escolas. Essa mediação, de reflexão e proposição metodológica, se apresenta aqui – como dito anteriormente – como um grande desafio, e assume, desde o início, os riscos intrínsecos a este processo.

Cabe ainda ressaltar que esta proposta metodológica foi, ao longo do curso de mestrado, sendo discutida e trilhada entre eu e a professora Célia Antonacci, visto que a densidade da minha trajetória acadêmica contempla, sobretudo, estudos baseados no pensamento miltoniano⁸, assim como a densidade das contribuições da professora Célia, na atualidade, partem, especialmente, de textos de Stuart Hall, mas também de outros autores da área dos Estudos Culturais britânicos. Assim, essa mediação se apresenta como resultado de uma proposta de contemplar o rico diálogo que foi sendo construído gradativamente ao longo das orientações de pesquisa, assim como através de encontros com outros pesquisadores e convidados do Grupo de Pesquisa *Poéticas do Urbano*, coordenado pela professora acima citada.

O uso de autores do campo das Artes Visuais, assim como do Cinema, da Comunicação e das Ciências Humanas como um todo, se fez necessário nesta investigação que buscou, desde o princípio não se restringir a um único campo disciplinar, e sim

⁷ Sobre os Estudos Culturais, a pesquisadora Liv Sovik, organizadora do livro *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais* – que reuni uma coletânea de textos de Stuart Hall –, apresenta algumas considerações, partindo prioritariamente do pensamento do referido autor. Ela diz: “O pensamento de Hall passa por convicções democráticas e pela aguçada observação da cena cultural contemporânea. A maioria de seus textos teóricos responde a uma conjuntura específica, incluindo aí um momento da discussão teórica sobre a cultura. Deixam clara sua ligação com o projeto de formular ‘estratégias culturais que fazem a diferença e deslocam (*shift*) as disposições de poder” (SOVIK, 2009, p. 11). Assim, segundo a autora: “O trabalho de Hall focaliza a ‘questão paradigmática da teoria cultural’, ou seja, ‘como pensar’, de forma não reducionista, as relações entre o ‘social’ e o ‘simbólico’” (SOVIK, 2009, p. 13). Ainda sobre a discussão teórica do campo dos Estudos Culturais, Sovik complementa mais adiante: “A teoria é uma tentativa de saber algo que, por sua vez, leva a um novo ponto de partida em um processo sempre inacabado de indagação e descoberta; não é um sistema que precisa ser acabado, útil na produção do conhecimento. A diferença de ênfase é importante e esclarece porque, para Hall, a teoria é ‘um conhecimento conjuntural, contestado e local’, mais do que uma manifestação da vontade de verdade. Por esta razão, o legado teórico do CCCS não toma a forma de um referencial teórico, na visão de Hall, mas de um **posicionamento** sobre o que significa fazer trabalho intelectual hoje. Essa postura entende os Estudos Culturais como projeto que implica envolvimento com – e a constituição teórica de – forças de mudança econômica e social” (SOVIK, 2009, p. 13-14. Grifo nosso).

⁸ *Pensamento miltoniano* faz referência à obra de Milton Santos (1926 – 2001), assim como de importantes pesquisadores que trabalham com a teoria e o método proposto pelo autor, assim como na atualidade de seu pensamento. Maria Laura Silveira (Universidade de Buenos Aires) e Maria Adélia Aparecida de Sousa (USP) apresentam-se, nesta pesquisa, como as principais interlocutoras da obra de Milton Santos na atualidade.

construir uma metodologia de estudo transdisciplinar. Nesse sentido, procuramos abarcar uma pluralidade de argumentações, sempre cuidando para manter uma coerência teórico-metodológica, assim como um objetivo comum de síntese e de avanço metodológico e empírico.

Sobre os procedimentos metodológicos destacamos aqui, além da sistematização bibliográfica, a realização da pesquisa de campo e a análise de parte das produções audiovisuais do *Arte na Periferia* como a base para o entendimento empírico do objeto de estudo. A *pesquisa de campo* realizou-se através de entrevistas gravadas, que, em alguma medida, estão citadas ao longo do texto, mas também através de conversas e encontros informais junto aos integrantes do coletivo e de outros artistas e moradores da periferia sul de São Paulo. Essas informações livremente coletadas participam também como dados empíricos para o conjunto da análise. Sobre a *investigação específica das produções audiovisuais*, destacamos a observação minuciosa dos trabalhos, inúmeras vezes, para que fosse possível destacar as principais particularidades das narrativas, assim como pela estratégia de construção da análise através do diálogo com o próprio coletivo e com outros espectadores.

Por fim, gostaria aqui de salientar a importância do grupo de pesquisa *Poéticas do Urbano* - CNPq, no qual participo desde 2007, no contexto desta dissertação. Foi no *IV Colóquio Poéticas do Urbano*, organizado pelo grupo em setembro de 2008, com discussões em torno das poéticas de camelôs e ambulantes, que conheci o artista Peu Pereira, integrante do *Arte na Periferia*. Convidado a participar do evento, por meio do contato do grupo com a pesquisadora Andréia Moassab, Peu apresentou a *cena cultural* da periferia da zona sul de São Paulo, através de uma comunicação no dia do evento, assim como por um texto enviado a nós para posterior publicação. O que ele apresentou me chamou muita atenção. Fiquei emocionada e instigada com o seu discurso e com a apresentação do filme documentário *Panorama: arte na periferia* (2007) – primeira produção do coletivo, que apresenta, como o próprio título já diz, um panorama da arte produzida nessa região.

Por se tratar de uma realidade que, de alguma forma, remete à minha vida pessoal, já que nasci e cresci em São Paulo, e tenho por esse lugar um arraigado vínculo identitário, e por perceber ali, na comunicação do Peu e do filme, a *força da periferia*, dos moradores que estão se organizando e produzindo trabalhos de arte e cultura de relevância técnica e

política, decidi que se ingressasse no curso de mestrado⁹ pesquisaria esse movimento que me causara, desde o primeiro momento, grande admiração e curiosidade. E foi o que aconteceu meses depois. Em agosto de 2009, quando ingressei no presente curso, entrei em contato por telefone com o Peu e ele, mais uma vez, foi solícito a mim e confirmou o interesse do *Arte na Periferia* em colaborar com esta pesquisa.

Em suma, a escolha por esse recorte de pesquisa partiu de uma curiosidade acadêmica e pessoal, um convite à descoberta – de algo que, ao mesmo tempo, estava tão próximo e tão distante.

⁹ Na época estava terminando minha monografia no Curso de Geografia da UFSC, sobre o comércio popular de camelôs e ambulantes na área central de Florianópolis. O resumo dessa pesquisa está publicado em: <http://www.geograficas.cfh.ufsc.br/arquivo/ed05/tcc06ed05.pdf>

INTRODUÇÃO



David Vidad, Peu Pereira e Gunnar Vargas, nos bastidores de *Curta Saraus* (2010)

“A arte começa a partir de grupos. O coletivo é a base da produção artística. Certas formas especiais de relações sociais são a arena as quais os artistas estão enraizados. Nessa arena, brotam as flores da arte, que logo são cortadas e levadas para os vasos, como aqueles que vemos na entrada do Museu Metropolitano de Arte em Nova York. Ali, podem ser interpretadas como emblemas, como uma linguagem das flores, falando universalmente para todos e a cada um dos nós, acima e além de suas origens”

Allan Moore

Introdução geral ao trabalho coletivo na arte moderna

A união de artistas em grupos não é algo novo, pelo contrário, remonta ao início da produção artística, como bem frisou Allan Moore (2005) em seu artigo *Introdução geral ao trabalho coletivo na arte moderna*, em que traz inúmeras experiências que ilustram essa argumentação. Para ele, o que há de comum em toda a história da arte em relação ao surgimento desses grupos, é a condição da *necessidade* de se juntar. Diz o autor: “[...] os grupos se formam em resposta a condições específicas, quando há algo particular para se fazer” (MOORE, 2005, p. 02. Tradução nossa¹⁰). Interpretamos assim, que para Moore é preciso analisar o contexto de surgimento desses grupos, no sentido de buscar compreender quais eram as necessidades e motivações daqueles grupos de artistas no espaço-tempo em que se inseriram ou que atualmente se inserem.

Ainda que saibamos que os processos de criação em coletivos estão na base da produção artística – assim como da produção técnica, científica, informacional e comunicacional –, a efervescência dos autodenominados “coletivos de artistas”, notadamente nas últimas décadas, assinalam um novo período não só para a história da arte, mas para a história como um todo.

Diversos estudos sobre esses *coletivos* na contemporaneidade nos dão subsídios para evidenciar traços comuns entre eles, tais como: trabalhos com ênfase nos aspectos cotidianos e relacionais do espaço vivido; afrouxamento de hierarquias nas formas de organização interna dos grupos; pensamentos críticos sobre o modo de produção capitalista e os espaços institucionais de arte; discussões em torno da necessidade de pensar e criar junto, como espaço privilegiado de articulação de forças; fortalecimento de laços de amizade e solidariedade; entre outros aspectos (FELSHIN, 2001; PAIM, 2005; ALBUQUERQUE, 2006; ROSAS, 2007; GOTO, 2008; MESQUITA, 2008; BELLETA, 2008; BENASSI, 2009; SHINTAKU, 2009; DOSSIN, 2009; NICHELLE, 2010). Assim, podemos dizer que a tônica desses grupos, geralmente, é de compartilhar, de cooperar para transformar (a si mesmo e a arte/Arte).

Mas quais seriam as diferenças, as *especificidades*, dessas formações de artistas em coletivos nos dias de hoje em relação às formações dos séculos anteriores?

Um primeiro ponto a se destacar, seria que *os meios* para a realização e organização desses projetos artísticos são, em grande medida, intrínsecos à cultura digital. Percebendo nessa base tecnológica funcionalidade para as trocas, e a internet como veículo

¹⁰ Tradução nossa à língua portuguesa. Assim como esta, as próximas citações que originalmente se encontram em línguas estrangeiras, serão, em maior medida, citadas em português com tradução livre. Ainda assim, em alguns momentos, pode-se recorrer à apresentação do texto no original tendo em vista casos em que a tradução se apresenta insuficiente ou desnecessária para o entendimento da proposição.

comunicacional para o compartilhamento de informações, podemos dizer que esses coletivos de arte, em grande medida, fazem uso de redes virtuais para produzir arte e cultura com a cara dos dias de hoje.

Outro ponto a se destacar, intrinsecamente relacionado ao anterior, e que nos parece fundamental, é entender as especificidades do atual período histórico através da análise de contextos econômicos, sociais e políticos dos territórios. Produzidos e equipados para facilitar o fluxo da mais-valia em nível mundial, os territórios, no atual estágio da globalização – a qual Milton Santos (2009a) denomina de *globalização perversa*¹¹ –, nos impõe, além da lógica de um *pensamento único*, três outras unicidades. A primeira delas, marcada pela hegemonia de um único sistema técnico, notadamente, científico e informacional; a segunda, vinculada a convergência dos momentos em torno do referido sistema técnico; e a terceira, relacionada ao motor da dinâmica dos territórios, que emerge a partir da mais-valia acumulada mundialmente mediante a unificação do sistema financeiro transnacional.

Ainda assim, nem tudo se unifica segundo a razão do sistema hegemônico, tendo em vista que o mesmo produz fragmentações no território. Como veremos ao longo desta dissertação, existem ações que buscam uma *outra lógica*, ou seja, um *outro sentido* que não seja exclusivamente este “imposto de cima e de fora” atendendo a interesses egoístas e alheios ao Lugar¹².

Nesse sentido, veremos que o conceito operacional de *contra-racionalidade*, elaborado por Milton Santos (2006), se apresenta neste trabalho acadêmico no intuito de discutir essa *‘produção de novos sentidos’*, que, no presente caso, se mostra na força das práticas artístico-culturais de periferias urbanas na contemporaneidade.

Desse modo, procuramos perceber ao longo da história, seja especificamente da arte ou da humanidade em geral, diversas experiências coletivas que mostram que são possíveis outras formas de se viver e pensar a realidade a qual fazemos parte. É com base

¹¹ Sobre a *globalização perversa*, Santos (2006) explica que: “A ordem trazida pelos vetores da hegemonia cria, localmente, desordem, mas não apenas porque conduz a mudanças funcionais e estruturais, mas, sobretudo, porque essa ordem não é portadora de um sentido, já que seu objetivo – o mercado global – é uma auto-referência, sua finalidade sendo o próprio mercado global. Nesse sentido, a globalização, em seu estágio atual, é uma globalização perversa para a maioria da Humanidade (SANTOS, 2006, p. 334).

¹² Do ponto de vista do contexto espacial, daremos ao longo desta pesquisa, ênfase ao *Lugar*, pois compartilhamos com Santos (2009a) de que: “[...] os lugares são, pois, o mundo, que eles reproduzem de modos específicos, individuais, diversos. Eles são singulares, mas são também globais, manifestações da totalidade-mundo, da qual são formas particulares” (SANTOS, 2009a, p. 112).

nessas experiências que buscamos empiricizar nossa pesquisa, trazendo assim para o debate *novas formas de se produzir arte e cultura*.

Em linhas introdutórias, podemos dizer que essas formas se caracterizam pela busca incessante de fortalecimentos de *relações horizontais*, de participação popular e de solidariedade entre as pessoas, em contraposição aos tempos de violência estrutural, de competitividade e banalização da política¹³.

São Paulo: concentração e fragmentação

São Paulo, sexta maior cidade do planeta, é considerada o centro econômico, financeiro e político mais importante da América Latina. Essa cidade carrega assim “a glória” e “o peso” dessa situação. Espaço profícuo das grandes contradições, a cidade-metrópole paulistana é pensada nesta pesquisa como lugar da concentração e ao mesmo tempo da fragmentação (SANTOS, 2009b).

Décimo lugar no ranking do maior PIB do mundo, São Paulo concentra riqueza na mesma lógica em que distribui miséria a uma parcela significativa da população. As favelas são os grandes receptáculos dessas pessoas que geralmente migraram de lugares distantes e que não encontram na “grande cidade” o sonho de “crescer na vida” e alcançar as bases, materiais e imateriais, tão sonhadas como educação, saúde, trabalho e moradia digna.

Com mais de 11 milhões de habitantes, São Paulo concentra cerca de 2.018 favelas, numa área estimada de 31km². Esses dados¹⁴, somados à região metropolitana – que reúne outros 29 municípios – indicam a existência de mais de 2.797 favelas, totalizando, assim, uma área de aproximadamente 60km². Com taxas de incremento populacional na média de

¹³ Sobre a *violência estrutural e a perversidade sistêmica*, Milton Santos (2009a) explica: “Fala-se, hoje, muito em violência e é geralmente admitido que é quase um estado, uma situação característica do nosso tempo. Todavia, dentre as violências de que se fala, a maior parte é sobretudo formada de violências funcionais derivadas, enquanto a atenção é menos voltada para o que preferimos chamar de violência estrutural, que está na base da produção das outras e constitui a violência central original. Por isso, acabamos por apenas condenar as violências periféricas particulares. Ao nosso ver, a violência estrutural resulta da presença e das manifestações conjuntas, nessa era da globalização, do dinheiro em estado puro, da competitividade em estado puro e da potência em estado puro, cuja associação conduz a emergência de novos totalitarismos e permite pensar que vivemos numa época de **globalitarismo** muito mais que de globalização (SANTOS, 2009, p. 55. Grifo nosso).

¹⁴ Compilação de dados do último Censo do IBGE, 2010, junto aos dados publicados em novembro de 2006 no *Jornal Estado de São Paulo*. Fonte: <http://www.tjm.sp.gov.br/Noticias/112360km.htm>

6% ao ano, enquanto a média, em outras áreas, é de 1,5%, esse processo de favelização, de segregação socioespacial, assinala o quão perverso é o modo de produção capitalista na sua fase atual, e nos alerta para a urgência – para a *necessidade*, que ainda a pouco citamos –, de se pensar novas formas de habitar, de trabalhar, de produzir arte, cultura e conhecimento. Formas que se dêem de modo solidário e compartilhado, que respeitem a diversidade humana e que sejam de fato democráticas.

Sobre a importância da democracia, citamos trecho do ensaio *O problema da Ideologia: o marxismo sem garantias*, de Stuart Hall (2009), por percebermos nesse texto a importância dada ao debate sobre a *construção de uma consciência política* frente à luta ideológica posta em marcha. Diz Hall:

Ora, é perfeitamente correto afirmar que o conceito de ‘democracia’ não possui um significado totalmente fixo, que pode ser atribuído exclusivamente ao discurso das formas burguesas de representação política. ‘Democracia’ no discurso do ‘Ocidente Livre’ não carrega o mesmo significado que possui quando nos referimos à luta ‘popular-democrática’ ou ao aprofundamento do conteúdo democrático da vida política. Não podemos permitir que o termo seja inteiramente expropriado como discurso de direita. Em vez disso, precisamos desenvolver uma contestação estratégica em torno do próprio conceito. Naturalmente, isso não é uma operação meramente ‘discursiva’. Símbolos e slogans poderosos desse tipo, portadores de uma forte carga política positiva, não balançam de um lado para o outro da linguagem ou da representação ideológica. A expropriação do conceito tem que ser constatada através do desenvolvimento de uma série de polêmicas, por intermédio de formas particulares de luta ideológica: para destacar um significado deste conceito do domínio da consciência pública e suplantá-lo dentro da lógica de um outro discurso político (HALL, 2009, p. 269).

Essa necessidade constatada por Stuart Hall de realização de “*um outro discurso político*” também é evidenciado por Milton Santos (2009a) quando este propõe estratégias populares que fundem “*uma outra globalização*”, visto que no plano teórico:

[...] o que verificamos é a possibilidade de produção de um novo discurso, de uma nova metanarrativa, um novo grande relato. Esse novo discurso ganha relevância pelo fato de que, pela primeira vez na história do homem, se pode constatar a existência de uma universalidade empírica. A universalidade deixa de ser apenas uma elaboração abstrata na mente dos filósofos para resultar da experiência ordinária de cada homem. De tal modo, em um mundo datado como o nosso, a explicação do acontecer pode ser feita a partir de categorias de uma história concreta. É nisso, também, que permite conhecer as possibilidades existentes e escrever uma nova história (SANTOS, 2009a, p. 21).

Nessa perspectiva, trazemos esses dois autores para *caminhar juntos* na construção metodológica desta pesquisa que tem por objetivo apresentar empiricamente a importância

da arte, da política e da comunicação através da *territorialização de horizontalidades*¹⁵ em espaços periféricos.

A atenção dada aos *homens lentos* e à *força do lugar* no atual período histórico, que Milton Santos (2009a) chama de *popular* ou *demográfico*, refere-se à centralidade da periferia em escala global, dialogando assim com a proposta de Stuart Hall quanto à luta pela *força cultural popular-democrática*, que entendemos estar em curso em meio a diversos processos de coletivizações nas periferias do sistema.

Essa força demográfica por melhores condições de existência é percebida em diversos movimentos organizados, mas também em movimentos espontâneos, sem organização prévia. Assim como os vetores da globalização se instituem nos territórios de modos desiguais, o nível de acirramento das contradições e as formas de luta que emergem desse movimento contraditório também se apresentam de maneiras desiguais, diferenciando-se, assim, a *intensidade* e *intencionalidade* das lutas sociais.

Nesse sentido, a geógrafa Maria Encarnação Spósito (1992), em seu artigo *Espacialidade, cotidiano e poder*, aponta que:

A construção desta reação a uma **espacialidade** e a um **cotidiano** determinados pela produção e pelo consumo vai se dando como um movimento que não é retilíneo, mas que vai se construindo com avanços e recuos. Esse movimento é, às vezes, **organização** (o piquete que se organiza para a garantia da greve, ou a ocupação dos sem teto discutida e efetivada), mas é, às vezes, **explosão** (o ônibus que é depredado, o supermercado que é saqueado). **É informação que se impõe** (as televisões ligadas, de ouvidos no Cid Moreira), mas também **informação que se produz** (o panfleto que circula na fábrica, os jornais das minorias). Esse movimento para conquistar a condição de determinação, enquanto **poder social** que transforma a sua **espacialidade** e o seu **cotidiano**, tem que ser alimentado, educado no sentido mais concreto destes termos tanto quanto no seu sentido mais simbólico. Não há construção do novo (e não da novidade) se não houver uma alimentação de qualidade, uma escola pública com proposta social, um sistema que seja realmente de saúde (e não das doenças), uma cultura que se dê a partir de todos e de cada um e para cada um e para todos. Não há construção de cidadania se não houver a construção de uma nova concepção de sociedade, e portanto de poder (SPÓSITO, 1992, pp. 64-65. Grifos da autora).

¹⁵ As *horizontalidades* e as *verticalidades* são pensadas por Milton Santos (2006) como dois recortes espaciais que, estando interligados, apresentam-nos as dinâmicas espaciais por meio de objetos e ações e, nesse sentido, se faz possível pensar novas categorias de análise. Por isso a importância desses recortes na teoria *miltoniana*. Sobre as características desses recortes, Santos enfatiza que: “As verticalidades são vetores de uma racionalidade superior e do discurso pragmático dos setores hegemônicos, criando um cotidiano obediente e disciplinado. As horizontalidades são tanto o lugar da finalidade imposta de fora, de longe e de cima, quanto o da contrafinalidade, localmente gerada. Elas são o teatro de um cotidiano conforme, mas não obrigatoriamente conformista e, simultaneamente, o lugar da cegueira e da descoberta, da complacência e da revolta” (SANTOS, 2006, p. 286).

Ressaltamos aqui, mais uma vez, a importância da *comunicação*, da *informação*, da *arte* e da *cultura* para a realização de processos e lutas sociais que visam melhores condições de vida para toda a sociedade. Assim, sujeitos que foram historicamente marginalizados pela História Oficial conseguem, a partir das bases técnicas desenvolvidas para intensificar a dominação e a eficácia do capital nos territórios – tal com a informática e as telecomunicações –, efetivar processos artísticos e culturais que problematizam a vida dos pobres e, por sua vez, indicam novas formas organizativas de trabalho e produção de conhecimento.

A “revanche” da periferia?

Milton Santos, em seu artigo *Altos e Baixos na Política*, também traz algumas reflexões nesse sentido. Para ele, na contemporaneidade, existem dois comportamentos políticos indissociáveis: a política dos *de cima* e a política dos *de baixo*. A política dos de cima faz referência direta às “[...] questões das grandes empresas e do aparelho do Estado [...] e] se constitui dentro de um sistema que é solidamente estabelecido, funcionalmente autônomo e auto-referido” (SANTOS, 2002, p. 106). Já sobre a política dos de baixo, o autor argumenta que “[...] há uma busca de coerência entre o interesse do maior número de pessoas e a elaboração de novas idéias e novos projetos” (SANTOS, 2002, p. 107). Entretanto, por não deterem a força material, jurídica e política dos de cima, os de baixo “[...] mostram-se freqüentemente incapazes de uma articulação mais ampla e continuada, e em conseqüência, encontram dificuldades tanto para propor como para levar adiante ações políticas mais válidas” (SANTOS, 2002, p. 107).

Esse jogo de forças hostil ao desenvolvimento humano, já que privilegia *uns poucos* em detrimento *da maioria*, está cada vez mais sendo discutido e pensado pelos *de baixo*. A atual geografia do mundo impõe um novo olhar aos povos oprimidos pelo capital e violentamente reprimidos pelas políticas de Estado.

Ainda que a mídia hegemônica, em grande medida, procure não falar, nem mostrar e discutir o poder de organização de civis em lutas por de melhores condições de existência, ainda assim é preciso *noticiar*. Desse modo, os movimentos populares são geralmente descritos como a desordem, o caos, e que incitam a violência. Seus

participantes, na mesma linha, são, na maioria dos casos, enunciados como baderneiros e rebeldes, provocando o tumulto e desorganizando a rotina da população.

Sobre isso, podemos dar desde um exemplo banal, como quando um grupo de pessoas organiza uma marcha pelas ruas de uma cidade ou de uma rodovia, e a mídia hegemônica noticia não a importância daquele ato, mas sim que ele atrapalhou o trânsito local, e que muitas pessoas “sofreram” com isso; como também exemplos de movimentos populares insurgentes, tais como vimos ainda a pouco na África e no Oriente Médio no intuito de depor governos ditatoriais.

Mas, como dito anteriormente, existem *outras formas, outros discursos* que não somente o da grande mídia. Podemos nos informar e participar da construção de plataformas comunicacionais que trazem, normalmente, não só informações, mas fóruns de debate sobre esses movimentos populares, colocando assim a possibilidade de outros olhares, novas participações e outras interpretações para o mesmo fenômeno social. A cultura digital, sem dúvida, contribui nesse sentido. Assim, a *contra-racionalidade* nesses casos se dá no sentido de se apropriar dos meios técnicos desenvolvidos sob o controle do grande capital para dar-lhes um *novo uso*.

O documentário, longa-metragem, *Encontro com Milton Santos ou O mundo global visto do lado de cá* (2006) do cineasta brasileiro Silvio Tendler, esclarece bem essa situação e mostra vários exemplos de produções artístico-culturais que se opõem ao discurso oficial da mídia hegemônica. Seja do ponto de vista jornalístico, ou poético – no campo da música, da literatura ou do audiovisual – diversos coletivos se utilizam de dispositivos midiáticos para organizar, realizar e divulgar suas práticas.

Sobre essa importância da informação, do audiovisual e da mídia, junto aos movimentos populares, citamos trecho do depoimento de Milton Santos à Silvio Tendler (2006), no referido filme:

Eu acho que esse fenômeno vai se multiplicar. Por enquanto há uma coerção muito grande contra essas formas que são praticamente limitadas do seu *elan* renovador, pela falta de recursos financeiros e pela legislação que favorece a vida dos gigantes. Mas eu creio que há uma demanda que vem de baixo, e que é muito forte, e que é explosiva. A gente vai certamente, daqui a pouco, ter outra coisa. (SANTOS, em *Encontro com Milton Santos ou O mundo global visto do lado de cá*, 2006)

E complementa mais adiante, quando questionado sobre a “revanche da periferia” e a construção de um “futuro possível”:

[...] eu acho que a grande novidade da nossa geração, é essa capacidade de nos cuidar e conviver com o futuro possível, que não é nada do domínio dos filósofos; é algo que tanto nós que somos – que imaginamos ser – intelectuais sabemos que existe, como o rapaz pobre da periferia que inventa uma música revolucionária que explica o seu mundo. Essa é grande novidade. (SANTOS, em *Encontro com Milton Santos ou O mundo global visto do lado de cá*, 2006)

É com esse otimismo de um *futuro possível*, e esse olhar atento as *contraracionalidades* (SANTOS, 2006), que esta pesquisa busca dissertar. Nesse sentido, estruturamos este trabalho em três capítulos. Partindo da indissociabilidade entre arte, técnica e política, o primeiro capítulo, de argumentação teórico-metodológica, procura discutir os usos do território no período da globalização, principalmente a partir da *força do lugar* e das classes populares no atual *meio técnico-científico-informacional*. Para tanto, procuramos embasar nossas argumentações no pensamento de importantes intelectuais de nosso tempo como Milton Santos, Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero e outros autores da teoria crítica.

O segundo capítulo se concentra em apresentar aspectos relevantes da produção artística contemporânea, levando em consideração elementos da cultura digital, dos processos de criação em coletivos, além da arte em suas relações com os movimentos e ativismos sociais. Para exemplificar essa produção, trazemos para o debate experiências coletivas internacionais de arte ativismo como *Tucamán Arde*, *Hi Red Center*, *Gran Fury* e *Guerrilla Girls*. Discussões sobre o uso e a apropriação contra-hegemônica dos meios de comunicação, a crítica ao modo de produção vigente e suas formas de segregação, e as articulações dos artistas e ativistas em *redes*, dão a tônica desse capítulo.

Para completar a segunda parte desse capítulo, apresentamos algumas considerações sobre experiências de coletivos de arte no Brasil, como dos grupos *3NÓS3*, *Manga Rosa*, *Bijari*, *Frente 3 de Fevereiro* e *Contra Filé*. Em meio a essas apresentações, procuramos entrelaçar questões de conjuntura política, social e econômica do país, no sentido de problematizar elementos relativos à *cultura política* e às *políticas culturais* em regência no território usado, e suas relações com esses processos coletivos de arte.

Com o objetivo de discorrer e analisar a organização e produção artística do coletivo *Arte na Periferia*, levando em consideração a intencionalidade das *ações* e os conteúdos dos *objetos* em meio às condições técnicas de suas práticas, o terceiro e último capítulo se divide também em dois momentos.

Inicialmente tecemos uma apresentação contextualizadora da periferia da zona sul da cidade de São Paulo em meio a sua movimentação cultural nos últimos anos. Nesse

momento, procuramos destacar eventos como a *Semana de Arte Moderna da Periferia: Antropofagia Periférica*, de 2007, o projeto de intercâmbio cultural *Expedición Donde Miras: Caminhada Cultural pela América Latina*, de 2008, e ações e projetos que consideramos de relevância estética e política.

Já na segunda parte do terceiro capítulo, nos dedicamos ao foco principal de nossa investigação, a análise do coletivo de produção audiovisual *Arte na Periferia*. Assim, apresentamos o referido coletivo a partir de seus integrantes, sua organização interna, suas produções e seus objetivos enquanto formação coletiva. Diante da ampla produção do grupo, dois trabalhos documentais foram escolhidos para uma análise mais detalhada: o primeiro media-metragem do grupo, chamado *Panorama: arte na periferia* (50 minutos), de 2007, e o curta-metragem *Curta Saraus* (15 minutos), de 2010. Outros trabalhos também são citados nesse capítulo no intuito de melhor articular e analisar a trajetória do grupo estudado.

CAPÍTULO 1

OS USOS DO TERRITÓRIO NO PERÍODO DA GLOBALIZAÇÃO: DISCUSSÕES SOBRE ARTE, TÉCNICA E POLÍTICA



Grafite de Beto Silva no Sarau da Vila Fundão, Capão Redondo, 2010.

“A plena realização do homem, material e imaterial não depende da economia, como hoje é entendida pelos economistas que ajudam a nos governar. Ele deve resultar de um quadro de vida, material e não material, que inclua a economia e a cultura. Ambos têm que ver com o território e este não tem apenas papel passivo, mas constitui um dado ativo, devendo ser considerado como um fator e não exclusivamente como reflexo da sociedade. [...] Mudanças no uso e na gestão do território se impõem, se queremos criar um novo tipo de cidadania, uma cidadania que se nos ofereça como respeito à cultura e como busca da liberdade”

Milton Santos
O Espaço do Cidadão

Visto que já foram apresentadas na *Introdução* desta dissertação a síntese da problemática e da metodologia proposta, este capítulo, de caráter essencialmente teórico-metodológico, visa discutir os usos do território no período da globalização a partir dos recortes espaciais propostos pelo geógrafo Milton Santos em diálogo com as contribuições de Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero, Walter Benjamin, Maria Laura Silveira, entre outros autores.

Partindo do pensamento de Santos (2006; 2009a) sobre o *meio técnico-científico-informacional*, procuramos, centralmente neste capítulo, apresentar a força dos *homens lentos* e a importância do chamado *período popular da história*, entrelaçando, assim, questões sobre arte, técnica e política.

Das contradições nos usos do território à força dos homens lentos

“O estudo dos usos nos obriga, então, a deslocarmos o espaço de interesse dos meios para o lugar onde é produzido o seu sentido: para os movimentos sociais e de um modo especial para aqueles que partem do bairro.”

Jesús Martín-Barbero,
Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia

A emergência de fenômenos como o desinteresse ou impossibilidade de obedecer à lógica da racionalidade hegemônica, com a proliferação de *ilegais, irregulares e informais*, assim como o crescente número de desempregados e explorados pelo modo de produção vigente, demonstram a saturação do atual modelo de desenvolvimento, marcado pelo livre comércio mundial e desregulamentação dos Estados e territórios. Assim, a presente crise econômica – também de caráter político e social – afirma-se a todos os povos (inclusive nos países de Primeiro Mundo, como se percebe nestes últimos anos na Europa e EUA), e assinala o quão perverso é o modelo de *pensamento único*, caracterizado pela centralização das ideias e do capital financeiro em escala global¹⁶.

¹⁶ Sobre as características das ordens globais e locais, Milton Santos diz: “A ordem global funda as escalas superiores ou externas à escala do cotidiano. Seus parâmetros são a razão técnica e operacional, o cálculo da função, a linguagem matemática. A ordem local funda a escala do cotidiano, e seus parâmetros são a co-presença, a vizinhança, a intimidade, a emoção, a cooperação e a socialização com base na contigüidade” (SANTOS, 2006, p. 339).

Este modelo, caracterizado pela globalização e fragmentação dos territórios, pelo progresso ou pela crença no progresso, materializa-se no mundo de modos desiguais. O progresso é aproveitado por um pequeno número de pessoas que atuam ao seu favor, excluindo cada vez mais aqueles que não compartilham dos mesmos saberes e meios técnicos, científicos e informacionais (SANTOS, 2006).

Assim, iniciamos a problemática desta pesquisa com algumas considerações importantes sobre o evento da globalização e suas dimensões territoriais. A globalização, fenômeno que ao mesmo tempo une, centralizando poderes, e desune os seres humanos, apresenta-se como de caráter essencialmente *contraditório*, visto o crescente empobrecimento das classes populares e a insegurança das classes médias que temem em perder qualidade de vida. Cada vez mais o mundo se torna globalizado, e essa unificação gera, paradoxalmente, integração e fragmentação, dada sua unificação de pensamento, assim como especialização dos lugares e do mundo do trabalho (SANTOS, 2006).

Sobre esse processo de *concentração e fragmentação*, o francês Guy Debord (2008) em *A Sociedade do Espetáculo* – elaboração da teoria crítica dos situacionais –, chega a dizer que:

O espetáculo, como a sociedade moderna, está ao mesmo tempo unido e dividido. Como a sociedade, ele constrói sua unidade sobre o esfacelamento. Mas a contradição, quando emerge no espetáculo, é por sua vez, desmentida por uma inversão de seu sentido; de modo que a divisão é mostrada unitária, ao passo que a unidade é mostrada dividida (DEBORD, 2008, p. 37).

Essa contradição também é percebida por Stuart Hall, em seu texto *A questão multicultural*, quando o autor argumenta que:

O sistema é global, no sentido de que sua esfera de operações é planetária. Poucos locais escapam do alcance de suas interdependências desestabilizadoras. Ele tem enfraquecido significativamente a soberania nacional e o “raio de ação” dos Estados-nação (os motores da primeira fase da globalização), sem deslocá-los completamente. O sistema, entretanto, *não* é global, se por isso se entender que o processo é de caráter uniforme, afeta igualmente a todos os lugares, opera sem efeitos contraditórios ou produz resultados iguais no mundo inteiro. Ele continua sendo um sistema de desigualdades e instabilidades cada vez mais profundas (HALL, 2009, p. 56).

Assim, Hall também enfatiza que, no atual período da globalização, a homogeneização como tendência cultural – e como *pensamento único* (SANTOS, 2009a) – está longe de ser a *única* tendência. Para ele a globalização gera “extensos efeitos

diferenciadores”, pois “[esta] *não* é um processo natural e inevitável, cujos imperativos, como o Destino, só podem ser obedecidos e jamais submetidos à resistência ou variação” (HALL, 2009, p. 57). Sobre esse sistema que busca se homogeneizar, Stuart Hall argumenta que “entre seus efeitos inesperados estão as formações subalternas e as tendências emergentes que escapam a seu controle” (HALL, 2009, p. 57), sendo esta “*proliferação subalterna da diferença*” o grande paradoxo da globalização contemporânea.

Também para Milton Santos, os sujeitos que se vêem à margem dessa racionalidade dominante, ou seja, que não detêm poderes para seus próprios benefícios, produzem, geralmente de modo espontâneo e criativo, novas formas de racionalidades, que o autor define como “*contra-racionalidades*”. Essas formas são principalmente pautadas por *relações horizontais*, que buscam na sua essência um *novo modo de existência*. Nas palavras do autor:

Essas contra-racionalidades se localizam, de um ponto de vista social, entre os pobres, os migrantes, os excluídos, as minorias; de um ponto de vista econômico, entre as atividades marginais, tradicional ou recentemente marginalizadas; e, de um ponto de vista geográfico, nas áreas menos modernas e mais “opacas”, tornadas irracionais para os usos hegemônicos. Todas essas situações se definem pela sua incapacidade de subordinação completa às racionalidades dominantes, já que não dispõem de meios para ter acesso à modernidade material contemporânea (SANTOS, 2006, p. 309).

Compartilhando a ideia de que nem todos conseguem inserir-se na “modernidade material contemporânea”, que dizia Santos (2006), a pesquisadora Paola Berenstein Jacques (2003), em seu livro *A estética da ginga*, incita que não basta entender a sociedade contemporânea pelas suas normas institucionalizadas, é preciso compreender as regras “criadas no contexto, atentando aos percursos e as distintas formas de interação”. Assim,

A desordem aparente pode ser o resultado de uma ordem que muda rápido demais, e o desequilíbrio, o de um equilíbrio dinâmico. A desordem se resume numa ordem temporal que parece complexa, mas cuja complexidade – bem como a descontinuidade, uma continuidade com intervalos – pode ser observada nas mudanças contínuas. O movimento constante faz o fim permanecer indeterminado. O inacabado se impõe, a ordem é incompleta e mutável. É um movimento em potencial em direção à completude ou algo com a incerteza de futuro e a sugestão de inúmeras possibilidades de prolongamento. O inacabado incita à exploração, à descoberta (JACQUES, 2003, p. 43).

Nesse sentido, a investigação das ‘*contra-racionalidades*’ ou da ‘*proliferação subalterna da diferença*’, dada pelo movimento e articulação do poder discursivo no

território usado por coletivos de artistas moradores de periferias urbanas e, em especial, as produzidas pelo coletivo de produção audiovisual *Arte na Periferia* na zona sul de São Paulo, apresenta-se como tema de relevância não apenas estética, mas política, visto que esses grupos buscam, através de suas práticas artísticas, melhores condições de existência, individuais e coletivas.

Assim, esta pesquisa parte do pressuposto de que, na atualidade, vivemos um processo espacialmente hegemônico de territorialização do capital, marcado pela presença do *meio técnico-científico-informacional*¹⁷. Este último repercute continuamente nas estruturas universalmente dinâmicas de apropriação e uso do território. Deste modo, sugerimos a necessidade de se pôr em prática reflexões acerca das contradições produzidas no espaço, ou seja, no *território usado*, no intuito de problematizar e analisar o movimento de territorialização – especialmente através da arte – na periferia sul de São Paulo, partindo de uma reflexão teórico-empírica da dinâmica de produção contemporânea do *Arte na Periferia*.

Mas afinal, o que se entende por *território usado*? E qual a importância deste para a presente proposta de metodologia de pesquisa em arte?

Para Milton Santos, “o território é a construção da base material sobre a qual a sociedade produz sua própria história” (SANTOS, 2002, p. 70). Para ele, o território é apenas uma forma, por isso a importância não está no território “em si”, mas sim nos seus *usos* (haja vista que as análises de Santos são, em grande medida, fundamentadas no método *materialista histórico dialético* de Karl Marx, assim como nas contribuições contemporâneas do filósofo francês Jean-Paul Sartre sobre as *formas-conteúdo*)¹⁸. Indo na contramão da Modernidade, que geralmente firma seus “legados” em conceitos puros, Milton Santos pensa o território usado como “uma forma impura, um híbrido, uma noção que, por isso mesmo, carece de constante revisão histórica” (SANTOS, 1994, p. 15). Assim, utilizamos nesta pesquisa o *território usado* não como um conceito, mas, na virtude

¹⁷ Segundo Milton Santos, no atual período histórico não mais somente a técnica remodela o território e cria novas formas de se reproduzir a vida. É a época da técnica aliada à ciência e à informação. Nas palavras do autor: “Esse meio técnico-científico (melhor será chamá-lo de meio técnico-científico-informacional), é marcado pela presença da ciência e da técnica nos processos de remodelação do território essenciais às produções hegemônicas, que necessitam desse novo meio geográfico para a sua realização. A informação, em todas as suas formas, é o motor fundamental do processo social e o território é, também, equipado para facilitar a sua circulação” (SANTOS, 2008, p. 38).

¹⁸ No tempo em que cursou seu doutorado em Geografia (década de 1950), e que também lecionou em Paris (a partir de 1968, na Universidade de Sorbonne), Milton Santos foi amigo e colega de trabalho de Jean-Paul Sartre, e os ensinamentos, deste último, influenciaram significativamente sua maneira de pensar a apropriação e os usos do território – principalmente no que se refere às discussões sobre a *tecnoesfera* e a *psicoesfera* (SANTOS, 2006).

de seu movimento, como uma categoria de análise que permite pensar a dialética do mundo concreto.

Para Santos, o território usado pode ser pensado também como sinônimo de *espaço geográfico*, que para ele é o *espaço banal*, ou seja, o espaço de todos – e que o autor define como: “[...] um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de *objetos* e sistemas de *ações*, não considerados isoladamente, mas como um quadro único no qual a história se dá” (SANTOS, 2006, 63)¹⁹.

O pensamento sistêmico e a ideia de totalidade²⁰ fazem parte da construção metodológica de Santos e, desse modo, são incorporados nesta pesquisa, tendo em vista que a problemática se apresenta, notadamente no plano empírico, sobre a análise da produção artística de um grupo específico, o *Arte na Periferia*, em meio ao processo de territorialização na periferia sul de São Paulo, ou seja: de um *lugar* específico, em relação a um movimento maior, que é o da produção do espaço em todos os seus sentidos, em sua totalidade. Assim, buscando articular, em alguma medida, diversas escalas territoriais, esta pesquisa visa não cair no risco de se pensar um “localismo”, mas sim, as *especificidades dos lugares* num contexto mais amplo da produção espacial.

Assim como Santos (2006), Hall também compreende que o significado das coisas “está sempre *em processo*”, portanto o “seu valor político não pode ser essencializado, apenas determinado em termos relacionais” (HALL, 2009, p. 58). Ou seja, as coisas não têm um significado fixo e decidido *a priori*, mas sim estabelecido no movimento das relações sociais, nos *jogos discursivos* sempre em processo. Nesse sentido, ainda que Hall não faça referência direta em suas análises à “superação dialética” de Marx (2008), e sim as estratégias de *différance* de Jacques Derrida, ou as “modernidades vernáculas”, como ele mesmo coloca, é possível reconhecer nesse autor a relevância dada ao “retorno do particular e do específico” na contemporaneidade – basta ver, na realidade concreta, os

¹⁹ Sobre a noção de espaço para Milton Santos, citamos aqui um trecho da *Natureza do Espaço* (2006) onde o autor enfatiza que: “[...] o espaço é um misto, um híbrido, formado como já o dissemos, da união indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações. Os sistemas de objetos, o espaço-materialidade, formam as configurações territoriais, onde a ação dos sujeitos, ação racional ou não, vem instalar-se para criar um espaço. Este espaço – o espaço geográfico – é mais que o espaço social dos sociólogos porque também inclui a materialidade (SANTOS, 2006, p. 294).

²⁰ “A categoria de totalidade é como uma chave para o entendimento desse movimento, já que a consideramos como existindo dentro de um processo permanente de **totalização** que é, ao mesmo tempo, um processo de unificação e de fragmentação e individuação. É assim que os lugares se criam, se recriam e se renovam, a cada momento da sociedade” (SANTOS, 2006, p. 25. Grifo nosso).

‘novos’ movimentos sociais com suas reivindicações específicas²¹. Essa argumentação pode ser percebida com maior detalhamento, no trecho a seguir, em *A Questão Multicultural*:

Encontra-se aqui o “retorno” do particular e do específico – do especificamente diferente – no centro da aspiração universalista panóptica da globalização ao fechamento. O “local” não possui um caráter estável ou trans-histórico. Ele resiste ao fluxo homogeneizante do universalismo com temporalidades distintas e conjunturais. Não possui inscrição política fixa. Pode ser progressista, retrógrado ou fundamentalista – aberto ou fechado – em diferentes contextos. Seu impulso político não é determinado por um conteúdo essencial (geralmente caricaturado como “resistência da Tradição à modernidade”), mas por uma articulação de forças (HALL, 2009, p. 59).

Em outro texto, *Estudos Culturais: dois paradigmas*, Stuart Hall (2009), nos alerta sobre o risco de se pensar essa *articulação* – do específico com o todo – tendo como referência o estruturalismo, com o objetivo de se pensar a unidade em meio às *diferenças*. Ainda assim, Hall percebe a concepção do “todo”, como um caminho possível, visto que essa articulação “[...] possui a grande vantagem de nos possibilitar pensar práticas específicas (articuladas em torno de contradições que não surgem da mesma forma, no momento e no mesmo ponto), podem todavia ser pensadas *conjuntamente*” (HALL, 2009, p. 143).

Permanecendo nesse debate, que é caro ao marxismo, em *Significação, Representação, Ideologia: Althusser e os debates pós-estruturalistas*, Stuart Hall, logo de início, argumenta que:

Althusser me convenceu, e permaneço convencido, de que Marx conceitua o conjunto das relações que compõem a sociedade – a “totalidade” de Marx – não como uma estrutura simples, mas sim, essencialmente complexa. Conseqüentemente, a relação entre os níveis dentro dessa totalidade – digamos, o econômico, o político, o ideológico (como diria Althusser) – não pode ser simples ou imediata. Assim, a idéia de inferir as contradições sociais nos distintos níveis da prática social simplesmente em termos de um princípio governante de organização social e econômica (nos termos clássicos de Marx, o “modo de produção”), ou de interpretar os diferentes níveis de uma formação social como uma correspondência especular entre práticas, em nada contribui nem tampouco constitui a forma pela qual Marx, afinal, concebeu a totalidade social. Evidentemente, uma formação social não apresenta uma estrutura complexa simplesmente porque nela tudo interage com tudo – essa é a abordagem tradicional, sociológica e multifatorial, que não contém prioridades determinantes. Uma formação social é uma “estrutura em dominância”. Exibe certas tendências distintas, um certo tipo de configuração e uma estruturação

²¹ Sobre o debate das lutas ‘específicas’ pelos ‘novos’ movimentos sociais, Andréia Moassab apresenta em sua tese um interessante diálogo sobre as questões de poder desses movimentos em Michel Foucault, através das considerações tecidas por este em *Microfísica do Poder*, e de Boaventura de Sousa Santos em *A Crítica da Razão Indolente: contra o desperdício da experiência*. Para tanto, ver: (MOASSAB, 2008, p. 101).

definida. É por isso que o termo estrutura continua a ser importante. Contudo, trata-se de uma estrutura complexa em que é impossível reduzir facilmente um nível de prática a outro (HALL, 2009, pp. 151-152).

Essa noção de *totalidade* que Hall problematizou acima, Santos (2006) também reformula em seu pensamento e contribui neste debate. A questão espacial, como se sabe, é central para Santos, e nesse ponto, a importância do *processo*, do *movimento*, aparece como chave para o entendimento das dinâmicas no território, das distintas formas de percepção e das subjetividades. Para ele, o espaço está em permanente *processo de totalização*²² – que é, ao mesmo tempo, um processo de *unificação, fragmentação e individualização*. Em suas palavras:

O conhecimento da totalidade pressupõe, assim, sua divisão. O real é o processo de cissiparidade, subdivisão, esfacelamento. Essa é a história do mundo, do país, de uma cidade... Pensar a totalidade, sem pensar a sua cisão é como se esvaziássemos de movimento (SANTOS, 2006, p. 118).

Verificamos assim, na elaboração teórica de Santos, uma orientação metodológica que pensa dialeticamente os sistemas de *objetos* e os sistemas de *ações* nas diversas escalas (num movimento, ininterrupto e indissociável do universal ao particular, e vice-versa). Por sua vez, para cada uma das escalas territoriais, se faz necessário uma análise *totalizadora*, que pressupõe, desde o início, como vimos, a sua *cisão*, ou seja, um olhar atento às suas *especificidades*, num jogo articulado entre as condições técnicas e sociais em um dado período histórico²³.

De fato, existem algumas diferenças conceituais e de referenciais entre o pensamento de Santos e Hall, mas, em linhas gerais, ambos situam seu pensamento no campo do marxismo contemporâneo que pensa as práticas sociais *não* exclusivamente como *resultado* de uma estrutura (como querem muitos autores estruturalistas), entretanto,

²² “[...] A totalização, na verdade, não foi invenção de Sartre. Lefebvre já a distinguia da totalidade em seu ensaio em 1955 sobre o assunto e, de acordo com Georges Gurvitch (1962, p. 173), a palavra já havia sido usada por Proudhon em *De la création de l'ordre dans l'humanité*, de 1843. Coube a Sartre entretanto elaborar em pormenores extraordinariamente ricos os processos de totalização e destotalização que constituíam o que ele chamava de ‘a inteligibilidade da Razão Dialética’ (Jean-Paul Sartre, *Critique of Dialectical Reason*, 1976, p. 46)” (SANTOS, 2006, p. 118).

²³ Sobre a totalidade e a totalização, diz Milton Santos: “A Totalidade está sempre em movimento, num incessante processo de totalização, nos diz Sartre. Assim, toda totalidade é incompleta, porque está sempre buscando totalizar-se. Não é isso mesmo o que vemos na cidade no campo ou em qualquer outro recorte geográfico? Tal evolução retrata o movimento permanente que interessa à análise geográfica: a totalização já perfeita, representada pela paisagem e pela configuração territorial e a totalização que já está se fazendo, significadas pelo que chamamos de espaço. Se o Ser é a existência em potência, segundo Sartre, e a existência é o ser em ato, a sociedade seria, assim, o Ser e o espaço, a Existência. É o espaço que, afinal, permite à sociedade global realizar-se como fenômeno (SANTOS, 2006, p. 119).

não negam a presença da estrutura no sistema. Na opinião dos dois autores a estrutura é *dinâmica*, por isso o importante não é a análise do fenômeno pela estrutura, e sim pelo seu *processo*, ou seja, pelo modo no qual os *jogos de poder* (HALL, 2009), se dão em meio a relações sociais, ou ainda, como *os sistemas de objetos e sistemas de ações* se afirmam no território (SANTOS, 2006).

Em suma, é importante salientar que esse *dinamismo* se dá, sobretudo, pelas *contradições* – pois toda afirmação carrega dentro de si sua própria negação. Se a negação é a crise da afirmação, o próprio movimento, segundo Marx (2008), traz o *novo*, que nada mais é do que a negação da negação, ou como ele explica no Livro III, capítulo XXVII, de *O Capital*, a chamada *superação positiva*. Essa última não é pura ou vazia, como algo dissociado do movimento do qual o fez surgir; ao contrário, possui um conteúdo histórico, e daí decorrem as novas contradições, num incessante movimento.

Assim, se faz necessário atentar para as *especificidades* dos lugares, e, por conseguinte, das práticas sociais nos lugares em relação ao todo – tal como Milton Santos enfatiza em sua elaboração teórica e que procuramos evidenciar nesta pesquisa. A relação *local-global* se tornou, portanto, necessária, visto que, caso contrário, o estudo seria evidentemente limitado.

Nesse sentido, uma questão há de se esclarecer desde o início: pensar dialeticamente não significa pensar *binariamente*. Ou seja, não se trata de um pensamento dual, em que se exclui o *outro* (crítica constante de autores pós-estruturalistas), mas sim de perceber as *diferenças e articulações* que são construídas pelas relações sociais, nas diversas escalas – do particular ao universal e vice versa –, tendo sempre como base o olhar atento as suas contradições.

Portanto, nesta pesquisa, procuramos pensar a dialética de um *lugar*, notadamente a periferia sul de São Paulo, e as *ações do Arte na Periferia* nesse lugar, assim como, em menor medida, de outros coletivos, em *situações e eventos* em um determinado período histórico (como dito anteriormente, basicamente entre 2006 e 2010). Em suma, a ideia é articular as *situações e eventos* desse lugar em diversas escalas territoriais, de modo a compreender suas realidades específicas em meio aos movimentos mais gerais.

Milton Santos em *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*, sua mais importante publicação, explica que:

Considerar o espaço como esse conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, assim como estamos propondo, permite, a um só tempo, trabalhar o resultado conjunto dessa interação, como processo e como resultado, mas a partir de categorias susceptíveis de um tratamento analítico que, através de

suas características próprias, dê conta da multiplicidade e da diversidade de situações e processos (SANTOS, 2006, p. 64).

Assim, a análise das produções audiovisuais e da forma de organização do *Arte na Periferia*, em meio aos principais eventos realizados a partir da articulação de moradores e artistas da periferia sul de São Paulo nos últimos anos – como a *Semana de Arte Moderna da Periferia* (2007) e o projeto *Expedición Donde Miras: Caminhada Cultural pela América Latina* (2008) –, busca revelar o complexo processo de territorialização dos *objetos e ações* motivados por diversas lógicas e escalas territoriais, que enfatiza Milton Santos em sua proposta teórico-metodológica. Ainda conforme este último autor:

Tempo, espaço e mundo são realidades históricas, que devem ser mutuamente conversíveis, se a nossa preocupação epistemológica é totalizadora. Em qualquer momento, o ponto de partida é a sociedade humana em processo, isto é, realizando-se. Essa realização se dá sobre uma base material: o espaço e seu uso; o tempo e seu uso; a materialidade e suas diversas formas; as ações e suas diversas feições. Assim, empiricizamos o tempo, tornando-o material, e desse modo o assimilamos ao espaço, que não existe sem a materialidade. A *técnica* entra aqui como um traço de união, historicamente e epistemologicamente. As técnicas, de um lado, dão-nos a possibilidade de empiricização do tempo e, de outro lado, a possibilidade de uma qualificação precisa da materialidade sob a qual as sociedades humanas trabalham. Então, essa empiricização pode ser a base de uma sistematização, solidária com as características de cada época. Ao longo da história, as técnicas se dão como sistemas, diferentemente caracterizadas. É por intermédio das técnicas que o homem, no trabalho, realiza a união entre espaço e tempo (SANTOS, 2006, p. 54).

Desse modo, a *Técnica* participa tanto na produção (do ponto de vista da materialidade) como na percepção (subjetiva) do espaço e do tempo. O espaço, portanto, faz a síntese entre o *operacional* e o *percebido*, entre o objetivo e o subjetivo. É no *Lugar* que se redefinem as técnicas (visto que elas se dão de modo desigual no espaço), ou seja, é no *Lugar* que se atribui às técnicas um significado histórico.

O estudo das técnicas, portanto, se apresenta como um percurso metodológico desta pesquisa, no sentido de entender a *intencionalidade* das ações nos lugares – por quais lógicas (racionalidades) são motivadas essas ações e como as mesmas são percebidas pelas pessoas que compartilham e vivenciam esse Lugar.

Sobre a centralidade da Técnica em termos metodológicos, Santos observa na introdução de *A Natureza do Espaço* que:

A técnica deve ser vista sob um tríplice aspecto: como reveladora da produção histórica da realidade; como inspiradora de um método unitário (afastando dualismos e ambigüidades) e, finalmente, como garantia da conquista do futuro, desde que não nos deixemos ofuscar pelas técnicas particulares, e sejamos guiados, em nosso método, pelo fenômeno técnico visto filosoficamente, isto é, como um todo (SANTOS, 2006, p. 23.)

A arte, tal como comumente entendida nos seus circuitos oficiais (incluindo aqui as instituições de arte, o mercado da arte, as universidades e os institutos de pesquisa em arte), é vista como resultado do trabalho intelectual e sensível de seus artistas (no caso, profissionais da arte) e de uma técnica desenvolvida. Quanto mais recursos técnicos disponíveis ao artista, assim como, quanto maior a produção intelectual (notadamente científica) está envolvida na produção, maior impacto, repercussão, e melhores possibilidades de crítica terão esse trabalho. Foi assim que o “centro” da arte, ao longo de sua história no ocidente, esteve ligado ao “centro” do desenvolvimento do capital, e, por conseguinte, ao meio *técnico-científico-informacional*.

Nesse sentido, entendemos aqui o contexto da produção artística a partir da discussão do acesso às técnicas (e tecnologias) contemporâneas, levando em consideração as contradições do capital, do desenvolvimento científico e da produção de subjetividades. Assim, a busca é por evidenciar trabalhos que de alguma forma se apresentam “fora” do circuito oficial, ou relativamente *à margem* do que é produzido no circuito oficial das Artes, mas que buscam, em suas ações, a ampliação do acesso às técnicas contemporâneas – ‘ao fenômeno técnico visto filosoficamente, isto é, como um todo’, tal qual Santos enfatiza –, dando a elas um novo uso, uma nova intencionalidade, especialmente, mais *horizontal*.

Discussões sobre as crescentes contradições do desenvolvimento tecnológico no atual período histórico são urgentes e caras às Artes Visuais – visto que esta busca, a partir de diferentes metodologias, *deslocamentos reflexivos*²⁴ sobre o mundo o qual faz parte. Como bem argumenta professora Neli Freitas (2005):

Assistimos maravilhados às inúmeras conquistas do mundo virtual. A era das fibras óticas, das redes e da robótica pode melhorar a vida dos seres humanos e democratizar a produção do conhecimento. Entretanto, vive-se também o paradoxo: a miséria absoluta cresce assustadoramente. O Brasil assiste perplexo ao espetáculo dos excluídos do sistema, da morte, da fome e da violência (FREITAS, 2005, p. 01).

²⁴ *Deslocamentos Reflexivos* foi o título dado ao IV Ciclo de Pesquisa e Investigação do PPGAV/UEDESC, no ano de 2009. Fonte: <http://ppgav.ceart.udesc.br/ppgav.htm>

A *relativa* facilidade de acesso às novas tecnologias audiovisuais, dado o extraordinário progresso das ciências e das técnicas, assim como das facilidades de crédito para o consumo, apresentam-se na contemporaneidade como importantes bases materiais de comunicação e expressão. Isto é percebido pela difusão e ampliação do audiovisual como instrumento político e artístico de diversos setores organizados da sociedade, incluso setores populares que historicamente não acessavam esses recursos.

Entretanto, fazemos notório que essa “*inclusão*” social, do ponto de vista do acesso às tecnologias de produção audiovisual (com baixos recursos financeiros) se desenvolve em contradição com a crescente “*exclusão*” e marginalização desses grupos aos “desfrutes” que a economia globalizada produz, visto que o acesso aos conteúdos e objetos técnicos e materiais de produção se dão de modos desiguais no território (assim como as oportunidades de distribuição e consumo também não são, de modo geral, democráticas).

Dentro desse quadro, procuramos aqui discutir, entre outros assuntos, sobre a relativa facilidade de acesso às novas tecnologias audiovisuais pelas *classes populares*; do uso dessas como instrumento técnico e político; assim como suas implicações estéticas nas Artes Visuais.

No que se refere à produção audiovisual contemporânea, em especial, realizada por coletivos de periferias urbanas, faz-se importante salientar que, na maioria dos casos, se apresenta como “independente” da lógica comercial de produções. Normalmente com financiamento próprio, da sociedade civil, ou subsidiada pelo Estado (através de editais públicos), esses *produtores independentes* conseguem, em pequena escala, produzir uma variedade temática de obras audiovisuais com baixos recursos de organização, capital e tecnologia.

Ainda que com inúmeras dificuldades, haja vista que os equipamentos de produção audiovisual e demais recursos necessários utilizados pela maioria desses grupos são considerados a “rebarba” do desenvolvimento tecnológico em vigor, a multiplicidade de tecnologias e mídias na contemporaneidade surge como *possibilidade técnica* para que esses grupos possam, pela primeira vez na história recente, *mostrar suas lutas, poéticas e territorialidades* a partir de produções *audiovisuais*, como cinema e vídeo. O uso de *blogs* e *sites*, ímpar na cultura digital, também se apresenta como uma conquista contemporânea e como veículo comunicacional imprescindível a esses grupos.

Portanto, essa assertiva corrobora com a ideia de que a territorialização capitalista atua de modo *contraditório*, pois ao mesmo tempo em que oferece acesso a novas tecnologias a custos relativamente baixos, viabilizando sua produção, e, de alguma forma,

sua distribuição (seja por meio da reprodução de cópias digitais ou de compartilhamento de arquivos pela internet), por outro lado, não cria espaço para a efetivação dessas atividades como *trabalho pleno*²⁵, pois, como veremos ao longo desta dissertação, a maioria dos integrantes desses grupos não conseguem sobreviver de seus trabalhos artísticos e necessitam vender sua força de trabalho em outras atividades produtivas (dentro ou fora da arena artístico-cultural). Além disso, a questão da exibição dos trabalhos audiovisuais também enfrenta grandes desafios, visto que por se tratar de *reflexões produzidas na periferia do sistema*, as oportunidades de exibição ainda são bem limitadas quando comparadas às produções *dos centros*²⁶.

Desse modo, a problemática desta pesquisa se alicerça quando se observa a *ascensão* de setores organizados das classes populares, normalmente em *formações coletivas*, em contradição à lógica do sistema de produção hegemônico, produzindo, *na esfera do Lugar*, e em variadas escalas, uma grande quantidade e diversidade de trabalhos artísticos de importância não somente estética, mas também política.

Segundo o cineasta e pesquisador Nuno Cesar Abreu (2006), o período mais relevante, no Brasil, em que as classes populares produziram obras cinematográficas foi durante os anos 1970, com o chamado ciclo *Boca de Lixo*, na cidade de São Paulo. A relevância comentada pelo autor se dá no sentido de que essas obras conseguiram efetivar-se nos três principais vértices: produção, exibição e distribuição; num “cinema popular com excelente resposta de público” (ABREU, 2006, p. 09). Para esse autor, uma conjugação de fatores levou a formação da *Boca de Lixo*, tais como formas econômicas,

²⁵ *Trabalho pleno como artista*, como produtor de arte e cultura, merecendo assim reconhecimento social e econômico por esse trabalho. A dita *Economia Criativa*, em suas possibilidades econômicas, nem sempre se apresenta a esses jovens moradores de periferias urbanas, principalmente no campo da *produção audiovisual*, onde as dificuldades de subsistência são muito maiores, quando comparadas, por exemplo, à produção musical.

²⁶ *Centros*, no sentido dos espaços onde o meio *técnico-científico-informacional* (SANTOS, 2006, p. 238) se faz mais presentes, ou seja, onde a força do capital atua com mais intensidade, com a *intencionalidade* de se fazer crescer, afirmar e disseminar. Assim, conceitos como **periferia** e **centro** somente fazem sentido, a nosso ver, quando buscam caracterizar as discrepâncias, *as segregações socioespaciais* existentes no território. A localização, no sentido de um posicionamento referencial cartográfico, não necessariamente define o que é *central* e o que é *periférico*. Nos dias de hoje, as contaminações são constantes. Por diversas vezes, em um mesmo bairro, ou até mesmo em uma mesma rua, convivem lado-a-lado o ‘centro’ e a ‘periferia’. E como podemos então reconhecer as diferenças? Um caminho possível seria a partir da análise dos *usos das técnicas* em seus processos, ou seja, em suas relações políticas e econômicas a partir dos sujeitos ali existentes. A análise das *formas-conteúdo*, por conseguinte, se insere aqui como um importante referencial metodológico. **Assim, é da segregação imposta pelo sistema capitalista, a partir do meio técnico-científico-informacional, que estamos nos referindo.** Em última instância, o que estamos falando é da *luta de classes*, entre proprietários e não proprietários dos meios de produção, *da luta entre forças políticas, simbólicas, e culturais*; entre o domínio das ‘verticalidades e horizontalidades’, como bem frisou Milton Santos (2006) em sua formulação teórica.

artísticas e de relacionamento com características próprias. Dentre as formas econômicas, podemos mencionar a intervenção do Estado na reestruturação institucional do cinema brasileiro, que resultou na criação da EMBRAFILME (no final dos anos 1960), assim como com a política protecionista (em forma de lei), de 1970 a 1975, de *obrigatoriedade* de exibição de filmes brasileiros nas salas de cinema, corroborando assim com a consolidação de uma “*política de produtores*” nacionais (ABREU, 2006, p. 77).

Já as recentes produções audiovisuais de coletivos de artistas das periferias urbanas brasileiras se diferem, em vários aspectos, do ciclo *Boca de Lixo*. Se nos anos 1970 o Brasil era caracterizado pela censura nas formas de expressão, e por isso os títulos do cinema da *Boca* eram de fácil assimilação e de forte apelo erótico, entendidos assim como ‘politicamente inofensivos’ ao regime militar; as produções audiovisuais das periferias urbanas na contemporaneidade, em especial, as produzidas pelo *Arte na Periferia*, apresentam-se com um discurso político diferenciado, visto que a *intencionalidade* agora é outra. Discussões sobre o papel das artes e da cultura, o uso social das mesmas, a relevância dos movimentos sociais organizados e da natureza/dinâmica dessas produções, por exemplo, se faz presente em diversos trabalhos do grupo. Ainda sobre o coletivo em questão, notamos que o caráter político extrapola as obras audiovisuais. A *produção comunicacional*, por meio da realização do *blog* do coletivo, evidencia esse aspecto. Como exemplo, citamos aqui um trecho extraído do referido *blog*²⁷, o qual afirma que:

O grupo *Arte na Periferia* apresenta como seu ideal a transformação e reflexão da periferia através da arte. O principal vídeo do grupo, o *Panorama: arte na periferia*, nos mostra a integração e comunicação das artes na periferia Sul da cidade de São Paulo. Assim como o vídeo, o sítio eletrônico e o coletivo apontam caminhos para novas manifestações, onde arte, crítica e política se entrelaçam. O audiovisual se insere neste contexto, como ferramenta no e para o diálogo (Blog do ARTE NA PERIFERIA).

De acordo com o Sérgio Vaz – poeta e organizador da *Cooperifa*²⁸, que realizou, junto com, aproximadamente, trezentos artistas, a *Semana de Arte Moderna da Periferia: Antropofagia Periférica*, em novembro de 2007, em diversos locais da periferia sul de São Paulo – os artistas da periferia buscam, centralmente, a valorização das expressões artísticas produzidas *na e pela* periferia, justiça social por meio da democratização do

²⁷ Fonte: <http://artenaperiferia.blogspot.com/p/nos-somos.html>

²⁸ COOPERIFA – Cooperativa Cultural da Periferia. Ver: <http://cooperifa.blogspot.com/>

acesso à educação e à cultura, assim como da “disseminação do orgulho de pertencer à periferia” (VAZ, 2007).

Sobre as atuais produções audiovisuais das periferias, ressaltamos que esse *movimento* foi fortemente influenciado por movimentos anteriores, mas que a ordem do capital, principalmente através dos veículos de comunicação hegemônicos, visa obscurecer – na tentativa de apagar esses eventos de nossa memória. Como exemplo dessas influências, citamos as práticas coletivas *autogestionárias* da cultura popular e de movimentos de resistência, como, por exemplo, contra as ditaduras, e os movimentos artísticos intrínsecos a estes processos (FERREIRA, 2008a). Contemporaneamente, podemos citar movimentos sociais, como: *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra* (MST), *Via Campesina*, *Movimento de Direito a Moradia* (MDM), *Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto* (MTST), entre outros. Ainda sobre as influências, há necessariamente que se destacar a importância dos movimentos artísticos de natureza *urbana*, como, por exemplo, o *samba* e o movimento *hip-hop*. Sobre este último, há de se destacar que ele está na *base* do movimento cultural contemporâneo da periferia sul de São Paulo (LEITE, 2008; MOASSAB, 2008; EMBÓN, 2009).

Em linhas introdutórias, podemos dizer que a *intencionalidade* desses novos grupos de artistas assinalam um novo período para as produções audiovisuais das classes populares; sejam eles marcadamente influenciados por movimentos sociais recém-passados e/ou contemporâneos, sejam pelas atuais possibilidades técnicas de significativa *densidade comunicacional* (especialmente as surgidas no contexto da cultura digital) como meio de expressão e produção de uma *outra política*.

Percebemos, portanto, que o atual período histórico é marcado por uma profunda contradição. Observa-se, por um lado, alguma facilidade de acesso aos meios de produção audiovisual, de comunicação e organização de atividades artístico-culturais nas periferias urbanas, e por outro, a intensa marginalização desses grupos pela sociedade de consumo, que procura, a todo custo, diferenciar seus valores, sua arte e suas formas organizacionais.

Na contramão, em certa medida, mas também na mesma via, esses grupos organizados, comumente chamados de *coletivos de artistas*, assumem feições específicas conforme o corpo social que lhes dá vida, mas, de um modo geral, apontam para a necessidade de se pensar e planejar a produção humana num contexto de relações sociais mais amplas, capazes de *dar vozes as contradições e sugerir ações transformadoras*.

Dada essa força das dinâmicas contraditórias do espaço (coexistência da concentração e dispersão; da riqueza e da pobreza; da organização e desorganização; entre

outras positivities e negatividades), a “*força da mudança*” (negar a práxis alienadora e propor à sociedade uma práxis mais libertadora) sugerida por Santos em *O Espaço do Cidadão*, aparece como demanda dos seres humanos que se encontram paradoxalmente inseridos e excluídos da lógica de produção capitalista. Essa *força da mudança* pode ser percebida nas ideias de Santos (2007a) quando ele diz:

A plena realização do homem, material e imaterial não depende da economia, como hoje é entendida pelos economistas que ajudam a nos governar. Ela deve resultar de um quadro de vida, material e não material, que inclua a economia e a cultura. Ambos têm que ver com o território e este não tem apenas papel passivo, mas constitui um dado ativo, devendo ser considerado com um fator e não exclusivamente como reflexo da sociedade. [...] Mudanças no uso e na gestão do território se impõem, se queremos criar um novo tipo de cidadania, uma cidadania que se nos ofereça como respeito à cultura e como busca da liberdade (SANTOS, 2007a, p. 18).

Na esfera dos Estudos Culturais, Stuart Hall também argumenta sobre a possibilidade de se efetuar articulações entre grupos sociais e práticas políticas, no sentido de que essas possam *criar*, “rupturas históricas ou mudanças que não mais vemos inscritas ou garantidas nas próprias estruturas e leis do modo capitalista de produção” (HALL, 2009, p. 158). E complementa que:

Ao desenvolver práticas que articulem diferenças em uma vontade coletiva ou ao gerar discursos que condensem uma gama de conotações, as condições dispersas da prática dos diferentes grupos sociais *podem* ser efetivamente aproximadas, de modo a transformar essas forças sociais não em uma simples classe “em si mesma”, definida por outras relações sobre as quais ela não tem controle, *mas também* em uma classe capaz de interferir enquanto força histórica, uma classe “por si mesma” capaz de estabelecer novos projetos coletivos (HALL, 2009, p. 159).

Jesús Martín-Barbero, no livro *Dos meios às mediações*, também nos oferece reflexões que evidenciam a *força do lugar* por meio dos movimentos sociais – especialmente aqueles que partem do bairro –, movidos especialmente por essa “*vontade coletiva*”, que dizia a pouco Stuart Hall.

Ao que parece, Martín-Barbero (2009) procura evidenciar, por meio de análises históricas, os novos *usos sociais* dos meios de comunicação, especialmente pelas classes populares latino-americanas no campo das artes e da cultura. Entretanto, para entender esses *novos usos dos meios*, é preciso primeiramente entender *as mediações* que se apresentam através das relações constitutivas entre comunicação, cultura e política, e os sujeitos envolvidos nessas dinâmicas sociais. No *Prefácio à 5ª edição espanhola*, escrito

no ano de 1998, o autor deixa claro suas convicções políticas atreladas à sua proposição teórica. Nas palavras do autor:

O que busco com esse mapa é reconhecer que os meios de comunicação constituem hoje espaços-chave de condensação e intersecção de múltiplas redes de poder e de produção cultural, mas também alertar, ao mesmo tempo, contra o *pensamento único* que legitima a idéia de que a tecnologia é hoje o ‘grande mediador’ entre as pessoas e o mundo, quando a tecnologia medeia hoje, de modo mais intenso e acelerado, é a transformação da sociedade em mercado, e deste em princípio agenciador da mundialização (em seus muitos e contrapostos sentidos). A luta contra o pensamento único acha assim um lugar estratégico não só no politeísmo nômade e descentralizador que mobiliza a reflexão e a investigação sobre as mediações históricas do comunicar, mas também nas transformações que atravessam os *mediadores socioculturais*, tanto em suas figuras institucionais e tradicionais – a escola, a família, a igreja e o bairro –, como nos novos atores e movimentos sociais emergentes que, como as organizações ecológicas ou de direitos humanos, os movimentos éticos ou de gênero, introduzem novos sentidos do social e novos *usos sociais* dos meios. Sentidos e usos que, em seus tateios e tensões, remetem por um lado à dificuldade de superar a concepção e as práticas puramente instrumentais para assumir o desafio político, técnico e expressivo, que supõe o reconhecimento *na prática* da complexidade cultural que hoje contém os processos e meios de comunicação. Por outro lado, remetem também à lenta formação de novas esferas do público e às novas formas de imaginação e de criatividade social (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 20. Grifos do autor).

Reconhecemos aí um importante ponto de aproximação, do ponto de vista da metodologia e leitura empírica da realidade, entre Jesús Martín-Barbero e Milton Santos. Com *esperança*²⁹, ambos reconhecem nos *movimentos populares*, com base no *Lugar*, novas estratégias de mediação entre *técnica e política*. Essa *mediação*, nas palavras de Martín-Barbero, “[...] indicam o novo estatuto social da técnica, o restabelecimento do sentido e do discurso e da *práxis* política, o novo estatuto da cultura e os avatares da estética” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 19). Sobre os sujeitos dessas novas mediações culturais, Jesús Martín-Barbero finaliza seu *Prefácio*:

Refiro-me especialmente à lenta e profunda revolução das mulheres [...] sobre o mundo da cultura e da política [...] Refiro-me também às rupturas que, mobilizadas pelos jovens, ultrapassam o âmbito da geração: tudo o que a juventude condensa, em suas inquietações e fúrias, como em suas empatias cognitivas e expressivas com a língua das tecnologias, de transformações no

²⁹ Entendemos essa ‘esperança’ em relação ao respeito à vida e à garantia da liberdade. Comum à grande parte dos autores que pensam a virtuosidade das classes populares, como, por exemplo, o educador popular Paulo Freire (1997) com a sua *Pedagogia da Esperança*; ou dos *Espaços de Esperança* da qual fala David Harvey (2009), a *esperança* se apresenta, assim, no sentido de um otimismo nas ações do povo, no poder de mobilização e transformações sociais daqueles que lutam, por melhores condições de existência. Evidenciando sua *esperança*, Jesús Martín-Barbero cita o poeta argentino Jorge Luis Borges: “O futuro nunca se anima a ser de todo presente sem antes ensaiar, e esse ensaio é a esperança” (BORGES *apud* MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 21).

sensorium de ‘nossa’ época, de mutações político-culturais que anunciam o novo século. E refiro-me, finalmente, a essas ‘novas maneiras de estar juntos’ pelas quais se recria a cidadania e se reconstitui a sociedade, a partir das associações de bairro para a resolução pacífica de conflitos, e das emissoras de rádio e televisão comunitárias para recuperar memórias e tecer novos laços de pertença ao território, até as comunidades que, com o *rock* e o *rap*, rompem e reimaginam o sentido da convivência desfazendo e refazendo os rostos e as figuras da identidade. É a partir dessas lições e esperanças que a leitura deste livro contém já a sua inteira reescritura (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 21).

São esses sujeitos, oriundos das classes populares, e geralmente em formações coletivas, que Martín-Barbero reconhece como os sujeitos políticos capazes de estabelecer “solidariedades duradouras” a partir de novas *mediações* no âmbito dos processos de transformação cultural. A partir de uma pluralidade de dispositivos comunicacionais e artísticos (como mencionado acima), nos parece possível que esses sujeitos políticos estabeleçam novos usos às bases técnicas já desenvolvidas.

Milton Santos (2006) chama esses sujeitos políticos de *homens lentos*, visto que suas *ações* buscam se opor, ou, pelo menos, questionar, a racionalidade dominante dos *homens rápidos* – que não só valoriza, como normatiza, a velocidade e o alcance do instrumentos *técnico-científico-informacionais*, em favor da concentração do capital nas mãos de poucos. Sobre a construção dessa denominação, diz o autor:

Durante séculos, acreditáramos que os homens mais velozes detinham a inteligência do Mundo³⁰. A literatura que glorifica a potência incluiu a velocidade como esta força mágica que permitiu à Europa civilizar-se primeiro e empurrar, depois, a “sua” civilização para o resto do mundo³¹. **Agora estamos descobrindo que, nas cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos.** Na grande cidade, hoje, o que se dá é tudo ao contrário. A força é dos “lentos” e não dos que detém a velocidade elogiada por um Virílio em delírio, na esteira de um Valéry sonhador. Quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrinhá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. Sua comunhão com as imagens, freqüentemente pré-fabricadas, é a sua perda. Seu conforto, que não desejam perder, vem exatamente do convívio com essas imagens. Os homens “lentos”, para quem tais

³⁰ Nota da citação: “Com a realização de um progresso de tipo dromocrático, a humanidade perderá a diversidade; para assumir um estado de fato, ela tenderá a cindir-se unicamente em povos *que esperam* (a quem é permitido esperar, em futuro, chegar à velocidade que capitalizam dando-lhes acesso ao possível, isto é, ao projeto, à decisão, ao infinito: *a velocidade é a esperança do Ocidente*) e os povos *que despertam*, bloqueados pela inferioridade de seus veículos técnicos, que moram e subsistem em um mundo finito” (Paul Virílio, *Vietesse et politique*, 1977, p. 54)” (SANTOS, 2006, p. 325).

³¹ Segunda nota do autor nesta citação: “Onde quer que o espírito europeu domine, vemos surgir o máximo de *necessidades*, o máximo de *trabalho*, o máximo de *capital*, o máximo de *rendimento*, o máximo de *ambição*, o máximo de *poder*, o máximo de *modificação da natureza exterior*, o máximo de *relações e trocas*” (Paul Valéry, 1922, em *Oeuvres*, La Pléiade, vol. I, p. 1014, grifo do autor). Citado por Michel Beaud (frontispício), *Le système national mondial hiérarchise*, 1987, p. 4, que tirou a citação de Pierre Pascallon (*Cahiers d’économie personaliste*, nº 4, 1986, p. 23)”. (SANTOS, 2006, p. 325).

imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e ir descobrindo fabulações. É assim que eles escapam ao totalitarismo da racionalidade, aventura vedada aos ricos e às classes médias. Desse modo, acusados por uma literatura sociológica repetitiva, de orientação ao presente e de incapacidade de prospectiva, **são os pobres que, na cidade, mais fixamente olham para o futuro** (SANTOS, 2006, p. 325. Grifo nosso).

Assim, de acordo com o pensamento de Santos (2006), fica claro que, nos dias de hoje, os sujeitos políticos que mais lutam pela transformação social (transformação esta que vise centralmente melhores condições de existência), não são, e nem serão, majoritariamente, oriundos das classes médias, muito menos das classes mais abastadas. São os pobres, os *homens lentos*, na denominação de Santos, que, muitas vezes na condição de migrantes, detém essa *força*, que nada mais é do que a impulsão dada à *necessidade* imediata de mudança. Em entrevista concedida a Claudio Cordovil (sem dada), Milton Santos fala um pouco mais sobre essa formulação. Vejamos:

C. Cordovil: Em uma de suas declarações mais contundentes no programa *Roda Viva*, o senhor afirmou que o pobre é neste momento o único ator social no Brasil com o qual podemos aprender algo de verdadeiro. Poderia explicar?

M. Santos: Em *A natureza do Espaço* falo um pouco sobre essa idéia. As classes médias são confortáveis de um modo geral. O conforto cria dificuldades na visão do futuro. O conforto quer estender o presente que está simpático. O conforto, como a memória, é inimigo da descoberta. No caso do Brasil isso é mais grave, porque esse conforto veio com a difusão do consumo. O consumo é ele próprio um emoliente, ele **amolece**. Os pobres, sobretudo os pobres urbanos, não têm o emprego, mas têm o trabalho, que é o resultado de uma descoberta cotidiana. Esse trabalho raramente é bem pago, enquanto o mundo dos objetos se amplia.

C. Cordovil: O senhor fala da sabedoria da escassez...

M. Santos: Exatamente. Fui buscar esse conceito em Sartre, quando ele fala da escassez que joga uma pessoa contra a outra na disputa pelo que é limitado. Essa *experiência da escassez* é que faz a ponte entre a necessidade e o entendimento. Como a escassez sempre vai mudando, devido a aceleração contemporânea, o pobre acaba descobrindo que não vai nunca morar na Ipanema da novela, que jamais vai alcançar aquelas coisas bonitas que vê. Ele continua vendo, mas está seguro hoje de que não as alcançará.³²

Santos afirma, assim, a *sabedoria dos homens lentos*, das classes populares, que, partindo do reino da necessidade, encontram no lugar, no cotidiano e na proximidade, a solidariedade orgânica e a densidade comunicacional como matéria-prima para se *pensar*

³² Entrevista disponível em: http://www.nossosaopaulo.com.br/Reg_SP/Educacao/MiltonSantos.htm

um outro futuro – uma nova condição de existência pautada na socialização e emancipação humana, atreladas, desse modo, ao reino da liberdade (SANTOS, 2006; 2007a, 2009a). Isso não quer dizer que as classes médias não tenham importância nesse processo de construção de *uma outra cognoscibilidade* do planeta (SANTOS, 2009a). O grande entrave, segundo o referido autor, é que as classes médias, ainda que, em alguma medida, se afirmem críticas e conhecedoras das contradições do sistema, geralmente se encontram “amolecidas”, por não terem em sua cotidianidade a necessidade emergencial de superar as degradações impostas pelo capital.

O papel dos intelectuais, geralmente oriundos das classes médias, serve de exemplo dentro dessa formulação. Stuart Hall, em *Estudos Culturais e seus Legados Teóricos* (2009), junto a uma porção de outros autores, coloca em evidência a ‘necessidade’ de atuação dos intelectuais frente à realidade observada. Seria esse o papel do *intelectual orgânico*, que segundo ele deve trabalhar simultaneamente em duas frentes:

[...] na vanguarda do trabalho teórico intelectual, pois, segundo Gramsci, é dever dos intelectuais orgânicos ter conhecimentos superiores aos intelectuais tradicionais: conhecimentos verdadeiros, não apenas fingir que sabe, não apenas ter a facilidade do conhecimento, mas conhecer bem e profundamente. [...] o segundo aspecto é igualmente crucial: o intelectual orgânico não pode subtrair-se da responsabilidade da transmissão dessas idéias, desse conhecimento, através da função intelectual, aos que não pertencem, profissionalmente, à classe intelectual. E a não ser que essas duas frentes estejam operando simultaneamente, ou pelo menos a não ser que essas duas ambições façam parte do projeto dos estudos culturais, qualquer avanço teórico nunca será acompanhado por um envolvimento no nível do projeto político (HALL, 2009, pp. 194-195).

Ainda assim, Hall assume a dificuldade por ele encontrada, assim como por seus colegas de trabalho, dentro do CCCS³³, para identificar e realizar um trabalho de base junto aos movimentos sociais. A dificuldade se dava centralmente em identificar “um movimento histórico emergente” naquele período (HALL, 2009, p. 194). Desse modo, Hall relata que:

Éramos intelectuais orgânicos sem qualquer ponto orgânico de referência; intelectuais orgânicos com uma nostalgia ou vontade ou esperança (para usar uma frase de Gramsci de outro contexto) que a dada altura o trabalho intelectual nos preparasse para esse tipo de relacionamento, se tal conjuntura alguma vez viesse a surgir. Mais sinceramente, estávamos prontos a imaginar ou imitar ou simular um tal relacionamento na sua ausência: ‘pessimismo do intelecto, otimismo da vontade’ (HALL, 2009, 194).

³³ *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), da Universidade de Birmingham, na Inglaterra. Fundado em 1964, Stuart Hall foi diretor de 1968 a 1979.

Ao que parece, somente com a sua saída da direção do CCCS, no final da década de 1970, e entrada na *Open University*, que Stuart Hall consegue realizar sua antiga ‘ambição’ de trabalho intelectual. Em depoimento à Kuan-Hsing Chen, Stuart Hall faz um espécie de autocrítica e coloca em evidência, mais uma vez, a necessidade de se driblar, a não rara, ‘estufa acadêmica’, e exercer, de fato, um trabalho intelectual orgânico.

[...] surgiu a chance na *Open University*. [...] Num ambiente mais aberto, interdisciplinar e não convencional, algumas das aspirações da minha geração talvez fossem realizáveis – conversar com pessoas comuns, com alunos mulheres e negros num ambiente não acadêmico. Isso atendia a algumas de minhas aspirações políticas. Por outro lado, pensei, era uma boa oportunidade para levar ao nível popular o paradigma mais elevado dos estudos culturais, gerado na estufa do trabalho de pós-graduação do Centro, porque os cursos da *Open University* eram acessíveis aos que não possuíam uma formação acadêmica. Para que as idéias dos estudos culturais se tornassem vivas para eles, era preciso traduzi-las, se dispor a escrever naquele nível mais popular e acessível. Eu queria que os estudos culturais fossem abertos a esse tipo de desafio. Eu não via porque não poderiam ‘viver’, como uma pedagogia mais popular (HALL, 2009, p. 407).

A busca de Hall por esse *diálogo*, por uma educação como práxis libertadora – que para o educador brasileiro Paulo Freire (1987) deve ser *dialógica*, ou seja, deve ser construída mutuamente entre os sujeitos – nos parece um importante dispositivo para a construção popular de um *outro futuro*. Dito isso, acreditamos ter construído aqui uma reflexão-base para apresentar e problematizar o *Arte na Periferia*, no que concerne a esta discussão.

Visto que o grupo atua em diferentes vértices no campo do audiovisual, tais como: a produção audiovisual, propriamente dita; sua difusão, incluindo aqui a distribuição e exibição; o exercício da crítica e, em alguma medida, da reflexão teórica, sobre a produção audiovisual, em consonância com os textos produzidos pelo próprio grupo sobre *o fazer artístico*; na construção de uma rede de articulações na periferia sul de São Paulo, assim como para além desse espaço; e, por fim, não menos importante, na ampliação e multiplicação desse saber, que imbrica *conhecimento popular* ao domínio *técnico-científico-informacional* e *comunicacional* a serviço da emancipação humana, ou seja, tece esse saber num movimento artístico engajado politicamente na luta por melhores condições de vida. Sobre este último aspecto, prosseguimos.

Da ‘mesa de bar’ aos espaços institucionais, o *Arte na Periferia* vem atuando no campo de ação do *intelectual orgânico* que a pouco comentamos. Seja através do oferecimento de cursos de iniciação no *fazer* audiovisual, assim como através de palestras,

participação em debates, e até mesmo na produção escrita, o grupo produz seus trabalhos em meio a um movimento de artistas e ativistas que extrapolam o campo do audiovisual. A não limitação à área de atuação, assim como a valorização de outras formas de conhecimento, fazem parte desse diálogo profícuo que o grupo vem construindo em sua existência. Essa atuação, com base local, na contigüidade e na permanência, Milton Santos (2006, pp. 285 - 287) define como fruto de uma *solidariedade orgânica*. Através de *forças centrípetas*, ou seja, de agregação e convergência, as ações do *Arte na Periferia* buscam, em meio às próprias contradições, evidenciar espaços de *horizontalidades*, capazes de transcender as *forças centrífugas* das *verticalidades*. Sobre esse movimento que busca romper, em alguma medida, com a *normatização entrópica* das redes hegemônicas a serviço do grande capital, diz Santos:

Mas os lugares também podem se refortalecer horizontalmente, reconstruindo, a partir das ações localmente constituídas, uma base de vida que **amplie a coesão da sociedade civil, a serviço do interesse coletivo**. Com a especialização funcional dos subespaços, há tendência à geração de um cotidiano homólogo graças à interdependência que estabelece horizontalmente. A partir de uma atividade comum, a informação necessária ao trabalho difunde-se mais fácil e rapidamente, levando ao aumento da produtividade. [...] Pode-se dizer, também, que esse cotidiano homólogo leva a um **aumento da eficácia política**. A informação tornada comum não é apenas a das técnicas de produção direta, mas tende também a ser a das técnicas de mercado. Os mesmos interesses criam uma **solidariedade ativa**, manifestada em formas de expressão comum, gerando, desse modo, uma ação política. **A mídia local** (jornais, rádio, televisão) é um testemunho desse movimento pelo qual as forças oriundas do local, das horizontalidades, se antepõem às tendências meramente verticalizantes. [...] Essa **ação política** pode, em muitos casos, ser orientada, apenas, para um interesse particular ou específico, freqüentemente o da atividade hegemônica do lugar. Mas este é, apenas, um primeiro momento. As atividades que, complementares ou não, tem uma lógica diversa da atividade dominante, **provocam**, a partir do seu conflito de preocupações, um **debate** que acaba por interessar ao conjunto da sociedade local. E o resultado é a busca de um sistema de reivindicações mais abrangente, adaptado às contingências da existência comum, no espaço da horizontalidade (SANTOS, 2006, pp. 287-288. Grifo nosso).

Como visto, pudemos aproximar, nesta primeira parte do capítulo, o pensamento teórico de Milton Santos (2006), sobre a *força do lugar* e dos *homens lentos*, às concepções de Jesús Martín-Barbero (2009), sobre os usos sociais, *mediações*, da comunicação realizada pelos movimentos sociais, assim como pelo pensamento de Stuart Hall (2009), sobre o papel do *intelectual orgânico* e da *força cultural popular democrática*.

Desse modo, entendemos que essas concepções auxiliam de forma coerente a proposta aqui colocada de análise da produção e organização do coletivo *Arte na Periferia*. Buscamos agora delinear melhor os desafios metodológicos inerentes à construção desta pesquisa.

Arte, Técnica e Política

“Num bairro pobre de Lima, um grupo de mulheres organizou um mercado. Nele havia um gravador e alto-falantes, que apenas o administrador utilizava.

Com a colaboração de um grupo de apresentadores, as mulheres do mercado começaram a usar o gravador para saber o que os habitantes do bairro pensavam sobre o mercado, para tocar música nas festas e para outros fins. Até que a censura se apresentou, na figura de uma religiosa que ridicularizou o jeito de falar dessas mulheres e condenou a ousadia de pessoas que ‘sem saber falar’, atreviam-se a usar os alto-falantes. Provocou-se assim uma crise; durante algumas semanas, as mulheres não quiseram saber mais do caso. Algum tempo depois, porém, o grupo de mulheres procurou os apresentadores e afirmou: ‘Pessoal, a gente descobriu que a religiosa tem toda razão; a gente não sabe falar, e nesta sociedade quem não sabe falar não tem a menor possibilidade de se defender nem pode nada. Mas a gente também passou a entender que, com a ajuda desse aparelhinho aqui – o gravador –, a gente pode aprender a falar’.

Desde esse dia as mulheres do mercado decidiram começar a narrar suas próprias vidas; deixando de usar o gravador apenas para escutar o que os outros diziam, elas passaram a usá-lo para aprender a falar por si próprias”.

Jesús Martín-Barbero,

Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia

Numa referência histórica à produção do conhecimento, percebemos tanto nas Artes Visuais como em demais áreas do conhecimento, certa tendência à especialização, sendo esta entendida como característica marcante da ciência moderna. Felizmente, a atualidade demonstra que se pode verificar um profundo questionamento a essa visão compartimentada do mundo. No campo geral das Ciências Humanas, Milton Santos, em *A Natureza do Espaço*, aponta para um percurso metodológico cujo objetivo seria:

[...] partir da totalidade concreta como ela se apresenta neste período de globalização – uma totalidade empírica – para examinar as relações efetivas entre a totalidade–mundo e os lugares. Isso equivale a revisitar o movimento do universal para o particular e vice-versa, reexaminando, sob esse ângulo, o papel

dos eventos e da divisão do trabalho como uma mediação indispensável (SANTOS, 2006, p. 115).

Tal orientação evidencia que “[...] o lugar não é um fragmento, é a própria totalidade em movimento que, através do evento, se afirma e se nega, modelando um subespaço do espaço global” (SILVEIRA *apud* SANTOS, 2006, p. 125). Nesse sentido, podemos dizer que o *Lugar*, assim como as ações dos *coletivos de artistas*, não existem isoladamente, mas como parte da totalidade espacial, devendo, deste modo, serem analisados no contexto dessa *existência*.

Sobre a importância do *Lugar*, ressaltamos aqui as análises que, entre outros aspectos, direcionam um olhar mais atento para as *coexistências do cotidiano* no sentido de se pensar as relações sociais e suas implicações técnicas, estéticas e políticas, nos lugares. Santos (2006) explica que:

No lugar – um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contigüidade é criadora da comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O Lugar é o quadro de uma referência pragmática do mundo, o qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e criatividade (SANTOS, 2006, p. 322).

Martín-Barbero (2009, p. 14), através da dimensão do *bairro*, também tece importantes considerações acerca do *lugar*, como sendo esse um profícuo espaço horizontal de produção cultural e do exercício da política, dada a grande possibilidade de proximidade e sociabilidade de espaços comuns. Para o referido autor, a *comunicação*, como mediação socialmente produtiva, se constitui como “novos modos de interpelação dos sujeitos e de representação dos vínculos que dão coesão à sociedade”. Assim:

Se falar de cultura política significa levar em conta as formas de intervenção das linguagens e culturas na constituição dos atores e do sistema político, pensar a política a partir da comunicação significa pôr em primeiro plano os ingredientes simbólicos e imaginários presentes nos processos de formação do poder (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 14-15).

A pesquisadora Maria Laura Silveira³⁴, também contribui nesta pesquisa, do ponto de vista metodológico, quando destaca, em diálogo com o pensamento de Milton Santos, a

³⁴ Companheira de estudos de Milton Santos, a professora e pesquisadora Maria Laura Silveira, atualmente reside e trabalha na Argentina - sua terra natal - depois de passar anos lecionando na USP e participando do

importância da noção de ‘*situação*’. Para ela, “[...] a situação permitir-nos-ia encontrar as mediações entre o mundo, seus eventos e a vida nos lugares” (SILVEIRA, 1999, p. 27). Nesse sentido, a autora esclarece que o pesquisador deve “escolher os elementos que lhe parecem fundamentais, e a partir deles, descobrir o complexo de relações” (SILVEIRA, 1999, p. 24).

É nessa perspectiva metodológica, que evidencia o *lugar* e os *eventos* em meio a *situações*, que esta pesquisa busca, em grande medida, se referenciar. Dentre outros tantos caminhos possíveis, acreditamos que este consiga, de maneira satisfatória, contemplar a proposta de investigar o processo de territorialização através da arte na periferia sul de São Paulo, assim como das produções audiovisuais e dinâmicas do *Arte na Periferia* nesse lugar.

Por este motivo, cabem aqui mais algumas explicações sobre a citada proposta metodológica. Se “a situação é a criação e recriação da contradição num contexto”, tal qual aponta Silveira (1999, p. 26), a atenção às *heranças* materiais e organizacionais, dada pelas técnicas e formas sociais, aparecem como *bases* para criação de novas formas de produção e de vida, ou seja, para a implantação de novos objetos e novas ações que respondam a novas racionalidades, intencionalidades, e futuros. A situação “[...] é feita de tempos que serão formas, condicionando, então, os eventos e acolhendo as possibilidades” (SILVEIRA, 1999, p. 26). Assim, a *situação*, nada mais é do que uma “manifestação” que interage no movimento de totalização.

Nesse sentido, percebemos que Silveira aprendeu com Santos a necessidade de “rever o todo como realidade e como processo, como uma situação e como movimento” (SANTOS *apud* SILVEIRA, 1999, p. 26).

Em suma, a metodologia proposta por Maria Laura Silveira, fundamentada na teoria espacial de Milton Santos, aponta que a *situação*:

LABOPLAN – *Laboratório de Geografia Política e Planejamento Territorial e Ambiental* – do qual Milton Santos fez parte. Publicou, em co-autoria com Santos, os livros: *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI* (em 2001), e *O ensino superior público e particular e o território brasileiro* (em 2000). Atualmente desenvolve pesquisas sobre os circuitos da economia urbana nas cidades brasileiras. Seus temas de pesquisa e ensino são: globalização e uso do território; problemas regionais; teoria e método da Geografia; geografia da América Latina e economia urbana. Meu contato inicial com a professora se deu a partir da realização de uma entrevista, pela *Revista Discente Expressões Geográficas*, e segue atualmente nos encontros de Geografia. Indico a leitura dessa entrevista, tendo em vista a riqueza das elaborações tecidas pela professora e o diálogo com a problemática desta pesquisa, tais como a discussão sobre os *usos do território*; a força dos *homens lentos* e dos movimentos sociais organizados; o papel das mídias e da comunicação no atual período histórico; entre outros temas.

Ver: www.geograficas.cfh.ufsc.br/arquivo/ed04/entrevista.pdf

[...] **reafirma a especificidade do lugar** e, metodologicamente, aparece como uma instância de análise e de síntese. É uma categoria de análise porque permite identificar problemas a pesquisa e, desse modo, **compreender os sistemas técnicos e as ações no lugar**. Mas, ela propõe, ao mesmo tempo, uma síntese, pois é um olhar horizontal de conjunto, um olhar sobre o espaço banal, exigindo, também um olhar vertical, ambos no processo permanente da história. **Nó de verticalidades e horizontalidades**, a situação é apenas um pedaço do território, uma área contínua, mas também um conjunto de relações. **É uma combinação** que envolve, de um lado, fragmentos e solidariedades vizinhos porque constituída de pedaços contíguos de sistemas de objetos e das ações emanadas de um trabalho comum e, de outro, vinculações materiais e organizacionais longínquas e mais ou menos alheias ao lugar, como as redes e as formas de consumo e produção globalizadas. **Construção histórica e concreta, uma situação é, sobretudo, um instrumento metodológico**, fértil para abrigar, num esquema lógico e coerente, os conteúdos do espaço geográfico a cada momento, atualizando assim os conceitos (SILVEIRA, 1999, p. 27. Grifo nosso).

Podendo entrelaçar questões políticas, econômicas e sociais às indagações estéticas, *cotidiano*, *vida* e *arte* se apresentam como elementos chave de análise, devendo ser pensados conjuntamente em meio às *situações*. Partimos, assim, do pressuposto de que a *arte* se produz intrinsecamente ligada tanto às técnicas e forças políticas (no contexto de sua existência), quanto às subjetividades de seus autores/produtores, num determinado espaço-tempo. Com isso, esta investigação em artes visuais busca evidenciar tanto a objetividade e operacionalidade das ações do *Arte na Periferia*, quanto as suas subjetividades, principalmente através da análise de suas práticas simbólicas e discursivas.

A referência ao contexto e ao lugar – ambiente em que o artista vivencia (ou que deseja, de alguma forma, problematizar), exerce, como visto, enorme *força*, potência, no processo de criação desses jovens, em meio a diferentes práticas e linguagens estéticas. Nessa perspectiva, a presente pesquisa se desenvolve no sentido de compreender a arte produzida pelo *Arte na Periferia*, não somente pelos seus aspectos formais – pela análise minuciosa de suas linguagens e relevância técnica –, mas, intrinsecamente, no intuito de compreendê-la na *experiência* de sua produção, dando, assim, maior ênfase às *mediações simbólicas e discursivas* pelas quais transcorrem suas relações no movimento mais geral pelo qual a história se dá. Advogamos, desse modo, que as formas e linguagens artísticas são significativamente importantes tanto para a *fruição* quanto para a análise; entretanto, há de se perceber, e evidenciar, em que universo esta arte está imersa e que diálogos ela busca fazer com a realidade. Em que *contexto* ela se insere e, principalmente, qual a *intencionalidade* dessa proposta poética.

Dito isso, entendemos que as obras de arte são produzidas e pensadas (investigação de seus significados) como um *processo* reflexivo do mundo; como parte integrante das

relações complexas do espaço vivido. O entendimento de que *parâmetros técnicos e políticos* das atividades artísticas devem ser assimilados como fatores da produção e recepção artística, corrobora com os principais referenciais teórico-metodológicos destacados até então (SANTOS, 2006; SILVEIRA, 1999; HALL, 2009; MARTÍN-BARBERO, 2009), que vêem de maneira intrínseca os saberes técnicos, estéticos e políticos, ou seja, como categorias analíticas inseparáveis.

Sobre a abrangência do conceito de técnica, Silveira aponta que:

[...] as técnicas não podem ser interpretadas apenas como materialidade, mas devem ser vistas, também, como formas de organização. [Além do mais,] permitem, também, delimitar períodos históricos, uma vez que é a periodização que dá valor às coisas e, assim, conduz a identificar o que é novo (SILVEIRA, 2000, p. 213).

Ainda sobre a técnica, diz Milton Santos:

É por demais sabido que a principal forma de relação entre o homem e a natureza, ou melhor, entre o homem e o meio, é dada pela técnica. As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço (SANTOS, 2006, p. 29).

Logo, Santos entende que o *estudo das técnicas* é basilar, no sentido de se compreender as transformações nos *usos do território*. A inseparabilidade entre técnica e política é percebida em toda a obra do autor, como se pode, por exemplo, observar na seguinte passagem do livro *Por uma outra globalização*:

A história fornece o quadro material e a política molda as condições que permitem a ação. Na prática social, sistemas técnicos e sistemas de ação se confundem e é por meio das combinações então possíveis e da escolha dos momentos e lugares de seu uso que a história e a geografia se fazem e se refazem continuamente (SANTOS, 2009a, p. 142)

E complementa mais a frente:

[...] na medida em que as técnicas cada vez mais se dão como normas e a vida se desenrola no interior de um oceano de técnicas, acabamos por viver uma politização generalizada. A rapidez dos processos conduz a uma rapidez nas mudanças e, por conseguinte, aprofunda a necessidade de produção de novos entes organizados (SANTOS, 2009a, p. 163).

No campo das artes, salientamos que para o filósofo alemão Walter Benjamin (1994) as *inovações técnicas*, em especial as reproduzíveis, como o cinema e a fotografia,

apresentam-se, centralmente, dotadas de um grande potencial de *coletivização*, tanto pela sua produção como pela sua recepção. Nas palavras de Benjamin:

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória (BENJAMIN, 1994, p. 172).

Ainda sobre a importância da *coletivização* no processo de produção e difusão dos saberes, o autor apresenta, em seu texto *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (escrito em 1936, em meio a um contexto de guerra e fascismo na Europa), que a natureza da narrativa – caracterizada por uma forma artesanal de comunicação da experiência humana – estava se extinguindo na modernidade, em detrimento da *informação* que estava cada vez mais ganhando força. Para ele a informação “[...] aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível ‘em si e para si’. [...] Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio” (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Para ele, o *narrador*, aquele que pratica a arte de narrar a experiência humana – seja a sua ou de outros –, que sabe dar conselhos, e que o faz com “a alma, o olho e a mão” estaria cada vez mais perdendo espaço na sociedade. Para Benjamin, “[...] esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Entretanto, com um olhar atento ao atual período histórico e às potencialidades inscritas nos seus sistemas técnicos – como, por exemplo, no desenvolvimento da tecnologia digital que vem colaborando, gradual e significativamente, para o início do processo de democratização dos meios de comunicação –, podemos reavaliar essa reflexão proposta por Benjamin. Ao que nos parece, o *narrador* não está, inevitavelmente, “em vias de extinção”, como o autor sugeriu. A *situação* agora é outra. Novos sistemas técnicos estão permitindo, em alguma medida, o *ressurgimento de narradores*, como, por exemplo, se identifica na periferia sul de São Paulo, seja através da produção de narrativas audiovisuais (como é o caso do *Arte na Periferia*), como pelos inúmeros escritores e poetas. A realização de *Saraus Literários*, a proliferação de *sites* e *blogs* com fóruns de debates, publicação de textos, poemas, entre artistas, moradores e ativistas da região, a organização de editoras populares, como, por exemplo, as *Edições Toró*, entre outras práticas, se apresentam como *experiências* que evidenciam a ação desses novos narradores.

Esse *ressurgimento*, todavia, é ainda marginal, no sentido de que não é *central*, pois não é do *interesse* do sistema hegemônico de produção cultural o surgimento desses novos narradores. Nessa perspectiva, as ações culturais ora estudadas, estão, a nosso ver, acontecendo, na *periferia desse sistema* como *contra-racionalidade* (SANTOS, 2006), ocupando, em alguma medida, as *fissuras* do sistema de modo *germinal*.

O sistema midiático hegemônico, como se sabe, busca a todo custo homogeneizar a *informação*, atendendo, quase que exclusivamente, às normas/ordens do capital financeiro em escala global. (SANTOS, 2006; BENJAMIN, 1994). Assim, muitos são os obstáculos enfrentados por esses *novos narradores*, assim como são encontrados, não raras vezes, obstáculos dentro da própria produção científica, quando se busca reconhecer e valorizar o conhecimento produzido pelas classes populares³⁵.

Portanto, há de se reconhecer aqui, em diferença ao momento histórico que Walter Benjamin vivenciou, a atual luta de setores populares *por uma outra* produção e difusão de cultura e comunicação. Parece-nos importante, assim, trazer para o debate acadêmico as recentes conquistas dos '*novos narradores benjaminianos*' das periferias urbanas brasileiras, ou, como se diz na zona sul de São Paulo, dos *poetas e artistas da periferia*.

Considerações acerca da obra de Walter Benjamin, também são tecidas com clareza por Martín-Barbero (2009). O autor faz questão de destacar as contribuições de Benjamin para o estudo das novas técnicas, especialmente aquelas usadas no espaço urbano, visto que essas podem garantir a produção de novas sensibilidades das massas. A partir da operação de *aproximação* – de recepção coletiva e da *experiência da multidão*³⁶ –, Martín-Barbero diz que a leitura de Benjamin é fundamental, pois parte-se daí o debate sobre as possibilidades de se pensar as relações da cultura de massas com a cultura popular. Sobre o filósofo alemão, diz Martín-Barbero:

[...Benjamin...] foi o pioneiro a vislumbrar a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações do *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social. Mas para a razão ilustrada a experiência é o obscuro, o constitutivamente opaco, o impensável. Para Benjamin, pelo contrário, pensar a experiência é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica. Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência. Pois, em

³⁵ Felizmente, diversos autores têm apontado, por diferentes perspectivas epistemológicas, a importância atual dos movimentos de resistência, assim como da criação de novas formas de produção. Todavia, não podemos dizer que esse tipo de posicionamento é predominante, basta ver, no próprio campo de pesquisa em Artes Visuais, a ínfima parcela de pesquisadores que se vincula a esse tipo de problemática.

³⁶ Com base na obra de Friedrich Engels e Charles Baudelaire (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 86)

contraste com o que ocorre na cultura culta, cuja chave está na obra, para aquela outra a chave se acha na percepção e no uso (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 80).

A importância da análise das técnicas, e seus usos, a partir das *experiências*, corrobora com outra premissa elaborada por Benjamin (1994), extraída de seu reverenciado texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, quando diz que: “A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte” (BENJAMIN, 1994, p. 190). Para exemplificar essa argumentação, o referido autor apresenta o *movimento dadaísta* como uma nova fase no modo de se *produzir e perceber* a arte.

Diferindo-se do “*recolhimento*, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento anti-social”, onde a fruição artística se apresentava de modo contemplativo, as manifestações dadaístas se contrapuseram através da sua ‘*distração*’, da sua ‘*qualidade tátil*’, onde “o comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo”, cujo objetivo era de “suscitar a indignação pública” (BENJAMIN, 1994, p. 191). Em outras palavras: o dispositivo utilizado pelos artistas dadaístas tinha como referência a *distração*, que, transpondo-a para a abordagem cinematográfica, “não pode[ria] ser fixada, nem como um quadro nem como algo real” (BENJAMIN, 1994, p. 192). Compreendemos, portanto, que essa *percepção onírica*, apresenta-se como o “lado tátil da percepção artística”. Para Benjamin, é na *distração* e na natureza coletiva, de produção e recepção, que está a *força*, a *virtuosidade*, do cinema.

[...] a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes [tarefas] sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz hoje em dia no cinema. *A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema seu cenário privilegiado.* E aqui, onde a coletividade procura distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que reage a reestruturação do sistema perceptivo (BENJAMIN, 1994, p. 194. Grifos do autor).

Nessa perspectiva, a *distração*, da ordem do diverso, da diversão e da coletivização, se contrapõem à ordem da *devoção*, do objeto único, do trabalho individual especializado (BENJAMIN, 1994, p. 192). A questão da *aproximação*, da experiência compartilhada coletivamente, se apresenta, desse modo, como a tônica *benjaminiana* – no sentido de se pensar a descoberta da experiência a partir de sujeitos historicamente oprimidos pelas forças hegemônicas de poder, configurando assim “[...] alguns modos de resistência e

percepção do sentido mesmo de suas lutas, pois como ele afirmou, ‘não nos foi dada a esperança, senão pelos desesperados’” (MARTÍN-BARBERO, 2009, 87).

Por fim, destacamos que ‘*período popular da história*’, anunciado por Milton Santos, em *Por uma outra globalização*, e discutido aqui em suas diversas nuances, não pode ser datado rigidamente, mas pode ser pensado, segundo Santos, como “[...] tempo das possibilidades efetivamente criadas, o que, à sua época, cada geração encontra disponível, isso a que chamamos de *tempo empírico*, cujas mudanças são marcadas pela irrupção de novos objetos, de novas ações e relações e de novas idéias” (SANTOS, 2009a, p. 173). Esse período seria então definido pelo seu caráter *transitório*, onde a chamada ‘cultura popular’ não só rivaliza com a ‘cultura de massa’, mas objetiva se apropriar dos sistemas técnicos utilizados por essa última para construir *uma outra cultura* – a cultura *das* massas. Esta argumentação pode ser percebida quando Santos diz que há:

[...] a possibilidade, cada vez mais freqüente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massa. Nesse caso, a cultura popular exerce a qualidade de discurso dos ‘de baixo’, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. Se aqui os instrumentos da cultura de massa são reutilizados, o conteúdo não é, todavia, ‘global’, nem a incitação primeira é o chamado mercado global, já que sua base se encontra no território e na cultura local e herdada. Tais expressões da cultura popular são tanto mais fortes e capazes de difusão quanto reveladoras daquilo que poderíamos chamar de regionalismos universalistas, formas de expressão que associa a espontaneidade própria à ingenuidade popular à busca de um discurso universal, que acaba por ser um alimento da política (SANTOS, 2009a, p. 144).

Essa força política, que para Milton Santos é a atual *força da periferia*, dos *homens lentos*, é para Stuart Hall (2009, p. 246) a chamada *força cultural popular democrática*. Força essa que vem da *experiência da escassez* (Sartre), da necessidade e da vontade de mudança. Assim, é na *esperança*, dos *desesperados* (Benjamin, Paulo Freire), é no *povo em massa* que luta por escrever a sua própria história, (Martín-Barbero, 2009, p. 322) que esta pesquisa busca dissertar, e nos autores aqui referidos se fundamentar.

CAPÍTULO 2

PROCESSOS COLETIVOS, ARTE ATIVISTA E CULTURA DIGITAL: REFLEXÕES SOBRE A PRODUÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA



Semana de Arte Moderna da Periferia: Antropofagia Periférica.
Apresentação do grupo *Espírito de Zumbi*, em frente ao *Sarau da Cooperifa*.
Novembro de 2007, SP/ZS. Fonte: internet

“Parece evidente que a descoberta de outros valores e outras possibilidades e o desejo de uma vida política mais digna ganha corpo na sociedade brasileira. As formas tradicionais de fazer política são um modelo de atraso, pois a canalização eficaz das queixas e reivindicações dos de baixo é impedida pela política dos de cima. É a partir dessas constatações que os partidos de progresso e os setores de boa vontade de alguns outros podem entregar-se a uma tarefa de renovação, facilitada pelo fato de que, em tempos de globalização, tudo é política”

Milton Santos

Altos e Baixos na Política em O País Distorcido

O objetivo deste segundo capítulo é apresentar aspectos relevantes da produção artística contemporânea, levando em consideração elementos como a cultura digital, os processos de criação em coletivos, além da arte em suas relações com os movimentos e ativismos sociais, tendo em vista das contradições do espaço hegemônico. Esse *panorama*, em consonância com as formulações apresentadas no primeiro capítulo, visa centralmente embasar a discussão para que seja possível, no terceiro capítulo, identificar e problematizar experiências coletivas de artistas de periferias urbanas, em especial, do *Arte na Periferia*.

Coletivos de arte e cultura digital

“Olhar a arte pelo processo coletivo, no qual diferentes formações pessoais e profissionais se aglutinam, possibilita a transformação das linguagens, da experiência e dos campos de atuação. Pelas intersecções com outros territórios do conhecimento, torna-se possível a mediação com a realidade, com a sociedade e com a cultura, em uma ação construtiva”

Neli Klix Freitas,

Formação Humana e Ensino de Artes Visuais

Através de uma leitura histórica da realidade³⁷, nos parece evidente que muitos são os artistas, ativistas e militantes de movimentos sociais que, dentro de suas práticas, procuram realizar reflexões sobre a natureza das mesmas. Geralmente em formações coletivas, esses sujeitos buscam, em suas atividades, rediscutir as bases e os estatutos sociais dos sistemas de *objetos e ações* dos quais fazem parte suas existências. Assim esses grupos procuram fazer com que as *transformações* não fiquem apenas na ‘aparência’.

Essas reflexões – como veremos, em alguns exemplos, nesse capítulo –, perpassam todo o *processo* desses artistas: desde suas formas de organização, incluindo o uso das técnicas e a divisão do trabalho; passando pelos objetivos políticos e estéticos; até aos conteúdos e proposições de seus trabalhos, que geralmente se apresentam através de discursos de notável acento político.

³⁷ “[...] a grande vantagem de estudar a história consiste justamente na possibilidade, que ela nos propicia, de uma compreensão mais articulada das circunstâncias por meio das quais chegamos ao ponto em que estamos e, a partir daí, na possibilidade de uma melhor avaliação das alternativas que se apresentam e que podemos vislumbrar graças à ampliação da perspectiva temporal” (SEVCENKO, 2001, p. 55)

Nesse sentido, consideramos importante observar as *contradições* inerentes aos processos produtivos, refletindo, desse modo, de forma crítica, sobre os sentidos das ações, a intencionalidade das mesmas e dos objetos utilizados, para que seja possível apontar *novos usos do território*, que não somente aqueles movidos por interesses egoístas alheios ao lugar.

Sobre as reflexões acerca das práticas artísticas, especialmente no que se refere às produções audiovisuais, André Costa – professor e cineasta do grupo *Olhar Periférico* – reforça o argumento de que a natureza do ativismo em vídeo “[...] só pode ser *apreendida* em seu conjunto de formas de articulação, mobilização e produção/reprodução dos saberes técnicos numa situação socioespacial específica” (COSTA, 2007, p. 40). Assim entendidas, essas práticas sociais devem então ultrapassar a prejudicial separação e especialização dos discursos (própria da racionalização dominante do espaço vivido), e buscar o *diálogo de saberes*, problematizando assim diversas referências e concepções sobre a *práxis* humana.

Concordamos com as reflexões de Jesús Martín-Barbero, quando este critica a ‘racionalidade informacional’ que ‘dissolve o político’, no sentido de obscurecer as reflexões sobre as práticas sociais. Nas palavras do autor:

A verdadeira envergadura teórica da racionalidade informacional [...], reside em sua noção de conhecimento: ‘acúmulo de informação mais classificação’. A tendência, então, é deixar de lado as contradições, que não são consideradas como expressão dos conflitos, e sim como resíduos de ambigüidade. Estamos diante de uma racionalidade que dissolve ‘o político’. Afinal, o político é justamente a emergência da opacidade do social enquanto realidade conflitiva e cambiante, emergência esta que se realiza através do incremento da rede de mediações e da luta pela construção do sentido da convivência social (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 284).

Para Maria Rocha (2010), pesquisadora em Artes Visuais, uma das maneiras pelas quais os artistas podem exercer essa reflexão sobre a realidade e suas práticas, é por meio da realização do *caderno de artista* – pela escrita de seus processos de criação, assim como de pensamentos reflexivos sobre o mundo.

Em se tratando dessa proposição de reflexão sobre a prática artística através da *escrita*, e por que não dizer, de construção de um processo teórico, citamos aqui as significativas contribuições da professora e crítica de arte Glória Ferreira. Em entrevista concedida à *Revista Porto Arte*, Ferreira (2008b) comenta seu livro “*Escritos de Artistas – anos 60 e 70*”, e nos invoca a pensar uma série de questões sobre a produção textual e teórica de nossos artistas contemporâneos. Para ela, essa atividade reflexiva, esse *argumento contínuo*, está na base da produção de diversos artistas, como, por exemplo, na

trajetória de artistas modernos como Mondrian, Klee, Delaunay, Malevich, entre outros. Sobre a prática desses artistas – que buscam conjugar as poéticas visuais à produção textual e à conjuntura espaço-temporal na qual seus processos criativos estão inseridos – diz Ferreira:

[...] não é possível restringir-se à análise formal de suas obras ou às possíveis rupturas formais, desconsiderando as idéias metafísicas de um, as teosóficas de outro, nem, tampouco, a permanente dialética entre a prática artística e o pensamento teórico que caracteriza suas poéticas ou mesmo suas concepções de espaço (FERREIRA, 2008b, p. 179)

Haja vista a importância da produção escrita do *Arte na Periferia*³⁸ – seja por meio de suas publicações no blog de relatos de experiências em eventos, depoimentos pessoais e textos analítico-reflexivos sobre a própria produção do coletivo em seu contexto histórico, assim como através da produção acadêmica da integrante Daniela Embón (2009)³⁹ –, nos parece interessante tecer algumas considerações a esse respeito, tendo em vista o objetivo desta pesquisa de construção dissertativa sobre a produção do grupo. Nessa perspectiva, reforçamos aqui a argumentação de Glória Ferreira sobre a importância desses *escritos de artistas*, assim como de sua trajetória ao longo do século XX. Um dos pontos a se destacar, é o desdobramento nos anos 1960/70 de inquietações e movimentações iniciadas pelas vanguardas artísticas nas primeiras décadas do século XX. Sobre esse assunto, comenta Ferreira:

O que fica claro, pensando particularmente nos Estados Unidos a partir dos anos 1960, é que a reflexão dos artistas, com esse caráter, dialoga com toda uma prática anterior de debates, de reuniões públicas, como as da escola '*Subjects of the Artists*', criada por Rothko, Newman, Motherwell, entre outros artistas; de edições como a coleção '*The Documents of Modern Art*', dirigida por Rothko e Motherwell, na qual são publicados textos teóricos da arte moderna européia, como os dadaístas, por exemplo. **A discussão teórica tem papel fundamental no desenvolvimento da produção desses artistas.** [...] No pós-guerra, também na Europa, há um intenso debate e ações conjuntas, como dos artistas do *Grupo Cobra*, *Azimuth*, *Grupo Zero*, *Grupo T*, etc. **São muitos encontros e eventos.** Há uma efervescência, e a discussão não está separada da interrogação sobre o fim da humanidade que a bomba instaura, nem as transformações das relações de poder com a hegemonia dos Estados Unidos (FERREIRA, 2008b, pp. 181-182. Grifo nosso).

³⁸ Sobre a produção textual do *Arte na Periferia*, encontram-se em **ANEXO 03** alguns textos escolhidos do blog para ilustrar essa argumentação.

³⁹ Pesquisa de conclusão do curso em Ciências Sociais, em caráter de monografia, sobre a produção cultural e a construção da identidade territorial dos artistas da periferia sul de São Paulo (EMBÓN, 2009).

Esse relato nos alerta, metodologicamente, tanto para a questão que comentamos no primeiro capítulo, sobre as *influências* que os movimentos têm, visto que se a ideia principal é *revisitar e repensar* as práticas, uma leitura sobre os movimentos anteriores se faz necessário; quanto ao fato de que essas reflexões não se fazem isoladamente, e sim, imbuídas de uma *reflexão coletiva*, em meio a encontros e eventos. Ainda sobre essas reflexões, Glória Ferreira retoma que essas não eram apenas *formais*, e sim muito mais ‘amplas’, com discussões acerca do panorama político e econômico, assim como de possíveis estratégias de ações culturais transformadoras.

Entretanto, há de se destacar que não somente pela linguagem *escrita* os artistas podem problematizar as práticas sociais nas quais estão inseridos. Até porque, seria significativamente injusto com a histórica pluralidade de formas do fazer artístico. Como se sabe, as classes populares têm nas artes cênicas (como teatro, dança e circo) e, principalmente, na música, suas formas mais expressivas de comunicação artística e cultural. A escrita, particularmente na argumentação dos novos escritores e poetas da periferia sul de São Paulo, *é um novo campo de atuação* desses artistas. Influenciados pela literatura de cordel e pelo *rap* (rhyme and poetry – rima e poesia), esses novos autores desafiam a racionalidade posta em marcha pelo capital – através dos conhecimentos *técnico-científicos-informacionais* –, de que somente aqueles que têm acesso à educação formal podem ler e escrever. É nesse sentido que os *Saraus* realizados nas periferias de São Paulo, assim como a própria *produção audiovisual* do coletivo *Arte na Periferia*, se apresentam como um importante exemplo de *contra-racionalidade* produzida pelas classes populares, pois ambos se apropriam, não somente do termo/conceito *Sarau* para as suas práticas, mas *subvertem*, de forma considerável, o modo tradicional de realizar essas práticas.

Alteram-se, assim, as antigas e conservadoras referências dos *Saraus* e das produções audiovisuais organizados somente pela elite paulistana intelectualizada, principalmente, aquela da primeira metade do século XX. Agora são os ditos *outros* que dominam uma parcela significativa da produção artística contemporânea. Essa mudança se percebe pela insurgência de novos autores, produtores, público e espaços de atuação do fazer artístico nas periferias urbanas. A busca pela *emancipação* das artes, e dos moradores dessas periferias, é, certamente, a característica principal da realização dessas produções culturais. Há de se destacar, portanto, que a *intencionalidade é outra*.

Dito isso, e sem nos atermos aqui longamente a uma revisão histórica dos coletivos e movimentos culturais que contribuíram nessa formação de uma *consciência reflexiva e*

coletiva dos artistas, citamos aqui alguns pontos que consideramos importantes em torno dessas discussões.

Como ponto de partida, trazemos à tona algumas contribuições da crítica de arte estadunidense Nina Felshin (2001) – uma das principais pesquisadoras, em âmbito internacional, sobre a movimentação de coletivos de arte na contemporaneidade –, com o objetivo de entrelaçar às suas considerações, apontamentos sobre os coletivos de arte no Brasil, no sentido de suas especificidades históricas.

Organizadora do livro *Mas isso é arte? O Espírito da Arte como Ativismo*⁴⁰, Felshin (2001)⁴¹, procura argumentar, a partir da perspectiva do ‘mundo da arte’ dos Estados Unidos, sobre as principais influências de práticas coletivas em arte ativista, especialmente a partir da década de 1970; assim como apontar algumas experiências coletivas, suas relações com os meios de comunicação, e os principais objetivos e avanços sociais desses grupos.

Fruto de diversos movimentos reivindicatórios do final da década de 1960 – como, por exemplo, os movimentos de luta pelos Direitos Civis e pelo fim da Guerra no Vietnã –, e motivados pela efervescência dos movimentos estudantis pelo mundo afora, os *coletivos de arte ativista* surgem nos Estados Unidos, no início da década de 1970, basicamente, com a proposta de luta pela liberdade (econômica, racial, sexual, étnica) através de práticas discursivas híbridas “catalisando impulsos estéticos, sociopolíticos e tecnológicos dos últimos vinte e cinco anos, na tentativa de desafiar, explorar ou apagar as fronteiras e as hierarquias que definem tradicionalmente a cultura tal e qual esta é representada pelo poder” (FELSHIN, 2001, p. 74).

Questionando os valores, a autoridade e as instituições de poderes estabelecidos pela racionalização hegemônica do espaço, esses *coletivos*, que num primeiro momento nem se autodenominavam desse modo, romperam com grande parte da tradição modernista da arte (que via suas últimas expressões no formalismo) e propuseram uma nova concepção de arte, agora mais crítica, ao sistema das artes e ao modo de produção dominante. De acordo com Felshin (2001), os principais objetivos desses coletivos seriam: dar voz e visibilidade aos sujeitos que historicamente não tinham seus direitos de participação assegurados; e conectar a arte com um público mais amplo, transpondo assim,

⁴⁰ Originalmente em língua inglesa: *But is it art? The Spirit of Art as Activism*.

⁴¹ Referência do texto da autora traduzido em língua espanhola pela *Universidad de Salamanca*, do qual se constituiu a introdução do livro *But is it art?*, editado originalmente em 1995 pela *Bay Press* em Seattle, EUA. Tradução do texto por Paloma Blanco. Tendo em vista que as citações serão aqui traduzidas livremente para o português, deixamos aqui essa nota de aviso da dupla tradução.

na medida do possível, os espaços institucionais de fruição artística, trazendo, desse modo, os processos de criação de arte mais para junto do público.

Ao longo de sua argumentação, a autora descreve cinco principais características dos *coletivos de arte ativista*, tais como: 1. A dimensão *processual*, tanto em suas formas com em seus métodos; 2. Realização das práticas normalmente em *espaços públicos*, distanciando-se assim dos espaços habituais de ‘exposição de arte’, na tentativa de aproximar, cada vez mais, a arte das práticas *cotidianas*; 3. A *dimensão temporal* de algumas intervenções, como, por exemplo, na realização de *performances e instalações* de curta duração; 4. Utilização de *técnicas* próprias dos meios de comunicação dominantes, como, por exemplo, o uso de cartazes e anúncios publicitários com o objetivo de enviar mensagens que subvertam a *intencionalidade* usual destas formas comerciais; 5. Uso de *métodos colaborativos*, tendo como elementos centrais a pesquisa coletiva e a atividade organizativa. Esta última seria, provavelmente, a característica mais marcante e comum a esses grupos (FELSHIN, 2001).

Sobre o uso de métodos colaborativos, também se menciona que, em grande medida, esses coletivos buscam referência e inspiração em *modos de fazer* externos ao ‘mundo da arte’, fazendo, desse modo, com que se assegure uma maior participação do público e de pessoas que não se consideram ‘artistas’ nesses processos.

Ainda sobre essa questão da participação ampliada, há de se destacar que esta gera um interessante processo de *autorepresentação* e *autoexpressão* no meio social em que está inserida. Fazer com que o *processo de criação em arte* se estenda para um maior número de pessoas, reverbera, a nosso ver, em um processo social de maior reconhecimento e valorização do fazer artístico, pois afronta diretamente a prerrogativa elitista de que a arte só pode ser feita (e entendida) por ‘poucos’, não sobrando, assim, espaço para os chamados ‘leigos’.

Em síntese, para Nina Felshin, as ações dos coletivos de arte ativista:

[...] se constituem, assim, como um exemplo de prática cultural viável que, por um lado, se inspira e tira proveito da cultura popular e política, da tecnologia e da comunicação de massas provenientes ‘do mundo real’, e por outro, é herdeira das experiências provenientes do âmbito artístico: a arte conceitual e o pós-modernismo crítico. Em conjunto estas práticas estão expandindo de um modo criativo as fronteiras da arte e do público, e redefinindo o papel do artista (FELSHIN, 2001, p. 76).

Com esse caráter híbrido, de “um pé no mundo da arte e outro no do ativismo político e dos movimentos sociais” (FELSHIN, 2001, p. 73), diversos coletivos foram se

estruturando ao longo da década de 1970 nos Estados Unidos, como um intenso movimento de *contracultura*. Mas foi na década seguinte que ocorreu uma maior proliferação desses grupos. Como explicar? Segundo a autora, basta entender o contexto político e econômico daquele país e suas implicações diretas no ‘mundo da arte’. De acordo com Felshin, a década de 1980 vivenciou:

A erosão da democracia devido, tanto ao dismantelamento de programas sociais, como a promoção de iniciativas que favoreciam aos ricos, durante os anos da administração Reagan-Bush, conduziu a uma polarização crescente entre ricos e pobres, entre os poderosos e aqueles que careciam de poder, entre a esquerda e a direita. Os ativistas de esquerda se mobilizavam em torno de temas muito mais diversos que dos anos anteriores, como a crise nuclear, a intervenção dos Estados Unidos na América Central, a derrocada da Emenda da Igualdade de Direitos e a ameaça ao direito do aborto, o fenômeno das pessoas sem-teto, o silêncio do governo federal em resposta da crise da AIDS, a censura e o abandono, cada vez maior, de setores da sociedade que estavam marginalizados de antemão. Os ativistas de direita protestavam, por seu turno, contra o aborto e exerciam pressões para alcançar uma política pública em apoio às suas convicções sobre a moralidade pública e privada (FELSHIN, 2001, p. 87).

Como não poderia deixar de ocorrer, o ‘mundo da arte’ sentiu diretamente esse ‘estado de crise’ em que o país passava através do dismantelamento dos sistemas de financiamentos públicos no campo da arte e da cultura, em detrimento de uma crescente *financeirização* do mercado da arte⁴², assim como pelo aumento da censura. A resposta veio na formação de diversos coletivos que, se apropriando, em maior ou menor medida, dos meios de comunicação, exerciam espaços de reivindicação e de crítica social. A luta agora era centralmente contra o *imperialismo*, principalmente mediante a intensificação de fenômenos locais como os dos *sem-teto* e dos polêmicos processos de *gentrificação*⁴³.

⁴² Sobre esse processo, de *financeirização do mercado da arte*, destacamos aqui as contribuições de dois importantes pesquisadores dos Estudos Culturais contemporâneos: a taiwanesa Chin-tao Wu (2006), no livro *Privatização da Cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*; onde desvela, com forte embasamento empírico, as estratégias das grandes corporações para fazer da arte um negócio, pelo duplo movimento de: alcançar imensas taxas de lucratividade com a compra e venda das obras de arte, assim como através da autopromoção da imagem dessas corporações transnacionais. Aproximando, assim, slogan e literatura, logo e pintura, essas empresas reforçam seus status e suas verticalidades, contribuindo, desse modo, para a manutenção da hegemonia cultural dos grandes centros. Outro pesquisador que se debruça sobre esses processos é o estadunidense George Yúdice (2006), notadamente em sua publicação *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Numa outra vertente dos estudos culturais, mais crítica às noções gramscianas de luta contra a hegemonia cultural, Yúdice procura anunciar o campo da cultura como um espaço de intensas negociações, onde diversos grupos, de diversas naturezas, tendem a ver esse campo como uma forma de desenvolvimento político e econômico, procurando atrair, de distintas formas, investimentos transnacionais. Essa seria, assim, para o autor, uma característica marcante de nosso tempo.

⁴³ De acordo com a Enciclopédia Livre, *Wikipedia*, “O enobrecimento urbano, ou *gentrification*, diz respeito às intervenções em espaços urbanos (com ou sem auxílio governamental), que provocam sua melhoria e consequente valorização imobiliária com a retirada de moradores tradicionais, que geralmente pertencem a

Desse modo, Felshin (2001) corrobora com nossa argumentação de que esses movimentos de coletivos de artistas têm, majoritariamente, suas raízes na questão da *necessidade*. A *experiência da escassez* (SANTOS, 2009a), mais uma vez, se apresenta como fator *primordial* da mobilização. Assim, quando os níveis das contradições do sistema se acirram, podemos ver mais intensamente a proliferação de organizações coletivas em prol de uma existência mais digna e comum a todos. Sobre as perspectivas para o futuro, a autora argumenta que:

Podemos perguntar-nos: qual é o futuro da arte ativista? Somente se pode assegurar que estará vinculada aos ciclos dos âmbitos políticos. Tanto o ativismo político como a arte ativista, parecem florescer, como fizeram no contragolpe conservador dos anos 80, quando a participação pública no processo democrático fica restringida repentinamente, e quando a sociedade se polariza descaradamente entre os poderosos e os não poderosos, entre os que são escutados e os que são silenciados (FELSHIN, 2001, p. 90).

No caso do Brasil, as periodizações se modificam um pouco em relação às descritas por Nina Felshin nos Estados Unidos; todavia, as origens, em grande medida, se mantêm atreladas – visto a intensificação de processos em nível mundial, como, por exemplo, a internacionalização de capitais e a dependência econômica e cultural dos países, principalmente a partir do pós-guerra (de 1945 em diante). Correlações entre movimentos artísticos e políticos de países centrais e periféricos, se fazem, assim, em alguma medida, presentes nesta análise. Porém, antes de destacarmos alguns aspectos da conjuntura política e econômica do Brasil nas últimas décadas, no sentido de procurar apontar algumas especificidades e desdobramentos no campo da cultura e das artes, gostaríamos de apresentar, brevemente, algumas experiências coletivas internacionais, para que, posteriormente, possamos realizar algumas conexões com as experiências brasileiras.

A primeira experiência a ser comentada foi a Mostra *Tucumán Arde*, que aconteceu na Argentina em 1968. Experiência de *contra-informação* iniciada por um grupo de jovens artistas conceituais de Rosário e Buenos Aires, o projeto buscou retratar, fazendo uso da

classes sociais menos favorecidas. [...] A expressão da língua inglesa, *gentrification*, foi usada pela primeira vez pela socióloga britânica Ruth Glass, em 1964, ao analisar as transformações imobiliárias em determinados distritos londrinos. Entretanto, é no ensaio *The new urban frontiers: gentrification and revanchist city*, do geógrafo britânico Neil Smith, que o processo é analisado em profundidade. [...] Smith identificou vários processos de gentrificação em curso nas décadas de 1980 e 1990 e tentou sistematizá-los, especialmente os ocorridos em Nova York, com destaque para a gentrificação ocorrida nos bairros do Soho e Harlem”. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gentrifica%C3%A7%C3%A3o>. No Brasil, o coletivo de arte *Bijari* define, em seu vídeo *Zona de Ação*, o conceito de gentrificação como: “Processo de reforma e/ou melhoria de propriedade urbana degradada, realizada principalmente pelas classes emergentes e que resultam na remoção de população de baixo poder aquisitivo” (ZONA DE AÇÃO, 2004).

fotografia, a complexa situação política em que passava a Argentina nos anos de autoritarismo e repressão do governo golpista de Juan Carlos Onganía.

Em linhas gerais, *Tucumán Arde* “se apresentou como uma investigação das razões políticas da fome que padecia o povo de Tucumán, em conseqüência das primeiras tendências neoliberais do regime de Onganía” (LA NORMALIDAD, 2006, p. 236). Logo, *Tucumán Arde* entrou para a história como um marco no campo das artes na Argentina, pois foi entendido como o primeiro passo dado pelos artistas em se apropriar de métodos da vanguarda para uma ação de *contra-informação política*.

Relembrado em diversas exposições que enfatizaram as relações entre *arte e política*, como, por exemplo, na 29ª Bienal de São Paulo, de 2010, e na exposição *Ex-Argentina: Pasos para huir del trabajo al hacer*⁴⁴, de 2004, *Tucumán Arde*, se caracterizou pela busca de experiências junto ao público e em espaços não institucionais de arte. Sobre uma das ações realizadas pelo grupo, destacamos a Expedição dos artistas à cidade de Tucumán,

[...] para indagar as conseqüências concretas das medidas econômicas tomadas pelo governo militar. Levavam a intenção de averiguar, constatar, retratar, mostrar e finalmente acusar que entre a miséria de Tucumán e o fechamento de mais de dez engenhos por parte do governo nacional havia uma casualidade inevitável. A ação constituiu ao mesmo tempo uma denúncia ao mundo da arte que, costumeiramente, se movia em uma espécie de internacionalismo progressista que escapava da denúncia (PASOS PARA HUIR DEL TRABAJO AL HACER, 2004, 291).



*Imagens de Tucumán Arte, 1968, Argentina. Fonte: internet*⁴⁵

Ainda que o projeto *Tucumán Arde* tenha durado somente um ano, a apropriação dos tradicionais meios de comunicação e o emprego do neologismo “*tucumanização*” para

⁴⁴ Passos para fugir do trabalho para o fazer.

⁴⁵ Para saber a referência completa das imagens citadas como ‘internet’, ver, ao final da dissertação, em ‘**Créditos das imagens**’. Ali estão os endereços completos dos sítios eletrônicos utilizados.

expressar os processos políticos do país, assim como suas *ações* em reuniões ampliadas ao público, no intuito de trazer à tona as contradições das estratégias políticas na Argentina daquele período, e que se faziam expressar pela miséria do *povo tucumano*, reverberam até hoje como uma grande influência no campo da arte ativista latino-americana.

Também na década de 1960, porém no Japão, citamos aqui a formação do grupo *Hi Red Center*. Formado inicialmente por três jovens artistas – que já estavam envolvidos na época com o *Fluxus*⁴⁶ –, o coletivo realizou uma série de performances na cidade de Tóquio. Uma delas, em 1964, foi chamada de *Movement to Promote the Cleanup of the Metropolitan Area*⁴⁷, que consistia em limpar minuciosamente a calçada da Avenida Namiki, no bairro de Ginza. Essa ação se deu, de forma irônica, como deboche, em decorrência do processo de *gentrificação*, ‘limpeza urbana’, que estava passando Tóquio, por conta da recepção dos Jogos Olímpicos. O registro desse trabalho foi exposto recentemente na já citada *29ª Bienal de Arte de São Paulo*.



⁴⁶ Sobre a atuação do movimento internacional realizado pelo *Fluxus*, diz Ana Paula F. C. Lima (2009), em sua tese de doutorado ‘*Fluxus em Museus: Museus em Fluxos*’: “Durante os anos 1960 e 1970, os festivais Fluxus promoveram a indissociação entre arte e vida, por meio de proposições apoiadas no cotidiano, possíveis de serem realizadas por qualquer pessoa. Esta produção – valorizando o processo, a participação do público e a desmaterialização do objeto artístico – questionava os sistemas discursivos e legitimadores da arte, dentre eles os museu e o mercado. Os objetos, textos, imagens e depoimentos resultantes destes atos Fluxus tornaram-se, contudo, memória e registro de tais proposições, que forma postos, a partir da década de 1980, no âmbito institucionalizado das coleções e museus de arte, dos quais se tornaram reféns de procedimentos museológicos tradicionais, submetidos às categorias e padrões herdeiros das Belas Artes, afastando-se de seu pulsar original, da ‘liberdade de estar num curso d’água’ almejada pelo próprio nome desse coletivo internacional” (LIMA, 2009, p. 11).

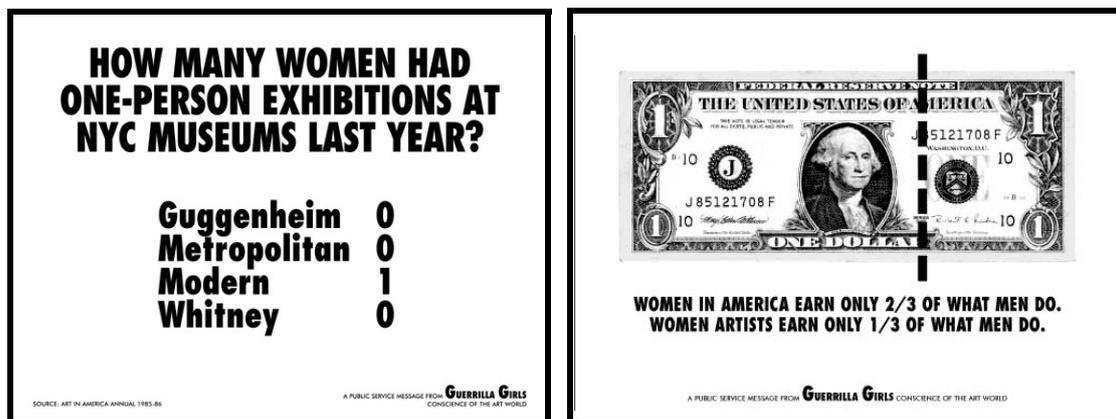
⁴⁷ Movimento para promover a limpeza da Área Metropolitana.



Imagens expostas na 29ª Bienal de Arte de São Paulo, como registro da ação do Grupo Hi Red Center, em 1964, na cidade de Tóquio no Japão. Fotos da autora.

Dando um salto para a década de 1980 e para os Estados Unidos, citamos dois coletivos emblemáticos: *Guerrilla Grils*, de 1985, e *Gran Fury*, de 1988.

O primeiro é caracterizado pela ação de artistas mulheres que lutam contra o ‘sexismo, racismo e a corrupção’ (HESS, 1996). Por meio de estratégias de humor e provocação, assim como do uso de técnicas publicitárias, as artistas do *Guerrilla Girls* promovem performances e projetos artísticos de forte conteúdo crítico, geralmente direcionado às instituições de arte, como se pode ver nos seguintes trabalhos:



Cartazes do coletivo Guerrilla Girls em 1985.

O primeiro pergunta: “Quantas mulheres tiveram uma exposição individual nos museus de Nova York no último ano?”; e o segundo diz: “Mulheres na América ganham apenas 2/3 do que os homens ganham. Artistas mulheres ganham apenas 1/3 do que os homens ganham”. Fonte: internet.



Cartaz do Guerrilla Girls, de 1989.

“As mulheres tem que estar nuas para entrarem no Museu Metropolitano?”, e “Menos de 5% dos artistas selecionados pelo museu de Arte Moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos”.
Ao final, assinam: “Guerrilla Girls, mudando o mundo da arte”. Fonte: internet.

De acordo com as argumentações da crítica de arte Elizabeth Hess, para produzirem esses cartazes de ironia e denúncia, as *guerrilheiras da arte* realizam constantes pesquisas empíricas que buscam evidenciar a histórica e ainda atual segregação do ‘mundo da arte’, onde “mulheres e artistas de cor são excluídos do sistema” (HESS, 1996, p. 314). Para tanto, o uso de estatísticas em cartazes, palestras e textos publicados pelas artistas, se apresentam, a nosso ver, como um exemplo de *contra-racionalidade*, visto o posicionamento crítico e questionador ao tradicional método ‘racional’ e ‘legitimador’ das técnicas estatísticas.

Em novembro de 2010, por motivo da vinda de parte do grupo ao Brasil, o jornal *Estado de São Paulo*, publica um artigo com entrevista sobre as experiências do grupo ao longo desses vinte e poucos anos. Sobre a questão da crítica às instituições de arte em meio a sua participação, pergunta a repórter Camila Molina: “Vocês consideram o *Guerrilla Girls* um grupo underground ou já do estrelato? Radical ou não? Como pode analisar a participação que fizeram na Bienal de Veneza de 2005, a mostra mais tradicional do mundo?”. Responde a artista com pseudônimo de Käthe Kollwitz⁴⁸:

Recentemente, nós - as agitadoras *outsiders* - acabamos dentro dos museus que criticamos, como o MoMA de Nova York e o Tate Modern, em Londres. Mas continuamos fazendo projetos de rua ao redor do mundo, como em Roterdã, Cidade do México, Belfast, Bilbao, Istambul, Atenas, Xangai e Montreal, onde colocamos nossos pôsteres sobre os discursos agressivos contra mulheres de todas as idades. Nós decidimos participar de exposições e apresentações em museus porque queremos que nossa mensagem chegue ao público mais amplo

⁴⁸ Homenagem do coletivo a essa falecida artista alemã que produziu uma série de trabalhos plásticos que problematizaram a situação da classe trabalhadora e a vida miserável de muitos europeus, dado o contexto das grandes guerras na primeira metade do século XX.

possível e acreditamos que é ótimo criticar uma instituição em suas próprias paredes. Na Bienal de Veneza, exibimos seis grandes banners sobre a histórica discriminação da própria Bienal e dos museus de Veneza. Mais de 1 milhão de pessoas visitaram a nossa exposição atual no Centre Pompidou, em Paris. Sempre que nosso trabalho aparece em uma instituição como essa, recebemos toneladas de e-mails de pessoas falando que nosso trabalho lhes mostrou algo que elas nunca souberam sobre arte e cultura, e que nós as inspiramos a realizar o seu próprio, louco e criativo ativismo (GUERRILLA GIRLS, 2010).



Cartaz elaborado para a participação na Bienal de Veneza, em 2005. Fonte: internet



Imagens dos trabalhos da Guerrilla Girls dentro da Bienal de Veneza em 2005. Fonte: internet.

Percebendo que o *exercício da crítica no ativismo político* pode se realizar tanto por dentro, quanto por fora do ‘circuito oficial das artes’ – como vimos agora no caso do *Guerrilla Girls* –, destacamos, assim, essa estratégia política, tendo em vista seu movimento de ampliação dos modos de atuação e prática no campo da arte e seu estimado alcance social.

Também se apropriando da linguagem publicitária e dos meios de comunicação através de intervenções em espaços institucionais e não institucionais de arte, citamos a experiência do coletivo *Gran Fury* (Grande Fúria), como um dos vários exemplos bem sucedidos de ações coletivas em arte. Formado a partir da comissão de projetos em arte do movimento ativista *ACT UP*⁴⁹, *Gran Fury* realizou, durante os anos de suas atividades – de 1988 a 1992 –, uma série de trabalhos que se caracterizavam pelo aproveitamento do *poder da arte* para protestar contra a emergente *crise da AIDS* que assolava o mundo todo na década de 1980.

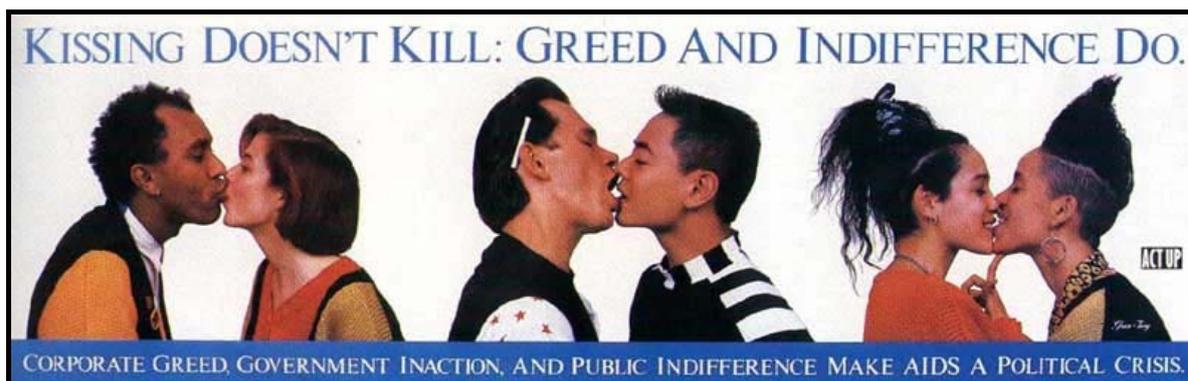
De acordo com a pesquisa sobre o *Gran Fury*, de Richard Meyer (1996), o objetivo do grupo, em consonância com o movimento do *ACT UP*, era de chamar a atenção das autoridades governamentais e científicas, assim como da indústria farmacêutica, e do público em geral, para a gravidade da crise da AIDS e seu impacto sobre a vida dos indivíduos.



Imagens das manifestações organizadas pelo ACT UP nos Estados Unidos no final da década de 1980.
Fonte: internet.

O trabalho gráfico mais associado ao *ACT UP*, e que se considera o maior emblema visual do grupo, criado em 1986, refere-se à associação de 2 palavras "silêncio = morte" debaixo de um triângulo rosa sobre um fundo preto.

⁴⁹ ACT UP – A Coalizão da AIDS para o “Poder Sem coleiras” ou Coalizão da AIDS para “Liberar o Poder” – foi fundada em março de 1987, por lésbicas e gays do Centro Comunitário de *Greenwich Village*, em Nova York, como uma organização dedicada à ação direta (manifestações) em luta contra a crise da AIDS.



Kissing Doesn't Kill, 1989 – 1990, do coletivo Gran Fury. Fonte: internet.

Com imagem que alude aos típicos anúncios publicitários da marca *United Colors of Benetton*, o trabalho diz: “Beijar não mata: ganância e indiferença sim. Ganância corporativa, inação governamental e indiferença pública fazem da AIDS uma crise política”.



Imagens de cartazes publicitários da empresa United Colors of Benetton. Fonte: internet.

Como visto, a estratégia utilizada pelo grupo consistiu em imitar códigos de prazer e sedução visual da linguagem publicitária para capturar a atenção dos espectadores e dirigir esta à crise política da AIDS. Igualmente importante, segundo Meyer (1996), ele afirma o poder do desejo homossexual em face de uma epidemia contínua, insistindo criticamente na invisibilidade e no silenciamento de questões relacionadas às liberdades de escolha sexual. Podemos dizer, assim, que *Kissing Doesn't Kill* exerce um discurso de *contra-informação*, como o realizado por *Tucumán Arde*, pois desafia a desinformação sobre a AIDS ao rejeitar as considerações e rumores de que, erroneamente, colocava o beijo como um comportamento de risco e a saliva como um provável fluido de transmissão do vírus.

Neste, como nos demais trabalhos, o grupo localiza a causa, a raiz da *crise da AIDS*, não na infecção pelo vírus HIV, mas nas forças sociais e constituintes da crise, como o governo, a economia e a cultura corporativa que ignoram, permanecem silenciosos, ou

tiram proveito do pandemônio. Avram Finkelstein, membro do *Gran Fury*, descreve à Meyer o êxito de *Beijo não Mata* como derivado do fato de expor uma “informação política em ambientes onde as pessoas estão desacostumadas a encontrá-la” (FINKELSTEIN apud MEYER, 1996, p. 53). Circulando nas ruas através de *banners* pregados em ônibus e trens, e também em *outdoors* pela cidade, o grupo alcançou, assim, um público cada vez mais amplo para o seu trabalho. Obviamente a ação do coletivo não agradava a todos. Criticado por alguns, que viam em *Beijo não Mata* uma clara incitação a homossexualidade, sendo esta interpretada como um conteúdo impróprio para crianças, e por isso o trabalho não poderia estar expostos nas ruas, havia outros que receberam bem o trabalho e valorizaram a ação do grupo, no sentido de trazer para o debate público questões relativas à ordem pública e privada (MEYER, 1996).

Tanto o *Gran Fury* como o *ACT UP* viveram momentos de muita efervescência no final da década de 1980 e início dos anos 1990, porém, gradativamente a movimentação foi perdendo força. Um dos principais motivos, apontados por Meyer, foi que a luta contra a epidemia se fortaleceu demais. A ampla ação dos ativistas e o início de diversos projetos governamentais, fizeram da crise política da AIDS não mais uma *emergência*, e sim, mais um, junto a outros *desafios* de nosso tempo. Assim, outras questões foram emergindo, e merecendo, por conseguinte, novos esforços de militantes e ativistas estadunidenses. Se por um lado o grupo percebeu isso de forma positiva, entendendo que suas ações repercutiram socialmente; por outro lado, este otimismo é visto de forma cautelosa. Para muitos, outro fator tão importante para o gradual declínio das lutas foi a própria sensação de exaustão sobre a crise da AIDS, uma fadiga resultante dos anos de luta contra a epidemia perdendo cada vez mais amigos e colegas.

Segundo Douglas Crimp, professor de estudos visuais na Universidade de Rochester e também pesquisador de ativismos culturais, a epidemia da AIDS na década de 1990 se apresentava como uma ‘nova espécie de indiferença’. Percebendo esta nova ‘normalização da AIDS’, Crimp, perguntava: “Com que frequência ouvimos a lista recitada: pobreza, crime, drogas, sem-teto, e AIDS? A AIDS não é mais uma emergência. Ele é simplesmente um desastre permanente”. Para ele, a chave para a continuação do movimento estaria no sentido de se fazer a crítica a essa *normalização*. É sobre essa *resignação* que o ativismo da crise da AIDS deveria se dirigir (CRIMP apud MEYER, 1996, p. 81)

Diferentemente de slogans que chamavam a atenção para a ‘ganância corporativa e inação governamental’, outras estratégias de ação deveriam ser pensadas se as questões

relativas à crise da AIDS, em alguma medida, haviam mudado. Nesse sentido, Meyer comenta que um pequeno ramo do *Gran Fury* persistiu e produziu projetos ocasionais de arte pública a partir dessas questões. Um dos mais significativos desse período foi a elaboração de um cartaz em preto-e-branco, colado nas ruas do centro de Manhattan, cujo formato modesto e custo ínfimo revocam aos primeiro impressos da *ACT UP*. O tom retórico do cartaz, contudo, marca a partida de tudo que veio antes. Em vez de agarrar a atenção do espectador de um modo espetacular, ele fala modestamente, até suavemente. Destituído de imagem gráfica, o cartaz é inteiramente textual. Em tipos pequenos datilografados ele joga uma série de perguntas ao espectador: “Você se ofende com pessoas com AIDS? Você confia em HIV negativos? Você abandonou a esperança de uma cura? Quando foi a última vez que você chorou?” (MEYER, 1996).

Ao invés de *insistir na denúncia*, como, por exemplo, em *Beijo não Mata*, o cartaz pede ao espectador, essencialmente, *reflexões* introspectivas sobre as atuais necessidades da crise da AIDS e a nossa própria ambivalência sobre essas necessidades. Nesse sentido, Meyer conclui seu artigo comentando esse último trabalho:

Antes de dirigir a ação, ele pede a introspecção e a análise individual. Fazendo isso, *Gran Fury* volta a marcar um ponto, não só para os membros do coletivo que o criaram, mas para os ativistas da AIDS generalizadamente. Nas entrelinhas das quatro questões impressas no cartaz há uma pergunta maior que cada um de nós agora deve se fazer: Como podemos continuar lutando contra uma epidemia que, depois de todos esses anos de raiva e ativismo, ainda não mostra nenhum sinal de ir embora? (MEYER, 1996, p. 82)

Diante dessa complexidade, procuramos evidenciar com o exemplo do *Gran Fury*, os altos e baixos que os movimentos ativistas enfrentam ao longo da história. Entendemos que o sucesso de ações coletivas em arte partem não somente da vontade e da criatividade de seus produtores – ainda que estes tenham um papel muito importante –, mas, em grande medida, das possibilidades políticas, sociais e culturais do período histórico em que estão inseridos. Afinal, conforme Marx observa em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*: “Os homens fazem sua história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado” (MARX, 1974, p. 335).

A atenção dada aos sistemas técnicos e políticos, portanto, se faz necessária para que possamos refletir sobre a importância dessas construções coletivas. Como se pôde perceber ao longo desses exemplos internacionais, o uso e a apropriação contra-hegemônica dos meios de comunicação e suas linguagens típicas se manteve como uma

constante entre os grupos, assim como a crítica ao sistema e suas formas conservadoras de segregação.

Com base no local, e com *temáticas específicas* de luta (contra a miséria – *Tucumán Arde*; contra a segregação urbana – *Hi Red Center*; contra o sexismo e o racismo – *Guerrilla Girls*; contra o descaso da saúde pública – *Gran Fury*), esses coletivos fazem da arte um espaço privilegiado para *expressar preocupações locais e universais*.

Pudemos perceber, também, como uma característica comum a esses movimentos e coletivos, a busca por uma *articulação em rede*, no sentido de agregar esforços e ampliar o espaço de ação. Essa união, geralmente, se apresenta tanto em nível local, através da articulação de diversas lutas específicas, como em nível nacional e internacional, geralmente em torno das mesmas lutas específicas.

Com base nas reflexões expostas acima, partimos agora para a apresentação de algumas experiências coletivas de arte no Brasil e seus contextos.

Experiências de coletivos de arte no Brasil

O período posterior à Segunda Guerra Mundial, com maior ênfase, a partir de 1955, evidenciou o surgimento de importantes movimentos de luta e resistência no Brasil, como o movimento das *Ligas Camponesas*, dentre outros, incluindo o sindicalismo rural e urbano liderado pelo *Partido Comunista Brasileiro* (PCB), o movimento estudantil, organizado pela *União Nacional dos Estudantes* (UNE), além de diversos movimentos organizados em escalas locais, entre os quais a *Revolta dos Posseiros do Sudoeste do Paraná*, ocorrida em 1957 (FERREIRA, 2011)⁵⁰.

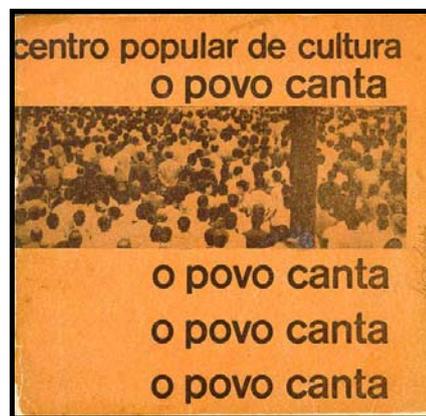
Também anterior à década de 1960, tivemos no Brasil, em 1955⁵¹, a criação do *Cinema Novo*. Movimento artístico de crítica à indústria cinematográfica, e de proposição política e estética no sentido da criação de um ‘cinema nacional’ que contribuísse na construção de uma identidade político-cultural brasileira, o *Cinema Novo*, certamente, influenciou diversos outros movimentos artísticos que vieram depois dele, tais como o

⁵⁰ Para uma cronologia dos movimentos sociais organizados no campo brasileiro, entre 1945 e 1964, quando veio à tona no Brasil, centralmente, a luta por reforma agrária, ver: Clodomir Moraes (2006) e Leonilde Medeiros (2006).

⁵¹ O filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus*, de 1955, é considerado por diversos autores como um marco inaugural do movimento do Cinema Novo.

Cinema Marginal e o próprio *Movimento do Vídeo Popular* na década de 1980. (RAMOS, 1987; LABAKI, 1998; SANTORO, 1989).

Em consonância com outros países, ao longo de toda a década de 1960, se verificou no Brasil uma grande expansão de setores culturais voltados ao ativismo político (NAPOLITANO, 2001). O desenvolvimento profícuo do *Cinema Novo*, conjugado à movimentação estudantil realizada pela UNE em torno dos *Centros Populares de Cultura (CPCs)*, asseguravam, segundo seus propositores, as bases para um projeto de cultura e democracia popular para o país. Ali se reuniam estudantes, artistas, intelectuais e militantes políticos, que viam no cenário político do país as possibilidades para se realizar uma arte popular revolucionária em que se defendia centralmente “o caráter coletivo e didático da obra de arte e o papel engajado e militante do artista” (EMBÓN, 2009, p. 39)⁵².



Reunião com integrantes do CPC, e capa do disco “O Povo Canta” de Carlos Lyra, Francisco de Assis, Billy Blanco, Rafael de Carvalho, Geni Marcondes e Augusto Boal. A venda desse compacto arrecadou fundos para a construção do Teatro do CPC da UNE. Fonte: internet.

A partir de 1964, o cenário começou a se modificar, tendo em vista que o governo militar golpista repreendeu fortemente os movimentos estudantis, sindicais e as lutas no campo, assim como as práticas artísticas e culturais que criticavam o governo e o modo de produção vigente. Em 1968, com a promulgação do AI-5⁵³, ocorreu uma forçosa diminuição das lutas populares, tendo em vista as estratégias militares de prisões e torturas

⁵² Em meio às atividades dos CPCs foram, ademais, iniciadas as filmagens do documentário *Cabra marcado para morrer* (1984), sob a direção de Eduardo Coutinho, que aborda a trajetória da vida de João Pedro Teixeira, à frente das *Ligas Camponesas*, sua perseguição e assassinato, bem como a perseguição à sua esposa, Elisabeth Teixeira, que também se tornou uma grande liderança das *Ligas*, e as conseqüências da luta social para toda a sua família.

⁵³ Em 13 de Dezembro de 1968 foi promulgado pelo então presidente Emílio Garrastazu Médici o *Ato Institucional nº 05* que acirrou a censura e a repressão aos direitos de expressão de civis através de normas de conduta extremamente rígidas. Somente em junho de 1978, 10 anos mais tarde, houve um abrandamento da censura no país a partir da revogação do AI-5 pelo presidente vigente do período, General Ernesto Geisel.

em massas. Aqueles que não conseguiram exílio em outro país buscaram se organizar internamente, de forma clandestina, no intuito de manter os espaços de formação e articulação política. Com o apoio de consolidadas redes sociais, a criatividade desses artistas e ativistas políticos foi, sem dúvida, a forma mais comum de driblar a censura imposta. Letras de música, filmes e peças de teatro com códigos e metáforas, assim como o uso de pseudônimos, despontavam como as principais formas que, no final da década de 1960 e início dos anos 1970, esses sujeitos ainda poderiam resistir, no intuito de continuar as expressões de protesto e organização coletiva de civis.

Nesse contexto do final dos anos 1960, destacamos aqui o movimento *Tropicalista*, protagonizado por artistas de diversas linguagens que, a partir de uma diversidade de referências – desde o movimento antropofágico e a poesia concreta, passando pela cultura popular nordestina, à movimentos internacionais como rock, e as recentes possibilidades de uso de novas tecnologias –, criaram novos questionamentos para o mundo da arte e da vida comum, através de uma *intencionalidade* política *transgressora* expressa em suas proposições estéticas. No nosso campo das Artes Visuais, não poderíamos deixar de citar as contribuições do carioca Hélio Oiticica, com sua reconhecida irreverência política e sensibilidade estética.



Principais integrantes do Movimento Tropicalista e imagem da obra de Hélio Oiticica "Seja marginal, seja herói" exposta na 29ª Bienal de Arte de São Paulo. Fonte: internet e foto da autora.

O final da década de 1970, como veremos, merece algumas considerações mais detalhadas no sentido de entender as práticas coletivas em arte no Brasil. De acordo com a pesquisa de Aracéli Nichelle (2010) – nossa companheira de estudos no grupo de pesquisa *Poéticas do Urbano* –, os anos 70 podem ser considerados como um momento em que se intensificam as coletivizações *ativistas em arte* no Brasil, se aproximando, em alguns pontos, com as características descritas por Nina Felshin nos Estados Unidos nesse mesmo período. Mas não somente no campo da arte é possível perceber essa *insurgência* de práticas coletivas. Com o abrandamento da censura e com um estado econômico caracterizado pela *recessão* – tendo em vista a crise da dívida e da indústria brasileira –, diversos movimentos populares que haviam sido drasticamente reprimidos nos ‘anos de chumbo’ da ditadura militar retomaram, gradativamente, a cena política e cultural do país a partir de suas lutas específicas. Citamos, nesse contexto, experiências como: a criação em 1975 da *Comissão Pastoral da Terra*, em diálogo com as lutas dos trabalhadores rurais; o nascimento, em 1978, do *Movimento Negro Unificado*, defendendo os direitos historicamente negados do povo negro; o processo de massificação do movimento operário através das grandes greves realizadas no ABC paulista, entre 1978 e 1980, no qual se mobilizaram centenas de trabalhadores; entre outros acontecimentos (MOASSAB, 2008).



Logos da CPT, Comissão Pastoral da Terra e do MNU, Movimento Negro Unificado. Discurso de Lula na greve de 1979, no ABC paulista, a partir do filme *Linha de Montagem* (1982/2007) do cineasta Renato Tapajós. Fonte: internet.

Esse ascenso das lutas populares, no campo e na cidade, iniciado no final dos anos 70, será verificado ao longo de toda a década de 1980 no Brasil, consolidando, assim, movimentos importantes para a história do país, tais como: a fundação do *Partido dos Trabalhadores* em 1980; a criação da *Central Única dos Trabalhadores*, em 1983; o movimento das *Diretas Já*, em 1984; o surgimento do *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*, também em 1984; e a aprovação da *Nova Constituição Brasileira*, em 1988. (MOASSAB, 2008; FERREIRA, 2011).

Sobre esse período, o professor e artista visual Mário Ramiro – que integrou junto com Rafael França e Hudinilson Júnior, o coletivo de arte 3NÓS3, pesquisado por Aracéli Nichelle (2010) – comenta que:

[...] com o endurecimento do regime em 1968, as manifestações públicas de estudantes e trabalhadores foram violentamente reprimidas pelo governo, resultando em torturas, mortes e na censura à liberdade de expressão. Mas em 1977, na cidade de São Paulo, como nas cidades mais próximas, que formam o maior pólo industrial do país, tiveram início as primeiras manifestações que reagrupariam novamente trabalhadores e estudantes nas ruas, em decorrência de um amplo movimento político pelo retorno à democracia. Esses acontecimentos transformaram mais uma vez o espaço público num local de expressão cultural e política na vida dos brasileiros, que culminaria nas grandes concentrações populares em favor das eleições diretas para presidente, ocorridas em 1984 (RAMIRO *apud* NICHELLE, 2010, p. 91).

De acordo com Andréia Moassab (2008), foi também durante a década de 1980 que o Movimento *Hip-Hop* chegou ao Brasil, e encontrou aqui, junto ao *movimento negro*, espaço profícuo para suas manifestações. Assim como no hip-hop, a década de 1980 como um todo se caracterizou por movimentos de luta de forte *viés identitário*, como, por exemplo, no movimento feminista, no movimento pelos direitos dos homossexuais, e nas diversas ramificações dos movimentos da classe trabalhadora (MOASSAB, 2008).

Se foi na década de 1980 que os estadunidenses sentiram na pele a intensificação das forças segregatórias do modo de produção capitalista, notadamente, com a implementação de políticas neoliberais pelo governo de Ronald Reagan⁵⁴, no Brasil foi principalmente a partir 1989/1990, com a entrada de Fernando Collor de Melo à presidência da República e sua política de adesão/submissão ao *Consenso de Washington* – receituário estipulado pelo FMI – *Fundo Monetário Internacional*, que se acirrou no Brasil a crise que já vinha dos anos anteriores. Com intensas privatizações do setor público e os mais altos níveis de desemprego, esse período foi seguramente um propulsor da indignação pública diante da precária situação do país.

⁵⁴ “Ronald Reagan, eleito presidente dos Estados Unidos em novembro de 1980 e reeleito em 1984, foi o principal impulsionador da chamada 'revolução conservadora'. Esta revolução consistia em devolver a confiança na força norte-americana, perdida com a derrota no Vietnã – que colocou em dúvida a eficácia militar dos Estados Unidos – e com o fortalecimento econômico da Alemanha e do Japão – que colocou em questão a hegemonia norte-americana como país número um da economia mundial. A revolução conservadora se manifestou com uma postura de força diante da União Soviética e na intervenção econômica e militar na América Central e no Oriente Médio. No plano econômico, Ronald Reagan adotou as medidas que Margaret Thatcher vinha aplicando na Grã-Bretanha: congelamento da contratação de funcionários públicos, redução dos impostos das empresas, redução de 30% nos impostos pessoais, eliminação dos impostos sobre a propriedade, aumento do orçamento da Defesa, transferência da assistência social para os órgãos governamentais locais e privatização das empresas públicas, entre outras”. Fonte: <http://www.klickeducacao.com.br/conteudo/pagina/0,6313,POR-1313-10175-,00.html>

No campo das *políticas culturais*, citamos aqui a criação, em dezembro de 1991, da *Lei Rouanet*. Com a aprovação desse instrumento de transição para um total abandono de políticas públicas específicas para os artistas e produtores culturais – visto que a referida lei deixava na mão dos setores de marketing das empresas a escolha por ‘onde’ e ‘em quais artistas’ iriam direcionar seus apoios – a década de 1990 ficou marcada pelo profundo *descomprometimento* do Estado em relação à arte e à cultura.

Antes de continuarmos nossa revisão histórica – entrando, assim, nos primeiros anos do século XXI, e se aproximando, cada vez mais, do nosso objeto central de estudo – nos deteremos aqui em alguns exemplos de experiências de coletivos de arte no Brasil que atuaram no período acima descrito, ou seja, do final dos anos 70 até os últimos anos do século XX.

Começemos, então, pelo coletivo já citado, *3NÓS3*. Organizado em São Paulo no final dos anos 1970 e início dos 1980 por três jovens artistas, o grupo realizou nesse período uma série de intervenções – que o coletivo denominava de *Interversões* –, principalmente em três espaços: algumas ruas e praças da cidade de São Paulo, na imprensa jornalística e nas galerias de arte locais. Com o objetivo de “desordenar a ordem habitual das coisas, leia-se, sistemas da cidade, da imprensa, da política da arte”, esses jovens, contribuíram para “uma significativa mudança do enfoque da arte do campo meramente estético para o político-ativista, uma herança de outros artistas que por outros caminhos já haviam questionado os museus ou galerias, ou o objeto arte” (NICHELLE, 2010, p. 147).



*Imagens do Grupo 3NÓS3, cedidas pelos próprios integrantes do grupo.
Fonte: dissertação de Aracéli Nichelle (2010)*

Como comenta Nichelle, é entre os anos de 1970 e 1980, principalmente por conta dos artistas conceituais – incluindo aqui o 3NÓS3 –, que se fizeram mais fortes as críticas às instituições de arte, que, naquele período, ainda em grande medida, se alicerçavam na importância dada à materialidade da obra. Assim, podemos dizer que esses grupos, de alguma forma, romperam “com os cânones acadêmicos iluministas de que a arte deveria produzir um objeto durável e magnífico” (NICHELLE, 2010, p. 13). Através de projetos que visavam extrapolar as barreiras da arte tida como ‘oficial’, os jovens do 3NÓS3, em consonância com outros artistas e coletivos, buscavam que seus trabalhos permanecessem não como ‘obra’, mas como ‘obra-informação’, dada a efemeridade de suas ações, e sua proposição *ativista*, e, por conseguinte, problematizadora das políticas hegemônicas (NICHELLE, 2010).

Sobre uma das propostas mais conhecidas do grupo, a *interversão* denominada como *X-Galeria*, foi realizada na madrugada de 02 de julho de 1979, onde se “vedou as portas de várias galerias de São Paulo com fita adesiva em forma de ‘X’, e deixou no local uma folha de papel mimeografada com a frase: *O que está dentro fica, o que está fora se expende*” (NICHELLE, 2010, p. 14). De acordo com a pesquisadora, essa ação mostra as principais preocupações do grupo: evidenciar a censura imposta pela ditadura militar e os espaços reservados e exclusivistas das galerias de arte⁵⁵.

Outros coletivos de arte também atuaram nesse período de redemocratização política no Brasil, e especialmente em São Paulo⁵⁶, dada a efervescência da arte conceitual nesta cidade. À guisa de conhecimentos gerais citamos aqui alguns grupos: *Viajou sem Passaporte*⁵⁷, cujas ações tinham como base o teatro e o improviso; *Tupinãodá*, grupo de performances e de intervenções visuais na cidade, sendo um dos primeiros grupos a

⁵⁵ Sobre essa dificuldade de acesso às galerias, tanto por parte dos artistas, como produtores, quando pelo público, Nichelle relata em sua dissertação: “Em entrevista a mim concedida, Hudínilson Júnior comentou que as galerias na época, ficam fechadas não só aos jovens artistas, mas literalmente fechadas, sendo necessário tocar a campanha para que a porta fosse aberta” (NICHELLE, 2010, p.15).

⁵⁶ Evidentemente não era um caso exclusivo da cidade de São Paulo. Coletivos de outras cidades, certamente, poderiam ser citados. A escolha, tendo em vista o recorte desta pesquisa, fixou-se em destacar apenas alguns exemplos da referida cidade.

⁵⁷ “Grupo experimental que se propõe a intervir em apresentações artísticas ou no cotidiano, de forma a romper ou questionar a normalidade de uma situação, através da criação coletiva e de trabalhos com base na improvisação”. (Enciclopédia virtual de Artes Visuais do Itaú Cultural, seção de Teatro). Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=661

realizar grafites de rua em São Paulo; *Manga Rosa*⁵⁸, outro grupo de artistas plásticos que também atuavam a partir de intervenções em espaços públicos; *Gextus*, grupo que se caracterizava por realizar intervenções em bares da cidade; entre outros.

De acordo com Nichelle (2010), esses grupos, de um modo geral, se articulavam constantemente, e a partir disso promoviam ações em parceria. O coletivo *3NÓS3*, por exemplo, teve bastante contato com o *Viajou sem Passaporte*, contando com a participação de integrantes desse último em algumas de suas *Interversões*. Assim, o caráter *colaborativo*, frisado por Nina Felshin (2001), também pode ser percebido aqui no Brasil. Ao que nos parece, a questão da colaboração é tida como basilar entre os grupos, pois a própria ênfase ativista e o aspecto coletivo caminham para esse tipo de metodologia de trabalho.

Um trabalho que exemplifica de certa forma essa colaboração entre artistas é o projeto do grupo *Manga Rosa, Arte ao Ar Livre*, que se materializou em uma mostra de arte em *outdoors*, a partir de agosto de 1981, na cidade de São Paulo. Entre os convidados podemos destacar a participação do grupo *3NÓS3*, e também a participação individual de Mario Ramiro, entre outros artistas e coletivos. Este trabalho também serve de exemplo, em diálogo com as vanguardas da década de 1960, das freqüentes propostas poéticas que buscam trazer para o espaço público da rua, a arte que, historicamente, estava somente nos espaços institucionais como museus e galerias.

⁵⁸ Citamos aqui, para maiores informações, texto extraído do Blog do grupo. “O grupo Manga Rosa, criado em 1978, nasceu com o objetivo de desenvolver trabalhos na área das artes visuais e plásticas. Desde o início, rompendo radicalmente com a obra de arte no seu sentido tradicional, exercia as disciplinas da pintura e do desenho tendo como motor a experimentação primeira da descoberta de uma criança. Um fato interessante foi constatado após algum tempo decorrido da produção de imagens do grupo: seus exercícios no desenho e na pintura sempre realizavam imagens/protótipos para reprodução mecânica. Não havia habilidade manual em jogo, e sim a utilização de energia transformada em trabalho. Tal modo de produção implicou num procedimento coletivo diante dos trabalhos, eliminando assim dois males da tradição, que se perpetuavam na produção da arte naquela época, desconsiderando os postulados básicos da arte contemporânea. Primeiro eliminou-se a criação de “*objets d’art*” e em seguida afastou-se por completo a figura do artista como ser único. Ao dar início à investigação de construções tridimensionais, as posições diante da pintura se radicalizaram. Num gesto absolutamente intuitivo, o grupo Manga Rosa optou por materiais utilizados pela engenharia civil (argamassa, ferro, madeira, etc). Seria ridículo utilizar de tais materiais para a confecção de bibelôs. Portanto, as investigações tridimensionais se desenvolveram no campo da aplicação funcional na arquitetura. O grupo recorreu ao estudo da estética do ponto de vista do progresso dos meios técnicos de produção e reprodução de imagens, para poder situar sua produção estética em relação aos momentos em que a arte contemporânea questionava profundamente a si própria e sua função social”. Fonte: <http://grupomangarosa.blogspot.com/>



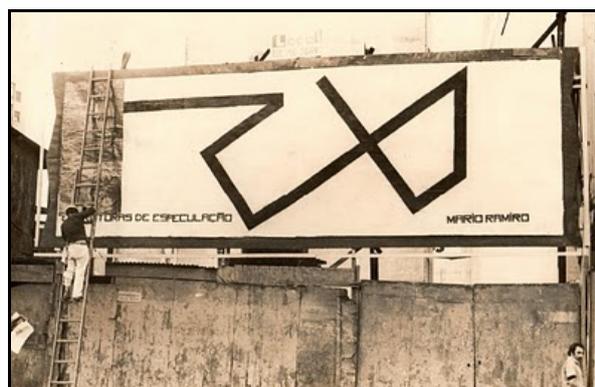
3NÓS3



Alex Vallauri



Carlos Dias



Mário Ramiro

Imagens do projeto Arte ao Ar Livre, do coletivo Manga Rosa, em 1981. Fonte: internet.

Para finalizar essa breve apresentação sobre algumas experiências de coletivos de arte no Brasil, destacamos agora alguns grupos mais contemporâneos, dos últimos 20 anos, que também trabalharam de forma integrada e se utilizaram de espaços públicos para realizar a maior parte de seus trabalhos/ações. O objetivo desse apanhado mais atual é evidenciar especificidades desse período – década de 1990 e início do século XXI – e suas relações com movimentos artísticos anteriores. Para tanto, escolhemos três grupos da cidade de São Paulo, organizados em datas distintas, porém atuantes até os dias de hoje. São eles: *Bijari*, de 1996, *Contra Filé*, de 2002, e *Frente 3 de Fevereiro*, de 2004.

A escolha por esses três grupos se deu pela articulação que eles mantêm, não tanto por afinidades políticas e metodológicas, mas pelo diálogo estabelecido entre os grupos a partir *Projeto Zona de Ação*, ocorrido em São Paulo, em 2004 – que contou com o acompanhamento teórico dos professores Suely Rolnik e Peter Pal Pelbart, assim como do artista e ativista político Brian Holmes –, como também da participação conjunta na *Mostra Internacional La Normalidad*, ocorrida em 2006, na cidade de Buenos Aires, Argentina. Fazemos importante frisar que o projeto *Zona de Ação* foi realizado pela

instituição SESC São Paulo, proporcionando aos grupos envolvidos⁵⁹ apoio para a realização de seus projetos, uma mostra de trabalhos audiovisuais, e uma exposição coletiva como os registros das ações ocorridas nas cinco zonas de São Paulo (sul, norte, leste, oeste e centro).

Formado por dez jovens arquitetos, o coletivo *Bijari* se apresenta como um ‘centro de criação em artes visuais multimídia’. Através de intervenções nos espaços públicos da cidade de São Paulo o grupo procura em seus trabalhos questionar aspectos políticos da vida urbana (BIJARI, 2006). Uma característica do grupo a ser destacada é sua organização comercial, com estúdio próprio de prestação de serviços – produção de vídeos e trabalhos de design –, viabilizando assim a existência de seus integrantes e suas ações na esfera do ativismo.



Imagem dos integrantes do Grupo Bijari. Fonte: da internet.

Como exemplo da atuação ativista do grupo, citamos o projeto *Estão vendendo nosso espaço aéreo*, realizado no terminal de ônibus do Largo da Batata, na zona oeste de São Paulo, e que fez parte do citado projeto *Zona de Ação*. A escolha por esse local se deu pelo grupo identificar ali a emergência de um complexo conflito social, o da *gentrificação espacial* (BIJARI, 2006).

⁵⁹ Participaram desse projeto os seguintes grupos: *A Revolução Não Será Televisada* e *Frente 3 de Fevereiro*, como o projeto *Racismo Policial – Quem policia a polícia?*, realizado na zona sul de São Paulo; o coletivo *BijaRi*, que realizou na zona oeste o citado projeto *Estão vendendo nosso espaço aéreo*, que, centralmente, busca evidenciar o Largo da Batata como espaço de especulação imobiliária; já na Estação Rodoviária do Tietê, foi realizado o projeto *Constrangido* do grupo *Cobaia*, que partia basicamente de diversas situações de constrangimento público, no intuito de revelar aos sujeitos ali presentes relações entre seus fluxos e aspectos do controle político contemporâneo; o coletivo *Contra Filé*, que desenvolveu o *Programa para a descatalização da própria vida*, sendo a catraca, para o grupo, um signo revelador do controle biopolítico, através de forças visíveis e/ou invisíveis. E, por fim, o *Grupo Arte Callejero* com a ação que lançou mais de 1500 soldadinhos de plástico presos em pequenos pára-quadras amarelos, carregando mensagens que sintetizavam a experiência do grupo argentino junto aos outros grupos e sua relação com a cidade de São Paulo. Fonte: Projeto *Zona de Ação* do SESC - <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/za/>

Enclave de uma região nobre da cidade de São Paulo, o Largo da Batata⁶⁰, que historicamente vinha sendo ocupado pelas classes populares, principalmente através do comércio de camelôs e ambulantes, estava a um passo de se ‘extinguir’, tendo em vista a desapropriação do local pela Prefeitura. Esta última alegava cumprir com o Plano de Reforma Urbana, que visava para o local um processo de ‘revitalização’ através da construção de uma estação de metrô e de novos empreendimentos imobiliários. Ao analisar o Plano da Prefeitura, o grupo percebeu que os sujeitos oriundos das classes populares, que usavam esse espaço, não seriam contemplados. De acordo com o coletivo, as populações que ocupavam esse lugar simplesmente foram ‘esquecidas’ pela Prefeitura. Diante disso esses jovens artistas articularam, num período um pouco maior que um ano, diversas ações no local objetivando informar as ‘pessoas do lugar’ sobre o processo de gentrificação da Reforma Urbana em curso. Essas *informações* se apresentavam, segundo *Bijari*, no intuito de colaborar para uma maior conscientização crítica por parte dos sujeitos ali envolvidos.

Começamos o trabalho com entrevistas; [...] fizemos algumas ações reduzidas; [...] depois iniciamos o processo de diálogo com as pessoas até culminar com uma grande ação. Nesta última, colocamos cartazes de empresas imobiliárias alterando o sentido do que ali se dizia, invertendo a informação. Imprimimos gráficos e textos com informações mais detalhadas [...] e terminamos com a construção de um grande totem urbano, um balão gigante, para manifestar contra esse processo. [...] Nos demos conta que, de certa forma, reproduzimos formas de comunicação usadas nos protestos de 1968. Através de bandeiras e panfletos, nos apropriamos de elementos da cultura comercial para dar conta da nossa problemática. Também utilizamos microfone aberto para que as pessoas pudessem dar suas opiniões. (BIJARI, 2006, p. 70).



Imagens do projeto Estão vendendo nosso espaço aéreo, do grupo Bijari, realizado no terminal de ônibus do Largo da Batata em São Paulo, em 2004. Fonte: internet.

⁶⁰ De acordo com o Bijari (2006), o Largo da Batata está localizado a cinco quadras do Shopping Iguatemi e próximo a diversos edifícios de atividades financeiras e tecnológicas da cidade de São Paulo.



Cartaz de divulgação eletrônica da ação do grupo Bijari no Largo da Batata. Fonte: internet.

Como o próprio grupo afirma, se percebe, mais uma vez, referência histórica aos movimentos iniciados na década de 1960 como, por exemplo, através do uso contra-hegemônico dos meios de comunicação. Segundo *Bijari*, o trabalho audiovisual, a partir de tecnologias contemporâneas, também entrou no projeto como forma de registrar as ações neste local. O vídeo desse projeto pode ser acessado gratuitamente no site de compartilhamento de arquivos digitais *You Tube*⁶¹.

Ainda que o *Bijari* tenha procurado se envolver com o Movimento de Moradores locais, procurando apoiá-lo do ponto de vista técnico, não houve de fato uma integração efetiva. Sobre a fase final do projeto, o coletivo relata que:

Passado um tempo, saímos do lugar. Quando começou a construção do metrô voltamos a colar cartazes que explicavam o processo de gentrificação do lugar. A única falha desse projeto é que não havia maneira de reverter o despejo, *não foi possível transformá-lo em um lugar cultural*. O segundo problema foi que não havia um movimento popular organizado que se encarregasse dos discursos (BIJARI, 2006, p. 70. Grifo nosso).

Também atuando no campo da arte e no espaço urbano, o coletivo *Contra Filé* se apresenta no intuito de encontrar 'símbolos' que evidenciem conflitos e contradições da vida nas cidades, partindo, principalmente, da observação de como as pessoas trabalham, para então expressar, em nível local, conflitos universais (CONTRA FILÉ, 2006).

Convidados a participar do *Zona de Ação* do SESC, o grupo ficou encarregado de realizar um projeto em um bairro periférico da zona leste de São Paulo, região essa muito distante do centro pelo qual os integrantes do grupo estavam acostumados a circular. A

⁶¹ Acesse através do canal *videobijari*: http://www.youtube.com/watch?v=kvUSYDch_1U

questão do deslocamento e da dificuldade de acesso em chegar a essa localidade se apresentou como ponto de partida para se pensar um símbolo que iria articular o projeto.

Decidimos então a representar o conflito. Assim chegamos ao símbolo da 'catraca', uma sinalização que, aparentemente, não é tão frequente em outras partes do mundo. Em São Paulo, a catraca é um instrumento de controle e segregação espacial. [...] A catraca também foi o símbolo usado para discutir as diferenças entre as pessoas da zona leste e da zona oeste de São Paulo. Durante as reuniões que fizemos com as pessoas daquele lugar [lideranças locais], repartíamos informações acerca da catraca e os conflitos que ela gerava. As pessoas adaptavam o símbolo às suas próprias experiências, se apropriavam dela. Dali que se pensou o *Monumento a Catraca Invisível* (CONTRA FILÉ, 2006, p. 52).



Imagem do Monumento a Catraca Invisível do Coletivo Contra Filé. Fonte: da internet.

O *Monumento à Catraca Invisível*, expressão material do *Programa para Descatracalização da Própria Vida*, do referido coletivo, se apresentou como um *meio* de se discutir as barreiras *visíveis e invisíveis* de acesso à cidade, enquanto materialidade, e ao espaço urbano, enquanto processo social. Em linhas gerais, descrevemos esse projeto como processo de apropriação de um símbolo cotidiano e disciplinador, a catraca, no intuito de dar a esta última um novo uso, o de objeto artístico e de valor histórico, visto sua exibição como monumento em praça pública.

Esse projeto nos parece interessante por diversas razões. A primeira delas seria a construção coletiva do projeto artístico junto às pessoas daquele lugar. Percebemos assim que a mobilização a partir de reuniões ampliadas, tal como realizadas por *Tucumán Arde* em 1968, continuam presentes nas práticas coletivas contemporâneas como uma das mais basilares metodologias de trabalho.

Um segundo ponto seria a repercussão da ação na mídia. De acordo com o *Contra Filé*, logo após a realização do projeto, foram publicados diversos artigos sobre o trabalho do grupo, tanto na imprensa hegemônica como em circuitos alternativos.

Essa repercussão na mídia gerou dois movimentos de apropriação não previstos inicialmente por seus produtores. O primeiro foi que o disputado processo seletivo da FUVEST⁶² elegeu justamente esse trabalho do *Contra Filé* como tema gerador para a redação de sua segunda etapa. Segundo o coletivo “[...] mais de trinta mil estudantes no Brasil falaram do monumento a catraca invisível e do programa de ‘descatracalizar’ a própria vida”. A outra apropriação foi a de um banco privado, que lançou, também no mesmo ano, a campanha publicitária “*Descatracalice sua vida, abra uma conta no Itaú*” (CONTRA FILÉ, 2006, p. 53).

Percebemos aqui um movimento interessante de análise. Na atualidade, não somente os coletivos ativistas se apropriam da linguagem publicitária comercial para realizar seus trabalhos (como vimos anteriormente, por exemplo, com o *Gran Fury* imitando a estética da *United Collors of Benetton*). Agora vemos, mais seguidamente, que é a linguagem publicitária que se apropria de elementos oriundos da cultura popular de resistência para subverter e usar a seu favor, dando, assim, um ar mais ‘social’ e ‘humanista’ às suas estratégias de venda.

Sobre esse duplo movimento, o pesquisador espanhol Josu Altuna (2007), reforça para essa *condição política* da arte contemporânea. Para ele, o processo de globalização, que se acentua a partir dos anos 1980, tem se mostrado cada vez mais alinhado às práticas estéticas e culturais. Assim, o atual processo de acumulação de capital – que se implementa nos territórios de modos desiguais através de espaços simbólicos e sistemas técnicos –,

⁶² A Fundação Universitária para o Vestibular (FUVEST) é uma instituição autônoma, responsável pela realização dos exames vestibulares de nível superior do estado de São Paulo. O vestibular FUVEST seleciona estudantes para a Universidade São Paulo (USP) e Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo. É considerado o maior vestibular do país, com cerca de 140.000 inscritos por ano. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Funda%C3%A7%C3%A3o_Universit%C3%A1ria_para_o_Vestibular

utiliza-se, em grande medida, de metodologias e procedimentos artísticos para seu desenvolvimento⁶³.

Este novo regime de acumulação reivindica uma posição econômica preponderantemente para a imaginação, a indagação, a investigação, a inovação dos sistemas de comunicação, da educação e da informação [...] dos coletivos e do ambiente inteligente. Neste sentido se pode afirmar que tanto a economia como a produção cultural e social vem se apropriando em boa medida da metodologia e de usos estéticos, reivindicando para si um funcionamento ‘inteligente’, ‘criativo’, ‘interativo’ e ‘participativo’ (ALTUNA, 2007, p. 09).

E complementa mais a frente, corroborando com a assertiva anterior:

[...] na medida em que a sociedade da virtualidade e do espetáculo das relações econômicas e sociais se apropriam das metodologias estéticas, a arte ocupa uma posição central no regime econômico do capitalismo cultural, na produção de valor, tanto para sua própria economia de intercâmbio virtual, como no papel de referencial de modelo que se preconiza (ALTUNA, 2007, p. 10).

Ainda assim, não somente o grande capital se apropria de símbolos, estéticas e narrativas desenvolvidas pelos movimentos ativistas. Os próprios movimentos populares se articulam em redes e compartilham estéticas e discursos. Citamos aqui o uso da catraca pelo Movimento de luta por transporte público gratuito, o MPL, *Movimento Passe Livre*, que acontece hoje em vários estados brasileiros, e que encontra na cidade de Florianópolis/SC uma grande referência⁶⁴. A queima das catracas nas manifestações, por

⁶³ Também nesse sentido, diz Ricardo Rosas: “‘Coletivo’ agora está na moda, e, como tal, passou a fazer parte do catálogo de estratégias dos executivos de marketing de grandes empresas. [...] Utilizar o fenômeno das coletividades em proveito do mercado seria uma consequência óbvia desse esquema de criação de mundos e gerenciamento da percepção efetuados nos ‘laboratórios’ do marketing corporativo contemporâneo” (ROSAS, 2007, p. 04)

⁶⁴ Sobre o surgimento do MPL, citamos aqui trecho do próprio site do Movimento: “A revolta popular que originou os princípios e a idéia do Movimento Passe Livre aconteceu em Salvador, capital da Bahia. Em 2003, milhares de jovens, estudantes, trabalhadores e trabalhadoras fecharam as vias públicas, protestando contra o aumento da tarifa. Durante 10 dias, a cidade ficou paralisada. O evento foi tão significativo que se tornou um documentário, chamado “A Revolta do Buzu”, de Carlos Pronzato. O filme mostra como a União Nacional dos Estudantes e a União Brasileira dos Estudantes Secundaristas tentaram liderar uma revolta que não iniciaram. A Revolta do Buzu, até então, era caracterizada como um movimento autônomo e espontâneo. Após o racha, a UNE e as outras organizações se colocaram contrárias ao movimento porque não conseguiram liderá-lo. No ano seguinte, 2004, um grupo de estudantes em Florianópolis já se articulava numa proposta diferente das organizações estudantis oficiais. Inspirados nos acontecimentos de Salvador, a cidade parou na famosa “Revolta da Catraca”. Os protestos pediam, mais uma vez, a redução das tarifas de ônibus, e havia a participação de estudantes, associações de moradores, professores, sindicatos e da população em geral. Essas experiências de Florianópolis e Salvador foram tão significativas que, em 2005, o “Movimento pelo passe livre” da capital catarinense decidiu organizar uma grande reunião (plenária) no quinto Fórum Social Mundial, em janeiro de 2005. Lá, pessoas de diversas cidades do país dividiram suas experiências na luta por um transporte coletivo de livre acesso e pelo passe livre estudantil. Ali nasceu,

exemplo, se tornou um símbolo de resistência em todo o país, como ato de denúncia à negação do direito ao deslocamento urbano, assim como às altas tarifas do transporte coletivo.



Imagem do cartaz de comemoração aos anos de luta do Movimento Passe Livre (MPL) de Florianópolis. Fonte: da internet.



Imagens de uma manifestação do Movimento Passe Livre no centro de Florianópolis em março de 2009. Fotos da autora.

oficialmente, o Movimento Passe Livre, que hoje está presente em todas as regiões do país, nas principais cidades. Fonte: <http://mpl.org.br/node/2>

Por fim, destacamos aqui as ações do coletivo *Frente 3 de Fevereiro*⁶⁵, estudado pela nossa colega de grupo de pesquisa, Francielly Dossin (2009). Tendo também colaborado com o projeto *Zona de Ação*, a *Frente 3 de Fevereiro* se apresenta como grupo interdisciplinar de ação direta, que atua desde 2004, principalmente na cidade de São Paulo. Dedicando-se a investigação do racismo na sociedade brasileira, citamos aqui, entre diversos projetos do grupo, o *Zumbi somos nós*, realizado em parceria com o coletivo *A Revolução não será televisionada*.

Atuando em meio ao grande imaginário brasileiro, o futebol, e sua suposta democracia racial, o grupo criou uma série de ‘bandeiras de estádio’, logo após o revoltante episódio do jogo entre um time brasileiro e outro argentino, em que um jogador desse último insultou Grafite, jogador brasileiro, de “negro de merda”. Nas bandeiras erguidas pelos torcedores, em importantes jogos como os da *Copa Libertadores da América* de 2005, liam-se frases como: “Brasil negro salve”, “Onde estão os negros?” e “Zumbi somos nós”.



Imagem da ação da Frente 3 de Fevereiro nos estádios de futebol. Fonte: da internet.

⁶⁵ Sobre o nome do coletivo e sua motivação inicial, citamos aqui a apresentação do grupo pelo site *Mídia Independente*: “No dia 3 de fevereiro de 2004 o jovem negro Flávio Ferreira Sant’Ana foi morto por seis policiais militares na zona norte da cidade de São Paulo. Confundido com ladrão, Flávio foi assassinado com dois tiros. Os policiais forjaram a cena do crime, tentando encobrir o erro. Mais um caso que revela o racismo da corporação policial do Estado. A Frente 3 de Fevereiro convoca, assim, a sociedade a pensar diante da urgência dessa nossa realidade. Uma Frente que se organiza para trazer a tona o que a Justiça e a grande mídia tentam esquecer: o racismo à frente da cidadania”.

Fonte: <http://www.midiaindependente.org/pt/red/2004/04/277347.shtml>

Em linhas gerais, podemos dizer que, diante do fato que colocava em evidência o histórico velamento do comportamento racista da sociedade brasileira, visto que essa última se diz majoritariamente não racista⁶⁶, o grupo optou por um emblemático dispositivo de intervenção em espaço coletivo, as bandeiras de estádio, com a finalidade de discutir de forma ampliada as condições sociais dos negros.

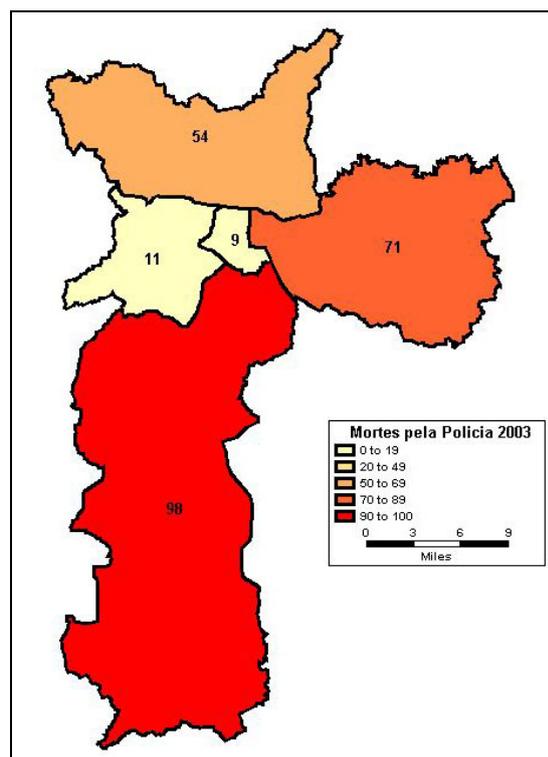
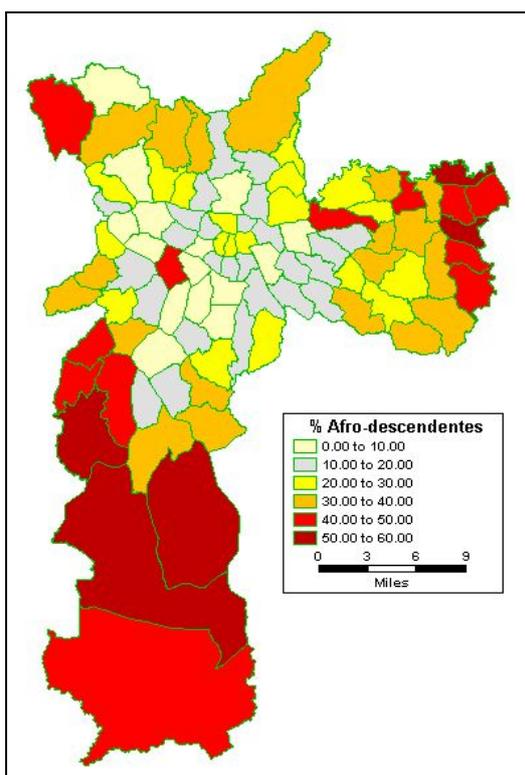
Interessante também notar o caráter investigativo em meio às práticas ativistas da *Frente 3 de Fevereiro*. A partir da organização de encontros de estudo e debates com grandes intelectuais brasileiros – como, por exemplo, junto a Nicolau Sevcenko e Suely Rolnik –, o grupo procura fundamentar suas ações através da produção investigativa de caráter coletivo e colaborativo. A elaboração de escritos políticos, como o Manifesto⁶⁷, assim como de textos acadêmicos e de material gráfico com informações sobre as temáticas debatidas – como o mapeamento citado abaixo –, contribuem, a nosso ver, de forma significativa para a difusão e legitimação do grupo perante a sociedade.

⁶⁶ Sobre esse assunto, citamos mais algumas informações sobre o Projeto *Zumbi Somos Nós*. Em texto publicado por integrantes da *Frente 3 de Fevereiro*, sobre o ocorrido com o jogador Grafite e o mito da democracia racial brasileira, lê-se: “[...] nós fizemos uma enquete com a seguinte pergunta: ‘Você é racista?’ 95% respondeu que não. Na mesma enquete perguntamos: ‘Você acha que existe racismo no Brasil?’ 90% disseram que sim. Assim, o racista é sempre o Outro [...] Então, decidimos intervir diretamente em um estádio de futebol para instalar o tema. Queríamos fazer uma intervenção que descontextualizasse a partida de futebol e colocasse o problema do racismo diretamente em um epicentro da vida brasileira, como um mimetismo da realidade” (LIMA [et al], 2006, p. 77. Tradução nossa).

⁶⁷ “Nós da frente Três de Fevereiro queremos, por meio deste manifesto, denunciar o profundo risco que toda a sociedade está correndo. No dia três de fevereiro, Flávio Ferreira Sant’Ana foi brutalmente assassinado pela polícia do Estado de São Paulo. Este crime horrendo não só demonstra a violência policial, como explicita a perigosa relação que existe entre a abordagem policial e o viés racista inculcado na definição de quem é ou não suspeito. Tal prática evidencia também a falta de controle que a sociedade civil tem sobre aqueles que deveriam ser os agentes da sua segurança. A chamada “abordagem com motivação racial” não passa de eufemismo para o racismo policial (91% dos jovens negros do Estado de São Paulo já foram abordados pela polícia - Datafolha 2004), pois sua verdadeira e cotidiana ação é o enquadramento do cidadão negro como o suspeito preferencial de qualquer atividade criminosa. Essa ação decorre de um pensamento anterior disseminado na formação sociocultural do povo brasileiro que abrange desde a raiz etimológica da palavra negro e suas significações negativas (indivíduo de raça negra, preto, sujo, encardido, muito triste, lúgubre, perverso, escravo - do Dicionário Aurélio) até os efeitos discriminatórios que este pensamento tem sobre o cotidiano da nossa sociedade. A morte de Flávio demonstra a profunda cisão que existe entre os direitos individuais (garantidos na constituição de 1988) e a realidade do dia a dia. Este caso mostra de maneira clara a real condição que vivemos, de fato não existe a chamada “democracia racial”, apenas se camuflam as formas de discriminação racial. A sociedade, por sua vez, “terceiriza” a função discriminatória, criando a ilusão de que a população brasileira está isenta da prática do racismo. Essa terceirização está incrustada no seio da corporação policial, que ironicamente tem uma grande parcela de policiais negros em seu efetivo, o que evidencia a urgência da necessidade de mudança nos parâmetros sociais vigentes, onde o jovem negro é “confinado” (na sua grande maioria) ao papel de algoz (policial) ou réu (bandido), daí a não aceitação de qualquer outro papel social que não esteja contido nestes dois parâmetros. Desta forma, o Brasil cria um dos mais cruéis e eficientes mecanismos de discriminação racial, posto que tal sistema exclui qualquer possibilidade de questionamento da existência do racismo na sociedade brasileira. Por tudo isto, nós da Frente Três de Fevereiro, queremos romper com este silêncio velado, convocando a sociedade a se posicionar diante da urgência latente desta realidade denunciando o esquecimento que a justiça, o poder público e a grande mídia tentam imprimir à questão do racismo frente à cidadania. (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2004).



Cartazes elaborados pela Frente 3 de Fevereiro e colados em diversos locais da cidade de São Paulo, inclusive em áreas de entorno de delegacias. Fonte: da internet.



Mapas produzidos pela Frente 3 de Fevereiro como material de informação e divulgação contra o racismo policial. O primeiro mapa, à esquerda, localiza a população afrodescendente na cidade de São Paulo, e o segundo mapa, à direita, espacializa o número de homicídios executados pela Polícia de São Paulo no ano de 2003. Fonte: internet.

Partindo nesse momento para uma análise mais ampla, destacamos que, tanto na experiência da *Frente 3 de Fevereiro*, como dos demais grupos aqui abordados, a questão

do ativismo político se apresenta não somente como um ponto em comum, mas como elemento *central* a todos esses coletivos de arte. Dito isso, retomamos nossa argumentação inicial de que os modos de produção pelos quais a arte se desenvolve e se recria continuamente é um dado que não pode ser visto como complementar a análise formal, e sim como basilar no processo investigativo do fazer artístico. A ênfase, portanto, se coloca na análise dos *processos* e das *intencionalidades* desses grupos e de seus projetos artístico-culturais.

Sobre essa assertiva, referenciamos, mais uma vez, o pensamento do geógrafo Milton Santos, visto sua sensível busca pela compreensão dos usos do território a partir da perspectiva teórico-metodológica de análise da *totalidade em movimento*. Para nós, este se apresenta, na atualidade, como um profícuo caminho metodológico no sentido de operacionalizar ideias que expressam as virtuosidades da história do tempo presente. Sobre a relação *indissociável* entre *arte, técnica e política*, diz Santos:

[...] para entender o processo que conduz à globalização atual, é necessário levar em conta dois elementos fundamentais: **o estado das técnicas e o estado da política**. Há, freqüentemente, tendência a separar uma coisa da outra. Daí nascem as muitas interpretações da história a partir das técnicas ou da política, exclusivamente. **Na verdade, nunca houve, na história humana, separação entre as duas coisas**. A história fornece o quadro material e a política molda as condições que permitem a ação. Na prática social, sistemas técnicos e sistemas de ação se confundem e é por meio das combinações então possíveis e da escolha dos momentos e lugares de seu uso que a história e a geografia se fazem e se refazem continuamente. (SANTOS, 2009a, p. 142. Grifo nosso).

Entendemos assim que os sistemas técnicos, materializados em *objetos geográficos*⁶⁸ seriam, por assim dizer, dotados de um *conteúdo ativo*, que é político e cultural, respondendo, desse modo, pelas *ações* com as quais estão indissociavelmente relacionadas na produção do espaço. A análise que seguirá, sobre as já citadas formações coletivas e suas relações com a cultura digital, será, nesse sentido, guiada por essa perspectiva de análise.

Sobre a importância dada aos objetivos políticos dos coletivos de arte organizados no Brasil, nos últimos anos, o pesquisador Ricardo Rosas (2007), destaca que:

⁶⁸ Segundo Milton Santos: “[...] os objetos são tudo o que existe na superfície da Terra, toda a herança da história natural e todo resultado da ação humana que se objetivou. Os objetos são esse extenso, essa objetividade, isso que se cria fora do homem e se torna instrumento material de sua vida, ambos os casos uma exterioridade” (SANTOS, 2006, p. 72).

A variedade das ações reflete o hibridismo próprio destes grupos, atuando tanto em intervenções teatrais, em meios tradicionais da propaganda (como anti-propaganda), quanto como usos sofisticados do vídeo e suas possibilidades de manipulação por VJs e artistas digitais. Essa convergência, característica de nossa época, se por um lado se aplica ao imenso escopo técnico dos coletivos em ação e é um sintoma da hibridização mesma das mídias correntes, como bem o descreve Lúcia Santaella em *Cultura das Mídias*, por outro vale igualmente para a multiplicidade temática de abordagens, e nesse sentido alguns problemas surgem à tona (ROSAS, 2007, p. 03).

Quando Rosas incita que ‘alguns problemas surgem à tona’ está se referindo à *cooptação* de alguns coletivos, e de suas proposições artísticas, às estratégias de marketing e publicidade das grandes corporações – como já mencionadas anteriormente no diálogo com Josu Altuna (2007). A questão é exposta por Rosas da seguinte maneira:

Minha hipótese aqui é de que isso se deve em parte a uma falta de clareza nas propostas, à ausência de uma posição mais assertiva que evidencie o motivo tratado, o que está sendo defendido, o problema abordado. O grande problema do ‘hibridismo temático’ não está exatamente na vaga mistura de arte com tecnologia, da política com diversão, mas na falta de uma pauta clara, de uma agenda mais direta, pois a indeterminação do foco é o que permite, acredito, a fácil cooptação pelo mercado (ROSAS, 2007, p. 04)⁶⁹.

Com isso, Rosas destaca a necessidade de uma atuação mais *assertiva* dos grupos – um enunciado mais claro quanto ao caráter propositivo do trabalho –, que evidencie o *conteúdo ativo* da obra expresso pela *intencionalidade* das ações de seus propositores. Nesse sentido, Rosas identifica alguns coletivos internacionais que evidenciaram com mais densidade discursiva seus objetivos políticos, ao passo que critica, em alguma medida, a atuação de alguns coletivos de arte no Brasil. Sobre os primeiros diz:

[...] a maior parte desses coletivos defendem suas posições com muita clareza, seja para contestar os parâmetros atuais da biotecnologia e transgênicos, como no caso do Critical Art Ensemble (EUA), seja na defesa da ideologia do uso da criação aberta, como o Superflex (Dinamarca) ou De Geuzen (Holanda), que se baseiam nas comunidades do software livre e open source, seja na contestação (e paródia) das grandes corporações como se dá com o Yes Men ou ®TMark (ambos

⁶⁹ Sobre essa falta de foco em alguns coletivos, e da necessidade de um projeto concreto, Ricardo Rosas apresenta contribuições do pensamento do filósofo francês Felix Guattari que se apresentam nesse sentido: “A multiplicidade de temas e planos de atuação já tinha sido abordada por Felix Guattari em boa parte de sua obra, sob o termo, atualmente muito em voga em certas comunidades ativistas, da transversalidade. A transversalidade seria justamente a capacidade de trabalhar com níveis e campos de análise atravessando as mais diversas áreas de conhecimento, em pontos de inflexão que abarcaria igualmente distintos planos, da comunicação à política, da arte à ciência, num trânsito de conceitos agenciando elementos catalizadores de ações e idéias, e indo muito além da noção de multi-disciplinaridade. A transversalidade implica, pois, um projeto concreto, talvez temporário e precário, mas com um objetivo político, enfeixando as habilidades dos agentes numa linha coletiva de ação” (ROSAS, 2007, p. 04).

dos EUA), seja no trabalho com comunidades desfavorecidas e serviço social, como os membros do Wochenklausur (Alemanha), entre outros casos. Na fronteira entre arte e ativismo, tais grupos realizam ações de impacto público que ao mesmo tempo circulam no meio artístico ou são vistas também como arte (ROSAS, 2007, p. 05)

Entendemos que o referido autor não busca fazer uma ‘crítica destrutiva’ ao fenômeno dos coletivos de arte no Brasil, pelo contrário, busca esclarecer e trazer à tona possíveis *contradições* dessas formações coletivas, visto que

[...] a confluência, em vários casos, da arte e da criatividade com o ativismo exige uma reflexão produtiva por parte daqueles que a praticam. Pois a espontaneidade não exclui um pensamento estratégico, um planejamento de ação (ROSAS, 2007, p. 06).

Logo, Rosas corrobora com nossa proposição de que reflexões sobre as práticas e seus sentidos se fazem fundamentais no campo das artes visuais e do ativismo político. Valorizando a *organização política*, o autor apresenta alguns exemplos no Brasil onde o embate se dá de maneira mais pungente e concreta:

[...] articulações como as do MST, os inúmeros movimentos de ocupação de edifícios por sem-teto nas grandes cidades brasileiras, os protestos de estudantes pelo passe livre, os movimentos negro e do hip-hop, as rádios livres, ou os conflitos entre policiais e camelôs em São Paulo, entre outros (ROSAS, 2007, p. 05).

Percebemos, desse modo, que a *identidade territorial e cultural*, expressa através da ideia de pertencimento a um lugar, grupo, movimento, e a *formação política* junto aos movimentos sociais consolidados são elementos que, em grande medida, contribuem para uma maior efetivação das práticas e dos discursos nas formações coletivas em arte.

Podemos citar como exemplo dessa argumentação a experiência do coletivo *Bijari* em *Estão vendendo nosso espaço aéreo*. Como visto, os artistas pensaram e planejaram uma intervenção para um determinado *lugar*, o Largo da Batata, mas como os artistas não estavam intrinsecamente envolvidos com o lugar, o projeto não repercutiu de modo esperado pelo grupo. Como os próprios integrantes relataram, faltou o apoio, a *participação popular* que daria sentido político maior à ação do grupo. Já no citado caso do *Gran Fury*, em que os seus ativistas estavam organicamente articulados em redes junto aos sujeitos que sofriam as dificuldades oriundas da crise da AIDS, é possível dizer que conseguiram, em alguma medida, mais sucesso em suas ações.

Destacamos também que tanto *Bijari*, quanto *Gran Fury*, se apropriaram dos sistemas técnicos disponíveis de seu tempo para dar-lhes um novo uso através da realização de seus trabalhos. Exemplo disso é o caráter de denúncia e ironia, presente em seus cartazes, panfletos e intervenções no espaço público, remetendo, assim, tanto aos movimentos de *contracultura* da década de 60, quanto ao diálogo contemporâneo com as estratégias publicitárias. A diferença, todavia, se dá no plano da intencionalidade das ações e da força popular como matriz geradora. É preciso haver *identificação com a luta e seus integrantes* para que os coletivos consigam mobilizar e agrupar outros grupos. Outro ponto a se destacar seria que *Estão vendendo nosso espaço aéreo* partiu de uma proposta de ação institucional, do SESC, no caso; já ações como *Beijo não mata*, do *Gran Fury*, vieram das contingências cotidianas de seus participantes, da real necessidade de mudança.⁷⁰

Longe de querer comparar grupos, até porque seria extremamente inoportuno, o que procuramos aqui é evidenciar a relação conjunta em que se dão os *sistemas técnicos e políticos*, a importância e a força das *intencionalidades* quando a busca é de subverter, criar, e arranjar novas formas produtivas, especialmente de caráter horizontal e solidário.

Outro ponto comum a se destacar sobre as formações coletivas em arte é o *papel da amizade* entre seus integrantes. De acordo com Claudia Paim, em sua pesquisa de Mestrado em Artes Visuais da UFRGS, o filósofo espanhol Francisco Ortega se apresenta na atualidade como um importante intelectual que enfatiza a relevância da amizade na investigação política e filosófica. Para ele, a amizade “[...] ‘representa um ‘exercício do político’, um apelo a experimentar formas de sociabilidade e comunidade, a procurar alternativas às formas tradicionais de relacionamento” (ORTEGA *apud* PAIM, 2005, p. 02).

A amizade, assim entendida, não é baseada, necessariamente, na igualdade e concordância, mas também no respeito às diferenças. A amizade, portanto, é virtuosa como incitação, “num desafio para nos transformarmos”. Nessa perspectiva de análise crítica, diz a autora:

Essa associação entre o individual e o coletivo com a manutenção das diferenças e tensões encontradas num tecido relacional indica uma validade mais abrangente nas iniciativas coletivas onde os artistas participantes desenvolvem, através de seus laços de amizade, ações que não devem ser vistas apenas como frutos de interesses privados, porque a prática da amizade, ao contrário, é uma ação pública e política no mundo (PAIM, 2005, p.01).

⁷⁰ Esse aspecto, como os demais, não devem ser entendidos como determinantes. Eles apenas se apresentam, nesta pesquisa, como pontos de partida para o debate das práticas.

Entendemos, em diálogo com Paim, que as relações de amizade construídas em meio ao trabalho coletivo contribuem de forma significativa para o fortalecimento do caráter solidário e horizontal das práticas. Essa *mediação* – seja do interesse individual de cada integrante para com o grupo, ou do grupo com a sociedade – se apresenta também como uma *contra-racionalidade* (SANTOS, 2006), visto o predomínio de relações hierárquicas, narcísicas e competitivas nas relações de trabalho do nosso modo de produção vigente (CANIATO [et al], 2005).

Para finalizar, destacamos o caráter relativamente *autônomo* dos coletivos e suas relações com a *cultura digital*. Não há dúvidas de que os presentes sistemas técnicos vêm contribuindo, tanto para a organização, quanto para a realização de trabalhos artísticos. Os atuais modelos de softwares *peer to peer* (P2P), entre pares ou *ponto a ponto* – de comunicação horizontal, descentralizada e que refuta a propriedade privada dos direitos autorais –, assim como as redes colaborativas – que compartilham arquivos, conhecimentos e ideias –, abrem espaço para um novo tipo de produção, baseado na cooperação livre entre produtores e na distribuição universal, a partir de propriedade comum dos conteúdos produzidos (BENTES, 2009, p. 57).

A internet, com suas potencialidades inscritas⁷¹, se apresenta, desse modo, como sistema alternativo de comunicação e produção artística. Em entrevista, Alfredo Manevy, secretário executivo do Ministério da Cultura, também defende o potencial político, econômico e social das tecnologias digitais. No campo da arte, Manevy (2009) comenta que:

[...] a arte já se apropriou plenamente da cultura digital, você tem hoje experiências contemporâneas no cinema, na música, nas artes plásticas, na poesia. Existem múltiplos artistas que colocaram a questão do digital com uma reflexão contemporânea. Agora, estamos na infância dessa nova arte, não vejo a discussão como esgotada, muito pelo contrário. Estamos entrando em um mundo desconhecido ainda, pela teoria da arte, pela produção artística, pelos coletivos. [...] Mas a dimensão no momento mais interessante é essa dimensão cultural, é como o impacto digital se deu na política, por exemplo. Não dá para pensar em certos debates que estão acontecendo na vida contemporânea sem a possibilidade de uma interação que o digital traz, quebrando a relação piramidal de poucos emissores para muitos receptores, que era a marca da comunicação do século XX, que estabelecia padrões de gosto, de intersecção, de formulação. A pulverização e o caos contemporâneo que a internet acabou gerando, na relação de muitos para muitos, uma espécie de grande Karaokê contemporâneo, onde tem um lado de vulgarização, mas tem um grande lado de empoderamento, de exercício da voz do grito, da lamúria, do lamento, da agressão, muitas vezes

⁷¹ De acordo com *Wikipedia*, Enciclopédia Livre em meio digital, a internet “[...] carrega uma ampla variedade de recursos e serviços, incluindo os documentos interligados por meio de hiperligações da World Wide Web, e a infraestrutura para suportar correio eletrônico e serviços como comunicação instantânea e compartilhamentos de arquivos”. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Internet>

como voz do direito da cidadania, ainda não foram inteiramente entendidos. O que significa esse alargamento da opinião ao público, essas novas economias, esses novos interlocutores, novos intelectuais orgânicos, de lugares da sociedade que sequer tinham voz organizada, que começaram a aparecer na internet trazendo novas pautas. Isso chama a atenção como um grande potencial do futuro digital que está em disputa (MANEVY, 2009, pp. 36 – 37).

Essa abertura no campo de possibilidades de produção e compartilhamento de conteúdos, inerentes aos mecanismos da internet e dos sistemas técnicos digitais, aponta para a produção de um movimento interessante de socialização das produções humanas. Todavia, para que isso de fato ocorra, faz-se necessário socializar e democratizar o acesso a esses objetos técnicos, visto que “se as novas tecnologias fascinam e são eficazes na resolução de problemas humanos e sociais, há necessidade de investimentos nessa área, no sentido de acolher todos, sem discriminações, em uma postura ética e solidária” (FREITAS, 2007b, p. 05).

De acordo com diversos pesquisadores (MOASSAB, 2008; PRADO, 2009; EMBÓN, 2009; BENTES, 2009), uma das formas de se viabilizar esse acesso seria através do apoio governamental. Como exemplo de política pública citamos os *Pontos de Cultura* do Programa *Cultura Viva* do Ministério da Cultura. Ainda que de forma pontual e restrita (tendo em vista a enorme demanda que o país apresenta), os *Pontos de Cultura* vêm garantindo, em alguma medida, a articulação e o desenvolvimento de ações culturais em espaços onde já existiam práticas e formas organizativas em torno da cultura. Assim, o governo entra como um ‘apoiador’, visto que a gestão desses *Pontos* se dá de forma compartilhada entre poder público e seus propositores. De acordo com Andréia Moassab: “Sem modelo único, instalações físicas, ou programação pré-estabelecida, o Programa, bastante flexível e adaptável às necessidades locais, baseia-se na transversalidade da cultura e na gestão compartilhada” (MOASSAB, 2008, p. 64).

Esse ‘diálogo’ com o poder público – que viabiliza, em parte, recursos para a realização e manutenção de práticas artísticas e culturais em *espaços periféricos*, como favelas e assentamentos rurais – não é visto, em grande medida, como paradoxal pelos coletivos de arte. Ao contrário, boa parte dos coletivos cobram e lutam por políticas públicas que incentivem e valorizem as ações culturais realizadas pelas classes populares.

A questão da autonomia se coloca, então, através da *autogestão*, da *auto-organização* dos grupos e movimentos populares. Podemos dizer que, no campo da cultura política, as *políticas culturais* se apresentam como espaço estratégico de ação dos grupos

no sentido de viabilizar suas práticas e garantir, desse modo, melhores condições de existência.

Assim, esse capítulo buscou apresentar – a partir de algumas reflexões teóricas e de experiências coletivas em arte –, elementos que evidenciassem uma certa unidade nesses processos artísticos, de variados tempos históricos, em meio as suas especificidades. A análise apontou para a prática do *ativismo político* como questão central dos grupos, sendo esse aspecto vinculado tanto à *identidade territorial e cultural* quando à *formação política* junto aos movimentos sociais; o *papel da amizade* como elemento motivador e fortalecedor das formações em coletivos; as *articulações em rede*, possibilitando, assim, uma melhor configuração e difusão das práticas; a *autogestão* como forma embrionária de uma outra forma de produção da vida através do trabalho não hierarquizado e alienado; a *referência histórica* de movimentos passados, como forma de construção de um conhecimento no âmbito da luta popular; e a *apropriação do sistema técnico hegemônico* com a finalidade de dar à este novos usos, dessa vez, de forma solidária e em respeito a diversidade humana.

CAPÍTULO 3

COLETIVO ARTE NA PERIFERIA E A MOVIMENTAÇÃO CULTURAL DA PERIFERIA SUL DE SÃO PAULO: ARTE, POLÍTICA E COMUNICAÇÃO



Grafite de Puga em *Panorama: arte na periferia* (2007)

“As massas se mobilizam nos lugares, nos espaços de horizontalidades e de emoção, em que produzem a linguagem com a qual elas afrontam o mundo. Nesse caso, a criação territorial de novas coerências horizontais aparece como fundamental. Trata-se de estimular essa criação em todos os domínios, pois só assim o domínio lingüístico não ficará isolado”

Milton Santos

O tempo despótico da língua universalizante em O País Distorcido

Este capítulo procura discorrer e analisar a produção artística do coletivo de produção audiovisual *Arte na Periferia* no contexto de sua territorialização na periferia sul de São Paulo, levando em consideração a intencionalidade das ações e os conteúdos dos objetos em meio às condições técnicas de suas práticas artísticas.

Com o objetivo de contextualizar as ações do *Arte na Periferia* e trazer alguns elementos que consideramos fundamentais para o debate, iniciamos este capítulo com uma breve apresentação da movimentação cultural dessa região. Na seqüência, apresentamos com mais detalhe o coletivo em questão, no sentido de mostrar sua organização, seus integrantes, suas produções e seus objetivos enquanto formação coletiva. Tendo em vista a ampla produção do grupo, optamos por discutir com mais empenho dois trabalhos, ambos de caráter documental, sendo eles: o primeiro média-metragem do grupo, chamado *Panorama: arte na periferia* (50 minutos), de 2007, e o curta-metragem *Curta Saraus* (15 minutos), de 2010. Além desses, outros trabalhos do *Arte na Periferia*, em alguma medida, são citados no intuito de compreender melhor a trajetória do grupo estudado.

Em síntese, o objetivo desse capítulo é apresentar o empírico dessa pesquisa em meio às discussões que foram gradativamente levantadas ao longo dessa dissertação. Certa de que haveria muito mais a se analisar e discutir sobre a produção do *Arte na Periferia*, esta pesquisa se limita, dentro dos prazos estabelecidos para a produção de uma dissertação de mestrado, em apresentar a virtude desse coletivo, apontando, assim, para uma outra dimensão territorial das artes visuais na contemporaneidade.

Pânico na Zona Sul: do triângulo da morte ao círculo das artes



Periferia sul de São Paulo, por Léo Guma – fotógrafo still do Curta Saraus (2010)

Daniela Embón, integrante do coletivo *Arte na Periferia* e moradora da periferia sul de São Paulo, argumenta em seu Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais na Pontífice Universidade Católica – PUC/SP, que a efervescência da movimentação cultural nessa região teve início nos anos 1990, principalmente com a repercussão das primeiras músicas do grupo de rap *Racionais MC's*, do Capão Redondo, e em especial com a música *Pânico na zona sul*⁷², que chamava a atenção dos moradores da região e propunha a necessidade de mudança daquela realidade. O surgimento de escritores de prosa e poesia, juntamente com os *Saraus Literários*, assim como o surgimento de diversos coletivos de arte, incluindo, além da música, o teatro, a dança e o audiovisual, veio se desenvolvendo ao longo desse período, ganhando maior força e visibilidade a partir dos anos 2000 (EMBÓN, 2009, p. 43).



Racionais MC's no Capão Redondo. Fonte: internet.

Nesse sentido, destacamos aqui a importância do movimento hip-hop como elemento basilar no processo de organização popular através da arte e da cultura na referida região (MOASSAB, 2008; LEITE, 2008; EMBÓN, 2009). Seu caráter aglutinador e propulsor da ‘revolução da palavra’ é expresso através do canto falado do *rap* – entoado pelos MCs (mestres de cerimônias) –, da dança *break*, da pintura grafite, e da “chamada ‘consciência’ ou ‘atitude’, que é o modo pelo qual os integrantes do hip-hop se posicionam

⁷² Citamos aqui o trecho final da música *Pânico na Zona Sul* “[...] Porém se nós quisermos que as coisas mudem/ Ei Brown qual será a nossa atitude? / A mudança estará em nossa consciência / Praticando nossos atos com coerência / E a consequência será o fim do próprio medo / Pois quem gosta de nós somos nós mesmos / Tipo porque ninguém cuidará de você / Não entre nessa a toa / Não dê motivo pra morrer / Honestidade nunca será demais / Sua moral não se ganha, se faz / Não somos donos da verdade/ Porém não mentimos / Sentimos a necessidade de uma melhoria / A nossa filosofia é sempre transmitir a realidade em si / Racionais MC's / Pânico na Zona Sul / Pânico... / Certo, certo.../ Então irmão / Volte a atenção pra você mesmo/ E pense como você tem vivido até hoje certo? / Quem gosta de você é você mesmo / Nós somos Racionais MC's: DJ KLJay, Ice Blue, Edy Rock e eu...Brown. PAZ”.

Fonte da letra da música: <http://racionais-mcs.musicas.mus.br/letras/63443/>

Para ver e ouvir acesse o *vídeoclip* disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ar3QLCCQeFA>

diante do grupo e da sociedade, isto é, seu comprometimento social” (MOASSAB, 2008, p. 50).

De acordo com a professora Célia Ramos, o hip-hop se apresenta, assim, dotado de “novas possibilidades de ser e agir frente aos sistemas hegemônicos de dominação capitalista” (RAMOS, 2006, p. 03).

Os rappers contam o cotidiano da vida nas favelas, contestam as políticas discriminatórias, denunciam a corrupção e a brutalidade do sistema que explora sistematicamente os habitantes das favelas. Condenam a ideologia dominante, descrevem a crise da modernidade e o sistema de valores da elite dirigente. O movimento hip-hop vem provocando mudanças significativas no sistema cultural, artístico e político-social (RAMOS, 2006, p. 07).

Essas ‘mudanças’, sugeridas por Ramos, podem ser entendidas como *contra-racionalidades* (SANTOS, 2006), dado o movimento horizontal de apropriação do sistema técnico existente e seu *novo uso*⁷³. Caracterizado como movimento de ‘resistência à cultura hegemônica’ e tendo em vista sua base no *lugar*, o hip-hop é reconhecido pelo seu público por sua expressão ética, estética e política. Fundamentado no cotidiano compartilhado e sofrido de moradores de periferias urbanas, a pesquisadora Andréia Moassab comenta que:

Escravos da fome e da pobreza são os habitantes das periferias, que o hip-hop dignamente ressignificou em guerreiros da resistência, em quilombolas contemporâneos. Não há tempo para passividade, os quilombolas estão em guerra para afirmarem-se como agentes da transformação social, mudando as periferias, sem mudar de lugar: “quem tiver vergonha de ser da periferia pode ir embora agora [...] Não há espaço para a mediocridade [...] Viva o Povo da Periferia!!!” (VAZ *apud* PEREIRA, 2007). A luta é por reconhecimento, visibilidade, voz, ação e transformação (MOASSAB, 2008, p. 264).

Fazendo referência à fala explosiva de Sérgio Vaz no filme *Panorama: arte na periferia* (2007), Moassab reforça em sua tese a questão da resistência, do empoderamento e da emancipação dos moradores das periferias através do hip-hop. Nas palavras da autora:

Quando enfocamos o hip-hop como importante instrumento de resistência no Brasil contemporâneo, argumentamos em favor de uma resistência contra as estruturas dominantes e hegemônicas de poder, através do empoderamento de múltiplas vozes da periferia. O objetivo principal desse empoderamento é

⁷³ Sobre esses novos usos no movimento hip-hop, comenta Célia Ramos: “Ao invés de simplesmente tocar as trilhas existentes, Kool Herc [músico jamaicano e morador do Bronx, ficou conhecido como sendo o precursor do *rap* nesse bairro periférico de Nova York], que era um grande colecionador de discos de vinil, começou a pesquisar trilhas antigas e tocá-los de maneira inversa, quebrada, estendendo o som até parecer uma nova trilha. *Scratching* foi como ficou conhecido esse som, e DJ (*disc jockey*) foi como ficou conhecido o músico que comanda. Além disso, Kool Herc convidava seu amigo Coke La Rock, como seu mestre de cerimônias – MC, a fim de introduzir e comentar as trilhas sonoras que falavam da violência e da situação política das favelas, além de outros assuntos de interesse da comunidade como sexo e drogas (RAMOS, 2006, p. 04)”.

possibilitar um processo emancipatório na direção da construção de outra periferia possível, permitindo um deslocamento heterotópico da periferia ‘uma deslocação radical dentro do mesmo lugar, o nosso’⁷⁴ (MOASSAB, 2008, p. 97).

Para analisar esse ‘empoderamento’ das classes populares, e suas práticas ‘emancipatórias’, é preciso destacar que a intensificação do movimento hip-hop na década de 1990, e seu desdobramento em um movimento artístico-cultural ainda maior na última década – com a proliferação de saraus literários, grupos de música, dança e produção audiovisual –, pode ser pensado como uma resposta das classes populares às crescentes contradições do sistema capitalista, no que tange, principalmente, as condições de vida dos pobres urbanos. Como se sabe, a década de 1990 foi caracterizada por uma grande crise de desemprego no Brasil, visto a adoção de políticas econômicas neoliberais que intensificaram as precárias condições existenciais nesse território (MATTOSO, 2001).

Dados da pesquisa *Habitação em São Paulo*, de Maria Ruth Sampaio e Paulo Cesar Pereira (2003), revelam a gravidade da situação nesse período no que diz respeito às condições de moradia:

**Variação da População Total e Condições de Moradia.
Município de São Paulo, 1991-2000.**

	1991	2000	Crescimento %
População Total	9.646.185	10.434.252	08
Favelados	644.907	909.628	41
Encortiçados	73.169	117.070	60
Domicílios Improvisados	20.843	41.942	101
Moradores de Rua	4.549	8.200	80

Fonte: Censos 1991 e 2000 do FIBGE, pesquisas da PMSP (para moradores de rua) e plano de governo da Sempla. Cf.: Folha de S. Paulo, 28/7/2003. Referência de base: SAMPAIO [et al], 2003, p. 172.

Para os autores:

Esses [e outros] dados mostram que, entre 1991 e 2000, o crescimento da população favelada foi de 2,97% ao ano, bem superior à taxa de crescimento da população do Município, que foi de 0,87% ao ano no período. Esse crescimento se deu principalmente pela elevação da área total das favelas, crescimento de 24% na década, mas também pelo aumento da densidade média, que passou de 360 a 380 habitantes por hectare, significando 6,0% de aumento. O adensamento verificado significa piores condições de vida, maior número de pessoas vivendo no mesmo espaço e uma das consequências desse aumento de moradores, é também o fenômeno de verticalização nas favelas (SAMPAIO [et al], 2003, p. 174).

⁷⁴ Referência da citação: SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela Mão de Alice: o Social e o Político na Pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 2005.

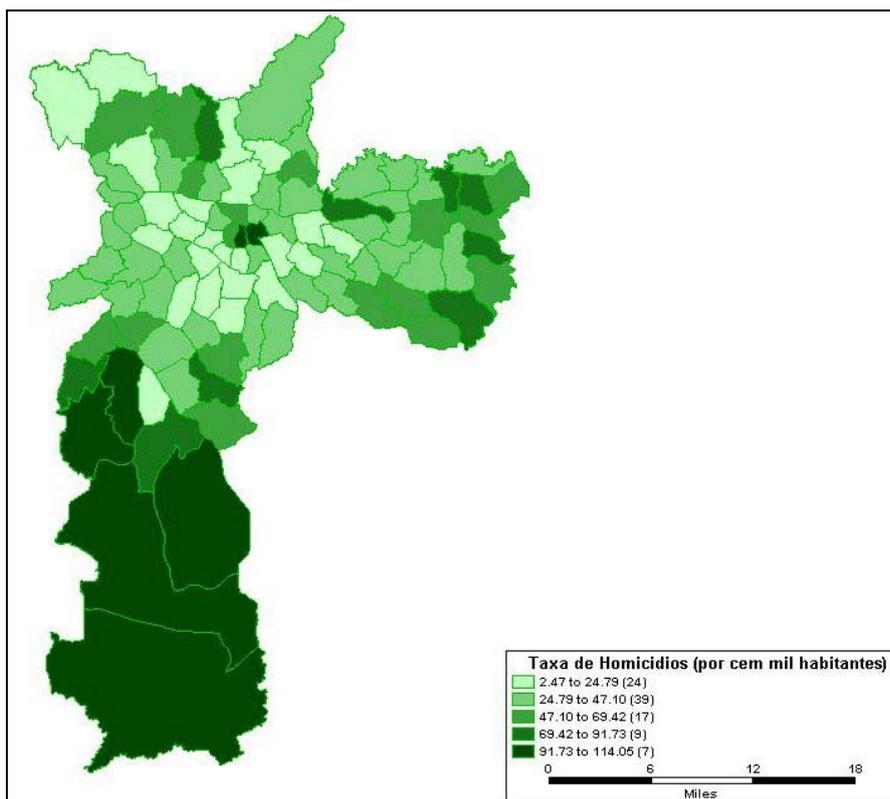
No caso específico da periferia sul de São Paulo, as repercussões foram ainda maiores. Estimativas indicam que nesse período praticamente metade da população dessa região encontrava-se desempregada, e as conseqüências, nesse sentido, foram inevitáveis: aumento exponencial da pobreza, da miséria⁷⁵ e da violência urbana⁷⁶.

Para se ter uma ideia, o bairro do Jardim Ângela foi considerado pela Organização das Nações Unidas (ONU), no ano de 1996, o distrito mais violento do mundo (FILHO, 2006). Foi nesse período que o Jardim Ângela, juntamente com os bairros vizinhos Jardim São Luis e Capão Redondo, ficaram conhecidos pela mídia hegemônica como o *triângulo da morte*, dado os altos índices de homicídios⁷⁷.

⁷⁵ Milton Santos (2009a) distingue *pobreza e miséria* no exame da produção do presente e futuro. Para o autor: “A miséria acaba por ser a privação total, como um aniquilamento, ou quase, da pessoa. A pobreza é uma situação de carência, mas também de luta, um estado vivo, de vida ativa, em que a tomada de consciência é possível. Miseráveis são os que se confessam derrotados. Mas os pobres não se entregam. Eles descobrem cada dia formas inéditas de trabalho e de luta. Assim, eles enfrentam e buscam remédio para suas dificuldades. **Nessa condição de alerta permanente, não tem repouso intelectual. A memória é sua inimiga. A herança do passado é temperada pelo sentimento de urgência, essa consciência do novo que é, também, um motor do conhecimento**” (SANTOS, 2009a, p. 132. Grifo nosso).

⁷⁶ De acordo com a socióloga Márcia Costa (2003): “A violência produz um efeito desagregador dentro da sociedade. [...] A Secretaria de Segurança Pública de São Paulo estima que o número de homicídios devido a brigas de bar, entre vizinhos e domésticas atingiu, em 1995, o patamar de 30% dos casos apurados. A intensificação do uso de armas de fogo também multiplicou o número de homicídios. Segundo o *Jornal Folha de São Paulo* (05/01/1997, p. 03), citando levantamento efetuado em fins de 1996 em uma favela da zona sul da capital paulista, realizado por assistentes sociais, 80% da população masculina possuíam armas, principalmente armas de fogo. Adolescentes dessa favela trocavam com traficantes locais toca-fitas e bicicletas por revólveres calibre 22 ou 38. Esse exemplo de portar armas de fogo pode ser estendido não apenas aos moradores de bairros periféricos e favelas, mas também a classe média e a elite. [...] **A ilegalidade e a violência presentes na sociedade brasileira, em suas cidades, não podem ser analisadas fora de suas ramificações e determinações internacionais.** A dinâmica atual existente no capitalismo neste fim de século acentuou a crise social e suas conseqüências desagregadoras. Todavia, essa violência e essa ilegalidade se embaralham com as condições geradas nos limites de nossa sociedade, como a tradicional truculência estrutural, as desigualdades sociais, a corrupção de políticos e a ação brutal e autoritária presentes historicamente em nosso sistema político” (COSTA, 1999, p. 243. Grifo nosso).

⁷⁷ Sobre a questão da violência e sua relação com os meios de comunicação, Costa (2003) comenta que: “A problemática da violência urbana e o crescente medo da população são insuflados pela mídia sensacionalista e manipulados por políticos de extrema-direita. Como resultado, temos a multiplicação de agressões contra desempregados e segmentos marginalizados da população, o aumento da xenofobia e do ódio contra imigrantes e migrantes tidos, em geral, pelo *status quo*, como responsáveis diretos pelo aumento da violência” (COSTA, 1999, p. 238). E complementa adiante: “Mas tudo isso assinala ainda, entre outras causas, o fracasso de um efetivo projeto de modernização. A incapacidade do sistema de incluir os excluídos e o aumento das desigualdades atestam essa realidade” (COSTA, 1999, p. 240).



Mapa elaborado pelos integrantes do coletivo Frente 3 de Fevereiro no intuito de localizar as áreas com maiores taxas de homicídios na cidade de São Paulo nos últimos anos. Percebemos, assim, a expressão dos altos índices na periferia sul da capital paulista. Fonte: internet.

Hoje, a situação se difere. Ainda que a região mantenha altos índices de violência, quando comparada a outras localidades da cidade, notamos um grande avanço na diminuição nas taxas de homicídios. De acordo com as pesquisas do Sistema Estadual de Análise de Dados (SEADE), as taxas de homicídio na periferia sul caiu mais de 45% entre os anos 2000 e 2004, de, aproximadamente, 118 para 64 homicídios por cem mil habitantes (FILHO, 2006).

Essa queda não pode ser explicada somente pela intervenção do poder público em aumentar o sistema de policiamento e os investimentos em infra-estrutura no local. A mobilização da população foi, sem dúvida, a base desse processo (EMBÓN, 2009; FILHO 2006). A *Caminhada pela Vida e pela Paz*, em 1996, liderada pelo padre Jaime Crowe, que reuniu mais de cinco mil pessoas ao longo do trajeto entre a igreja e o cemitério da região, e que logo se converteu no *Fórum de Defesa da Vida*, se apresenta apenas como um exemplo, dentre outros, da importância das ações coletivas no processo de mobilização popular nessa região.



Fotos da 1ª Caminhada pela Paz, em 1996, liderada pelo Padre Jaime Crowe. Fonte: internet.

Sobre o movimento de articulação do referido *Fórum* – que se organiza na atualidade com apoio de mais de duzentas entidades –, e de outras experiências de mobilização e organização popular, Daniela Embón (2009) comenta que:

Uma pesquisa do *Fórum de Defesa da Vida*, em 1999, apontou que existia um bar para cada dez habitantes no Jardim Ângela. Não é à toa que os dois grandes saraus da zona sul se realizem em bares. Assim, uma série de iniciativas articuladas – pessoas físicas, governo, por meio de políticas públicas, ONG's e movimentos de bairro iniciaram a mudança no significado desta região, cujos índices de violência vêm sendo reduzidos drasticamente. [...] O surgimento de escritores da periferia cujo tema central de seus escritos são os atores marginalizados e o cotidiano da periferia; e nos anos 2000 o surgimento dos saraus literários, do movimento da “*IdaSul*”, o surgimento de uma editora independente e coletivos, o surgimento do “*Fórum Social Sul: uma outra periferia é possível, necessária e urgente!*” em 2006, são movimentos e ações que contribuem para a formação de um discurso contra-hegemônico e atividades de empoderamento dos sujeitos marginalizados (EMBÓN, 2009, p. 43).

Percebemos, assim, que diante da *necessidade de mudança* – dessa urgência de transformação nas condições de vida dos moradores desse lugar –, que as classes populares procuraram, com maior intensidade, articular forças e organizar novas formas de se reproduzir a vida.

As reflexões de Milton Santos em *Por uma outra globalização* (2009a), sobre as populações empobrecidas, nos parecem reveladoras:

Crescentemente reunidas em cidades, cada vez mais numerosas e maiores, e experimentando a situação de vizinhança (que, segundo Sartre, é reveladora), essas pessoas não se subordinam de forma permanente a racionalidade hegemônica e, por isso, com frequência podem se entregar a manifestações que são a contraface do pragmatismo. Assim, junto à busca da sobrevivência, vemos produzir-se, na base da sociedade, um pragmatismo mesclado com a emoção, a partir dos lugares e das pessoas juntos. Esse é, também, um modo de insurreição em relação à globalização, com a descoberta de que, a despeito de sermos o que somos, podemos desejar ser outra coisa (SANTOS, 2009a, p. 114).

Essa busca incessante, dia a dia, pela sobrevivência, através de novas formas de se produzir a vida, gera, segundo Santos, a construção e efetivação de uma *política territorializada*⁷⁸, visto que esta encontra no *lugar* – ‘espaço de exercício da existência plena’ –, e nos sistemas técnicos ali disponíveis, as bases para o seu desenvolvimento. De acordo com o autor:

A experiência da escassez é a ponte entre o cotidiano vivido e o mundo. Por isso, constitui um instrumento primordial na percepção da situação de cada um e uma possibilidade de conhecimento e de tomada de consciência (SANTOS, 2009a, p. 130).

Como exemplo dessa *tomada de consciência* pelos pobres a partir do *lugar* e através da *experiência da escassez* da qual falou Milton Santos, Andréia Moassab analisou, a partir do movimento hip-hop, como típicas práticas de ‘*resistência, empoderamento e emancipação*’. Em meio a essa perspectiva, citamos aqui alguns exemplos das recentes experiências no campo da cultura política da periferia sul de São Paulo.

Tomamos como ponto de partida, a organização, em novembro de 2007, da *Semana de Arte Moderna da Periferia: Antropofagia Periférica*.

Acompanhando a efervescência dos saraus e das formações coletivas em arte na zona sul, o poeta Sérgio Vaz e outros integrantes da *Cooperifa* decidiram se juntar com outros ‘agitadores culturais’ da região para a realização de um grande evento, uma semana de arte aos moldes daquela de 1922, só que dessa vez, segundo Vaz, tinha que ser uma

⁷⁸ Diz Santos: “É dessa forma que, na convivência com a necessidade e com o outro, se elabora uma política, a *política dos de baixo*, constituída a partir das suas visões do mundo e dos lugares. Trata-se de uma política de novo tipo, que nada tem que ver com a política institucional. Esta última se funda na ideologia do crescimento, da globalização etc. e é conduzida pelo cálculo dos partidos e das empresas. A **política dos pobres** é baseada no cotidiano vivido por todos, pobres e não pobres, e é alimentada pela simples necessidade de continuar existindo. Nos lugares, uma e outra se confundem, daí a presença simultânea de comportamentos contraditórios, alimentados pela ideologia do consumo. Este, ao serviço das forças socioeconômicas hegemônicas, também se entranha na vida dos pobres, suscitando neles expectativas e desejos que não podem contentar” (SANTOS, 2009a, pp. 132-133. Grifo nosso).

semana de artes produzidas na periferia, pelos artistas moradores da periferia, e, principalmente, para a periferia.

Faremos um movimento reverso, da periferia para o centro a fim de mostrar a arte e a cultura que a comunidade produz, sobre aquilo que acreditam. A efervescência cultural na periferia é enorme, por isso é preciso mostrar, principalmente para a própria periferia, que as coisas acontecem (VAZ *apud* COSTA, 2008, s/p.).

De acordo com Vaz, ao longo de três meses foram realizados diversos encontros, inicialmente às segundas-feiras no *Bar Zé Batidão* – sede da *Cooperifa* –, com um grupo amplo, que variava de encontro para encontro, e que gradativamente ia discutindo e delineando o projeto da *Semana*. Sobre esse processo, comenta Sérgio Vaz:

A primeira discussão foi entorno do nome *Semana de Arte Moderna da Periferia*. Muitos não queriam porque era um nome usado pela elite cultural de São Paulo, e que deveríamos ter um nome voltado para a semana cultural da periferia, ou coisa assim. Mas quem daria bola para uma semana de artes produzida no gueto da maior e mais preconceituosa metrópole do Brasil? Ninguém. Mas o que alguns não sabiam era que nós da *Cooperifa* queríamos justamente isso mesmo, comer desta arte enlatada produzida pelo mercado, que nos enfiam goela abaixo, e vomitar uma nova versão dela, só que desta vez na *versão da periferia*. Sem exotismos, mas carregada de engajamento. Uma arte com endereço e com sua bússola apontada para o subúrbio, 85 anos depois, como previu o poeta. Conforme se viu, as massas realmente estavam afim de comer o biscoito, fino ou não (VAZ, 2008, p. 235).

Além de se apropriarem do nome da semana de 1922, os artistas da periferia também fizeram uma releitura do cartaz e da fotografia de seus organizadores. Para completar, a escrita do *Manifesto da Antropofagia Periférica*, lido na abertura do evento, também remete ao *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (anexo 02), como se pode ver a seguir:

MANIFESTO DA ANTROPOFAGIA PERIFÉRICA. A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros. A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula. Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha. A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar. Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”. Do cinema real que transmite ilusão. Das Artes Plásticas, que, de

concreto, quer substituir os barracos de madeiras. Da Dança que desafoga no lago dos cisnes. Da Música que não embala os adormecidos. Da Literatura das ruas despertando nas calçadas. A Periferia unida, no centro de todas as coisas. Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala. Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala. É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que armado da verdade, por si só exercita a revolução. Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona. Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural. Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado. Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? “Me ame pra nós!”. Contra os carrascos e as vítimas do sistema. Contra os covardes e eruditos de aquário. Contra o artista serviçal escravo da vaidade. Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada. A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor. É TUDO NOSSO! (VAZ, 2007b).

Em entrevista à Karina Costa do *Jornal Aprendiz*, Sérgio Vaz explica melhor o objetivo dessas apropriações:

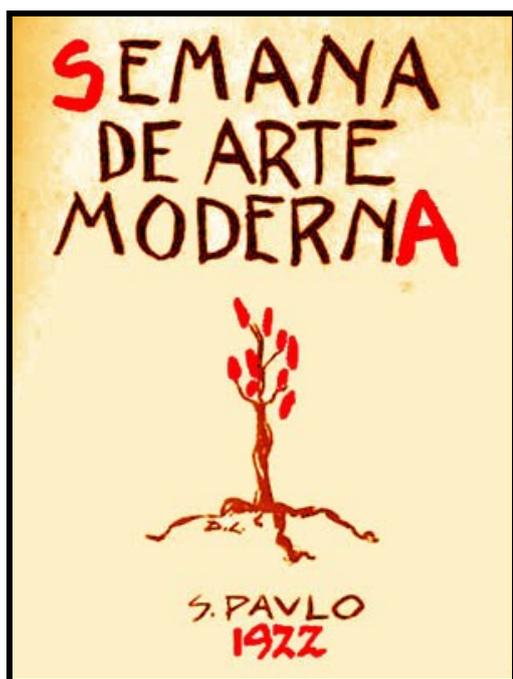
Queremos com esse movimento causar a emancipação das artes e atrair para a periferia investimentos para essa área. [...] Quando você se apropria de um nome sagrado da elite cultural, chama a atenção, diferente disso, passaríamos como mais uma mostra cultural (VAZ *apud* COSTA, 2008, s/p).

E complementa:

Para termos uma lei que nos favoreça, precisamos mostrar o que sabemos e o que estamos fazendo, senão, não adianta cobrar. A semana é uma sensibilização para que novos trabalhos aconteçam na periferia, realizados por toda a comunidade (VAZ *apud* COSTA, 2008, s/p).

Sobre a proposta do cartaz, comenta Sérgio Vaz:

O cartaz de 22 era apenas um arbusto seco com poucas folhas vermelhas e sugerindo um terreno árido. Parodiando o cartaz, o artista plástico Jair Guilherme transformou o pequeno arbusto em um enorme Baobá e cheio de frutos, o que muitos interpretaram como gotas de sangue, o qualificaram como violento; nós achamos do caralho. Isso basta. (VAZ, 2008, p. 235).



Cartazes elaborados para a *Semana de Arte Moderna de 1922* e para a *Semana de Arte Moderna da Periferia: Antropofagia Periférica de 2007*. Fonte: internet.



Fotografias dos organizadores das referidas Semanas. Fonte: internet.

Como se percebe no depoimento de Sérgio Vaz sobre o cartaz, os organizadores do evento não estavam muito preocupados com a crítica ‘externa’⁷⁹, o que eles queriam, de

⁷⁹ Nesse sentido, citamos aqui, trecho da matéria elaborada por Neide Rezende (2007) – professora da Faculdade de Educação da USP, especialista em Oswald de Andrade – publicada na *Revista Época*. Se referindo à linguagem do cartaz da *Semana de Arte Moderna da Periferia*, diz Rezende: “As folhas tornaram-se mais numerosas, parecem frutos vermelhos caindo, mas também sangue gotejando do fundo negro sobre a palavra *Antropofagia Periférica* escrita logo abaixo. A frondosa árvore que substituiu o esquelético arbusto modernista pode sugerir que não só cresceu o movimento como deu frutos 85 anos depois – e deu frutos na periferia. Na alegoria do cartaz, porém, a vitalidade não elimina a carga dramática do sangue gotejante. Embora a alegria – prova dos nove do *Manifesto Antropófago* – esteja presente nos saraus da periferia, sua produção literária é marcada por um outro espírito: é séria, ‘realista’, dolorosa. É de outra ordem o estranhamento produzido pela linguagem – que em 22 era lúdica e contrária ao naturalismo. Os novos

fato, era realizar esse projeto de forma endógena, pelos artistas e moradores da região. Ainda assim, foi preciso buscar apoio ‘externo’ para a realização da *Semana*, pois somente com os recursos de seus organizadores seria insuficiente. Nesse sentido, algumas firmas e instituições, públicas e privadas, em alguma medida, colaboraram com a *Semana*, como por exemplo, a ONG *Ação Educativa*, a editora *Global*, o *SESC* Santo Amaro, a associação *Amigos das Oficinas Culturais do Estado de São Paulo* e o instituto *Itaú Cultural*.

Sobre os objetivos da realização da *Semana* em 2007, comenta o autor:

A idéia da *Semana* não é somente propor um outro tipo de linguagem, mas também um outro tipo de artista. Um artista mais humano e solidário e uma arte que preze pela estética, mas que também ofereça conteúdo. [...] A *Cooperifa*, ao produzir a *Semana*, deseja estimular o interesse pela leitura, a criação poética, o gosto pelo teatro, cinema, e aliar-se à escola, a universidade para que a cultura seja um elemento primordial para a construção de seres humanos melhores e mais conscientes. Moderno por aqui tem sido ousar e encarar novos desafios: o medo ficou no período Barroco (VAZ, 2008, p. 252).

Imbuídos do caráter de socialização da arte produzida pela periferia, a *Semana* contou, ao longo de seus sete dias, com a colaboração voluntária de mais de trezentos artistas de diversas áreas: cinema, teatro, música, literatura, dança e artes plásticas⁸⁰. A programação iniciou-se no domingo, com uma *Caminhada Cultural* do Largo do Socorro à *Casa de Cultura M’Boi Mirim*, no Largo Piraporinha. Na segunda-feira, logo pela manhã, foram oferecidas oficinas de pintura e mosaico, e no final do dia foi aberta uma exposição coletiva. Essas atividades ocorreram no *Sacolão das Artes* no Parque Santo Antonio.

buscam construir sua obra literária muitas vezes a partir do ‘brutalismo’ da linguagem cotidiana das camadas pobres da periferia e da transcrição fonética da fala popular, o que provoca e incomoda o leitor acostumado à linguagem-padrão da escrita e das produções letradas dominantes” (REZENDE, 2007, s/p.).

⁸⁰ Relata Sérgio Vaz: “A *Semana de Arte Moderna da Periferia* contou com a participação de centenas de artistas e foi assistida por milhares de pessoas, tanto do centro como do subúrbio. Foi pensada e produzida pelo povo simples, por artistas marginalizados pela falta de espaço para a produção cultural; uma semana inteira de atividades que se realizaram de baixo para cima, como profetizou o geógrafo Milton Santos. Uma semana que mobilizou várias comunidades. Gente que sequer tinha ido ao teatro ou assistido um espetáculo de dança teve esta oportunidade [...]. Arte de graça, dada pelo próprio povo, em troca de luz, do brilho da auto-estima” (VAZ, 2008, p. 245).



Oficina de pintura e Exposição Coletiva no Sacolão das Artes, em 05/11/2007. Fonte: internet.

A terça-feira foi dedicada à dança. No *Centro Educacional Unificado (CEU)* do Campo Limpo, palestras e apresentações compuseram a programação. Os grupos *Cia Sansacroma* e *Espírito de Zumbi* – que aparecem no filme *Panorama: arte na periferia* (2007) –, fizeram apresentações de dança afro, o grupo *Flor de Liz*, representando a ‘melhor idade’, apresentou uma coreografia baseada em danças indígenas, e o grupo *Marana* coordenou uma roda de capoeira angola e regional.

Na quarta-feira, a literatura tomou conta. As atividades se dividiram em dois locais. Primeiro, foi organizado um debate na *Casa de Cultura M’Boi Mirim*, com os escritores Alessandro Buzo, Sacolinha, Elizandra Souza e Antonio Eleilson, sob o tema *A produção literária na periferia*. Depois foi realizado, como vem acontecendo regularmente às quartas-feiras, o *Sarau da Cooperifa*, no Bar do Zé Batidão.



Sarau da Cooperifa durante a Semana de Arte Moderna da Periferia. Fonte: internet.

A quinta-feira foi dedicada ao audiovisual. As exibições aconteceram no *CEU Casablanca*, na Vila das Belezas, e também contaram com uma mostra no *Terminal de*

Ônibus Capelinha. Ao todo foram exibidas onze produções audiovisuais⁸¹, dentre elas o documentário *Panorama: arte na periferia* (2007) e o vídeoarte *...p...o...e...i...r...a...* (2007)⁸², ambos do coletivo *Arte na Periferia*.

O teatro ficou com a sexta-feira e o espaço para as apresentações foi o *Centro Cultural Monte Azul*. Logo cedo foram iniciadas as atividades com um café-da-manhã e a realização de um colóquio com alguns coletivos teatrais. Ao longo do dia foram feitas as apresentações dos grupos *Band´doido*, *Cia Diarte Teatral*, *Umoja*, *Capulanas*, *Ação e Arte* e *Brava Cia de Teatro*.



Imagens de algumas apresentações durante a Semana. Fonte: internet.

O encerramento da *Semana* foi realizado no sábado, dia 10 de novembro, com diversas apresentações musicais na *Casa Popular de Cultura M´Boi Mirim*. Ao som de rap, samba, rock e MPB, os artistas e moradores que construíram esse grande evento comemoraram sua realização. De acordo com Sérgio Vaz, a *Semana* foi um sucesso, pois conseguiu articular a apresentação de mais de trinta grupos de forma harmoniosa. “Outra

⁸¹ Lista dos filmes em ordem de apresentação: *Dança das Cabeças: Exu no Brasil* (54´), ***Poeira*** (05´), *O último da fila* (10´), *A viagem* (12´), *Paralelo: espasmos de realidade* (16´), *Defina-se* (04´), *Nhanhoma Paulista* (02´), *Cosmolho* (03´), *Onomatomania* (02´), *2 Meses e 23 Minutos* (23´), e ***Panorama: arte na periferia*** (50´).

⁸² Vídeo realizado pelo coletivo *Arte na Periferia* em parceria com o NERAMA - Núcleo de Estudos e Realizações Monte Azul. O Nerama, que tem por objetivo a descentralização do estudo e da produção e exibição audiovisual, surgiu em 2001 a partir da organização de jovens que foram, no mesmo ano, alunos das *Oficinas Kinoforum* de Realização Audiovisual – Oficina realizada pelo *Festival de Curtas Metragens de São Paulo*. Peú Pereira e David Vidad, do *Arte na Periferia*, também participaram em 2001 e 2004, respectivamente, dessas oficinas *Kinoforum*. Fonte: www.nerama.com.br.

coisa que contribuiu para o brilho do evento foi o profissionalismo dos grupos, nenhum deles atrasou, nenhum! Começou no horário previsto e acabou no horário combinado” (VAZ, 2008, p. 267). Para o autor, esse ‘profissionalismo’ foi resultado do *comprometimento* e do *espírito de coletividade* que acompanhou todo o processo da *Semana*, desde seu planejamento até sua realização.

Outro projeto coletivo que destacamos pela sua relevância artística e social é a *Expedición Donde Miras: Caminhada Cultural pela América Latina*. Organizado a partir do *Sarau do Binho*⁸³, e com a participação do *Arte na Periferia* em todas as suas fases, a *Caminhada* se apresenta como um projeto de *intercâmbio cultural*, onde um grupo de artistas, produtores culturais e educadores, viaja a pé pela América Latina em busca de conhecer pessoas e trocar experiências e práticas culturais. De acordo com o projeto, os objetivos dos ‘caminhantes’ e sua proposta inicial seriam:

[...] observar, conhecer e pesquisar as diversas atividades culturais de cada um dos lugares visitados (lugares esses que incluem comunidades quilombolas, aldeias indígenas, populações ribeirinhas e assentamentos situados no caminho entre os municípios citados). Isto se realizará principalmente através de encontros culturais (saraus) onde acontecerão: exposições de filmes, apresentações de músicas, danças e teatro, performances, exposições, recitais de poesias, lançamentos de livros e possíveis manifestações espontâneas (DONDE MIRAS, 2007).



Expedición Donde Miras: Caminhada Cultural pela América Latina (2008)

⁸³Sarau organizado pelo poeta e dono do bar, Robson Padial, conhecido como Binho. Segundo ele, o referido sarau se apresenta como “[...] um encontro entre poetas, artistas da música, do teatro, das artes visuais, agentes culturais, professores, estudantes, PESSOAS! Reunidos semanalmente às segundas-feiras para ouvir e falar poesia. A troca é pura energia! Vivemos numa época em que as pessoas se queixam de que as relações humanas são superficiais e não se sustentam, os conflitos crescem em todas as áreas e as linguagens não são compreendidas, precisamos nos dispor a olhar com o intuito de aprender”.

Fonte: <http://saraudobinho.blogspot.com/>.

Com quatro viagens realizadas⁸⁴, totalizando 101 dias de caminhada, mais de 1.500 quilômetros percorridos, e a realização de saraus em cinquenta e cinco cidades, a *Caminhada Cultural Donde Miras* se apresenta, na atualidade, como um grande exemplo de mobilização popular da periferia sul de São Paulo em direção ao ‘mundo’. União entre organização e espontaneidade, e entre planejamento e improviso, entendemos a *Caminhada* como uma *prática híbrida*, dada sua natureza múltipla – que leva e recebe conhecimento numa troca relacional. É nesse intercâmbio dialógico que a caminhada encontra os elementos fundamentais para garantir a sua recriação e reprodução a cada novo trajeto.

A ação de caminhar, de trilhar a pé, lentamente, os inúmeros rincões da nossa América Latina, é argumentado por seus integrantes da seguinte forma:

Percorrer a pé esse caminho para que as relações sejam mais diretas e verdadeiras, e para que isto possibilite aos artistas experimentar novos aspectos de sua própria arte e também da vida humana, para que possam trocar, re-criar, criar, num processo que acontecerá ora individualmente, ora coletivamente. E que deste, surgirá novas poesias, novos modos de dançar, novos trabalhos plásticos, novas músicas, etc. (DONDE MIRAS, 2007).

De acordo com seus propositores⁸⁵, o projeto *Donde Miras* se viabiliza tanto através de recursos próprios – que vêm diretamente de seus *caminhantes* –, como também pela colaboração de outras pessoas e entidades. Nesse sentido, explica o projeto:

Para que a ‘Expedición Donde Miras’ seja possível, este grupo de artistas-caminhantes está promovendo ações para a arrecadação de recursos e buscando apoios, parcerias e contribuições, que podem acontecer das mais diversas formas: acolhimento nas cidades por onde passarão (abrigo, comida), doações materiais (equipamentos, alimentos) e em dinheiro. (DONDE MIRAS, 2007).

⁸⁴ O primeiro trecho percorrido, em janeiro de 2008, foi o de São Paulo à Curitiba, ao longo de 30 dias. A segunda viagem aconteceu em julho de 2008 nos limites do Estado de São Paulo – da capital paulista até Cananéia, ao longo de 20 dias. O terceiro trecho, realizado em janeiro de 2009, foi de São Paulo em direção ao interior paulista, mais especificamente, até a cidade de Botucatu. Esse percurso foi realizado em 23 dias. A última caminhada foi em janeiro de 2010, de Santos à Paraty (RJ), ao longo de 28 dias. Dados extraídos dos relatos do site: www.dondemiras.tk

⁸⁵ Segundo matéria publicada no site *Mídia Independente*, e também divulgado no próprio site do Projeto *Expedición Donde Miras*, a ideia da *Caminhada* surgiu dos poetas e amigos, Binho e Serginho, que já expressavam interesse em conhecer melhor as culturas latino-americanas há algum tempo. Em novembro de 2006, os dois publicaram nas *Edições Toró* (editora independente da região) o livro bilíngüe: *Donde Miras – Dois poetas e um caminho*. Dali em diante, se fortaleceu a vontade de sair divulgando esse trabalho pela América Latina. Entretanto, para realizar essa caminhada, a dupla abriu o projeto para que mais pessoas pudessem participar.



Registros da Expedição Donde Miras: Caminhada Cultural pela América Latina.

Motivados em conhecer e se relacionar com o ‘mundo’, esses artistas se aventuram nessas *caminhadas culturais* com a proposta dialética de aprender com o outro e de levar as experiências bem sucedidas dos *saraus* da zona sul para novos lugares. Em entrevista para esta pesquisa, David Vidad e Alisson da Paz, ambos do *Arte na Periferia*, comentaram a forma de organização das *Caminhadas* e suas experiências pessoais nesse projeto. Em linhas gerais, as caminhadas se realizam da seguinte forma: primeiro é feito

uma pesquisa do trecho a ser percorrido⁸⁶. Depois de identificadas as localidades que se encontram nesse trajeto, é traçado um planejamento prévio no sentido de escolher as cidades em que serão realizados os saraus e o pouso do grupo. Nesse processo também são pesquisadas entidades que possam ‘acolher’ por uma noite essa turma – que varia em cada caminhada, e também durante ela, mas que em média se mantém entre vinte e trinta pessoas.

Organizada essa parte, digamos, assim, de ‘pré-produção’, o grupo parte para a caminhada. A bagagem é levada em menor medida pelos próprios caminhantes, e o restante é levado nos ‘carros de apoio’, que geralmente são dois. Segundo David, os carros de apoio servem tanto para levar as bagagens aos locais de próximo pouso, como também servir de auxílio aos viajantes levando água e comida⁸⁷. Sobre esse processo de caminhar, David relata que:

A caminhada também é muito livre. A gente não tem essa pregação de que você tem que caminhar. Você anda, mas também se achar que já andou demais, não está mais afim, pode ir direto para outra cidade. É mais um processo individual mesmo. Às vezes é uma superação, tem caminhos que você faz que, putz, você vê as pessoas caminhando, e você pensa: “Vou daqui até lá”, e aí você vai. Você sente esse processo se formando dentro de você. Na primeira caminhada isso era muito forte, porque tinha uma brincadeira do tipo: ‘Ah, será que eles vão chegar?’, tinha esse desafio. E isso acabou pesando mais, porque foram 560 km até Curitiba, que a gente fez em 30 dias. Nessa caminhada a gente ‘andava’ mesmo, mesmo. Nas outras, a gente começou a perceber que o interessante era ter um limite de 20 quilômetros por dia, no máximo, para que a gente pudesse ir no caminho, na verdade, conhecendo e curtindo, muito mais do que chegar de uma cidade a outra. Por que quando a gente sai pra caminhar, é também o momento em que a gente vai conhecendo e convivendo com as outras pessoas que estão passando por esse caminho (DAVID, em 10/09/2010).

Ao chegar às localidades, o grupo se organiza para divulgar o projeto, no intuito de chamar a população para participar do *Sarau*, que se inicia ainda no mesmo dia. A cada lugar, uma programação diferente. Sobre as exposições audiovisuais, por exemplo, David comenta que em alguns casos foram realizadas uma seleção prévia dos filmes, levando em consideração as especificidades dos públicos locais:

⁸⁶ Pesquisa que procura compreender a dinâmica histórica dos lugares, suas culturas, particularidades e relações conjunturais.

⁸⁷ Os carros de apoio também visam auxiliar no caso de alguma emergência, como, por exemplo, de primeiros-socorros.

Nessa última caminhada [Santos – Paraty], por exemplo, a gente fez uma curadoria dos filmes que a gente iria passar em cada lugar, porque a gente já tinha feito uma pesquisa prévia, por conta da questão do Pré-Sal. Então a gente sabia que filme iríamos passar no quilombo, que filme iríamos passar na aldeia. Nem sempre os filmes eram nossos, mas os nossos também sempre estavam ali juntos. Normalmente a gente exibia algo que tinha haver com a cultura do lugar. Um filme que dialogasse; que houvesse mesmo essa troca (DAVID, em 10/09/2010).

Sobre a recepção da trupe⁸⁸, nas cidades, conta David:

Você imagina, depois que a gente caminha o dia inteiro, as pessoas chegam nos lugares ‘mulambos’, enfim, daquele jeito [risos]. Tem lugares que a gente passa que é só barro, então a gente chega naquele estado. Em cidades muito pequenas, por exemplo, quando chega esse grupo de 20, 30 pessoas andando, com bandeiras, com gente cantando e tocando, enfim, um bando de loucos, às vezes é muito impactante para a cidade. Dependendo do tamanho da cidade, você percebe que as pessoas já vão falando: ‘Alguma coisa vai acontecer aqui’. E é interessante esse processo, do momento em que a gente chega – essa coisa da ambientação nas cidades, onde as pessoas se perguntam: ‘Ah? Como assim? Vieram andando?’ – até o momento dos saraus. Depois do sarau, a coisa vira completamente. Daí a gente vira as pessoas mais adoradas da cidade, ‘Ah, aquele artista, aquela música, aquela poesia!’. Tem um imaginário das pessoas que vai se transformando ao longo desse processo – desse caminho de chegar à cidade e sair dela. E é uma pena que a gente sempre vai embora depois de realizar o sarau, no dia seguinte logo de manhã cedo. A gente acaba não curtindo muito esse convívio com as pessoas depois do sarau (DAVID em 10/09/2010).

Ainda que ‘de passagem’, percebemos, através dos relatos, que as *Caminhadas* ‘marcam’ os locais por onde passam, pois carregam uma *força* com elas, um sentido político, social e artístico que extrapola, em grande medida, os parâmetros comuns das práticas cotidianas. Muitas vezes, em locais de vida mais simples, propiciam um primeiro contato da população com a linguagem do teatro, da poesia e do audiovisual. Outra situação comum, relatada por eles, durante a *Caminhada*, se apresentou no incentivo à população local em ocupar espaços públicos de sua cidade e fomentar ali atividades culturais. Nessa perspectiva, comenta David:

Um bom exemplo também foi em Itu [cidade do interior de SP]. A gente foi recepcionado por uns meninos que tinham um cineclube numa biblioteca. De repente eles viram a gente subindo em árvore, puxando extensão da barraquinha de *hot dog*, e começando a fazer a exibição na praça. Ai eles falaram: ‘Putz, a

⁸⁸ “A caminhada tem essa coisa da trupe. Sempre tem o ator, o poeta, tem o povo gravando, tem essa coisa da reunião de um grupo de artistas diferentes ali e que vão conviver juntos, produzir e criar coisas juntos” (DAVID, em 10/09/2010).

gente sempre faz lá dentro do cineclube e não vai ninguém. Olha só a gente pode fazer aqui na praça'. Então tem essa coisa de que, com os grupos, você abre algumas possibilidades (DAVID, em 10/09/2010).

Sobre essa 'estética da ginga', essa criação que vem do improviso, da *necessidade*, relata Alisson:

Essa característica de chegar e falar: 'Oi, a gente pode usar aqui? Isso aqui?', é muito característico dessa arte que a gente faz aqui na zona sul, porque a gente tem poucos recursos, e em grande parte das vezes, pouco planejamento e estrutura nenhuma. Agora que a gente está conseguindo alguma coisa. Mas sempre teve que chegar com a cara e a coragem, e falar: 'É isso que a gente tem? Então como é que a gente faz? Que espaço a gente pode ocupar?'. Não dá pra ir numa Cinemateca pra exibir os nossos vídeos – e a gente não quer mostrar para os caras que já conhecem o cinema, sinceramente, se eles quiserem descobrir, venham numa boa, a gente quer mostrar pra todo mundo – mas o nosso foco é colocar aqui. É fazer com que isso chegue ali. Então a gente chega e olha a situação local e joga com aquilo que a gente tem. Porque as pessoas ainda estão muito acostumadas que se não tiver um ateliê, se não tiver um espaço de exposição, então não se pode fazer nada. Se não tem uma sala, não se pode apresentar um filme, se não tiver uma biblioteca não dá pra estudar ou escrever poesia (ALISSON, em 10/09/2010).

Furto dessa experiência de *buscar*, e de não ficar apenas 'esperando', desse modo de fazer que surge com a necessidade e na base do improviso e da criatividade, citamos aqui o projeto *Bicicloteca: no meio do caminho tinha um livro*. Segundo David, o projeto surgiu durante a *Caminhada Donde Miras* pelo litoral paulista, em julho de 2008, e a ideia era "colocar todos os livros dentro de uma bicicleta e sair de porta em porta distribuindo e arrecadando os livros". Sobre esse processo, relata Alisson:

A gente estava na Caminhada, e alguém falou: 'Vamos lá, arranjar uma bicicleta'. 'Vamos lá comprar uma bicicleta pra gente fazer a *Bicicloteca*'. Vamos então. Chegando lá, 60 paus. Ui, está muito caro... pá e pá, conseguimos por 39 reais. 'E agora? Como é que a gente põe os livros?'. Achamos no meio da rua uma caixa, daquelas de feira. Já pegamos a caixa e amarramos lá atrás. E agora os livros? Vamos lá, andando, andando. Chegamos num bazar que tinha uma pilha de livros. Explica para o cara a idéia, e papo vai, e tal, e o cara doou os livros. Te juro, tinha uns 15 livros. Ai chegamos lá, e o pessoal: 'Ah, que legal! Vamos começar a *Bicicloteca*!'. Daí compramos um spray, pixa aqui, pixa ali, põe uns balõezinhos, e já saímos. Isso foi em Mongaguá. Então a bicicleta tinha uns balõezinhos, tinha um monte de coisa, e o pessoal, cada um, contribuiu de alguma forma pra deixar a *Bicicloteca*, no mínimo, vistosa [risos]. Se não bonita, no mínimo vistosa. Assim a gente começou, com 15 livros de doação, e quando a gente terminou, que foi em Cananéia, a gente já tinha feito circular na *Bicicloteca* uns 500 livros (ALISSON, em 10/09/2010).



Bicicloteca na Expedición Donde Miras. Julho de 2008. Litoral paulista. Fonte: internet

Depois de realizada a *Expedición*, e de volta à São Paulo, a *Bicicloteca* encontrou junto ao *Programa VAI* – Programa de Valorização de Iniciativas Culturais⁸⁹ – da Prefeitura de São Paulo, apoio para continuar. Agora são duas bicicletas, e o acervo do projeto já conta com mais de quatro mil livros⁹⁰. Situadas na maior parte do tempo em dois pontos de ônibus, as *biciclotecas* ainda percorrem diariamente ruas da periferia sul de São Paulo em busca de realizar seus empréstimos e garantir novas doações de livros para que seja possível, assim, dinamizar o projeto. Com média de 40 livros emprestados por dia, as *Biciclotecas* estão localizadas nos pontos de ônibus da Avenida Carlos Lacerda n° 678, e da Estrada do Campo Limpo n° 1.600.



Imagens do projeto Bicicloteca na cidade de São Paulo. Fonte: internet

⁸⁹ De acordo com o site do Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – “O VAI foi criado pela lei 13.540 (de autoria do vereador Nabil Bonduki) e regulamentado pelo decreto 43.823/2003, com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais”. Fonte: <http://sobreovai.blogspot.com/>

⁹⁰ Fonte: Blog da Bicicloteca: www.bicicloteca.blogspot.com

Além desses, muitos outros projetos culturais vêm se desenvolvendo na periferia sul de São Paulo nos últimos anos, de forma autônoma ou com apoio do setor público e/ou privado. Como exemplo de apoio público, destacamos o *Programa VAI* e suas contribuições para a consolidação e manutenção de diversos projetos na região. Daniela Embón (2009), em seu TCC, explica:

As origens do Programa VAI remontam às reuniões da Comissão Extraordinária Permanente da Juventude, da Câmara de Vereadores do município de São Paulo em 2001 e 2002, no início da administração da prefeita Marta Suplicy, que contava com a participação de parlamentares de diferentes partidos e diversos movimentos da sociedade civil. Observou-se o fato de que os jovens se agrupavam informalmente, sem constituição jurídica e que os mecanismos de financiamento vigentes eram insuficientes para apoiar pequenos empreendimentos culturais. [...] A lei municipal que deu origem ao Programa VAI foi aprovada na Câmara em 2003. [...] A lei era fundamentada no princípio da universalização do acesso à produção de cultura. Desde então, o Programa beneficia projetos coletivos de autoria de jovens, na maioria de baixa renda e moradores das regiões periféricas da cidade (EMBÓN, 2009, p. 50).

Para a autora, a relevância do *Programa VAI*, como política pública, se apresenta na possibilidade de transferir recursos diretamente aos jovens, por meio de ‘pessoa física’, oferecendo a esses autonomia para administrarem seus projetos. Ainda assim, alguns projetos são financiados por ‘pessoa jurídica’, mas em números muito menos expressivos.

Além do recurso financeiro, o *Programa* oferece também a possibilidade de acompanhamento técnico aos projetos, auxiliando, desse modo, na elaboração de relatórios, prestação de contas, etc. Iniciado em 2004, o *Programa* vem crescendo anualmente, tanto no valor do subsídio, quanto no número de projetos selecionados. Para se ter uma ideia, em 2004 foram 66 projetos selecionados e a verba era de R\$ 15.000,00 para cada projeto. Já em 2009 foram aprovados 100 projetos e cada um recebeu R\$ 19.500,00. Contrariando a ideia de que os jovens são irresponsáveis, Embón (2009) comenta que desde seu início em 2004, até 2009, dos 514 projetos contemplados, somente um deles mostrou negligência de seus responsáveis. Assim, segundo a autora: “[...] o financiamento possibilita publicações (livros, jornais, fanzines), produções próprias (gravação de CDs e vídeos), atividades de exibição de filmes, atividades de formação, dentre outros” (EMBÓN, 2009, p. 51).

Para exemplificar alguns projetos contemplados pelo *VAI*, em diálogo com a movimentação cultural da periferia sul, citamos aqui a realização da *Videoteca Popular* do *NCA* – Núcleo de Comunicação Alternativa – que vem possibilitando a organização e disponibilização de um amplo acervo de filmes produzidos na periferia; o projeto

Correspondência Poética, que distribui poesias escritas à mão ou impressas em papel reciclado, de escritores da zona sul, no terminal de ônibus João Dias⁹¹; o projeto *Visão e Opinião*, realizado no Capão Redondo, que consiste na exibição de documentários e na promoção de *Vídeos Debates* e *Cafés Filosóficos*; o projeto *Vídeo Popular* que a partir da colaboração de diversos coletivos de audiovisual, se propôs a montar um circuito alternativo de exibição de filmes, organizar os números 02 e 03 da *Revista Vídeo Popular* – contribuindo assim para o desenvolvimento da pesquisa da linguagem videográfica –, e promover a *III Semana do Vídeo Popular*, no sentido de fortalecer as articulações entre produtores, formadores e exibidores de vídeos nas comunidades de São Paulo, entre outros.



Arte gráfica da Videoteca Popular; duas capas das Revistas Vídeo Popular; e alguns exemplares do projeto Correspondência Poética. Fonte: internet.

⁹¹ Em entrevista a esta pesquisa, Alisson da Paz comenta que: “A ideia do *Correspondência Poética*, pra te falar a verdade, não era chegar aos Terminais, mas sim aos pontos de ônibus. Porque, eu brincava com o David [risos], eu falava: o ponto de ônibus é o lugar de maior perda de tempo do mundo, da vida, pelo menos aqui em São Paulo. Se você for calcular, ponto de ônibus e tempo de ônibus, é no mínimo uma hora para começar, então, como é que a gente faz pra preencher esse espaço, que é um espaço feio, chato, cinza; e como que a gente aproveita aí pra engajar alguma coisa que faça com que as pessoas passem a pensar sobre isso. A poesia foi a chave, e a *poesia periférica* a melhor chave, porque a linguagem dialoga com as pessoas que circulam naquele espaço. É uma linguagem simples, que é a linguagem que se fala aqui, e isso dialoga principalmente com os jovens. E esse projeto é apenas um, no meio de vários outros projetos que estão acontecendo aqui na região, esse é apenas um exemplo”.

Com esses exemplos, entendemos que a movimentação cultural em curso na periferia sul de São Paulo procura, em vários aspectos, fomentar a produção de uma *consciência política de resistência aos sistemas hegemônicos*, que alie a produção de arte e cultura às *lutas por políticas públicas*. A busca por recursos – que viabilize a permanência ou a instauração de novas iniciativas populares – apresenta-se, desse modo, como uma das principais características dessa movimentação.

Outra característica seria o seu modo de operação, que, como vimos, se apresenta muito mais pelo *intercâmbio* e *diálogo*, do que pelo isolamento ou localismo. Através da *criação de redes* de apoio às realizações, diversos grupos e artistas independentes vêm contribuindo para essa construção coletiva de um novo ‘*círculo das artes*’ na cidade de São Paulo. Sobre esse processo, David relata sua percepção:

Do cenário de hoje, começou a acontecer uma coisa muito interessante em São Paulo, que é a hora em que a periferia começou a ter voz. Ter voz em vários sentidos, em vários espaços. Porque esse movimento cultural começou a se fortalecer muito, o *Sarau da Cooperifa*, o *Sarau do Binho*, e outros saraus que começaram a surgir aqui na região, além de grupos artísticos, de teatro, música, dança, essa coisa dos grupos de audiovisual, isso tudo **fortaleceu muito a identidade cultural dessa região, e ao mesmo tempo também acabou transbordando isso pela cidade**. Uma coisa que acontece, por exemplo hoje, de você passar sexta-feira à noite na Vila Madalena e ver alguém falando do movimento cultural da periferia, de um sarau que está acontecendo. Então essa movimentação começou a ser discutida em vários espaços, atividades e organizações do centro; **havia uma necessidade de diálogo**. Então os artistas que fazem teatro no centro, eles querem saber o que está acontecendo aqui, e o mesmo para as pessoas que trabalham com literatura ou música. Começou a ter uma certa curiosidade de saber o que é esse movimento, quem são essas pessoas, o que elas estão fazendo, o quê é isso. E teve alguns autores que começaram a puxar um pouco disso com essa questão da *literatura periférica*, e de outros movimentos da periferia. (DAVID, em 10/09/2010).

Esse *diálogo* que vem acontecendo entre o ‘centro’ e a ‘periferia’ parece-nos interessante por dois motivos interdependentes: o primeiro é o fato de que, notadamente, no atual período histórico, o centro, em alguma medida, começa a reconhecer as *virtudes* da periferia e tomar as práticas desses como *referências* para as suas construções⁹². Se, por

⁹² Nesse sentido, explica David: “O cenário começa a mudar um pouco, nos últimos dois anos principalmente, no campo da literatura da periferia e do cinema. Por exemplo, **os jovens que estão produzindo audiovisual na periferia começam a produzir conhecimento e ter uma certa influência no pensamento de grandes diretores que estão produzindo seus filmes no mercado, tipo, Balbenco, Walter Salles**; isso no Rio é um pouco mais forte no audiovisual, porque, enfim, tem toda uma questão de produção no Rio que é bem mais forte que em São Paulo. Então, no cinema você vê que grandes diretores começam a querer produzir, ou olhar, ou fazer coisas juntos com esses jovens que estão produzindo audiovisual na periferia. Com a literatura é a mesma coisa. Então, vem uma menina da Argentina pra conhecer, pesquisar esses escritos, o que está sendo produzido nesses saraus. A outra que vem da Espanha pra conhecer, enfim, é

um lado, isso é positivo, pois a luta pelo reconhecimento passa pelas diversas escalas da vivência humana, por outro, essa ‘apropriação’ pode se transformar, através de mecanismos de cooptação pelo mercado – como lembrou Ricardo Rosas (2007) – em uma descaracterização da intencionalidade inicial das ações, já não mais entendidas como *contra-racionalidades*.

Todavia, percebemos que esse processo de reconhecimento das práticas populares se dá de forma lenta e ainda encontra barreiras difíceis de serem transpostas. Segundo David, a movimentação cultural da região, que vem ganhando força através de suas *articulações em rede*, não é vista, ainda, com bons olhos pela mídia hegemônica. Em suas palavras:

Essa movimentação, que agora está muito forte, está começando a se organizar politicamente. Então, os saraus começam a se encontrar entre si e a pensar coisas juntos, de ter encontro entre os saraus, de pessoas de diferentes saraus produzirem coisas juntos. Então, é uma coisa que começa a ter uma organização política um pouco mais efetiva, mas, em certa medida, também continua com a resistência muito forte da mídia, dos meios de comunicação, de reconhecer isso como uma coisa que está na cidade; até porque, geralmente, é uma arte muito crítica, e, por isso, é ainda muito difícil de entrar em alguns espaços. As pessoas ainda olham muito com esse olhar da criminalização mesmo, ou muitas vezes com aquele olhar ‘vejam lá, os coitadinhos que estão produzindo e que não têm nada’. (DAVID, em 10/09/2010).

O segundo fato é que essa produção que emerge de *forma endógena* – no que diz respeito à sua motivação e organização – é também, principalmente no seu início, permeada por relações de colaboração que vêm de *forma exógena*, como por exemplo, os cursos de formação (principalmente no caso do audiovisual), e a apropriação das tecnologias de comunicação e produção artística dos sistemas hegemônicos.

Para entendermos esse *jogo relacional*, essa ‘negociação’, citamos as contribuições do professor e pesquisador Robert Stam (2010) em seu artigo *Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo*, onde examina a virtuosidade constitutiva dos processos de hibridismos nos cinemas de países periféricos, no intuito de compreender circuitos e estéticas alternativas onde a *escassez é transformada em significativa*. Nesse sentido, Stam chama a atenção para a construção histórica do conceito:

Embora o hibridismo seja uma característica permanente da arte e do discurso cultural na América Latina – realçada em termos com *mestizaje*, *indianismo*,

uma coisa que começa a ter uma dimensão um pouco maior, que começa a ter voz pra fora de São Paulo” (DAVID, em 10/09/2010).

diversalité, creolité, raza cósmica –, foi recentemente recodificado como um sintoma do momento pós-moderno, pós-colonial e pós-nacionalista. A valorização do hibridismo, é importante observar, deveria ser vista como uma forma de jiu-jítsu, já que no discurso colonial a questão do hibridismo foi relacionada ao preconceito relacionado à miséria de raças, à ‘degeneração de sangue’ e à suposta indolência de mulatos. (STAM, 2010, p. 114).

Esse processo de *jiu-jítsu*, que nós relacionamos com a produção de uma *contra-racionalidade*, é explicado pelo autor como uma forma de “[...] transformar a fraqueza estratégica em força tática. Ao se apropriar de um discurso existente para seus próprios fins, elas [essas estéticas alternativas] organizam e preparam a força dominante contra a dominação” (STAM, 2010, pp. 113-114). Portanto,

[...] o hibridismo nunca foi um encontro pacífico, um parque temático livre de tensão; sempre esteve profundamente emaranhado com a violência colonial. Enquanto para alguns o hibridismo é vivido como qualquer outra metáfora dentro do livre jogo *derrideano*, para outros ele está vivo como memória visceral cheia de dor. De fato, como termo receptáculo descritivo, o ‘hibridismo’ falha ao não diferenciar as diversas modalidades do híbrido, tais como a imposição colonial (por exemplo, a Igreja Católica edificou uma construção em cima de um templo Inca destruído) ou outras interações como a assimilação obrigatória, a cooptação política, a paródia cultural, a exploração comercial, a apropriação ou a subversão. O hibridismo, em outras palavras, é carregado de poder e assimetria. O hibridismo também coopta. Na América Latina, freqüentemente a identidade nacional tem sido oficialmente articulada como híbrida, por meio de ideologias dissimuladamente integradoras que mencionam algo por alto, mas escondem hegemonias raciais sutis (STAM, 2010, pp. 115-116).

A partir dessas considerações, e em diálogo com os nossos referenciais teóricos, entendemos a dinâmica cultural da periferia sul de São Paulo como um *processo híbrido*, marcado pelo histórico conflito entre a racionalização do espaço e a emergência de *contra-racionalidades* que, *no lugar*, se apropriam e deformam as *verticalidades* impostas pelo capital – expressas a partir do *meio técnico-científico-informacional* –, para a construção de práticas sociais pautadas na solidariedade humana e na *resignificação* popular da cidadania⁹³. Portanto, o processo é também *dialético*, pois compreende a dinâmica desse *lugar* em sua *totalidade* histórica.

⁹³ Pensando nessa ‘resignificação’ da cidadania, Santos (2007b) em *Reformulando a Economia: a sociedade e o espaço*, diz: “Por isso não se pode imaginar uma política válida contra a pobreza ser ter como primeiro passo uma política comum do consumo e da produção. Isto é imprescindível, tanto para criar empregos em números suficientes, quanto para eliminar as diferenças de renda e atribuir condições de vida decente à totalidade das pessoas. [...] Assim atingiríamos, em primeiro lugar, uma política comum de consumo e da produção, como suporte de uma política de emprego. A sociedade a ser construída deve ser aquela em que todos os cidadãos participem da tarefa da produção coletiva, mas também de seus resultados” (SANTOS, 2007b, pp. 72-73).

Ao enxergamos na base comunicacional da periferia sul de São Paulo políticas e poéticas em busca de melhores condições de existência, pautadas através de novos usos do território, procuramos, assim, evidenciar a emergência de uma *nova dimensão territorial das artes visuais*. Essa dimensão pode ser compreendida tanto pelas suas *formas-conteúdo*, inerentes aos usos contra-hegemônicos do sistema técnico, como também através de sua *situação* (SILVEIRA, 1999), ou seja, de seu âmbito socioespacial como *periferia*, levando, em consideração, assim, sua dimensão segregada no espaço urbano.

Quando Milton Santos diz: “nos tempos de hoje, a cidade grande é o espaço onde os fracos podem subsistir” (SANTOS, 2006, p. 322), alerta-nos de que é graças à *diversidade socioespacial* do meio urbano que os pobres conseguem, através de suas *relações de proximidade* – solidariedade orgânica –, de sua *criatividade*, e de sua grande *capacidade de adaptação*, criar novos ofícios e novas linguagens, num permanente movimento de combinações – um híbrido de materialidade e relações sociais⁹⁴.

Assim, as cidades podem proporcionar aos seus cidadãos tanto espaços que tendem ao individualismo, como também espaços de socialização. A partir da leitura de textos como o *Manifesto do Partido Comunista*, os *Manuscritos econômico-filosóficos*, a *Ideologia Alemã* e a *Sagrada Família*, de Karl Marx, Milton Santos indica que “[...] somente na *Polis*, em comunidade com os outros, o homem é capaz de cultivar em todas as direções todos os seus dotes, afirmando a sua liberdade, pois não há liberdade solitária” (SANTOS, 2007a, p. 103).

É nessa perspectiva de *socialização e democratização* dos meios técnicos, em busca de uma *práxis libertadora*, que compreendemos a virtude dessa movimentação cultural na periferia sul de São Paulo. Corroborando com a proposta de pesquisa da professora Célia Ramos, reforçamos que:

Não nos interessam os sujeitos sociais historicamente determinados e suas expressões já oficializadas nos códigos dominantes. Interessa-nos investigar as tessituras ordinárias da vida cotidiana, as subjetividades e os intercâmbios sociais, estéticos e culturais das novas comunidades formadas arbitrariamente pela necessidade de habitar e trabalhar (RAMOS, 2009, p.87).

⁹⁴ Sobre a *diversidade socioespacial* das grandes cidades, diz Santos (2006): “[...] a presença dos pobres aumenta e enriquece a diversidade socioespacial, que tanto se manifesta pela produção da materialidade em bairros e sítios tão contrastantes, quanto pelas formas de trabalho e de vida. Com isso, aliás, tanto se ampliam a necessidade e as formas de divisão do trabalho, como as possibilidades e as vias da intersubjetividade e da interação. É por aí que a cidade encontra o seu caminho para o futuro” (SANTOS, 2006, p. 323).

Nessa perspectiva, procuramos agora apresentar e analisar as expressões artísticas e organizativas do *Arte na Periferia*, levando em consideração sua *situação* e suas proposições estéticas e políticas.

Coletivo *Arte na Periferia*

“Não há utopia verdadeira fora da tensão entre a denúncia e de um presente tornando-se cada vez mais intolerável e o anúncio de um futuro a ser criado, construído, política, estética e eticamente, por nós, mulheres e homens.”

Paulo Freire,
Pedagogia da Esperança.



David Vidad, Daniela Embón e Peu Pereira no lançamento de Curta Saraus. Associação Cultural Monte Azul. 05 de Novembro de 2010. Foto da autora.

O coletivo de produção audiovisual *Arte na Periferia* surgiu em meados de 2006, a partir da organização dos amigos David Vidad e Peu Pereira, para a realização do documentário *Panorama: arte na periferia*, que apresenta, como o próprio título já diz, um ‘panorama’ da arte produzida na periferia sul da cidade de São Paulo. Antes mesmo do filme ser lançado, o grupo criou um *Blog* onde eram postados, com certa frequência, notícias sobre o andamento do filme e a constituição do coletivo, assim como notas de divulgação e comentários sobre a cena cultural da região. Tendo início o blog em agosto 2006, podemos caracterizar essa data como ponto de partida das produções do coletivo.

A composição, desde 2006, até hoje, se dá basicamente pela união de três artistas: David Vidad⁹⁵ e Peu Pereira⁹⁶, como dito anteriormente, junto à Daniela Embón⁹⁷, que atua principalmente na área de ‘produção’ do coletivo. Trabalhando de forma colaborativa e sem funções rígidas, no sentido de seu delineamento, os três são, digamos assim, a base do grupo. Entretanto, ao longo desses anos, outros artistas também vêm participando, em maior ou menor medida, das produções do *Arte na Periferia*. Essas participações, em suas diversas atribuições, foram e continuam sendo muito importantes para o fortalecimento do grupo. Alisson da Paz, Anabela Gonçalves, Binho, Gil Marçal, Gunnar Vargas, Léo Guma, Penha Silva, João Cláudio Sena, Zinho Trindade, entre outros, são exemplos da cooperação estabelecida entre artistas da região com o coletivo. De acordo com nossas conversas⁹⁸, a

⁹⁵ *David Vidad* é o nome artístico de David Alves da Silva, morador da região do Campo Limpo desde criança. Possui formação em teatro pela *Associação Cultural Monte Azul* e graduação incompleta em Filosofia na PUC/SP. Participou da *Associação Trópis* por muitos anos e destaca a importância dessa para a sua formação atual. Atuando há mais de cinco anos na área do audiovisual e da informática, como docente e prestador de serviço, David se divide entre o trabalho no *Arte na Periferia* e alguns outros trabalhos *freelance*. Seu primeiro contato com o audiovisual foi através das *Oficinas Kinoforum* em 2005. Depois dessa iniciação, David já participou de outros cursos de curta duração na área. Reconhecido nacionalmente pela qualidade de seu trabalho, David tem lançado vôos cada vez maiores no campo da produção audiovisual contemporânea. Recentemente viajou por diversas cidades do Brasil, da América Latina e da Europa divulgando, entre outros trabalhos, o *Curta Saraus* (2010), da qual foi contemplado pelo Edital *Nós na Tela*, do MinC, e que atuou como diretor.

⁹⁶ *Peu Pereira* é o codinome de Wesley Pereira Jaime. Atualmente reside no Jardim Lídia, mas já foi morador de outros bairros da região, como Jardim Ângela e Jardim São Luis. Como David, Peu também participou da *Trópis* e teve sua iniciação no audiovisual através das *Oficinas Kinoforum*, porém em 2004. Além de suas atividades atuais ligadas ao audiovisual, especialmente em funções como cinegrafista, diretor e editor, Peu é também músico e toca gaita de boca no grupo *Os Mameluco*, também da zona sul. Desse modo, concilia os trabalhos do *Arte na Periferia* com a música, a pintura – sua outra paixão –, e seus trabalhos *freelance* em produtoras e agências de comunicação e publicidade. Pai de dois filhos, Peu é um grande entusiasta da movimentação cultural dessa região, e nesse sentido, também tem viajado o Brasil divulgando seus trabalhos e proferindo comunicações sobre essa emergente cena cultural.

⁹⁷ Daniela Embón nasceu no Paraguai, filha de mãe argentina e pai português. Logo criança migrou com a sua família para a zona sul de São Paulo, mais especificamente para o bairro Campo Limpo, onde reside até hoje. Conheceu Peu e David em 2005, quando os três foram trabalhar como mediadores na *Fundação Dixtal*, localizada também na zona sul de São Paulo e cujo trabalho se dá em desenvolver práticas colaborativas com a população local. Em 2009, graduou-se em Ciências Sociais na PUC/SC, com uma pesquisa sobre “A produção cultural da periferia sul de São Paulo e a construção da identidade territorial”. Ainda que não tenha realizado nenhum tipo de formação técnica na área do audiovisual, como David e Peu, Daniela possui grandes habilidades e conhecimentos na área, haja vista sua experiência ao longo desses anos no *Arte na Periferia*, e o fato de sempre ter gostado muito de cinema. Trabalhando na produção de praticamente todos os trabalhos do grupo, Daniela segue motivada em continuar se desenvolvendo nessa área. Ainda assim, paralelamente ao trabalho de produções do *Arte na Periferia*, Daniela vem se dedicando ao seu trabalho no setor de projetos do CDHEP, *Centro de Direitos Humanos e Educação Popular do Campo Limpo*, com sede no bairro Capão Redondo.

⁹⁸ Sobre as ‘conversas’, destacamos alguns procedimentos metodológicos referentes à ‘pesquisa de campo’ junto ao *Arte na Periferia*. Foram realizadas, ao longo de dois anos, quatro viagens à São Paulo (em janeiro, julho e novembro de 2010, e maio de 2011), com o objetivo de realizar entrevistas com o grupo e também de acompanhá-los em algumas atividades culturais, como, por exemplo, o lançamento do *Curta Saraus* na *Associação Cultural Monte Azul* e no *Sarau da Vila Fundão*, visita ao *Sarau do Binho*, entre outros espaços.

participação de outras pessoas no grupo se dá tendo em vista as afinidades entre os integrantes, proximidade com a temática dos trabalhos, disponibilidade de tempo em colaborar, entre outros aspectos.

Sobre a forma de organização do trabalho dentro do coletivo, Peu, em entrevista, faz uma espécie de analogia da divisão do trabalho do grupo com o desenho animado *Thunder Cats*, onde em cada missão (episódio) um integrante da equipe é responsável por liderar o grupo, mantendo sempre o ‘espírito coletivo’. Assim, para cada trabalho realizado sob o ‘selo’ *Arte na Periferia*⁹⁹, encontramos uma formação de equipe diferente, visto que os fatores já citados como tempo disponível e motivação, aliado às habilidades e conhecimentos técnicos¹⁰⁰, contribuem, sobremaneira, para essa divisão. Ainda assim, podemos citar algumas recorrências nas atribuições, como por exemplo, a parte de produção feita por Daniela, e os trabalhos de edição, câmera e direção por David e Peu.

Segundo David, o que mais define o trabalho coletivo do *Arte na Periferia* é a construção conjunta de ideias e encaminhamentos sobre os trabalhos. Nesse sentido, o envolvimento dos integrantes, a cada novo trabalho, varia de intensidade, porém o contato se dá de forma permanente. De acordo com Daniela, eles se falam, normalmente, todos os dias, e mesmo quando estão realizando algum trabalho de forma individual, compartilham com o coletivo suas ideias e, de alguma forma, o grupo também contribui para a construção desses trabalhos individuais.

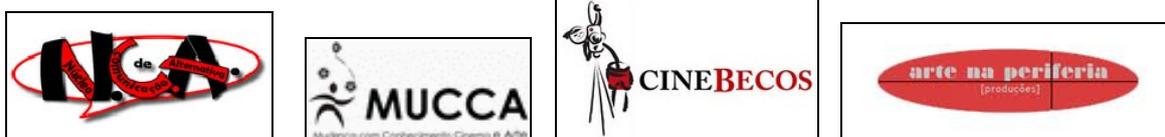
Quando perguntados sobre o que mais fortalece o grupo, Peu não hesitou em responder: “É o audiovisual”; já Daniela enfatizou o papel da amizade nas relações de trabalho, e David, por sua vez, concordou com ou dois e acrescentou: “É a produção, é o trabalho que nos fortalece”.

Além das entrevistas gravadas em áudio, entendemos como ‘conversas’ momentos pelos quais dialogamos livremente sobre os processos de criação e organização do grupo, mas também sobre ‘coisas da vida’, percepções, planos, enfim, nossas *conversas*. Complementando, conversas por telefone e *e-mail* também contribuíram para a construção analítica desta pesquisa.

⁹⁹ Em entrevista, Peu Pereira explica melhor sobre a formação do coletivo: “[...] ele tem um círculo de gente que fica perpassando e circulando. Até hoje o ‘*Arte na Periferia*’ foi um ser etéreo, uma coisa meio conceitual mesmo, é um selo que a gente usa” (PEU, em 16/05/11).

¹⁰⁰ No que concerne aos conhecimentos específicos de produção audiovisual e computação gráfica, citamos aqui, de forma conjunta, a especialização técnica dos artistas David e Peu nesse sentido. Conhecimentos avançados em sistemas operacionais (Windows, Mac OSX e Linux); comunicação visual (Adobe, Apple Studio, Motion design e Cinema 4D); programação (Visual Basic, ASP, Python, HTML, SAP/R3, Abap); hardware e redes, montagem e configuração. Ambos também possuem especializações em cinematografia, operando vários modelos de câmera, edição de vídeos em Final Cut Pro e Adobe Premiere, animação e Motion Graphics em Adobe After Effects, edição e composição de imagens em Adobe Photoshop, e autorização de DVD no DVD Studio Pró.

A importância dada ao ‘trabalho coletivo’, no sentido da união solidária de forças, habilidades e percepções, é analisada nesta pesquisa não somente nas relações dentro do *Arte na Periferia*, mas em suas articulações com outros artistas, coletivos e movimentos sociais. Nessa perspectiva, citamos aqui, como exemplo, a elaboração conjunta, por ocasião da *Semana de Arte Moderna da Periferia*, do *Manifesto do Olhar Visceral* pelos quatro principais coletivos de produção e exibição audiovisual da periferia sul de São Paulo: *NCA* (Núcleo de Comunicação Alternativa), *MUCCA* (Mudança com Conhecimento, Cinema e Arte), *Becos e Vielas* e o próprio *Arte na Periferia*.



Logotipos dos coletivos: Núcleo de Comunicação Alternativa, Mudança com Conhecimento, Cinema e Arte, Becos e Vielas e Arte na Periferia. Fonte: internet.

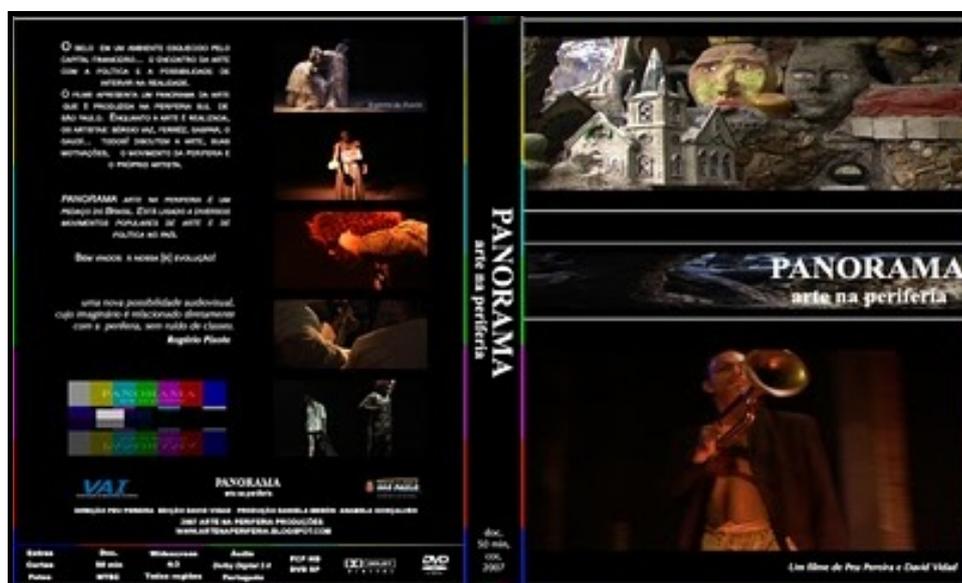
MANIFESTO DO OLHAR VISCERAL. Sou viela, ciranda ou morro. O corpo. As vísceras. Reivindicando a alma seqüestrada há mais de 500 anos. O vídeo-artesão na linha de montagem feita de organismo vivo; gerado da necessidade de representar o universo que nos circunda. O nosso vídeo se faz à imagem esculpida do puro caos ordenado no calor da noção de quem não só filma, mas se filma ao narrar sua própria história pela lente fria da câmera. O olhar em desintoxicação! Uma ofensa ao pobre cinema-manso, à mediocridade da novela nossa de cada dia. Nossa estética é a da procura, a do resgate, a do encontro, da experimentação. Olhar quilombola que ofusca e risca a imagem dos borba-gatos da colonização cultural. Sabotagem na linha de reprodução de estereótipos. Celebração do personagem vivo, do personagem-alma, da periferia viva. O encontro entre personagem, espectador e realizador, um na bolinha do olho do outro. Em busca da cinemateca perdida criamos nossos cineclubes-avessos em bares, escadões, becos, nossas quebradas... Periferias como centro. Periferia do universo, do mundo, do país, da cidade, dialogando com nossos sentimentos. E... nosso nome não é Zé Pequeno!!!!!!!!!!!!!!¹⁰¹

A busca por uma *identidade coletiva*, que extrapole o grupo, e se evidencie enquanto *movimento* – trazendo um *novo olhar para a periferia*¹⁰² –, parece-nos como um ponto importante a se destacar na produção do *Arte na Periferia* – visto que a proposta de

¹⁰¹ Texto disponível em diversos blogs, incluso do *Arte na Periferia*.

¹⁰² Um olhar *dialógico*, interdependente, pra dentro e para fora, para a periferia e para o mundo – como podemos perceber no *Manifesto do Olhar Visceral* (2007).

significação desse movimento é, em alguma medida, argumentada desde o projeto inicial do grupo, o documentário *Panorama: arte na periferia* (2007)¹⁰³.



Capa do Filme *Panorama: arte na periferia* (2007).

De acordo com eles, a ideia desse filme era mostrar que as diversas atividades culturais que estavam acontecendo na zona sul de São Paulo estavam, de alguma forma, conectadas, *em diálogo*. Portanto, o argumento central do filme era realizar um *mapeamento dessa rede* e, em alguma medida, *problematizar as relações* ali estabelecidas.

Com baixos recursos técnicos e financeiros, o documentário em vídeo, de 50 minutos, mostra a emergente produção cultural de artistas e coletivos da periferia sul de São Paulo, por meio de diversas áreas de atuação artística: audiovisual, grafite, teatro, dança, literatura, e música. Segundo Daniela Embón (2009), responsável pela produção do filme junto à Anabela Gonçalves, esse visou dar a perceber “[...] uma produção altamente politizada, diretamente comprometida com a valorização e afirmação do negro, com a formação de uma identidade própria daquele território e com o cunho social da arte” (EMBÓN, 2009, p. 04).

Sobre o processo de realização do documentário, que durou exatamente um ano – sendo destinados desse tempo, dois meses à *pré-produção* (contatos, pesquisa e

¹⁰³ Sinopse do filme: “O belo em um ambiente esquecido pelo capital financeiro... O encontro da arte com a política e a possibilidade de intervir na realidade. O filme apresenta um panorama da arte que é produzida na periferia sul de São Paulo. Enquanto a arte é realizada, os artistas: Sérgio Vaz, Ferréz, Gaspar, o Gaudí... todos! discutem a arte, suas motivações, o movimento da periferia e o próprio artista. Panorama: arte na periferia é um pedaço do Brasil. Está ligado a diversos movimentos populares de arte e de política no país. Bem vindos à nossa [r]evolução”.

argumentação), seis meses à *produção* (filmagens), e quatro meses à *pós-produção* (edição, finalização e lançamento) –, destacamos aqui alguns aspectos que nos parecem pertinentes.

Primeiramente é preciso salientar que esse projeto foi viabilizado pelo edital do *Programa VAI* de 2006. Os recursos obtidos, dezoito mil e seiscentos reais, foram destinados à aquisição de materiais e equipamentos – basicamente uma câmera de vídeo mini-DV, com entrada para microfone externo, um kit de som, um kit de luz, e diversas fitas mini-DV –, e ao trabalho de seus produtores, sendo esta quantia menos da metade do valor total do financiamento.

Segundo Peu, o grupo filmou, em aproximadamente seis meses, cerca de cinquenta horas, o que gerou uma enorme demanda de seus realizadores na hora de editar e montar o documentário. Outra dificuldade enfrentada durante a produção foi o roubo da câmera em uma das filmagens. Sem recursos para comprar outra e precisando finalizar a captação de imagens, o grupo usou uma câmera emprestada do produtor cultural Euler Alves, um dos entrevistados do filme, e que também havia comprado a sua a partir do financiamento de seu projeto no *VAI*.

Depois de finalizadas as filmagens, os critérios de seleção para a edição se deram da seguinte forma: primeiro foi eliminado todo material de imagem e som de qualidade ruim; depois o material restante foi organizado a partir dos depoimentos dos entrevistados, em três grandes blocos, que iriam guiar a construção do filme. Em linhas gerais, os blocos foram regidos a partir de três perguntas motivadoras das entrevistas: 1. *‘O que é arte para você?’* 2. *‘Como você vê a movimentação cultural que está acontecendo aqui na zona sul?’* 3. *‘Você se considera um artista?’*

Ainda sobre as entrevistas, comenta Daniela Embón:

O teor da entrevista dependia do grau de intimidade e da desenvoltura de cada pessoa, mas havia questões centrais em torno das quais as perguntas giravam. A discussão estava direcionada para a produção cultural da periferia sul, sua estrutura, importância, motivação, seus meios, seus impactos, suas dificuldades e seu futuro (EMBÓN, 2009, p. 04).

Outro critério de seleção, de acordo com Peu, foi excluir todos os depoimentos de pessoas que trabalhavam em ONGs, privilegiando assim, no filme, somente os depoimentos de artistas e produtores culturais autônomos. Como podemos perceber, esse critério foi pensado pelo grupo na pós-produção do filme. A justificativa para esse

‘recorte’, segundo Peu, se deu pelo grupo perceber que era a partir desses artistas independentes que estavam mais consolidadas as *articulações*, a *rede* que eles estavam buscando mapear.

Dada a pouca experiência do grupo no fazer audiovisual e os baixos recursos técnicos envolvidos, a estética do filme é pensada pelo coletivo, como algo “espontâneo e experimental”, assim como guiada por uma “forte intuição”. Segundo Peu, era um momento de descoberta, tanto das técnicas audiovisuais, quanto, em alguma medida, da movimentação cultural que estava acontecendo ali. De acordo com ele, os integrantes se envolveram muito nesse trabalho, vivenciando nesse período de um ano, dia após dia os desafios desse processo. A questão emocional, então, foi muito forte. “Existia toda uma expectativa em cima do filme, até mesmo dos entrevistados, que não viam a hora de ver o filme pronto”, relata Peu.

Com planos onde é possível perceber a *cena cultural* a partir do ponto de vista do participante, do cidadão comum, o filme procura dialogar com todas as artes de forma integrada. Para tanto, as cenas das apresentações artísticas aparecem, em maior medida, de forma fragmentada e em combinações diversas com outros trabalhos. Para exemplificar essa argumentação, citamos o caso da apresentação da peça teatral *Ópera Tosca*, tendo em vista sua relevância no conjunto do filme.

De forma estratégica, as cenas da peça procuram, de alguma forma, entrelaçar as discussões do filme ao desenvolvimento da citada obra enquanto narrativa cênica. Se utilizando de poucas falas e elementos cênicos – um trompete, dois maços de flores, uma placa onde se lê *fulano de tal*, e figurinos que vão de um típico sambista a uma saia-túnica simples – a apresentação, carregada de simbolismos, aparece no filme em sete momentos distintos, sendo: as quatro primeiras, nos primeiros vinte minutos do filme; a quinta, praticamente na metade (26’); a sexta, mais próxima ao final (43’), e a última, coincidindo com o fechamento do vídeo.

Na primeira cena, ao som de sinos, vemos o ator deitado no chão, vestindo-se lentamente. A cena seguinte mostra o ator dançando, alegre, de um lado para o outro. Nessa parte, os sons remetem a um batuque de carnaval. Na terceira cena, o ator aparece segurando o trompete como se fosse uma arma, num processo de auto-reconhecimento. O som, nesse momento, é acelerado e enfático. Pouco a pouco o ator vai se envolvendo com aquela sonoridade pulsante. Destacamos essa cena, em particular, tendo em vista que a imagem da capa do documentário foi escolhida a partir desta.

Também nesse sentido, percebemos que a ideia dos realizadores, nesse momento, era de enfatizar o ‘instrumento’ do fazer artístico, o trompete, como um *meio*. Não é à toa que, em 2008, David, em entrevista ao documentário *Cinema de Quebrada* (2008), da professora de Antropologia da USP Rose Satiko, comenta que o audiovisual, segundo eles, é pensado como meio de expressão e reflexão, como “*arma ou instrumento de uma transformação política e cultural*” (VIDAD, em *Cinema de Quebrada*, 2008).

Na quarta cena, o som se mantém acelerado. Agora o ator, vestindo um paletó preto, aparece com seu trompete, sua *arma*, apontando-o para o público. Em seguida, recolhe do chão um maço de flores e o coloca, sutilmente, em uma posição a frente do trompete, ainda mantendo ambos direcionados para o público. Dado um intervalo de, aproximadamente, 12 minutos, a quinta cena vem à tona, logo após o depoimento do poeta Zé Neto¹⁰⁴. Nessa cena, vemos o ator com a placa ‘fulano de tal’, pendurada ao seu corpo, e nas mãos, as flores. Nesse momento, emerge a primeira fala do personagem. Questionando um dos espectadores, o ator diz: ‘*Você poderia segurar a minha dor por alguns instantes?*’. Em seguida, entrega as flores a um jovem rapaz da platéia. A sexta cena, a nosso ver, complementa a anterior, quando o ator pergunta, agora a uma mulher na platéia: ‘*A senhora pode?*’, e lhe entrega também um maço de flores.

A última cena apresentada no vídeo coincide, como dito anteriormente, com o final da peça *Ópera Tosca*. O ator, com uma clara expressão de felicidade, bate no peito e diz: “*A minha dor. Eu posso com a minha dor*”. Nesse instante pega de volta o maço de flores que havia deixado com a platéia, e complementa: “*Eu vou cuidar da minha dor*”. Nesse momento, muda-se o plano e continua a cena com o ator, agora centralizado no palco e com as flores na mão. Ao som de uma voz em *off* – que declama uma poesia feita a partir da apropriação de alguns versos do poema *A Defesa de um Poeta* de Natália Correia (1999) –, o ator cheira com forte emoção as flores.

Diz o poema:

Senhores, sou um poeta
um multipétalo uivo um defeito
e ando com uma camisa de vento
ao contrário do esqueleto
Sou um instantâneo das coisas
apanhadas em um delírio de paixão
Sou uma impudência à mesa posta
de um verso onde o possa escrever

¹⁰⁴ Neste depoimento, diz Zé Neto, sobre a relação centro-periferia: “Se o poeta da [Avenida] Paulista fala de flores, e a gente fala do espinho da flor, ainda estamos falando de flor, ela veio da mesma terra.” (ZÉ NETO, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

ó subalimentados do sonho!
a poesia é para comer.



Imagens da peça teatral Ópera Tosca (Carlos Gomes) em Panorama: arte na periferia (2007).

Evocando a um ritual mágico, a poesia termina em transição com a canção de Chico Buarque *Apesar de você* cantada pela mesma voz que narra o poema. Nesse momento, junto aos aplausos da platéia, o ator despedaça as flores e, finalmente, tira de seu corpo a placa ‘fulano de tal’. A flor, simbolizando o sofrimento, e a ação de destruir as flores, a ‘redenção’ do oprimido, opera, a nosso ver, de forma análoga à proposta geral do filme.

Ao fazer com que o ‘povo’ – que geralmente se sente apenas um ‘fulano de tal’ em meio à massa –, se reconheça como sujeito da ação – através de sua consciência existencial e territorial – a proposição fílmica de *Panorama: arte na periferia (2007)* incita que esse processo se dá tanto a partir do reconhecimento dos sujeitos em seu lugar, e dos mecanismos gerais de seu sofrimento, quanto do reconhecimento das formas de se contratar.

É a partir dessas *ações*, e dos *depoimentos* dos artistas entrevistados, que o filme vai, a nosso ver, se desenvolvendo. No que se refere às artes visuais e à cultura digital, destacamos a seqüência de cenas – por volta do início da segunda metade do filme – onde é possível ver a forma como vêm se organizando as exibições audiovisuais na periferia. Com exibições em *espaços públicos*, e, geralmente, sem grandes recursos de infraestrutura, diversos grupos vêm projetando de forma gratuita e livre produções audiovisuais tanto da periferia e de movimentos populares, quanto filmes que geralmente não são exibidos na TV aberta.

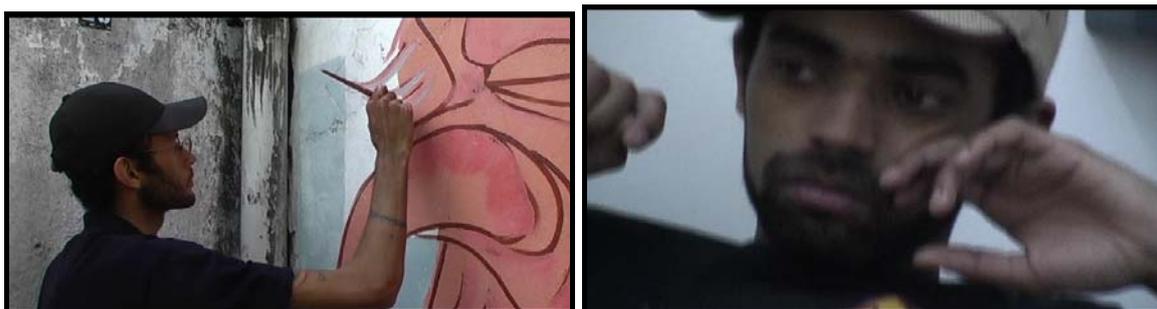


À esquerda, Sérgio Carozzi apresentando vídeo produzido pela Brigada de Guerrilha Cultural do MTST; e à direita Rogério Pixote integrante do coletivo Becos e Vela apresentando o filme *Baraka*.
Imagens de Panorama: arte na periferia (2007).

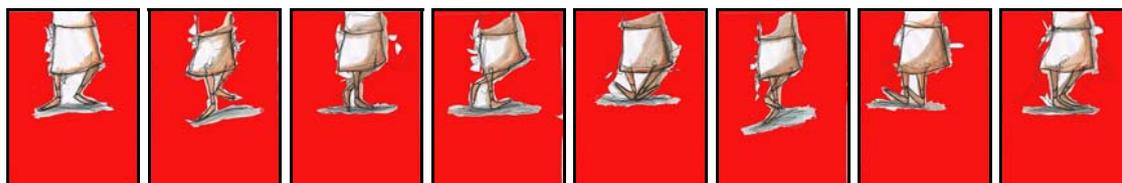
Também no campo da cultura digital, o filme apresenta a experiência bem sucedida do site de hip-hop *Bocada Forte*, surgido em 1999, e considerado, na esfera do hip-hop, o maior site da América Latina, com mais de quatro mil visitas por dia.

A arte expressiva da pintura *grafite* também teve lugar de destaque no filme. Ele aparece em diversos momentos, porém, destacamos aqui, a parte em que ele é mostrado com exclusividade junto a outros trabalhos plásticos, como esculturas e desenhos. A *arte de animação*, resultado da linguagem do desenho aliada aos dispositivos da cultura digital, também é explorada pelo *Arte na Periferia* em seu filme.

Duas animações foram produzidas pelo grupo com a colaboração dos desenhos de Ganu e da música do DJ Tano do *Z'África Brasil*. A primeira é exibida logo na abertura do documentário, onde vemos um menino dançando e fazendo um grafite – referência, assim, direta à cultura hip-hop. A segunda animação, denominada ‘dança’, vem, aos 39 minutos do filme, em transição (*raccords*, passagem de planos) às apresentações dos grafites de Ganu e Puga.



Pintura grafite de Ganu, e Diko, organizador do site de hip-hop Bocada Forte. Imagens de Panorama: arte na periferia (2007).



Animação ‘Dança’ em Panorama: arte na periferia (2007).

Outro aspecto interessante a se analisar no filme é a sua *musicalidade*. Como elemento de grande importância na produção audiovisual como um todo, entendemos que a música, especialmente nesse trabalho do *Arte na Periferia*, foi utilizada como uma grande *mediadora* das artes produzidas na região. Como sabemos, a música possui um grande poder de reunir pessoas e, por conseguinte, de se *comunicar*. A música também diverte e emociona, sendo, assim, um elemento de grande valor na escolha estética do filme. Nesse sentido, citamos aqui a apresentação do grupo de percussão *Berinjela Refogada* que, com grande habilidade, se utiliza tanto de instrumentos musicais tradicionais, quanto de utensílios e objetos cotidianos. Fazendo referência ao músico brasileiro Hermeto Pascoal, a criatividade exposta pelo grupo se apresenta no filme logo nos seus minutos iniciais, a nosso ver, operando como um ‘sinalizador’ da arte que está por vir.

O rap, da cultura hip-hop, também aparece com grande força durante o documentário. Através de *performances* que contagiam o público, com entonações, gestos e letras politizadas, o rap representa, como já enfatizamos, uma das mais importantes matrizes dessa movimentação cultural na periferia – dado seu claro manifesto de resistência à cultura hegemônica, objetivando a construção de espaços de emancipação popular. A cena de MC Gaspar, do grupo *Z'África Brasil*, cantando *Tem cor age*¹⁰⁵, na festa da Ponte (35'), nos parece de grande expressividade, visto que a apresentação se dá junto às crianças, simbolizando assim, o *presente* e o *futuro* caminhando juntos em busca de *mudanças* para a periferia, que segundo o referido MC, se fará através dos “guerreiros organizados”, pois “é a *ação* que dignifica o homem”.

A referência à arte africana, e suas mais diversas derivações no Brasil e no mundo, também se apresenta, com ênfase, no documentário, através do trabalho de diversos grupos. Nesse sentido, citamos aqui a *Festa Panelafro* organizada por Euller Alves e demais organizadores da *Casa Popular de Cultura do M'Boi Mirim*; o grupo musical *Varal Roots Reggae*; o grupo de rap *Periafricana*, formado a partir do *Sarau da Cooperifa*, cujo nome faz referência a uma poesia do MC Gaspar, significando a junção das palavras *Periferia*, *África* e *Cidadania*; o grupo de dança afro *Espírito de Zumbi*; a formação do *Samba da Vela*; entre outros.

¹⁰⁵ Letra da música: O que importa é a cor / E quem tem cor age / Tem cor age / De mudar o rumo da história / Cor age / Pra transformar cada dia em vitórias / É o canto da sabedoria / O ataque reage agora, reage! / Tem cor age capoeira de maloca / Do fundo do coração / prolifero idéias / Centuplicando o pão / a cada passo de uma centopéia / Faço barulho / Amenizo tensão / Hoje é o futuro / Vivo respiro mundão / Mas atenção / Tem cor age / De fazer um corre de sul a norte / Eliminar as estatísticas / Vencer a morte / Tem cor age / Na humildade, irmão / Tire essa arma das mãos / Jogue essa arma no chão / O inimigo é outro / Não seja o espelho / Uma doença contagiosa irreversível / Alastrando o medo / A covardia é justiça no paraíso da maldade / Na verdade, vencer é pra quem tem cor age / Tem cor age / De quebrar as algemas? Quero ver / Tem cor age / A humildade traz vantagem pra viver / Tem cor age / Na caminhada a fé vem fortalecer / Tem cor age, Jão / Tem cor age, irmão / Tem cor age / Falta cor? / Não, falta cor age / Falta rap? / Não, falta reportagem / Tem que ter cor age / Pra cobrar a bronca / Tem que ter talento e ser ligeiro pra colar com a banca / Dos guerreiros organizados / Diz o aviso luminoso / Cor age é pra cabra-macho / Mas acho que o ventre da mulher terra supera / Cor age pra gerar herdeiros / Frutos dessa eterna guerra / Irmãos, cor age / Quem dará continuidade? / Matrix, vida padrão, capital, sociedade / Cor age pra lutar com os dragão / Nadar com os tubarão / Pulverizar tamanduá / Afastar escorpião / Então, que rufem os tambores da verdade / É mais que um desafio / É mais que um combate / Salve a sagacidade / O poder da humanidade / Gente de fibra não foge da briga / Porque tem cor age / Tem que ter cor age / Pra construir um castelo / Cor age pra coçar um parabelo / Pisar no verde e amarelo / Do genocídio / Cor age pra tramar / Cor age pra criar um filho / Cor age pra ultrapassar as barreiras do impossível / Cor age é tudo / Ter cor age é meu hino / É o sambista versando / É o ladrão no pânico / É o gavião voando / Cor age é o b boy girando / Microfone é o portal / Da hinfo-percepção / É da rua ao repeteco, universo, rimação / É o som / Cor age, irmão / Transmite seus pensamentos / “interage”, Jão / transforme os acontecimentos da vida que aflora a energia meteórica / favela exótica / resistência quilombola / Eu adianto / É a missão malandragem / pra você que faz um mat facing no quintal / O que importa é a cor / E quem tem cor age. (Z'ÁFRICA BRASIL, 2006). Fonte: <http://letras.terra.com.br/zafrica-brasil-musicas/1547351/>



MC Gaspar do Z'África Brasil e apresentação do grupo Varal Roots Reggae. Festa da Ponte Preta.



Euller Alves no Panelafro e MC Kennya do Periafricana



Wesley Noog no Sarau da Cooperifa e apresentação do grupo Berinjela Refogada.

Imagens de Panorama: arte na periferia (2007)

Através de diversas combinações de *som in* e *som off*,¹⁰⁶ a trilha do filme foi construída, a nosso ver, de forma a contemplar mais a música em suas apresentações ao público – tendo em vista sua relevância enquanto manifestação popular.

A intensidade da trilha, principalmente pelas batidas do rap é vista também como uma característica marcante do filme. O fato de Peu Pereira ser músico, e ter dirigido o filme, também explica, em parte, o destaque que a música exerce no filme.

¹⁰⁶ De acordo com Michel Chion em *Le son au cinema*, denominamos *som in* quando “[...] a fonte do som (palavra, ruído ou música) é visível na tela; som sincrônico”. E *som off* quando “[...] emana de uma fonte invisível situada num outro espaço-tempo que não o representado na tela; som extradiegético ou heterodiegético (VANOYE, 2008, pp. 49 – 50).

Outro aspecto interessante do filme é a busca pela *redefinição e resignificação* da arte pelos setores populares e pelos seus próprios produtores. Essa busca é percebida logo no *primeiro bloco do filme*, onde se destacam depoimentos como:

A arte, a verdadeira arte, ela provoca a catarse. Ela nos tira do lugar comum. E quando ela te tira do lugar comum, meu amigo, você nunca mais volta. (NOOG, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

Eu acho que a arte está impregnada em toda parte, em todo lugar, em todos os olhares. (EULLER ALVES, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

A arte é tudo, quando a pessoa gosta, quando dá valor a arte. Mas nem todo mundo dá valor a arte. Tem gente que se tiver uma casa normal, bem pintadinha, um móvelzinho lá e um som, e tendo comida pra ele, tá tudo bem. Pra eles não interessa a arte; porque a arte não veio pra todo mundo. (ESTEVÃO, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

É o que te deixa vivo (MC GASPAR, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

Eu acho que a arte é uma coisa muito nossa, muito minha. É um filho que a gente cria, que a gente diz, vai andar moleque, vai por ai. (ZÉ NETO, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

Outro ponto a se destacar no filme é a ênfase dada à *delimitação espacial* da movimentação cultural na periferia sul de São Paulo. Nos primeiros minutos essa busca se faz incessante tanto por meio de planos abertos, *travellings* e panorâmicas, onde é possível identificar elementos das paisagens da região e suas *rugosidades*¹⁰⁷ – como, por exemplo, os grafites de Puga e do Ganu, a torre da caixa d'água do Jardim São Luis, a ponte João Dias próxima ao *Centro Empresarial de São Paulo* –; assim como o uso de imagens de mapas, mostrando o nome dos bairros: Vila Andrade, Campo Limpo, Capão Redondo, Jardim São Luis e Jardim Ângela, respectivamente.

A referência à *ponte*, como veremos a seguir em alguns depoimentos, continua presente ao longo do filme. De um modo geral, entendemos que os entrevistados procuram identificar e explicar as *especificidades* das dinâmicas sociais ‘*da ponte pra cá e da ponte pra lá*’, no intuito de sistematizar uma ideia de delimitação espacial, do ponto de vista social, cartográfico e simbólico. Nesse sentido, o MC Gaspar do grupo de rap *Z'África Brasil*, comenta:

¹⁰⁷ Milton Santos (2006) chama de *rugosidades* as heranças materiais e históricas de um lugar.

Esse atravessar da ponte é subjetivo. Porque a ponte que a gente fala é a ponte que existe da sociedade pra lá, ou seja, você está ali no Real Parque, que tem ali a favela do Cingapura, e do outro lado têm os prédios do 'World Trade Center'. (MC GASPAR, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

A construção desse *conceito*, da ponte, também é percebida no depoimento do poeta Sérgio Vaz, quando esse enfatiza a importância de valorizar a formação da identidade territorial dos artistas da periferia:

[...] quando vem o hip-hop com essa coisa de, eu sou negro, eu sou da periferia, eu sou da favela e tal, as pessoas começaram a falar: peraí, então a ideia de fazer arte não é atravessar a ponte, a ideia é ficar aqui mesmo, é produzir aqui mesmo (SÉRGIO VAZ, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).



Poeta Sérgio Vaz, organizador do Sarau da Cooperifa, e o poeta Binho, do Sarau do Binho. Imagens de Panorama: arte na periferia (2007).



Imagem da Ponte João Dias no filme Panorama: arte na periferia (2007).

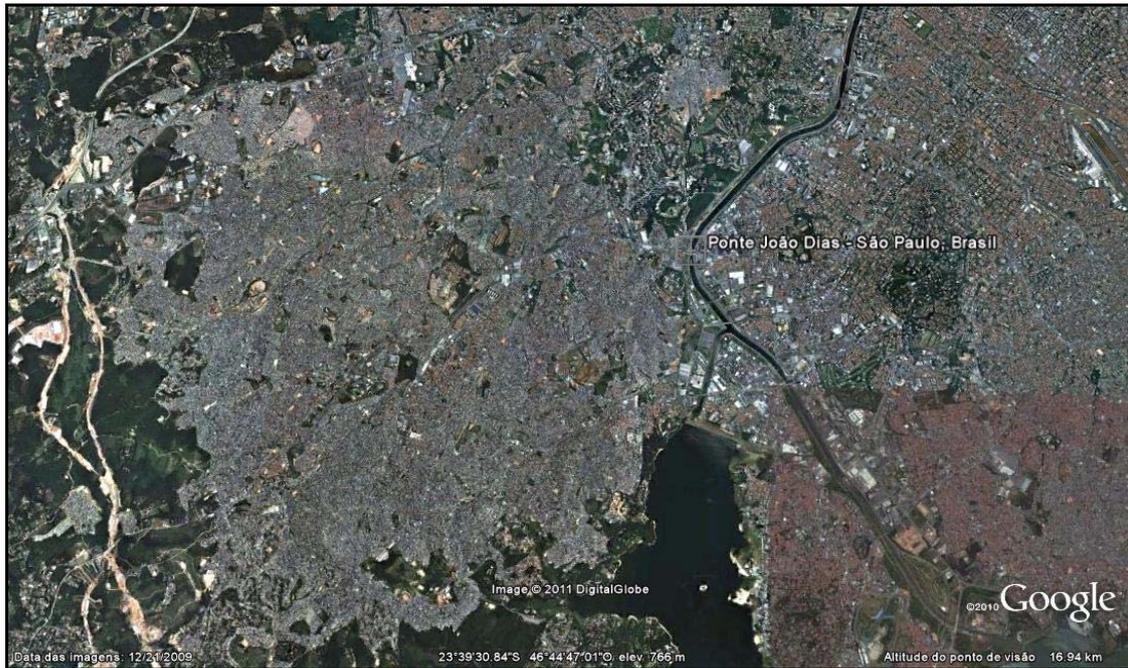


Imagem de satélite onde se vê, em destaque, a localização da Ponte João Dias – ‘porta de entrada’ da periferia sul de São Paulo – e seu entorno. Vista de cima, é interessante observar (ao lado esquerdo da ponte) como se apresenta a ‘forma’ dessa periferia. Sua construção, como podemos perceber, é mais orgânica e menos simétrica quando comparada à área do outro lado da ponte (região do bairro de Santo Amaro e entorno), onde a cidade foi construída segundo propostas urbanísticas de racionalização do espaço construído, com o predomínio de ruas retas e ortogonais. Fonte: Software Google Earth 2011. Elaboração da autora.

Entendemos a ponte, assim, como uma via de mão dupla, complementar e contraditória, pois simboliza tanto a segregação – a desigualdade trazida pelos vetores do capital com o apoio do Estado –, como também a possibilidade de alcançar as bases materiais para produzir, na esfera do *lugar*, relações regidas por outras racionalidades.

Para Daniela, *Panorama: arte na periferia* (2007) buscou, desse modo, contribuir para a compreensão de que arte, lazer e cultura são direitos de todos os cidadãos e que a atual movimentação artística da zona sul de São Paulo assinala um importante processo de “tomada de consciência, que deve avançar mais na organização, na tomada de espaços e reivindicações de acesso às instâncias do poder” (EMBÓN, 2009, p. 63).

Essa ‘tomada de consciência’, na busca por melhores condições de existência, é percebida também em diversos depoimentos durante o filme, como, por exemplo, do grafiteiro Puga, do MC Kall e dos poetas Maurício Marques e Zé Neto:

Eu acredito na arte de transformação social. Tem pessoas que falam: não, essa coisa já morreu, agora ninguém mais faz arte pra conscientizar, pelo menos pintura, essas coisas. Mas eu acredito muito nisso (PUGA, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

A arte por si própria ela é política, ela é reflexiva. Ela faz com que o homem consiga se ver de fora a si próprio. (KALL, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

A arte tem um poder infinito. Ela por si já remete ao questionamento. A poesia tem esse poder de fazer com que você questione os seus valores, a sociedade, você no contexto (MAURICIO MARQUES, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

O poeta aqui ele olha, ele sente o que é a nossa realidade; então não tem como ele não ser crítico com a realidade (ZÉ NETO, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

Sobre as *conseqüências* desse processo de conscientização por artistas da periferia sul de São Paulo, Euller Alves, comenta que:

A partir do momento em que a gente se vê como quilombo, como resistência, é natural que nós passamos a consumir a nossa própria inteligência. Por que nós temos pessoas capacitadas, nós temos pessoas que estão produzindo um nível cultural tão alto dentro do quilombo, que ele diz: Pô, eu preciso mostrar isso, eu preciso me expressar (EULLER ALVES em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

E complementa em outro trecho:

E a gente tem que ter consciência disso. Ter consciência do global sendo quilombo, sendo próprio, morando no morro. A gente precisa ter essa consciência. Tendo isso, a gente sabe que estamos fazendo um negócio por nós e para nós (EULLER ALVES em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

Entendemos que na visão de Euller, esse processo de conscientização é pensado a partir do já comentado percurso dialético de interpretação da realidade, que entende o *lugar* a partir da *totalidade*, compreendendo, dessa maneira, as *especificidades* e *convergências* da ordem local e global nos lugares. Nesse sentido, Milton Santos (2006) argumenta que:

A ordem global busca impor, a todos os lugares, uma única racionalidade. E os lugares respondem ao Mundo segundo os diversos modos de sua própria racionalidade. [...] **No primeiro caso, a solidariedade é produto da organização. No segundo caso, é a organização que é produto da solidariedade.** A ordem global e a ordem local constituem duas situações geneticamente opostas, ainda que em cada uma se verifiquem aspectos da outra. A razão universal é organizacional, a razão local é orgânica. No primeiro caso, prima a *informação*, que, aliás, é sinônimo de organização. No segundo caso, prima a *comunicação* (SANTOS, 2006, pp. 338 – 339. Grifo nosso).

Como podemos perceber, Santos (2006) procura enfatizar a importância do papel da *comunicação* em nível local, como produto da solidariedade existente, em detrimento da *informação* – que geralmente é fundada nas escalas superiores e inserida nos lugares através de vetores das *verticalidades*. Para o referido autor, o *lugar* é a dimensão territorial em que as populações, ao redefinirem o uso das técnicas, conseguem produzir ações solidárias em suas relações sociais, incluindo aqui o *trabalho* em sua dimensão econômica, cultural e política. Desse modo, “parcelas significativas do espaço geográfico, situadas sobretudo nas cidades (especialmente nas grandes cidades dos países subdesenvolvidos) [...] [conseguem escapar] aos rigores das *normas rígidas*” impostas pelo capital a partir de seus processos hegemônicos de territorialização em nível mundial. Sobre esse ‘escape’ às normas rígidas, complementa o autor:

Velhos objetos e ações menos informadas e menos racionais constroem paralelamente um tecido em que a vida, inspirada em relações pessoais mais diretas e mais freqüentes e menos pragmáticas, pode ser vivida na emoção e o intercâmbio entre os homens é criador de cultura e de recursos econômicos (SANTOS, 2006, p. 232).

Nessa perspectiva, transcrevemos aqui o depoimento do poeta Sérgio Vaz ao documentário *Panorama*, onde é possível reconhecer em suas breves palavras a dimensão política e cultural do *encontro* e da *comunicação* na periferia sul de São Paulo, principalmente a partir dos *saraus*:

Isso aqui é um ato político, extremamente político. [...] Então a gente vem aqui pra exercitar a cidadania. A gente vem aqui pra se encontrar, é a nossa Ágora, aqui é a nossa arena, o nosso debate, a nossa assembleia. Tudo aquilo que não nos deram, nós estamos realizando aqui (SÉRGIO VAZ, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

Ainda sobre a *dimensão do lugar* e suas *práticas solidárias*, citamos aqui como o filme procurou apresentar, a partir dos relatos dos depoentes, a questão das *coletividades* formadas em torno da cultura, principalmente nos últimos anos, naquela região. Para a produtora cultural Diane, a arte:

Ela começa a se manifestar individualmente, aí as pessoas começam a descobrir que coletivamente vai dar um outro salto de qualidade, de otimizar recursos, porque um tem um microfone, o outro tem um violão, e canta, e se junta com o outro que tem a câmera, que filma, que faz com o outro que fotografa, que leva e que grava o CD, e que pinta. Eu acho que é isso que o pessoal está descobrindo (DIANE, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

Para Euller Alves, foi a partir do mencionado *processo de conscientização* que as pessoas começaram a fazer cinema, documentário, escrever livros, organizar espetáculos, e, nesse processo, *criar grupos*. Nesse sentido, diz Euller:

Estamos num momento único. Eu diria que uns dez, oito anos atrás, quando começou essa história da mudança, da significação dessa região que nós vivemos hoje – região que está incrustada no Jardim Ângela, Jardim São Luis e Capão Redondo – o *boom* artístico que apareceu nessa região, desse tempo pra cá, de ações privadas, de ações de políticas públicas, de pessoas particulares, de pessoas desse eixo da *Casa Popular de Cultura*, que é um quilombo que agrega vários lugares e várias pessoas. **Eu acredito que a partir daí nós conseguimos catapultar, transformar a ideia de periferia violenta, entre uma periferia viável e uma periferia com perspectiva de futuro** (EULLER ALVES em *Panorama: arte na periferia*, 2007. Grifo nosso).

Essa *perspectiva de futuro*, dada a partir do processo de *significação* da periferia pelos seus próprios moradores, é percebida por nós não somente através do citado relato de Euller, mas em diversos outros, se tornando, assim, uma *tônica* dessa movimentação cultural – e que *Panorama*, a seu modo, procurou documentar.

Nesse sentido, citamos aqui a poesia ‘*Povo*’, declamada pelo poeta e autor da mesma, Zé Neto, no *Sarau da Cooperifa*, ainda no primeiro bloco do filme (18’):

Eu posso. Sou possível
Rasgo o verbo,
Vivo a vida no improvisado.
Eu posso. Sou possível.
Sou um pedaço da história
Que já foi lido.
Uma corrente quebrada
Cunhada no grito.
Eu posso. Sou possível.
Assumo o rumo sem rumo.
Sem terra, sem lar...
Do tempo, nenhuma lágrima...
De tudo só tem a ganhar,
A luta mal começa
E já vem outra batalha para ganhar...
Eu posso. Sou possível.
Divido meu sorriso, meu pranto,
É tanto e tão pouco.
Eu posso. Sou possível.
Começo tudo de novo.
Sou pele. Sou raça.
Sou povo.

Com isso, entendemos que a história do tempo *passado e presente*, assim como a perspectiva de *futuro*, são pensados por esses produtores de cultura – incluindo também o caso do *Arte na Periferia* –, de forma atrelada ao processo, já mencionado, de *redefinição da função social da arte*.

Nesse sentido, enfatizamos que a construção permanente dessa ‘*rede de artistas*’ na região vem consolidando tanto uma nova *cultura política* – que visa a participação popular em busca de melhores condições de existência, quanto à luta por *políticas culturais*, que venham contribuir nesse processo.

Sobre esse assunto, Martín-Barbero (2009, p. 289), em diálogo com José Joaquín Brunner – que, segundo ele, é “[...] um dos investigadores latino-americanos de maior contribuição para a nova visão das políticas culturais” –, reconhece a importância da redefinição do papel da cultura pelos movimentos sociais. Esse reconhecimento fica claro quando o autor comenta as *mediações constitutivas da cultura e política*:

Abre-se assim ao debate um novo horizonte de problemas, no qual estão redefinidos os sentidos tanto da cultura quanto da política, e do qual a problemática da comunicação não participa apenas a título temático e quantitativo – os enormes interesses econômicos que movem as empresas de comunicação – mas também qualitativo: na redefinição da cultura, é fundamental a *compreensão de sua natureza comunicativa*. Isto é, seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 289. Grifos do autor).

Logo, percebemos que Martín-Barbero (2009) também reconhece e enfatiza a importância da *comunicação* nesse processo de *redefinição da arte e da cultura* pelas classes populares. Nesse sentido, o papel dos *mediadores culturais*, apresentado pelo autor, contribui sobremaneira nesse processo. Para ele os *mediadores* são os *ativistas do bairro* que, independente da profissão, filiado ou não a partidos políticos,

[...] operam nas instituições locais fazendo a conexão entre as experiências dos setores populares e outras experiências do mundo intelectual e das esquerdas. São transmissores de uma mensagem, mas estão inseridos no tecido da cultura popular do bairro (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 273).

Profícuos articuladores de cultura, esses *agitadores culturais* – como são comumente chamados na periferia sul de São Paulo – exercem um papel fundamental para a construção de um movimento cultural, artístico e popular *de base*. Os *mediadores*

culturais se caracterizam como um grande *estímulo*, como uma *força virtuosa*, e, por esse motivo, parecem-nos fundamentais para o processo de fortalecimento da união e do diálogo entre os artistas e a população local – tendo os *espaços da amizade, da vizinhança e da emoção*, como sua base territorial.

Peu Pereira se autodenomina um *agitador*. E não é para menos, quando passamos a conhecer sua vida e suas ações no lugar. Assim como Peu, entendemos que o *Arte na Periferia*, como um todo, também se presta a esse “serviço”. A partir do conjunto de suas produções, o referido grupo se apresenta como um *elo*, um *nó*, que busca conectar pessoas e lugares a partir de uma técnica e estética que reconhece, no tempo e no espaço das classes populares, *a sabedoria da construção de um outro amanhã*. O dispositivo utilizado pelo grupo, como vimos, é essencialmente a produção audiovisual; entretanto, não podemos esquecer que a produção escrita, também de natureza comunicativa, se apresenta como uma das formas em que o grupo visa contribuir para essa movimentação. Nesse sentido, citamos aqui trechos do texto *Círculo das Artes*, de Peu Pereira, publicado no blog do *Arte na Periferia*, em 2007, sobre esse processo de *redefinição da cultura* pela periferia:

Há 12 anos atrás nós éramos o triângulo da morte, era assim que a mídia nos chamava e táxi não passava da ponte. De lá pra cá foram surgindo movimentos culturais, pessoas comprometidas com a transformação de uma realidade, ONG’s sérias fazendo o trabalho do estado, grupos de rap, referências de vida. Ações artístico-culturais que tomaram corpo, balões subindo aos céus com poesias, postes com placas de políticos dando lugar as Postesias. Os muros foram ficando cada vez mais coloridos e politizados com grafites, as crônicas param de falar da violência real do nosso dia-a-dia para falar das nossas origens africanas, nordestinas, do compromisso... “rap é compromisso não é viagem...” nosso eldorado negro. Trazendo consciência para a dor, para o suor, para o labor e principalmente para a cor.

Temos consciência de que a arte não é um alicerce tão forte quanto a economia, a sociologia, a política, mas é umas das ferramentas mais poderosas da civilização. Ela é quem permite o homem se olhar de fora, enxergar sua realidade e motivar transformações. “Estamos aqui pra transformar a periferia, e quando a gente conserta o poema, o poema conserta a gente”. Esse impulso de resistência é o sentido da vida, nosso combustível, é fazer arte e gritar bem alto que não estamos parados no caminho da história branca e mentirosa que nos ensinam na escola. Aprendemos a ler e a caminhar, agora somos adolescentes ávidos por justiça, qualidade de vida para a periferia.

Não, não queremos sair daqui, queremos ficar e evoluir, desconstruir pra deixar de sobreviver. Queremos três refeições por dia e boa escola para os nossos filhos, queremos serviços de qualidade aqui na periferia. Que cada cabeleireiro, açougueiro, padeiro, mecânico, professor, seja o melhor que possa porque atende principalmente aos seus e se é tudo nosso que seja com a melhor qualidade possível (PEU PEREIRA, setembro de 2007).¹⁰⁸

¹⁰⁸ Texto completo em ANEXO 03.

Sobre a referência do *bairro* na construção horizontal da cultura popular, voltamos a Jesús Martín-Barbero (2009):

O bairro surge, então, como um grande mediador entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade, um espaço que se estrutura com base em certos tipos específicos de sociabilidade e, em última análise, de *comunicação*: entre *parentes* e entre *vizinhos*. O bairro proporciona às pessoas algumas referências básicas para a construção de um *a gente*, ou seja, de uma ‘sociabilidade mais ampla do que aquela que se baseia nos laços familiares, e ao mesmo tempo mais densa e estável do que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade’. Frente à provisoriedade e à rotatividade do mercado de trabalho, que, sobretudo em tempos de crise econômica, dificultam a formação de laços permanentes, é no bairro que as classes populares podem estabelecer solidariedades duradouras e personalizadas. Nesse espaço, ficar sem trabalho não significa perder a identidade, isto é, deixar de ser filho de fulano ou pai de beltrano. E frente ao que acontece nos bairros residenciais das classes altas e médias-altas, onde as relações se estabelecem mais com base em laços profissionais do que por vizinhança, pertencer ao bairro para as classes populares significa ser reconhecido em qualquer circunstância (MARTÍN-BARBERO, 2009, pp. 276 – 277. Grifos do autor).

Ainda que a dimensão do trabalho e suas relações pessoais tenham grande importância nessa construção popular de *cultura política*, entendemos, em consonância com as ideias de Martín-Barbero (2009) e Embón (2009), que o *processo de identificação* maior, nessa região, é de *cunho territorial*, ou seja, baseada na dimensão do *lugar*. Como vimos em *Panorama* (2007), muitos são os artistas que se identificam como ‘trabalhadores da arte’ e como ‘artistas’, até mesmo porque vários deles encontram na arte os seus *meios de subsistência*, o seu trabalho pleno; ainda assim, essa *identidade de artista*, não é tão expressiva quanto a identidade de ‘morador de periferia que faz arte’. Nesse sentido, citamos aqui alguns depoimentos, expressos no último bloco do filme, onde podemos entender essa argumentação:

Eu acho que eu não tenho uma história de artista, eu tenho uma história tem um cara que nasceu na periferia, se criou na periferia. Essa é minha história. Agora a história do artista, eu acho que do outro lado da ponte sabe mais, mas a minha não é de artista, a minha é de neguinho batendo de frente. (ZÉ NETO, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

Eu não sei se eu sou artista, eu sei que eu trabalho com arte. (NOOG, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

Mano eu acho que artista faz arte. Eu me considero mais terrorista do que artista; acho que eu faço mais terror com as palavras do que arte. Artista faz quadros bonitos. (FERRÉZ, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).



O escritor Ferréz e o poeta Zé Neto no filme Panorama: arte na periferia (2007).

Uma das barreiras explicitadas pelo filme, no que diz respeito a *autodefinição como artista* pelos produtores de arte e cultura da periferia, é a questão do *preconceito* incrustada na nossa *sociedade do espetáculo* (DEBORD, 2008). Diz Estevão:

Eu me reconheço como artista, mas tem muita gente que não acha, porque me vê simples, normal. Eu não saio por ai dizendo ‘eu sou artista’, ‘eu sou aquele cara que fez a casa de Paraisópolis’. Tem gente no meu serviço que me olha [...] você é aquele artista? Será que foi você que fez aquela casa? Ai eu respondo: sabe por que eu não gosto de me aparecer, assim, como artista pra todo mundo, porque se eu for contar pra você que foi eu que fiz esse trabalho lá, você não vai acreditar, porque eu tô com uma roupa de faxineiro ou varrendo o pátio. Então acha que só porque você é faxineiro não tem capacidade de fazer um trabalho de arte, uma coisa diferente. Porque quando você gosta de se exibir, todo mundo passa a reconhecer você, mas como eu não gosto de me exibir, então é por isso que fica meio assim: quem conhece, conhece, quem não conhece, fica sem conhecer. (ESTEVÃO, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).



*Artista plástico Estevão e a arte de sua residência em Paraisópolis.
Imagens do filme Panorama: arte na periferia (2007).*

Há também no filme outros depoimentos que afirmam a *condição de artista* dos participantes dessa movimentação. Como veremos, essa condição está geralmente atrelada à ideia de *artista-popular*, *artista-cidadão*.

Essa pergunta é interessante: ‘Você é um artista?’. Sou, por que eu tenho vínculo com o outro. Meu vínculo é com o outro; a arte é meio. (JAIR, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

Fazer a arte não por *hobbie*, mas por motivo de existência. (GAL, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

Eu acho que quem é da periferia é artista popular. Quem não tem essa consciência já foi pra o lado de lá, entende? Já não está mais na periferia. [...] O artista popular sempre vai estar na periferia, quando ele estiver do lado de lá, que já é artista pop, ele já saiu daqui. (MC GASPAS, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

Eu me considero um artista-cidadão, até porque eu não sou um operário, uma pessoa digna que acorda de manhã, pega dois ônibus, bate o cartão e, por conta disso, ganha menos do que merecia. [...] Quer dizer, o meu trabalho reflete em outras pessoas, ao contrário de um operário, que às vezes ele vê o fusca que ele construiu e não sabe se foi ele ou se foi outra pessoa, né. Então eu me considero por conta disso. E não é nenhum privilégio ser artista, ser artista é um castigo, não é verdade?, porque é uma missão. [...] Então a minha arte está a serviço da minha comunidade, do meu bairro, então demora um pouco até pra ser reconhecido, até porque não é pra ser reconhecido dessa forma, é pra ser respeitado. (VAZ, em *Panorama: arte na periferia*, 2007).

Em entrevista, Peú Pereira também destaca essa discussão da arte e do artista na periferia:

[...] No filme surgiu uma definição que eu acho uma das melhores, que é do Jair Guilherme, que ele diz o seguinte: “A arte é meio, a gente faz arte para poder se comunicar com o outro”. A arte sem o outro é inócua, ela não tem corpo, ela não tem motivo de existir. Essa coisa de se perguntar “mas você é artista ou não?” veio justamente disso. O que é visto hoje como artista? Eu li que o Luan Santana é considerado um artista, o Restart é uma banda de artistas, o ator da novela global, ele é um artista. E aí que tipo de artista você tem na sociedade e o que ele reflete, enquanto modelo, enquanto exemplo? E isso é complicado quando você vai discutir esse conceito por meio do artista popular, porque o artista popular está na rua. E quando ele vai na academia falar sobre a sua experiência, ele vai lá, muitas vezes, mais do que falar, ele vai apresentar, mas ele não fica lá para teorizar. O pensamento dele muitas vezes é recortado, dilacerado e ruminado para se transformar num teorema. Ele não fica lá para dizer os reais motivos dele. Ultimamente eu tenho pensado muito na fome, escrevi um texto no blog chamado “*Estética e fome, e não estética da fome*”. Quer dizer, o cara de barriga vazia não consegue produzir. É aí que eu falo que existe um ponto em comum. Quando a gente vai pensar na conceituação do artista de rua, que você pode falar popular, da rua, da vida louca, não importa, é o cara que produz de acordo com o que ele ouve, e o que ele ouve é isso, é o cara que é hostilizado pela polícia porque é pobre e negro. Então, antes de qualquer coisa, é preciso dizer que essas pessoas são povo, sofredoras e trabalhadoras. Eu, por exemplo, sou filho de mãe paraibana e de pai cearense. Sou de uma geração que veio de migrantes do nordeste pra cá. Então tem tudo isso, a gente precisa antes de se considerar artista, é preciso se considerar trabalhador digno, negro digno, morador de periferia digno. E mais do que tudo isso: propositor, pensante, seres que precisam se *autoformar* e se *autogestionar* para poder questionar esse sistema todo. (PEU, em 16/05/2011).

Em consonância com o relato de Peu, entendemos que o documentário *Panorama* (2007) objetivou trazer a discussão da arte e da cultura, não como uma questão fechada, e sim aberta para a reflexão e novas formulações. Nesse sentido, destacamos que o valor da cultura é problematizado pelo filme como manifestação resultante da *organização popular* e atrelada às *possibilidades técnicas* da conjuntura atual. Nas palavras de Peu:

[...] E esse nó nunca será desatado, porque a arte ainda vai ser conceituada e reconceituada muitas vezes. Mas hoje a gente consegue ter a dimensão de que vivemos num momento histórico que, pela primeira vez na história da humanidade, é possível pesquisar um acervo de mais de 500 séculos. A gente consegue ouvir músicas que antes, no tempo de Beethoven, muita gente não ouvia, e não é porque agora ele é um ícone, mas sim porque agora é possível. Você vem e pesquisa na internet. Você tem a referência de qualquer tempo de arte. E a gente já percebeu o quanto isso mudou, e principalmente como a elite vem se apropriando do popular. A apropriação do samba. A gente sabe que o samba é nascido na favela, o samba sempre falou da fome, sempre falou da favela, do morro e do bairro. Depois ele vai falar de outras coisas. Mas ele nasceu na favela e vai se transformando em outras coisas, na Bossa Nova, e em uma série de questões. Daí a elite passa a gostar. Hoje é uma coisa *cult*, clássica e coisa e tal. Então a gente precisa ter consciência que as coisas sempre vêm da arte emergencial. O grafite e o hip-hop são exemplos de movimentos que a gente sente legitimidade, que nasceram disso... (PEU, em 16/05/2011).

No intuito de finalizarmos essa análise mais específica do documentário *Panorama*, citamos aqui trecho da *justificativa* do filme escrito pelo grupo, tendo em vista suas pretensões de contribuir, em alguma medida, para o fortalecimento da arte e da cultura na periferia sul de São Paulo.

[...] Diante da dificuldade de acesso à cultura e da busca de uma identidade própria, surge uma produção artística emergente. São manifestações de resistência que persistem, e criam um novo padrão de consumo. Em tempos onde à repressão gera mais repressão, a arte surge como mediadora de possibilidades de integração, renovando o tecido do sistema social de forma lúdica e concreta. Nesse contexto as manifestações artísticas têm um papel fundamental na formação da cultura do povo. Entendemos que há uma necessidade de registro e publicização da arte produzida na periferia para própria comunidade artística. A realização dessa pesquisa vem a contribuir para fortalecer o sentimento de pertencimento e a identidade da comunidade artística da região, dando visibilidade à produção e ao artista local (PEU em *Arte na Periferia*, setembro de 2006).

Com diversos trabalhos na área audiovisual – vídeos de curta e média-metragem, vinhetas, programas televisivos, entre outros – destacamos que a produção do *Arte na*

Periferia, ao longo de seus mais de quatro anos de existência, vem se destacando pela qualidade¹⁰⁹ e difusão de suas obras¹¹⁰ dentro e fora da zona sul de São Paulo.

A partir de diferentes linguagens – sejam elas, documentais, experimentais, ficcionais ou institucionais –, o grupo vem produzindo, ao longo de sua trajetória, tanto trabalhos *voluntários*, que eles chamam de *autorais*, quanto trabalhos *remunerados*, a partir de editais públicos, e de prestação de serviços a setores privados – normalmente grupos culturais, associações e ONG’s.

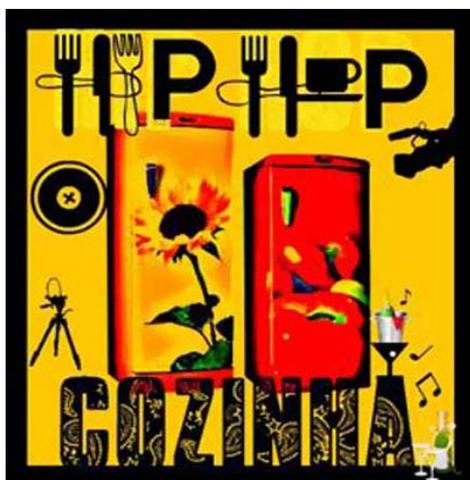
De acordo com os integrantes, os trabalhos ‘autorais’, sem remuneração, são feitos nas horas vagas, pois, no cotidiano, é preciso privilegiar os trabalhos que venham a garantir o sustento de seus integrantes e familiares. Como exemplo de trabalho não

¹⁰⁹ Sobre o reconhecimento da qualidade de suas produções, destacam-se aqui alguns **prêmios**: Ganhador do Prêmio Curta o Curta – 18º Festival Internacional de Curtas de São Paulo (2008); Vencedor do melhor vídeo do Festival Tela Digital – TV Brasil 2009 - unanimidade do Júri; Premiação do 19º Festival Internacional de Curtas de São Paulo. Além destas premiações, destacam-se os Editais do Programa VAI da Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo; Edital Nós na Tela, do Ministério da Cultura; além da produção de três curta-metragens de ficção em Cinema Digital - Projeto Contos de Bairro - com apoio do Programa VAI, Revista de Cinema, Grupo de Teatro Monte Azul e HL Filmes; Ainda sobre os prêmios, citamos os ganhados pelo Curta Saraus: Melhor Filme - Festival de Cinema de Paraisópolis; Menção Honrosa - II Festival de Jericoacoara - Cinema Digital; Melhor filme na categoria documentário - VII Mostra Competitiva de Vídeos do Interior.

¹¹⁰ **Sobre a difusão do filme *Panorama: arte na periferia* (2007)**, para além dos espaços de exibição da periferia sul de São Paulo, destacam-se aqui algumas das principais exibições em nível nacional e internacional: Mittwochskino – Universidade de Hamburgo – Alemanha – 2009; Mostra CinePerifa / CUFA - 3º Antídoto – Seminário Internacional de ações culturais em zonas de conflito – Itaú Cultural – 2008; 2º Cine CUFA - CCB - Rio de Janeiro – 2008; Ciclo de Cinema Brasileiro: As Múltiplas Faces da Globalização – CEIS XX – Centro de Estudos Interdisciplinares do século XX – Universidade de COIMBRA – PT – 2008; Cine CUFA – Distrito Federal – 2008; Mostra Belas Artes de São Paulo - Centro Universitário Belas Artes – 2008; Mostra Periferia – ESP - Escola de Sociologia e Política de São Paulo – 2008; Hip Hop e arte na periferia em Portugal e no Brasil – CES - Centro de Estudos Sociais - Universidade de COIMBRA – PT – 2007; Mostra Cinemacidade - Universidade Federal de São Paulo – 2007; Semana de Arte Moderna da Periferia – 2007; Mostra de Projetos VAI – 2006; 20º Mostra do Audiovisual Paulista – 2006.

Sobre a difusão de Curta Saraus (2010), citamos que o grupo foi convidado a exhibir o filme durante o Festival Autres Brésils em Paris, na França no dia 18 de junho de 2011; também foi convidado pela organização "ViVé" (Grigny) que está organizando os primeiros Encontros de Cinemas do Mundo, também em Paris – França; o coletivo enviou o filme para o Festival de Cinema de Vila do Conde em Portugal; entrou na seleção oficial do CurtaDOC – Segunda temporada; foi convidado a vender o filme e fazer uma apresentação do mesmo em Berlin na Livraria; também enviou cópias para as seguintes instituições na Alemanha: Universidade de Postdam, Universidade de Hamburgo, Kooperation Brasilien, Mostra de filmes em Freiburg, Centro de Estudos Latinoamericanos em Colonia, e Festival Cine Brasil em Berlin, Alemanha. Também enviou cópia para o Canal Encuentro, na Argentina, e como as pessoas por lá gostaram muito do filme e do movimento, o coletivo está em negociação para venda do filme pelo canal, e possível exibição em rede nacional Argentina. No mês de agosto de 2011, eles tem uma exibição agendada na FUNCEB – que é um centro de estudos Brasileiros na Argentina. No Brasil, o filme vem percorrendo diversos festivais, como Festival de Cinema de Jericoacoara – *Jeri Digital*, no Ceará; a *Semana de Cinema Paulista de Curta Metragem*, entre outros. Por fim, destacamos que o filme, por fazer parte do Programa Nós na Tela do MINC, vem sendo exibido no canal TV Brasil. Fonte: Dados informados pelo *Arte na Periferia* (por e-mail).

remunerado pelo grupo, citamos aqui, a realização dos programas televisivos *on-line*, *Hip Hop Cozinha*¹¹¹, em parceria com o MC Zinho Trindade.



Arte gráfica, logotipos, do Programa Hip Hop Cozinha de direção de Peu Pereira.



À esquerda, David Vidad filma Zinho Trindade para o Programa Hip Hop Cozinha. À direita, Peu Pereira desenvolvendo o trabalho de câmera. Imagens dos bastidores do Programa Hip Hop Cozinha número 02, no espaço do Grupo Clariô.

¹¹¹ Para apresentar esse projeto, citamos aqui trecho da matéria de Cristine Oliveira, do site Portal Rap Nacional, também publicada no site do Programa. “O programa tem a intenção de divulgar e mostrar os trabalhos que estão sendo desenvolvidos no Hip Hop, é uma maneira diferente de dar voz ao povo. O set de filmagens oficial é na casa do próprio Zinho Trindade, mas pode acontecer em outros locais [...]. Iniciativas como a de Zinho dão a dimensão de como o Hip Hop pode evoluir e trilhar caminhos diferentes dos convencionais, mudar paradigmas e clichês que impedem a cultura prosseguir adiante ganhando novos espaços “[...] mudanças é sempre bom, devemos inovar, o Hip Hop é muito vasto, acho que devemos explorar novas situações e novas formas” comenta o MC Zinho. [...] Sem ajuda financeira, o programa funciona a base dos amigos que acreditam no trabalho de Zinho e Peu e dão uma força para que aconteça: JC, David, Lucio, Luciano, Gunnar Vargas, Dani, Rafael Franja, Dani Bonates, Raissa Padeal, são alguns dos que fortalecem o Hip Hop Cozinha. Indo para o seu quinto programa, Zinho já recebeu para um bate papo em sua cozinha, talentos como Slim Rimografia e Tiago Beats, que deram um pontapé inicial, na seqüência vieram o grupo de teatro Clariô, o MC Fino, o Criolo Doido, e por último, Sombra”.

Fonte: <http://www.hiphopcozinha.blogspot.com/>

Também sem remuneração, citamos alguns trabalhos de 2006, como a realização dos vídeos: *Fado Tropical*¹¹², *Provas Vandalizadas*¹¹³, e *...p...o...e...i...r...a..*¹¹⁴, este último realizado em parceria com o NERAMA.

¹¹² Este curta metragem de dois minutos, realizado no interior do estado de São Paulo – no município de Riberão Preto e região –, é uma das primeiras produções do grupo. A temática é sobre a cana-de-açúcar, no sentido de apresentar poeticamente a problemática da produção do etanol e suas consequências sociais. A partir de uma linguagem próxima do *videoclip*, o curta apresenta imagens próprias, captadas com uma câmera digital de baixo custo. A canção, que percorre toda a duração do vídeo, foi gravada pelo grupo durante a viagem, mais especificamente, em uma visita à Universidade de Jaboticabal, onde o grupo conheceu um estudante de Geografia, chamado Leandro, que estava tocando essa canção. O processo de identificação do tema do vídeo com a melodia (que canta, com lamento, a dura sina dos trabalhadores do campo, em especial, dos cortadores de cana), fez com que o coletivo optasse por fazer dela a base do jogo de imagens, ou seja, da composição geral do curta metragem.

Em linhas gerais, podemos dizer que a linguagem desse trabalho se aproxima muito do *videoclip*, no sentido da ênfase dada ao conteúdo da canção; entretanto também sinalizamos aqui elementos que o fazem se diferenciar desta linguagem. Nesse sentido, citamos seu caráter de *ativismo político*, junto aos movimentos sociais – de denúncia e problematização da vida e do trabalho no campo, assim como dos movimentos migratórios. Entendemos, assim, que a música entra no filme, para complementar as imagens, e não ao contrário, como acontece no caso do *videoclip*.

¹¹³ Vídeo sobre a produção de desenhos do grafiteiro Puga, dentro do contexto escolar.

¹¹⁴ “Uma música, uma foto, um filme. Um instante de POEIRA que sobe em Serra Pelada”, esta é a sinopse do vídeo de 5 minutos e 15 segundos, realizado em co-produção com o NERAMA – Núcleo de Estudos e Realização Audiovisual do Monte Azul. Segundo informações do próprio coletivo, este vídeo ganhou três importantes prêmios, sendo dois referentes ao prêmio *Curta o Curta*, do 18º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, de 2008 e 2009, e o prêmio de *Melhor Vídeo*, por unanimidade de jurí, no Festival Tela Digital – TV Brasil, também em 2009.

O vídeo, feito a partir da conhecida fotografia *Enfrentamento em Serra Pelada*, do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, foi realizado em uma linguagem experimental, mais próxima da *videoarte*. Com base na citada fotografia, o vídeo consegue, a partir de um instante fotográfico – ou como o próprio Sebastião Salgado chama, de um “fenômeno fotográfico” (SALGADO *apud* MAUAD, 2008, p. 44) –, cristalizar na matéria ações e objetos que, numa trama de complexidades, formam o espaço da fotografia. A luz da fotografia de Salgado, que recebe constantemente duras críticas - por salientar o contraste entre zonas de luz e sombra, dando um ar religioso, barroco, às imagens, é mantida no vídeo, ainda que o coletivo tenha alterado as cores, de tons de cinza para tons de sépia. A trilha sonora, também merece destaque na análise: a utilização da música, de Naná Vasconcelos, *Africadeus* – uma percussão de berimbau -, dá ritmo as imagens, e faz referência direta à *cultura de resistência*, visto que o berimbau surge como instrumento da capoeira, uma luta em forma de dança praticada nas senzalas e nos quilombos brasileiros contra as fortes repressões do sistema colonial.

A partir de movimentos com a câmera na mão, e da utilização de recursos como *zoom in* e *zoom out* em relação à fotografia, a narrativa se constrói a partir da revelação de fragmento por fragmento da totalidade da imagem. Esse movimento se inicia pelas bordas, e com o tempo vai se aproximando do fragmento central da imagem, para então, ao fim, mostra a imagem na sua totalidade. O uso repetitivo de fragmentos em diferentes combinações faz referência direta à estética das recentes produções artísticas em vídeo. Com relação ao fragmento central da imagem, este é o que mais evidencia o conflito: um trabalhador segurando com a mão o cano da arma empunhada por outro trabalhador, este último sendo um policial, ou seja, representando a ordem, versus o trabalhador informal, sem-terra, marginalizado, que representa o vigor da luta pelo seu trabalho, pela manutenção de sua existência.

Esse conflito, tão latente, salta-nos aos olhos. Ainda que este tipo de conflito e contradição sistêmica seja, geralmente, conhecido pela maioria dos espectadores, ainda assim, o “fenômeno fotográfico” em questão, e sua apropriação pelo vídeo *Poeira*, fazem com que este conflito seja revisitado, lembrado, e, por conseguinte, problematizado nos circuitos onde é apresentado.

Em 2007, citamos a criação da *Vinheta da Semana de Arte Moderna da Periferia*, e o envolvimento do grupo nessa Semana; em 2008, os vídeos *Os Mameluco*¹¹⁵ e *Pequeno Quadro*; em 2009 o *trailer* do filme *Donde Miras*, e a *Cobertura do Fórum Social Mundial*¹¹⁶; e em 2010, vídeo do *Sarau do Binho Especial dia das Mulheres*, entre outros.

Como exemplo de trabalho voltado para setores privados, citamos, em 2010, a produção de vídeos-panfletos para a campanha política da candidata a vereadora do município de São Paulo, Mari Almeida, intitulada *Outra Política*. O trabalho consistiu na produção de uma série de quatro curtas metragens, de oito minutos, cada um, com os seguintes temas: *Direitos Humanos*; *Cultura Livre*; *Mundo do Trabalho*; *Ecologia Urbana*. Também nesse sentido, citamos o curta desenvolvido para o grupo *Cia de Teatro Kiwi*, sobre sua peça *Carne: Patriarcado e Capitalismo*, também no ano de 2010.



Imagens dos vídeo-panfleto 'Outra Política' – Cultura Livre.

No que se refere aos trabalhos remunerados por *editais públicos*, além do já citado *Panorama: arte na periferia* (2007), mencionamos a concepção e coordenação do projeto *Contos de Bairro* (2008), que produziu dois curta-metragens de ficção, em cinema digital, baseados em contos de escritores da periferia de São Paulo. Esse projeto foi financiado

¹¹⁵ *Os Mameluco* é o nome do grupo de música que Peu Pereira faz parte tocando gaita. O vídeo serviu como meio de divulgação do trabalho do grupo.

¹¹⁶ Os programas sobre o *Fórum Social Mundial* ocorrido em Belém – PA, realizados em parceria com o *Coletivo Intervezes* de Curitiba – PR, foram elaborados para exibição em canais públicos de televisão. Sobre o Intervezes: “Em atividade desde 2002, o Intervezes – Coletivo Brasil de Comunicação Social é uma organização que trabalha pela efetivação do direito humano à comunicação no Brasil. Para o Intervezes, o direito à comunicação é indissociável do pleno exercício da cidadania e da democracia. Uma sociedade só pode ser chamada de democrática quando as diversas vozes, opiniões e culturas que a compõem têm espaço para se manifestar. O coletivo é formado por ativistas e profissionais com formação em Comunicação Social e em outras áreas, distribuídos em 15 estados brasileiros e no Distrito Federal. Cada associado do Intervezes é, ao mesmo tempo, um promotor de ações locais e um colaborador na formulação e realização de estratégias nacionais adotadas pelo coletivo”. Fonte: <http://www.intervezes.org.br>.

pelo *Programa VAI*, com o apoio da *Revista de Cinema* e do *Centro Cultural Monte Azul*. O projeto também foi realizado em parceria com a produtora *HL Filmes*¹¹⁷.



Arte gráfica do projeto Contos de Bairro (2008) e algumas imagens do contexto de produção.

Em 2010, citamos a realização de dois importantes trabalhos: o oferecimento de oficinas de produção audiovisual no *Ponto de Cultura MORARTE*¹¹⁸, no *Bar do Binho*, entre abril e junho, e a produção do curta-metragem *Curta Saraus*, lançado no mês de novembro; ambos os projetos financiados pelo Ministério da Cultura (MINC).

Destacamos que as oficinas fazem referência ao *Programa Cultura Viva dos Pontos de Cultura*, e o filme ao *Editais Nós na Tela*, do *Programa Mais Cultura* – por meio das Secretarias do Audiovisual e de Articulação Institucional do MINC, em parceria com a

¹¹⁷ “A *HL Filmes* é uma produtora baseada em São Paulo, especializada em documentários, cinema e TV. Criada por Hermes Leal, diretor e produtor executivo, realizou documentários e programas para as principais emissoras de TV do Brasil, como Rede Manchete, SBT, Record e Rede TV. Fez documentários importantes como “Os Herdeiros de Chico Mendes”, “Censura e Liberdade no Brasil”, e “O Quilombo Perdido”. Atualmente, produz o primeiro filme de ficção, “Cide e Alice”, que teve seu roteiro premiado pelo Sundance, e com co-produção com Portugal e França. A *HL Filmes* está registrada na ANCINE com Nível de Classificação “C”, com capacidade para produzir filmes e documentários com orçamentos de até R\$ 3 milhões”. Fonte: <http://www.hlfilmes.com.br>

¹¹⁸ O *Ponto de Cultura Morarte* é uma parceria entre o MDM - *Movimento pelo Direito à Moradia* e o *Sarau do Binho*, que acontece todas as segundas-feiras no *Bar do Binho*, no bairro Campo Limpo, na periferia sul de São Paulo.

Associação Brasileira de Canais Comunitários (ABCCOM) e da Sociedade dos Amigos da Cinemateca.



Logo do Ponto de Cultura Morarte e panfleto de convite à oficina.

As oficinas, segundo eles, foram oferecidas gratuitamente e direcionadas aos militantes de movimentos sociais e culturais da região. Em linhas gerais, as oficinas objetivaram construir um espaço de inclusão digital e realização audiovisual, no sentido de potencializar as iniciativas culturais e políticas daquela região.

Segundo David, o trabalho das oficinas foi muito interessante, pois “[...] a gente reverteu o processo. Nós nos tornamos multiplicadores” (DAVID, em 08/07/2010). Sobre o processo de realização das oficinas, no que diz respeito à sua metodologia, comenta David:

[...] um pouco a ideia era trazer esse modelo que a gente já tinha conhecido, e tomado contato, para a nossa prática. Então, eu, Peu e Gunnar, que ministramos essas oficinas, pensamos o formato delas. E a ideia era essa: juntar os grupos, e cada grupo fazer uma formação e produzir seu próprio filme. (DAVID, em 08/07/2010).

Esse ‘modelo’ que o grupo ‘já havia conhecido’, faz referência às oficinas de realização audiovisual *Kinoforum*¹¹⁹, que foram as responsáveis pela formação inicial do

¹¹⁹ Sobre essas oficinas, citamos aqui informações dos próprios organizadores. “As Oficinas *Kinoforum* de Realização Audiovisual atuam desde 2001, como atividade do Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, oferecendo oficinas de realização audiovisual em várias comunidades da cidade de São Paulo e, eventualmente, em cidades próximas da capital paulista”. Sobre os objetivos do projeto: “Através das oficinas pretende-se desvendar novos olhares, universos e concepções de imagem, oriundos de grupos sociais que habitam essas regiões, que ainda têm acesso limitado aos circuitos de produção e exibição audiovisual. [...] Os objetivos das oficinas são: aproximar a população do cinema, como forma de expressão popular; viabilizar a produção de filmes em formato digital – com baixo custo e facilidade de realização; estimular o

grupo com o audiovisual. Essas oficinas, comenta David, eram de curta duração e davam uma formação básica em roteiro, edição, fotografia e som. Assim, depois de finalizadas, os jovens é que tinham que ‘correr atrás’ para continuar produzindo¹²⁰.

Sobre o local escolhido para a realização das oficinas *do Ponto de Cultura Morarte* – um bar –, seu desenvolvimento, e significado para o grupo, comenta David:

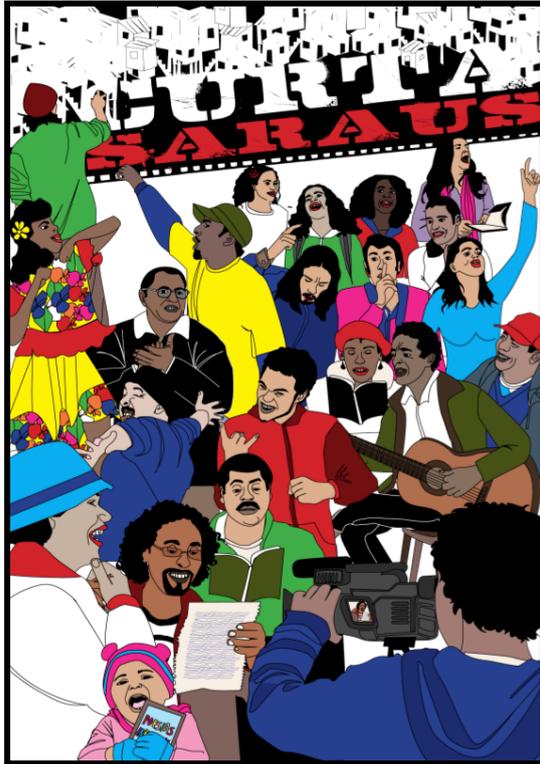
[...] a proposta era trazer as oficinas pra dentro do bar, porque a gente tinha essa ideia de que a academia, a sala de aula, a escola, aquela coisa fechada, chapada, fria, cadeira, lousa, quatro paredes, seria interessante quebrar. E aí surgiu essa ideia de fazer no próprio Bar do Binho e rolou muito bem, acho que, enfim, comportou. E pra gente, teve um sentido muito forte, porque essa região aqui, da ponte pra cá, que a gente chama, já foi uma das regiões mais violentas do mundo, e essa violência se dava também muito a partir dos bares, dos butecos, que eram onde as pessoas bebiam, enfim, e que rolava algumas chacinas na frente dos bares. Mas ao longo do tempo isso vem se transformando, ainda, claro, muito menos do que a gente gostaria. Mas quando você vê que os bares, alguns bares, começam a virar espaços culturais, espaços de formação de cultura, de produção de cultura, de encontro de artistas, então eles começam a dar uma outra cara, começa a virar uma certa referência também aqui dentro. [...] Então pra gente foi muito simbólico produzir as oficinas dentro do bar – por conta dessa questão política, econômica e social do bar aqui na periferia.

No final, nós produzimos quatro curtas: um sobre a moradia, um sobre o artista, um sobre o carro preto – que é uma história que rola aqui, de crianças desaparecidas, de sequestro de crianças para roubo de órgãos, enfim, uma história assim, entre aspas ‘folclore popular’, mas acontece mesmo –, e o outro sobre a feira (DAVID, em 08/07/2010).

A questão dos bares estarem se tornando verdadeiros *espaços culturais* na periferia de São Paulo, com a produção de saraus – onde se misturam apresentações de dança, teatro, música e audiovisual com poesia e literatura, além de espaços de debates e de formação –, foi o ponto de partida para a produção do documentário *Curta Saraus*, último trabalho do grupo em 2010, e também por nós aqui analisado.

crescimento e o interesse dessas comunidades no que se refere à produção cultural e audiovisual como um todo. Caracteriza-se assim como um modelo de ação cultural, que produz cinema, revelando novos olhares e integrando o Festival em toda a cidade”. Fonte: <http://www.kinoforum.org>.

¹²⁰ Segundo David, “[...] alguns grupos nesse processo de formação do *Kinoforum*, foram se fortalecendo em algumas regiões da cidade, e aí começa também o processo de formação desses coletivos de produção audiovisual. Dos que resolveram continuar com esse trabalho, ou porque já tinha alguma experiência antes com isso, ou porque a partir daquele momento viam essa possibilidade de produção e continuaram. No nosso caso, nós formamos o MUCCA, grupo chamado *Mudança para o Conhecimento, Cinema e Arte*. No começo nossa idéia era mais de exibir filmes na comunidade. Exibir, depois estudar, depois produzir” (DAVID, em 08/07/2010). Também citamos que depois dessas oficinas *Kinoforum* que Peu e David decidiram escrever o projeto do *Panorama: arte na periferia* (2007) para o edital do *Programa VAI*.



Arte gráfica – capa e tipografia – de *Curta Saraus* (2010), produzida por Silvana Martins, uma das organizadoras do Sarau da Ademar, localizado no bairro Cidade Ademar, na periferia sul de São Paulo.

Em linhas introdutórias, podemos dizer que o filme procura, em seus quinze minutos, documentar a movimentação dos saraus nas periferias da cidade de São Paulo através de depoimentos de artistas locais, entrevistas com os organizadores de saraus, como também de cenas de apresentações artísticas, principalmente de poesias. Essa proposta, como podemos perceber, lembra a de *Panorama: arte na periferia* (2007), o primeiro média-metragem do grupo. Nesse sentido, procuramos, agora, destacar pontos em comum entre os filmes, assim como algumas especificidades desse último trabalho.

Um primeiro ponto a se destacar, diz respeito ao contexto de sua produção. Diferentemente de *Panorama*, que contava com apenas quatro pessoas, *Curta Saraus* (2010) foi produzido por uma equipe técnica de dez pessoas, envolvendo um diretor, quatro produtores, dois operadores de câmera, um fotógrafo still, um operador de áudio e um designer gráfico.

Essa divisão do trabalho no filme foi vista pelo grupo como um avanço em sua forma organizativa, pois ainda que o processo tenha sido coletivo e colaborativo, essa divisão, baseada na estrutura do cinema tradicional, deu dinamismo nas ações e foi considerada, assim, uma experiência positiva pelo grupo, pelo menos no caso específico desse filme.

Sobre o processo de *pré-produção*, segundo eles, esse incluiu a contratação da citada equipe técnica, a compra de equipamentos – um tripé de câmera, dois tripés de luz, dois *set lights*, um *tascan* e um *boom* –, e a realização da pesquisa de campo, que consistiu em “[...] 2 ou 3 visitas aos saraus escolhidos para realização de contatos, conhecimento do espaço e das condições estruturais do local, e pesquisa de pessoas e grupos para participar do curta” (RELATÓRIO CURTA SARAUS, 2010).

Ainda sobre esse processo de *pesquisa* e de *produção do filme*, informamos que foi construído, além de uma lista de e-mails, um site (www.curtasaraus.tk), de consulta interna, onde eram postados periodicamente informações para a equipe de filmagem e trabalho dos produtores¹²¹.

Feita a pesquisa, foram escolhidos sete saraus para participar do filme, são eles: *Sarau da Ademar* (Cidade Ademar), *Sarau do Binho* (Campo Limpo), *Sarau da Cooperifa* (Piraporinha), *Sarau da Vila Fundão* (Capão Redondo), *Sarau Elo da Corrente* (Pirituba), *Sarau Poesia na Brasa* (Brasilândia) e *Sarau Poesia de Esquina* (Jardim São Luis). A escolha dos saraus, segundo eles, se deu a partir de aspectos como “[...] relevância em termos de notoriedade, público, qualidade artística e localização geográfica¹²²” (RELATÓRIO CURTA SARAUS, 2010).



*Fotos das frentes dos bares onde acontecem os saraus.
Sarau da Ademar e Sarau da Vila Fundão (2010)*

¹²¹ Sobre a divisão do trabalho entre os quatro produtores, diz o relatório: “Produtores 1 e 2: responsáveis pela pesquisa, contato com os saraus e artistas, pelo cumprimento do cronograma e produção *in loco* das gravações (produção). Produtor 3: responsável pelo contato com os entrevistados, contato com a equipe, pagamentos, recibos e notas fiscais e pelo apoio cultural e parcerias. Produtor 4: responsável pelas autorizações de uso de imagem, contato com órgãos responsáveis pelas gravações externas, logística de transporte, apoio cultural e parcerias.” (RELATÓRIO CURTA SARAUS, 2010).

¹²² Exceto os saraus ‘Elo da Corrente’, localizado na periferia da zona oeste, e o ‘Sarau da Brasa’, na periferia da zona norte de São Paulo, os demais saraus estão localizados na periferia sul da cidade de São Paulo.

Também de acordo com o relatório, a compra dos equipamentos de áudio e luz, assim como a contratação de um operador e responsável pelo som do filme, foram em vista da grande dificuldade de se filmar dentro dos bares.

[...] trata-se de resolver o mais grave problema das produções independentes de cinema: a péssima qualidade do som, e, neste caso específico, o barulho ao redor dos saraus, levando em conta que todos os saraus gravados são realizados em bares próximos a ruas bastante movimentadas. Com a compra do equipamento de luz, resolve-se o problema da falta de iluminação da maioria dos saraus. (RELATÓRIO CURTA SARAUS, 2010).



Fotos de Léo Guma no contexto de produção do documentário Curta Saraus (2010). Junho de 2010.

Segundo o grupo, o mês de junho de 2010 foi o escolhido para realizar as filmagens nos Saraus. Com aproximadamente vinte horas de gravações, o trabalho de *pós-produção*, edição e montagem, foi realizado da seguinte forma:

Na primeira decupagem foram escolhidas 12 horas de material a serem capturadas e, em vez de irmos direto para o corte direcionado aos 15 minutos, demos prioridade em montar vídeos separados de cada linguagem apresentada nos saraus. Isso nos possibilitou ver as singularidades de cada sarau. O primeiro corte nos levou a 80 minutos de um material denso em conteúdo e qualidade de imagem, um material com expressivo potencial a ser tornar um longa metragem. Diante desse quadro, surgiram várias dúvidas em quais critérios adotar para chegarmos ao corte final. A ação que tomamos para solucionarmos esse problema consistiu em convidarmos frequentadores e realizadores de alguns saraus para assistirem ao vídeo e comentarem sobre o conteúdo. As conversas em torno do material nos apontaram a linha direcional do argumento do filme e também afirmou a necessidade de que o filme fosse além de uma conversa sobre saraus, mas que ele se aproximasse ao máximo do que é, na íntegra, um sarau. Com essas convicções e muito empenho chegamos a um corte, ainda não finalizado, de 15 minutos e 25 segundos. Com o material parcialmente pronto convidamos em torno de 20 pessoas, frequentadores ou não de saraus, para assistirem e relatarem o que sentiram, o resultado unânime é que o filme provoca vontade de ir a um sarau, que o filme dialoga com quem o assiste provocando riso, reflexão e comoção e que fica clara a necessidade de um filme maior. (RELATÓRIO CURTA SARAUS, 2010).

Esse relato indica que a forma *colaborativa* como vem trabalhando o *Arte na Periferia*, através de suas relações de *amizade* e *proximidade*, está imbricada a importância dada à *organização política*, que vem crescendo dentro dessa movimentação cultural, especialmente, através dos Saraus. Entendemos que a metodologia criada pelo grupo para a montagem do filme, dialoga com a própria *construção horizontal* dessa movimentação. Nesse sentido, complementamos com Milton Santos:

Por mais que se procure nos fazer acreditar no contrário, não existe uma racionalidade única, nem uma única forma de pensar e de viver no mundo. A descoberta de novas formas de coexistência é uma tarefa urgente que não pode ser abandonada à mera espontaneidade, porque exige um mínimo de organização (SANTOS, 2002, p. 113).

A *organização*, que geralmente está associada à racionalidade hegemônica, visto que, quando atrelada à *informação*, se apresenta como o grande suporte das principais ações globalizadas; pode também servir, se mudada sua *intencionalidade*, para a produção de *ações horizontalizadas*, concebidas como *contra-racionalidades* (SANTOS, 2006)¹²³.

¹²³ “Ordem e desordem dependem de organização”, Sun Tzu, em *Arte da Guerra*, escrito em 320 a.C. (HOU, 2005).

Sobre a questão da produção de *verticalidades* e *horizontalidades*, argumenta Santos:

A ordem trazida pelos vetores da hegemonia cria, localmente, desordem, não apenas porque conduz a mudanças funcionais e estruturais, mas, sobretudo, porque essa ordem não é portadora de um sentido, já que o seu objetivo – o mercado global – é uma auto-referência, sua finalidade sendo o próprio mercado global. Nesse sentido, a globalização, em seu estágio atual, é uma globalização perversa para a maioria da Humanidade. No *meio* local, a rede praticamente se integra e se dissolve no trabalho coletivo, implicando um esforço solidário dos diversos atores. Esse trabalho solidário e conflitivo é, também co-presença num espaço contínuo, criando o cotidiano da contigüidade. A esse recorte territorial, chamamos de *horizontalidade*, para distingui-lo daquele outro recorte, formado por pontos, a que chamamos de *verticalidade*. Nesses espaços da horizontalidade, alvo freqüente de transformações, uma ordem espacial é permanentemente recriada, onde os objetos se adaptam aos reclamos externos e, ao mesmo tempo, encontram, a cada momento, uma lógica interna própria, um sentido que é seu próprio, localmente construído. É assim que se defrontam a Lei do Mundo e a Lei do Lugar (SANTOS, 2006, p. 334. Grifos do autor).

Para que a *organização* sirva de forma virtuosa a essa movimentação cultural, e para que ela se amplie – até porque desejamos, como Santos, que a produção das horizontalidades avancem para além da escala local, e se manifestem como produção universal, efetivando assim, “*uma outra globalização*” (SANTOS, 2009a) – é preciso entender que essa deve ser operacionalizada como um meio de *libertação*, e não de aprisionamento; ou seja, ela deve ser construída a partir dos espaços comuns de produção e do meio técnico desenvolvido, porém, a partir de *novos usos* e *finalidades*, assegurando assim, uma “[...] mutação filosófica do homem, capaz de atribuir um novo sentido à existência de cada pessoa, e também, do planeta” (SANTOS, 2009a, p. 174).

Essa reflexão que trazemos, em diálogo com o pensamento de Santos, assim como de outros intelectuais comprometidos com a transformação social, faz referência direta à história humana concreta¹²⁴, dada, sobretudo, a partir das experiências populares em sua busca incessante por um *futuro emancipatório* que se constrói no tempo presente. Nesse sentido, citamos aqui o depoimento de David Vidad, do *Arte na Periferia*, à Rose Satiko, no documentário *Cinema de Quebrada* (2008), quando perguntado sobre essa movimentação cultural insurgente.

Se você delimitar geograficamente, a periferia sul de São Paulo, extremo sul da zona sul, nesse tempo, nesses últimos anos, 2001 – 2008, está acontecendo uma

¹²⁴ Que Milton Santos chama de *tempo empírico* “[...] cujas mudanças são marcadas pela irrupção de novos objetos, de novas ações e relações e de novas idéias” (SANTOS, 2009a, p. 173).

transformação cultural muito significativa pra a cidade, talvez para o país. [...] e essas pessoas que estão fazendo e fomentando essa transformação cultural, logo, logo vão começar a pensar que tipo de transformação econômica e social a gente pode realizar (DAVID, em *Cinema de Quebrada*, 2008).

Com depoimentos e performances que simbolizam essa luta pela *emancipação popular*, o filme *Curta Saraus* (2010) – em paralelo com *Panorama* (2007) –, a nosso ver, contribui no processo de reconhecimento do poder de *transformação social* através da arte e da cultura pelas classes populares. Nessa perspectiva, citamos aqui alguns depoimentos do filme que ilustram essa assertiva:

Não tem um poder público que dê uma injeção cultural no cidadão, então, é o cidadão que está manifestando. E eu acho que as pessoas têm que se manifestar mesmo. Porque se a gente não fizer isso não vai ter ninguém que vai fazer (NARUNA COSTA, em *Curta Saraus*, 2010).

Na periferia não tem teatro, não tem museu, não tem biblioteca, não tem cinema. O único espaço público que o Estado deu foi o bar. Você ia imaginar que a gente iria se acabar bebendo cachaça, e a gente transformou os bares em centro cultural, então, fodeu, cara, porque não tem mais como controlar a gente; porque o que não falta é bar na periferia. (SERGIO VAZ, em *Curta Saraus*, 2010).

O artista, o grande artista, o artista inquieto, aquele que quer modificar alguma coisa, ele interfere na geografia das coisas. Além de escrever, ele vai interferir na sua comunidade. (MARCELINO FREIRE, em *Curta Saraus*, 2010).

Mas a gente tá querendo ganhar força através da literatura. É a arte que vem de forma engajada. Ela também tem a questão artística, criativa, que quer causar também o imaginário e a emoção, tudo o que a arte propõe, mas ela tem uma proposta de intervir. (MICHEL YAKINI, em *Curta Saraus*, 2010).

Então são várias ações que acontecem, e acontece muito a partir dos saraus, desse encontro de cabeças que querem mexer (BINHO, em *Curta Saraus*, 2010).

Dialogando com os depoimentos dos entrevistados, as poesias apresentadas no filme, através de performances cênicas e musicais, também procuram, a nosso ver, evidenciar esse processo dialético de *construção popular*, apresentado através da “denúncia” e do “anúncio”, como lembra Paulo Freire (1997), e cuja *finalidade*, seu *sentido*, se expressa na luta por mudanças na qualidade de vida dessas populações.

Essas crianças não têm tempo com pipas, bonecas, nem futebol. São artistas, do picadeiro de asfalto, entre o amarelo e o verde do farol. Malabaristas da desigualdade social, equilibram a vida numa pirueta, num salto mortal. (MARCIO BATISTA, no Sarau da Cooperifa, em *Curta Saraus*, 2010).

Cartão de ponto, falsa alforria. O ônibus lotado, de vidas vazias. Em casa, jantar requentado, romance televisado, sexo mecanizado. Tic-tac, tic-tac, tic-tac. Acorda! Acorda. Acorda para o pesadelo. Tic-tac, tic-tac. (RENATO PALMARES, no Sarau do Binho, em *Curta Saraus*, 2010).

Zumbi, somos nós! Ouça a nossa voz. Que patrão o quê? Vamos trabalhar pra nós. É por isso que eu mocambo, que cambo, que sambo. Sou poeta deveras, os jacobinos negros, pantera, construindo o poder popular do socialismo libertário palmarino periférico. (LUAN LUANDO, no Sarau do Binho, em *Curta Saraus*, 2010).

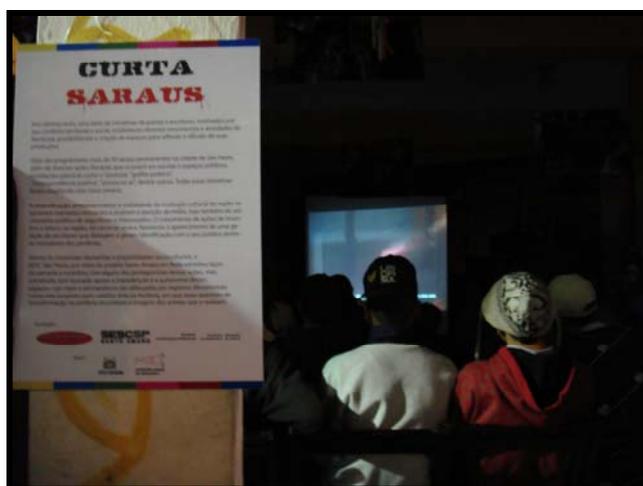
Entendemos que a busca pela *definição* e *significação* dos saraus, dialoga com a proposta de *Panorama* (2007), reafirmando, desse modo, a *intencionalidade* do grupo em evidenciar a construção dessa cultura popular através dos seus espaços de *encontro*, *emoção* e *organização*.

O sarau é uma festa. É um princípio de revolução, de transformação (BINHO, em *Curta Saraus*, 2010).

[...] acho que, hoje em dia, o sarau está sendo uma celebração da palavra na periferia (MICHEL YAKINI, em *Curta Saraus*, 2010).

A riqueza dos Saraus, dos saraus aqui da periferia, é o poder de troca, sem considerar a parte política extremamente rica que tem. Só num movimento de resistência que existe em cada espaço onde são realizados os saraus (NARUNA COSTA, em *Curta Saraus*, 2010).

O Sarau é feito de poesia, e poesia quem faz é um taxista, é uma empregada doméstica, é um aposentado, é uma criança, é um velho, é um poeta, é um intelectual também (SERGIO VAZ, em *Curta Saraus*, 2010).



Exibição de lançamento de *Curta Saraus* (2010) no Sarau da Vila Fundão. Capão Redondo. Foto da autora.

A *arte da poesia*, assim, se apresenta como a grande *articuladora* da cultura produzida nessa movimentação artística, fazendo com que música, teatro, audiovisual e demais artes, se expressem de forma *transversal*, num exercício coletivo de *combinações poéticas e estéticas*. Nesse sentido, destacamos, mais uma vez, a força da poesia nos trabalhos audiovisuais aqui analisados.

*Não.
não queríamos,
Lutar.
Só queríamos o Sol, nada mais.
Mas com há quem tente,
manter-nos no cinza,
ir até o sol tornou-se,
Luta!*

Ralf Rickli

*Pesquisar na fonte de origem
e devolver ao povo em forma de arte*

Solano Trindade

Apresentados nos créditos iniciais de cada filme, essas poesias serviram como uma espécie de ‘epígrafe’ a cada trabalho. A primeira é referente à *Panorama: arte na periferia* (2007), e se apresenta tanto como um indicativo do *sentido* de produção desse filme, como uma homenagem ao autor, Ralf Rickli, coordenador da associação *Trópis* – um tipo de residência para jovens, onde é praticada a *Pedagogia do Convívio*, elaborada pelo próprio Ralf, e que Peu, David e Alisson, estiveram vivendo, durante alguns anos, antes da formação do *Arte na Periferia*¹²⁵.

¹²⁵ Sobre esse processo de formação coletiva antes do surgimento do *Arte na Periferia*, David em entrevista, comenta: “Na questão da nossa formação, a gente teve alguma sorte – não sei se eu posso chamar isso de sorte –, mas enfim, teve um encontro, que foi muito interessante, que foi primeiro de crescer na *Associação Monte Azul*, que era um espaço onde tinha atividades culturais constantes, que tem uma história com o teatro muito antiga, e que a gente tinha acesso e oportunidade de ser educado de uma maneira um pouco diferente. Eles lá também trabalhavam com a *Antroposofia*, com a metodologia *Waldorf*. Então a gente acabou tendo contato com uma formação artística que já trazia pra gente um olhar um pouco diferenciado, que formava na gente um senso crítico um pouco mais apurado. Então, estar nessa região, e crescer nessa atmosfera, acho que já foi um primeiro diferencial. Depois disso, todo o processo que a gente viveu na *Trópis* com o Ralf, que tinha a *Pedagogia do Convívio* – de que a gente aprendia convivendo – de que a nossa educação estava ali, meio que como que a gente ia fazer o café, como que a gente ia se organizar enquanto casa, enquanto família, enquanto amigos. Tinha uma formação mais de vida ali.”

Já a segunda, diz respeito a trecho da poesia de Solano Trindade, artista popular de grande referência nessa região, e foi apresentada em *Curta Saraus* (2010), como forma de evidenciar a importância do trabalho em questão, no que se refere ao seu processo de pesquisa e de manifestação poética das classes populares.

A guisa de finalizarmos nossa análise sobre a produção e organização do *Arte na Periferia*, enfatizamos que *Panorama: arte na periferia* (2007) e *Curta Saraus* (2010) sugerem que as atuais contradições do sistema capitalista vêm impulsionando novas formas organizativas, especialmente no campo da cultura. O referido coletivo de produção audiovisual procurou não somente apresentar, mas problematizar as artes produzidas na periferia sul de São Paulo, através de suas relações sociais fundadas essencialmente no território, através de um cotidiano compartilhado.

Baseadas em uma *outra lógica*, essa movimentação artístico-cultural, como vimos, privilegia a *participação popular* e a *liberdade de expressão*, se configurando, assim, em oposição à exclusão de direitos e a desigualdade social cunhadas pela racionalização do espaço. Nesse sentido, retomamos aqui as considerações de Robert Stam (2010), quando esse analisa a recorrência da “redenção do oprimido” nas linguagens cinematográficas periféricas:

[...] característica dessa estética híbrida de bricolagem é sua motivação pela redenção estratégica do inferior, do desprezado, do imperfeito e do ‘sem valor’, como parte de uma virada social. Essa redenção estratégica do marginal também aparece nas esferas da alta teoria e dos Estudos Culturais. É possível pensar, por exemplo, na recuperação de Derrida do marginal no texto filosófico clássico; na exaltação de Bakhtin do ‘grotesco redentor’ e dos gêneros inferiores

E complementa Alisson: “A *Trópis* tinha um diferencial. Porque tinha as duas associações: a *Monte Azul* e a *Trópis*. A associação *Trópis* era algo muito menor, comparado com a *Monte Azul* que tem de 25 - 30 anos de história; mas ela tinha um diferencial que atraía a maioria das pessoas, tipo nós, por exemplo. E o Ralf, tinha literalmente aberto a casa dele. Essa associação se dava no espaço que era a casa dele. Ele mesmo quem falava que a educação, pra ela acontecer mesmo, ela tinha que acontecer no dia a dia, no convívio, que é a *educação convivial* – inclusive ele tem artigos sobre isso na internet, basta procurar. E a associação funcionava assim: ele abria a casa dele, dava uns cursos de formação, que ele chamava de *OCA*, que era as *Oficinas de Conhecimento e Artes*, que era o dia em que a gente sentava pra debater milhões de questões. A gente levava questões pra ele, e ele preparava uma oficina pra que a gente discutisse. Então, tipo, você tinha uma questão de teatro, acabava levando pra discutir com ele, tinha uma questão sobre desenho – a gente tinha um grupo de desenho lá –, levava pra discutir com ele, e ali, então, virou um guarda-chuva de grupos. Vários grupos começaram ali. [...]

E essa questão do Ralf trazer a discussão do pluralismo, influenciou muito essa questão da gente pensar: ‘Porque fazer uma coisa de uma forma só?’; ‘Porque não discutir se esse é o jeito certo?’, ‘Porque que a gente reproduz esse jeito durante a vida inteira?’. Então pensar que as coisas são mutáveis e são plurais, eram coisas que a gente discutia muito na *Trópis*. E discutir essa relação, desde o convívio na casa, sabe, de uma organização de uma república, à organização social, esse era o maior diferencial da *Trópis*. Porque tudo se dá pelo convívio. Então, o que você faz aqui, dentro da casa, vai influenciar o que você vai viver lá fora, nas suas relações de trabalho, amorosas, enfim, revolucionárias ou não, depende do que você opta”. (ENTREVISTA REALIZADA EM 08/07/2010).

‘ridicularizados’; no ‘lixo da história’ de Benjamin e sua visão do trabalho da arte, como constituinte de si mesma, a partir de fragmentos aparentemente insignificantes; na recuperação de Deleuze e Guatarri dos estudos psíquicos estigmatizados, tal como a esquizofrenia; na irônica reapropriação do *kitsch* por Camp; na recuperação pelos Estudos Culturais das formas sublitterárias e ‘estilos subculturais’; e nas ‘armas dos fracos’ de James Scott (STAM, 2010, p. 119).

Entendemos que *Panorama* e *Curta Saraus* dialogam com a proposta apresentada por Stam (2010) de um verdadeiro *jiu-jítsu*¹²⁶ das produções cinematográficas de países do Terceiro Mundo, através de estéticas alternativas que privilegiam essa ‘virada social’ a partir de suas próprias bases materiais e imateriais.

Esse *jiu-jítsu*, todavia, se dá de forma *híbrida*, pois o grupo se apropria tanto das experiências populares de luta, como de linguagens e técnicas do *circuito oficial*. Nesse sentido, citamos o contexto de sua formação (técnica, política e artística) nas oficinas *Kinoforum* e nas Associações *Monte Azul* e *Trópis*; o uso da cultura digital para trocas e compartilhamento; referenciais estéticos como o ativismo em vídeo documentário – que, historicamente, vem desde os anos 1980, com o *Movimento do Vídeo Popular* (SANTORO, 1989), o *Cinema Novo*, o *Cinema Marginal*, a *Nouvelle Vague*, e a *Vídeo-arte*; referenciais também construídos através dos trabalhos conjuntos com movimentos sociais de base, no campo e na cidade, como o MST e o MDM, entre outras ‘bricolagens’ que resultam na *permanente construção da linguagem visual e política* do coletivo *Arte na Periferia*.

Nesse perspectiva, podemos dizer que a organização e produção do *Arte na Periferia* dialoga, em vários aspectos, com as experiências que apresentamos no segundo capítulo desta dissertação – de atividades que relacionam *cultura digital*, *arte conceitual* (em suas mais diversas vertentes: performances, produção audiovisual, etc.), *processos coletivos* e *ativismo político*.

Em busca do fortalecimento de *relações horizontais* que valorizem a *vida*, o coletivo *Arte na Periferia* se manifesta, nesse sentido, em sua *práxis*, ou seja, por meio de suas *ações* e *intencionalidades*, tanto no que se refere à sua *forma organizativa*, coletiva, colaborativa, solidária e não hierárquica, quanto por meio de seus *trabalhos poéticos*, que procuram expressar e valorizar esse tipo de relações sociais. Portanto, o *Arte na Periferia* se apresenta, ao nosso entendimento, como *um exemplo significativo*, dentre tantos outros que estão, nos dias de hoje, produzindo *uma outra dimensão territorial das artes visuais*.

¹²⁶ “[...] essas estéticas compartilham o traço jiu-jítsu de transformar fraqueza estratégica em força tática. Ao se apropriar de um discurso existente para seus próprios fins, elas organizam e preparam a força dominante contra a dominação” (STAM, 2010, pp. 113 – 114).

CONSIDERAÇÕES FINAIS



**Apresentação do *Boi Formoso* do Grupo Candearte no Sarau do Binho.
Imagem de *Curta Saraus* (2010).**

“Para voltar aos encantadores vasos de flores do Museu Metropolitano, que disse no início, os coletivos de artistas não fazem tanto as flores, fazem o solo mesmo. E o solo não se vê normalmente no museu. Os coletivos não aportam quantidades de coisas com as quais nos deleitamos ali, os ídolos pelos quais expressamos nosso amor pela arte. Os coletivos de artistas não fazem objetos, fazem transformações. Fazem situações, oportunidades, realizações, entendimentos. Trabalham com nossos desejos, e isto tem profundas implicações para os objetos de arte. Os coletivos trabalham sobre a relação pública em direção a arte. Trabalham sobre o problema da audiência. Trabalham para manter a experiência de um coletivo, ao invés de ceder todo o território ao devaneio solipsista e a reificação de investimentos de capital”

Allan Moore

Introdução geral ao trabalho coletivo na arte moderna

Reconhecer novas experiências em arte, seus usos e sentidos, em meio a esse complexo e dinâmico sistema técnico foi uma das principais motivações desta pesquisa. Partindo de um exame geral das *políticas e poéticas* produzidas pelos coletivos de arte ativista na história recente, esta pesquisa privilegiou análises de produções artísticas de periferias urbanas e, em especial, a realizada na zona sul de São Paulo nos últimos anos, tendo em vista a dimensão política e social dessas práticas na luta por melhores condições de existência. O coletivo de produção audiovisual *Arte na Periferia*, por sua vez, mereceu destaque em função da sua virtuosidade em *mediar e problematizar* essa movimentação cultural insurgente.

Na interlocução de importantes intelectuais de nosso tempo, como Milton Santos, Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero, Guy Debord, Robert Stam e Nina Felshin, de pesquisadores mais próximos como Célia Antonacci, André Ferreira, Maria Laura Silveira, Andréia Moassab, Glória Ferreira e Ricardo Rosas, e de grandes pensadores do campo da filosofia, como Karl Marx, Walter Benjamin e Jean-Paul Sartre, entre outros autores, esta pesquisa buscou fundamentar seu percurso teórico-metodológico no intuito de apresentar a produção e organização do *Arte na Periferia* em meio ao contexto de territorialização das práticas artísticas e culturais na periferia sul de São Paulo nos últimos anos.

Percebemos que o *Arte na Periferia*, em sintonia com outros coletivos contemporâneos, se apresenta como um exemplo de prática coletiva onde o ativismo político se manifesta através da arte e se desenvolve em meio aos instrumentos técnicos de nosso tempo, trazendo a eles um *novo uso* e, por conseguinte, um *novo sentido*. Entendemos que o grupo em questão colaborou sobremaneira, através de suas produções audiovisuais e de sua forma organizativa, na *articulação* entre coletivos de arte, artistas autônomos, ativistas de bairro, movimentos sociais e moradores inseridos na referida movimentação artístico-cultural. Com isso, podemos dizer que o referido coletivo se apresenta na atualidade como um *mediador* dessas relações sociais pautadas por *usos horizontais* do território (MARTÍN-BARBERO, 2010; SANTOS, 2006).

Percebemos também que o grupo vai além da proposta de simplesmente documentar a cena cultural local. Com suas produções audiovisuais, o coletivo coloca em evidência a importante *problematização da função social da arte*, a fim de contribuir para um *redimensionando* da arte a partir de seus próprios produtores. A construção desse argumento deixa clara a preocupação central do grupo de *articulação de forças*, cujo objetivo se dá em construir *redes*, que organicamente já existiam, mas que era preciso melhor conhecê-las, problematizá-las, valorizá-las e promovê-las.

Ainda sobre essas redes de cooperação e articulação, que se *autogestionam* e se *autolegitimam* na própria periferia, procuramos destacar que elas, aos poucos, garantem espaço em outros locais. Firms e instituições, sejam elas públicas ou privadas, vêm de diferentes formas reconhecendo nessas produções artísticas e culturais relevância social, estética e política. O reconhecimento dessa *cultura política*, produzida na periferia do sistema, propicia, dentre outros aspectos, a colaboração através do fomento de *políticas culturais*, que disponibilizam recursos e conhecimentos próprios do meio *técnico-científico-informacional* vigente para *um outro uso*, no caso, como instrumento de *resistência e emancipação popular*.

Também podemos salientar que o *Arte na Periferia*, em consonância com a movimentação geral do audiovisual emergente nos bairros de periferia, se utiliza desse recurso técnico como *instrumento de transformação e emancipação social*, no sentido de usá-lo como um *meio de produção*, onde a arte se apresenta como forma de *libertação* (FREIRE, 1997) e não de *alienação* do trabalho, próprio da ideologia burguesa, como lembrou Guy Debord (2008), dentre outros autores da teoria crítica.

Destacamos, ademais, a importância de *políticas culturais* que fomentem a ampliação e o desenvolvimento dessa *cultura política* expressa através das referidas *redes e movimentações artísticas*. Como argumenta Stuart Hall sobre a produção das classes populares: “O que importa não são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura e em torno dela” (HALL, 2009, p. 242).

Entendemos que a permanência do referido movimento se alicerça, enquanto *situação geográfica* (SILVEIRA, 1999), na força virtuosa dessas redes. Todavia, é preciso destacar que, ainda que essa *colaboração* extrapole a esfera do lugar, sua força motriz, seu sentido e vigor são inerentes a escala do *lugar*, entendida como a *dimensão contígua da existência humana*. Portanto, é no *lugar* e junto às classes populares que se estabelecem as condições basilares dessa movimentação cultural.

Por perceber, também, que é na esfera do *lugar* que os laços de amizade, cooperação e solidariedade entre indivíduos se fortalecem, esta pesquisa procurou enfatizar a importância desse tipo de *solidariedade* na produção humana. Como forma de exemplificar essas *redes* criadas no *lugar* e lançadas ao *mundo*, procuramos trazer para o debate experiências significativas de artistas e ativistas populares da periferia sul de São Paulo, através da realização da *Semana de Arte Moderna da Periferia*, da caminhada

cultural *Expedición Donde Miras* e do projeto *Bicicloteca* de difusão da leitura e compartilhamento de livros.

A importância de *ocupar espaços públicos* e dar a eles novos usos, assim como a importância da *ação junto aos movimentos sociais organizados*, foi destacado nesta investigação como exemplo singular de *contra-racionalidades* produzidas pelos moradores de periferia em busca de melhores condições de existência.

A *experiência da escassez*, vinculada à necessidade de buscar a todo instante a garantia da sobrevivência, aliada à *força do lugar* e dos *homens lentos*, como os sujeitos potentes de transformação social (SANTOS, 2006), serviu como argumentação para as análises de *novas formas* de produção artística e cultural baseadas no *cotidiano compartilhado*. Como bem frisou Maria Adélia de Sousa, amiga e companheira de trabalho de Milton Santos, “O grande sujeito da transformação social que já se opera são os homens lentos, os homens pobres e lentos do planeta que têm a sabedoria permanente da construção do amanhã” (SOUSA, 2007, p. 14). Para os pobres, o *futuro é uma incerteza*, e por esse motivo a mente não cessa em buscar saídas e estratégias que venham a garantir uma existência melhor, pois aquela que é vivida no tempo presente, marcada pela perversidade sistêmica do capital, impõe severas limitações aos princípios básicos da condição humana digna, como assevera Milton Santos em *Por uma outra globalização*.

Por isso, é preciso lutar e vislumbrar novas formas de se produzir a vida, no sentido de *reinventar o futuro* a partir do presente. A *intencionalidade* expressa através das produções do *Arte na Periferia*, em consonância com as práticas artísticas e culturais da periferia sul de São Paulo, nos indicam *uma nova dimensão territorial das artes visuais*.

Entendemos que o desafio para esses grupos é não se deixar ofuscar pelas técnicas específicas, no intuito de avançar ainda mais no desenvolvimento da *cultura política* que aglutina – em meio às suas relações de trabalho emancipatórias – ações solidárias, tomada de consciência política e social, empoderamento e resignificação da arte e da cultura pelas classes populares.

O coletivo de produção audiovisual *Arte na Periferia* e a movimentação artístico-cultural da periferia sul de São Paulo se apresentam, assim, como um exemplo, como *situação/acontecimento*, de uma proposta de criação em arte onde a política se manifesta como interesse comum, portanto, como *horizontalidade*.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

AB´SABER, Aziz. Milton Santos: um filósofo da geografia. **Revista NordesteWeb**. Disponível em: http://www.nordesteweb.com/not06/ne_not_20010625b.htm

ALBUQUERQUE, Fernanda C. de. **Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil – de 1995 a 2005**. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, 2006.

ALTUNA, Josu Larrañaga. Acerca de la condición política de lo artístico en la sociedad del conocimiento. In: **Concinnitas** – Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 08. Volume 01. Nº 10. Rio de Janeiro: UERJ/DEART, julho de 2007.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago**. Disponível em: http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/Modernismo22/Oswald_de_Andrade_Manifesto_Antropofago.htm

BELLETA, Flávia F. **As produções audiovisuais de jovens da periferia e a auto-representação**. São Paulo: Blog no NCA – Núcleo de Comunicação Alternativa, 2008. Disponível em: www.ncanarede.blogspot.com/search/label/m%c3%ADadia%20imprensa

BENASSI, Carla. B. **Coletivos de arte na atualidade brasileira: panorama, apresentação e dois estudos de caso**. In: Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP. Transversalidade nas Artes Visuais. Salvador, Bahia, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. Estéticas das periferias: rural, urbano, global. **Revista Programadora Brasil**, número 1, páginas 39 e 40. Fevereiro de 2007.
Disponível em: <http://www.programadorabrasil.org.br/artigos.php?c=esteticas-das-periferias-rural-urbano-global>

_____. Redes Colaborativas e Precariado Produtivo. In: **Revista Periferia**. Volume 1. Número 1. FEBF/UERJ. Rio de Janeiro, 2009.
Disponível em: www.febf.uerj.br/periferiaN1V1/ivana_bentes.pdf

BIJARI. Ejemplos de Gentrificación Espacial em San Pablo. In: LA NORMALIDAD. **Catálogo de Arte**. Instituto Goethe Buenos Aires: edición literária a cargo de Gabriela Massuh. 1ª edição. Buenos Aires: Interzona Editora, 2006.

CANIATO, Angela; KAPOIA, Alessandro. **O narcisismo na cultura: a opressão narcisística na contemporaneidade vinculada à sociedade de consumo**. In: Proceedings of the 1th Simpósio Internacional do Adolescente. São Paulo, 2005. Disponível em: www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC00000000820050002000017&Ing=en&nrm=iso>

CHIN-TAO WU. **Privatização da Cultura**: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. Tradução: Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.

CONTRA FILÉ. La Catraca. LA NORMALIDAD. **Catálogo de Arte**. Instituto Goethe Buenos Aires: edición literária a cargo de Gabriela Massuh. 1ª edição. Buenos Aires: Interzona Editora, 2006.

CORDOVIL, Cláudio. **Entrevista com Milton Santos**. Sem data. Disponível em: http://www.nossosaopaulo.com.br/Reg_SP/Educacao/MiltonSantos.htm

CORREIA, Natalia. **Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999.

COSTA, André. Videografias no espaço. In: **Caderno SESC Videobrasil**. Volume 03. Número 03. São Paulo: Edições SESC SP; Associação Cultural Videobrasil, 2007.

COSTA, Karina. Periferia faz sua própria Semana de Arte Moderna. In: **Portal Aprendiz – UOL**. Disponível em: <http://aprendiz.uol.com.br/content/clegucekuh.mmp>

COSTA, Márcia Regina da. Violência e ilegalidade na sociedade brasileira. In: SOUZA, Maria Adélia Aparecida de (org. et al). **Metrópole e Globalização**: conhecendo a cidade de São Paulo. São Paulo: CEDESP, 1999.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. 1ª edição. 10ª reimpressão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

DONDE MIRAS. **Projeto da Expedición Donde Miras**: Caminhada Cultural pela América Latina. Dezembro de 2007. Disponível em: http://expediciondondemiras.blogspot.com/2007/12/expedicion-donde-miras_07.html

DOSSIN, Francielly Rocha. **Reflexões sobre o monumento Horizontal**: o corpo negro além do racismo e da negritude. Dissertação de Mestrado do Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. Florianópolis, 2009.

EMBÓN, Daniela Almeida. **A Produção Cultural da periferia de São Paulo e a construção da identidade territorial**. Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica, PUC. São Paulo, 2009.

ESTADO DE SÃO PAULO. **Metrópole 60 km² de favelas envolvem a Grande São Paulo**. Por Alexssander Soares e Sergio Duran. São Paulo. 23 de novembro de 2006. Disponível em: <http://www.tjm.sp.gov.br/Noticias/112360km.htm>

FELSHIN, Nina. Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. In: BLANCO, Paloma (org.). [et al]. **Modos de Hacer**: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

FERREIRA, André Vasconcelos. **O espaço transitório socialista no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, em Santa Catarina, Brasil, de 1985 a 2010**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Geografia – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

FERREIRA, Glória. Estruturas Abertas. In: ZAPA, Regina; SOTO, Ernesto. **1968**: eles só queriam mudar o mundo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a.

_____. Entrevista com Glória Ferreira. Por Fernanda Albertoni e Mário Azevedo. In: **Revista PortoArte**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2008b. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/10769/6381

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. 17ª edição. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1987.

FREITAS, Neli Klix. **Imagens formadoras, significados e vicissitudes da vida na trajetória de professores de artes visuais**. Anais do EDUCERE. PUC/Paraná, 2005. Disponível em: www.pucpr.br/eventos/educere/educere2005/anaisEvento/documentos/com/TCCI106.pdf

_____. **Formação Humana e Ensino de Artes Visuais: percursos singulares, contextos referenciais e processos criativos**. Anais do 16º Encontro Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas – ANPAP: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis: UDESC, 2007a. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/109.pdf>

_____. Novas tecnologias, educação, formação de professores e construção do conhecimento. In: **Revista Iberoamericana de Educación**. Número 44/5. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura – OEI. ISSN: 1681-5653, Noviembre de 2007b. FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Manifesto**. São Paulo, 2004. Disponível em: http://campominado.zip.net/arch2004-07-01_2004-07-31.html

GUERRILLA GIRLS. In: ESTADO DE SÃO PAULO. **Guerrilla Girls: artistas e ativistas femininas**. São Paulo. 11 de novembro de 2010. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,guerrilla-girls-artistas-e-ativistas-feministas-de-ny,638044,0.htm>

GOTO, Newton. Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura. In: GOTO, Newton (org.). **Circuitos Compartilhados – Catálogo de Sinopses**. Guia de Contextos. IPHAN/MinC. Paço Imperial. Curitiba: Epa!, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 5ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARVEY, David. **Espaços de Esperança**. 3ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

HESS, Elizabeth. Guerrilla Girls Power: Why the Art World Needs a Conscience. In: FELSHIN, Nina (edited). **But is it art? The Spirit of Art as Activism**. 2º print. Seattle: Bay Press, 1996.

HOU, Wee Chow (et al). **Sun Tzu: a arte da guerra e do gerenciamento**. Tradução de Bazán Tecnologia e Linguística Ltda. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.

IBGE. **Censo 2010**. Índice Populacional por Município. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas_pdf/total_populacao_sao_paulo.pdf

JACKS, Nilda. Martín-Barbero por ele mesmo e outras reflexões. In: **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. Volume XXIII, Número 02, julho/dezembro de 2000. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/ojs-2.3.1-2/index.php/revistaintercom/article/view/507/477>

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga: a arquitetura da favela através da obra de Hélio Oiticica**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LABAKI, Amir. Dos Filmes deste Solo. In: LABAKI, A. (org.). **O Cinema Brasileiro: de o pagador de promessas a Central do Brasil**. São Paulo: PubliFolha, 1998.

LA NORMALIDAD. **Catálogo de Arte**. Instituto Goethe Buenos Aires: edición literária a cargo de Gabriela Massuh. 1ª edição. Buenos Aires: Interzona Editora, 2006.

LEITE, Eleilson. Faça você mesmo! In: **Le Monde Diplomatique Brasil**. Janeiro de 2008. <http://diplomatie.uol.com.br/acervo.php?id=2381&PHPSESSID=e982d772e136b75d3fac6b3715d1e5c5>

LIMA, Eugenio; LIMA, Daniel; TEIXEIRA, Felipe. Zumbi Somos Nós. In: LA NORMALIDAD. **Catálogo de Arte**. Instituto Goethe Buenos Aires: edición literária a cargo de Gabriela Massuh. 1ª edição. Buenos Aires: Interzona Editora, 2006.

LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. **Fluxus em Museus: Museus em Fluxus**. Tese de Doutorado do Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas, SP, 2009.

MANEVY, Alfredo. Secretário Executivo do Ministério da Cultura. In: SAVAZONI, Rodrigo; COHN, Sergio (orgs.). **Cultura digital.br**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTINI, Felipe Gue. **Nação Periférica: práticas reflexivas de exercícios audiovisuais e suas possibilidades enquanto experiência comunicacional libertadora**. IV Seminário Intermestrandos em Comunicação. ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing. Programa de Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo. São Paulo, 2009. Disponível em: www.salum.com.br/clientes/intermestrandos/GT1/GT1_art03.pdf

MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-filosóficos e outros textos escolhidos**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril SA Cultural e Industrial, 1974.

_____. **O Capital: Crítica da Economia Política**. Livro Terceiro: o processo global de produção capitalista. Volume V. Tradução: Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MATTOSO, Jorge. **O Brasil desempregado: como foram destruídos mais de 3 milhões de empregos nos anos 1990**. 3ª edição. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. In: **ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte**. Volume 10. Número 16. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

MEDEIROS, Leonilde S. de. Cronologia dos Movimentos Sociais no Campo – 1945-1964. In: STEDILE, João P. (org.). **A Questão Agrária no Brasil: história e natureza das Ligas Camponesas 1954 – 1964**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)**. Dissertação de Mestrado do Curso de Pós-Graduação em História da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2008.

MEYER, Richard. This is to Enrage you: Gran Fury and the Graphics of AIDS Activism. In: FELSHIN, Nina (edited). **But is it art? The Spirit of Art as Activism**. 2º print. Seattle: Bay Press, 1996.

MOASSAB, Andréia. **Brasil Periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop**. Tese de Doutorado do Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica – PUC. São Paulo, 2008.

MOORE, Alan. **Introducción general al trabajo colectivo en el arte moderno**. Exhibición *Masa crítica* del Smart Museum, Universidad de Chicago. Tradução: Lila Pagola. Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital y Séptimas Jornadas de Artes y Medios Digitales. Córdoba, Argentina, 2005.

MORAIS, Clodomir S. de. História das Ligas Camponesas no Brasil – 1969. In: STEDILE, João P. (org.). **A Questão Agrária no Brasil: história e natureza das Ligas Camponesas 1954 – 1964**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **A Arte Engajada e seus Públicos (1955/1968)**. In: Revista Estudos Históricos, número 28. Rio de Janeiro, 2001.

NICHELE, Aracéli Cecília. **O que está dentro fica/ o que está fora se expande: 3NÓS3 - Coletivo de Arte no Brasil**. Dissertação de Mestrado do Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis, 2010.

PAIM, Claudia. **O papel da amizade nos coletivos de artistas**. Trama: el encuentro. Jornadas regionales de intercambio em gestión artística y redes de cooperación cultural en Latinoamérica. Buenos Aires, Argentina, 2005.

Disponível em: <http://proyectotrama.org/00/traman/2005/encuentro-05/docs/o-papel.pdf>

PASOS PARA HUIR DEL TRABAJO AL HACER. **Catálogo do Projeto Ex-Argentina y de la Muestra Pasos para huir del trabajo al hacer**. Instituto Goethe Buenos Aires/ Museum Ludwig Koln, Colonia. Buenos Aires: Cooperativa Chilavert Artes Gráficas, 2004.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Hip Hop: protagonista de novas políticas midiáticas**. Anais: 15º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP. Salvador: UNIFACS/ANPAP, 2006.

_____. Poéticas do Urbano e os “Novos Tempos”. In: SILVA, Maria Cristina R. F.; MAKOWIECKY, Sandra (orgs.). **Linhas Cruzadas: Artes Visuais em Debate**. Florianópolis: Editora da UDESC, 2009.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite**. Embrasilme, Ministério da Cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

REZENDE, Neide Luiza. Sobre Vanguardas e Periferia. In: **Revista Época**. 19 de Novembro de 2007. Edição nº 487.

Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/1,,EDG79070-5856,00.html>

ROCHA, Maria Clara M. **Caderno de Artista: um meio de reflexão**. Anais do 19º Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores de Artes Plásticas – ANPAP: Entre Territórios. Cachoeira, Bahia, 2010.

ROSAS, Ricardo. **Hibridismo Coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?** Fórum Permanente – Incubadora FAPESP. São Paulo, 2007.

Disponível em: http://forumpermanete.incubadora.fapesp.br/portal/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas

SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de; PEREIRA, Paulo Cesar Xavier. Habitação em São Paulo. In: **Estudos Avançados**. Volume 17, número 48, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000200014&script=sci_arttext

SANTORO, Luis Fernando. **A imagem nas mãos**: o vídeo popular no Brasil. São Paulo: Editora Summus, 1989.

SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, Milton (org.). **Território**: globalização e fragmentação. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.

_____. Altos e Baixos na Política. In: SANTOS, Milton. **O País distorcido**: o Brasil, a globalização e a cidadania. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. O tempo despótico da língua universalizante. In: SANTOS, Milton. **O País distorcido**: o Brasil, a globalização e a cidadania. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **O Espaço do Cidadão**. 7ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007a.

_____. **Pensando o Espaço do Homem**. 5ª edição. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007b.

_____. **A Urbanização Brasileira**. 5ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 18ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009a.

_____. **Por uma Economia Política da Cidade**: o caso de São Paulo. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009b.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SHINTAKU, Alessandra A. **Coletivos de arte em São Paulo** – Estetização da política ou politização da arte? São Paulo: MDC Revista de Arquitetura e Urbanismo, 2009. Disponível em: http://revistamdc.files.wordpress.com/2009/07/alessandra_cicau.pdf

SILVEIRA, M. L. Uma situação geográfica: do método à metodologia. In: **Revista Território**, ano IV, n. 6, jan./jun. 1999.

_____. Entrevista: Maria Laura Silveira. In: **Revista Discente Expressões Geográficas**. Número 04 – Ano IV. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://www.geograficas.cfh.ufsc.br/arquivo/ed04/entrevista.pdf>

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. **Entrevista**. In: Revista Discente Expressões Geográficas. Número 3. Ano III. Florianópolis, 2007.

Disponível em: www.geograficas.cfh.ufsc.br/arquivo/ed03/entervista.pdf

SOVIK, Liv. Apresentação: para ler Stuart Hall. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org.). 1ª edição atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

STAM, Robert. Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréia; LOPES, Denilson (orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Mariana Appenzeller. 5ª edição. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

VAZ, Sérgio. **Para além da geografia**. São Paulo, 2007a. Disponível em: http://www.democratizacaocultural.com.br/Conhecimento/Noticias/Paginas/0710004_periferia.aspx

_____. **Manifesto da Antropofagia Periférica**. São Paulo, Outubro de 2007b. Disponível em: <http://coleccionadordepedras.blogspot.com/2007/10/manifesto-da-antropofagia-perifrica.html>

_____. **Cooperifa: antropofagia periférica**. Coleção Tramas Urbanas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global**. Tradução de Marie-Anne Kremer. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FILMOGRAFIA:

Cabra marcado para morrer (1984)

Documentário – 119 minutos - P&B /cor.

Direção: Eduardo Coutinho

Produção: *Globo Vídeo*.

Cinema de Quebrada (2008)

Documentário – 47 minutos – cor.

Direção: Rose Satiko Gitirana Hikiji.

Produção: LISA - Laboratório de Imagem e Som em Antropologia.

Apoio: Universidade de São Paulo e FAPESP.

Curta Saraus (2010)

Documentário – 15 minutos – cor.

Direção: David Alves da Silva (David Vidad).

Produção: Alisson da Paz, Daniela Embón, Gil Marçal, Penha Silva.

Fotografia: Peu Pereira e João Claudio Sena.

Fotografia Still: Léo Guma.

Som: Gunnar Vargas.

Montagem: David Alves da Silva.

Designer Gráfica: Silvana Martins.

Produção: *Arte na Periferia*

Apoio: Secretaria do Audiovisual – Ministério da Cultura – MINC.

Associação Brasileira de Canais Comunitários – ABCCCOM.

Sociedade Amigos da Cinemateca – SAC.

Disponível em: www.artenaperifeia.blogspot.com

Encontro com Milton Santos ou O mundo global visto do lado de cá (2006)

Documentário – 89 minutos – cor.

Direção: Silvio Tandler.
Produção: *Caliban Filmes*.

Linha de Montagem (2007)

Documentário - 90 minutos - cor.
Direção: Renato Tapajós.
Produção: *Tapari Cinematográfica*.

Panorama: arte na periferia (2007)

Documentário – 50 minutos – cor.
Direção: Peu Pereira.
Edição: David Vidad.
Produção: Daniela Embón e Anabela Gonçalves.
Produção: *Arte na Periferia*.
Realização: Programa VAI.
Disponível em: www.artenaperifeia.blogspot.com

Zona de Ação (2004)

Documentário – 15 minutos – cor.
Produção: Coletivo *Bijari*

...p...o...e...i...r...a... (2007)

Videoarte – 5 minutos – sépia e P&B
Produção: *Arte na Periferia* e NERAMA

MUSICOGRAFIA

Pânico na Zona Sul (1989)

Racionais MC's
Disco: Consciência Black, Vol. I
Gravadora: Zimbabwe

Periafricania (2006)

Z'África Brasil.
Disco: Diáspora Afronética Zumbi somos nós
Produção: Coletivo Frente 3 de Fevereiro

Periferia é Periferia (1997)

Racionais MC's
Disco: Sobrevivendo no Inferno
Gravadora: Cosa Nostra

Tem cor age (2006)

Z'África Brasil.
Disco: Tem cor age.
Gravadora: YB

LISTAS DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABCCOM – Associação Brasileira de Canais Comunitárias
ABNT – Associação Brasileira de normas Técnicas

ACT UP – *AIDS Coalition to Unleash Power*
AI – 5 – Ato Institucional Número 05
CCCS – *Centre for Contemporary Cultural Studies*
CDHEP – Centro de Direitos Humanos e Educação Popular do Campo Limpo
CEART – Centro de Artes
CEU – Centro Educacional Unificado
CNPQ – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
COOPERIFA – Cooperativa Cultural da Periferia
CPC – Centro Popular de Cultura
CPT – Comissão Pastoral da Terra
DJ – *Disc Jockey*
EMBRASILME – Empresa Brasileira de Filmes S.A.
EUA – Estados Unidos da América
FMI – Fundo Monetário Internacional
FUVEST – Fundação Universitária para o Vestibular
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
LABOPLAN – Laboratório de Geografia Política e Planejamento Territorial e Ambiental
MC – Mestre de Cerimônia
MDM – Movimento de Direito a Moradia
MINC – Ministério da Cultura
MNU – Movimento Negro Unificado
MPL – Movimento Passe Livre
MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
MTST – Movimento dos Trabalhadores Sem Teto
MUCCA – Mudança com Conhecimento, Cinema e Arte
NCA – Núcleo de Comunicação Alternativa
NERAMA – Núcleo de Estudos e Realização Audiovisual Monte Azul
OIT – Organização Internacional do Trabalho
ONG – Organização não Governamental
ONU – Organização das Nações Unidas
P2P – *Peer to peer*
PIB – Produto Interno Bruto
PCB – Partido Comunista Brasileiro
PUC – Pontífice Universidade Católica
SEADE – Sistema Estadual de Análise de Dados
SESC – Serviço Social do Comércio
SP/ZS – São Paulo, Zona Sul
TCC – Trabalho de Conclusão de Curso
UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina
UNE – União Nacional dos Estudantes
USP – Universidade de São Paulo
VAI – Valorização de Iniciativas Culturais

CRÉDITOS DAS IMAGENS

As imagens que não foram ao longo da dissertação identificadas pela fonte, fazem parte do **arquivo do coletivo *Arte na Periferia***, sendo estas de autoria variada e disponibilizadas gratuitamente no blog e em sites de compartilhamento de imagens do grupo, tais como:

<http://www.artenaperiferia.blogspot.com>
<https://picasaweb.google.com/curtasaraus>
<https://picasaweb.google.com/atovirtual>

Ainda assim, destacamos que:

- As imagens referentes ao filme *Panorama: arte na periferia* (2007), por serem *frames* do próprio filme, fazem referência direta ao trabalho de David Vidad e Peu Pereira.
- As imagens de *Curta Saraus* (2010) são do fotógrafo Léo Guma – responsável pela Fotografia Still do referido curta-metragem.
- As imagens do Projeto *Expedición Donde Miras* também são de autoria coletiva e foram extraídas de <https://picasaweb.google.com/dondemiras>

Referência das imagens extraídas da internet:

Capítulo 02:

Apresentação do grupo Espírito de Zumbi.

http://coleccionadordepedras.blogspot.com/2007/11/semana-de-arte-moderna-da-periferia_6588.html

Imagens de Tucumán Arte, 1968, Argentina.

<http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/000207f.htm>

Cartazes do coletivo Guerrilla Girls em 1985.

<http://www.guerrillagirls.com/posters/museums.shtml>

<http://www.guerrillagirls.com/posters/twothirds2.shtml>

Cartaz do Guerrilla Girls, de 1989.

<http://www.guerrillagirls.com/posters/getnaked.shtml>

Cartaz elaborado para a participação na Bienal de Veneza, em 2005.

<http://www.guerrillagirls.com/posters/venicewalla.shtml>

Imagens dos trabalhos da Guerrilla Girls dentro da Bienal de Veneza em 2005.

<http://www.guerrillagirls.com/posters/venice.shtml>

Imagens das manifestações organizadas pelo ACT UP nos Estados Unidos no final da década de 1980.

<http://www.actupny.org/documents/cron-88.html>

<http://newsgrist.typepad.com/visualaids/2008/12/now-airing-the-act-up-oral-history-project-.html>

Silence = Death, 1986, do coletivo de arte estadunidense Gran Fury.

<http://socialfeminist.tumblr.com/post/2060661076/rosietherioter-act-up-fight-aids-an>

Kissing Doesn't Kill, 1989 – 1990, do coletivo Gran Fury.

http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/03/28/nightclubbing

Imagens de cartazes publicitários da empresa United Colors of Benetton.

<http://ucromatico.blogspot.com/2011/05/anuncios-united-colors-of-benetton.html>

<http://docdip.wordpress.com/2010/06/26/prejudice-apartment-hunting-and-white-liberal-guilt/>

<http://ucromatico.blogspot.com/2011/05/anuncios-united-colors-of-benetton.html>

Reunião com integrantes do CPC, e capa do disco “O Povo Canta” de Carlos Lyra, Francisco de Assis, Billy Blanco, Rafael de Carvalho, Geni Marcondes e Augusto Boal.

<http://teatropolitico60.wordpress.com/2010/05/10/une-volante-a-formacao-dos-centros-populares-de-cultura/>

<http://toquemusical.wordpress.com/2007/08/04/>

Principais integrantes do Movimento Tropicalista.

http://www.nordesteweb.com/not07_0907/ne_not_20070730b.htm

Logos da CPT, Comissão Pastoral da Terra e do MNU, Movimento Negro Unificado. Discurso de Lula na greve de 1979, no ABC paulista, a partir do filme Linha de Montagem (1982/2007) do cineasta Renato Tapajós.

<http://www.cptnacional.org.br/>

<http://mnudf.blogspot.com/>

http://www.juventuderevolucao.org/index.php?option=com_content&task=view&id=462

Imagens do projeto Arte ao Ar Livre do coletivo Manga Rosa, em 1981.

<http://www.mangarosa.blogspot.com>

Imagem dos integrantes do Coletivo Bijari

<http://www.kanproducoes.com.br/MostraCCBB.htm>

Imagens do projeto Estão vendendo nosso espaço aéreo, do grupo Bijari, realizado no terminal de ônibus do Largo da Batata em São Paulo, em 2004.

<http://www.corocoletivo.org/bijari/index.htm>

Cartaz de divulgação eletrônica da ação do grupo Bijari no Largo da Batata.

http://campominado.zip.net/arch2004-07-01_2004-07-31.html

Imagem do Monumento a Catraca Invisível do coletivo Contra Filé.

<http://nossotempoequando.blogspot.com/2008/02/programa-para-descatracalizacao-da-vida.html>

Imagem do cartaz de comemoração aos anos de luta do Movimento Passe Livre (MPL) de Florianópolis

<http://www.flickr.com/photos/xdedex/3630379504/>

Imagem da ação da Frente 3 de Fevereiro nos estádios de futebol.

<http://www.ccespaña.cl/cce09/micrositios/seminario5.htm>

Cartazes elaborados pela Frente 3 de Fevereiro e colados em diversos locais da cidade, incluso nas proximidades das delegacias.

http://campominado.zip.net/arch2004-07-01_2004-07-31.html

<http://www.midiaindependente.org/pt/red/2004/04/277347.shtml>

Mapas produzidos pela Frente 3 de Fevereiro como material de conhecimento e divulgação contra o racismo policial.

<http://www.midiaindependente.org/pt/red/2004/04/277347.shtml>

Capítulo 03:

Racionais MC's no Capão Redondo.

<http://www.afroencias.com.br/2008/12/vinte-anos-no-holocausto-urbano.html>

Mapa elaborado pela Frente 3 de Fevereiro no intuito de localizar as áreas com maiores taxas de homicídios. Percebe-se, assim, a expressão dos altos índices na periferia sul de São Paulo.

<http://www.midiaindependente.org/pt/red/2004/04/277347.shtml>

Logotipos dos coletivos: Núcleo de Comunicação Alternativa, Mudança com Conhecimento, Cinema e Arte, Becos e vielas e Arte na Periferia.

<http://ncanarede.blogspot.com/>

<http://cinemuca.multiply.com/>

<http://becosevielasz.blogspot.com/>

<http://artenaperiferia.blogspot.com/>

Fotos da 1ª Caminhada pela Paz, em 1996, liderada pelo Padre Jaime Crowe.

<http://www.reporterbrasil.org.br/exibe.php?id=170>

Cartazes elaborados para a Semana de Arte Moderna de 1922 e para a Semana de Arte Moderna da Periferia: Antropofagia Periférica de 2007.

<http://www.etecetera.net/semana-de-arte-moderna-de-1922/>

http://coleccionadordepedras.blogspot.com/2007/11/semana-de-arte-moderna-da-periferia_14.html

Oficina de pintura e Exposição Coletiva no Sacolão das Artes, em 05/11/2007.

<http://coleccionadordepedras.blogspot.com/2007/11/bartura-da-semana-de-arte-moderna-da.html>

Sarau da Cooperifa durante a Semana de Arte Moderna da Periferia.

http://coleccionadordepedras.blogspot.com/2007/11/semana-de-arte-moderna-da-periferia_14.html

Imagens de algumas apresentações durante a Semana.

http://coleccionadordepedras.blogspot.com/2007/11/semana-de-arte-moderna-da-periferia_3093.html

Arte gráfica da Videoteca Popular; duas capas das Revistas Vídeo Popular; e alguns exemplares do projeto Correspondência Poética.

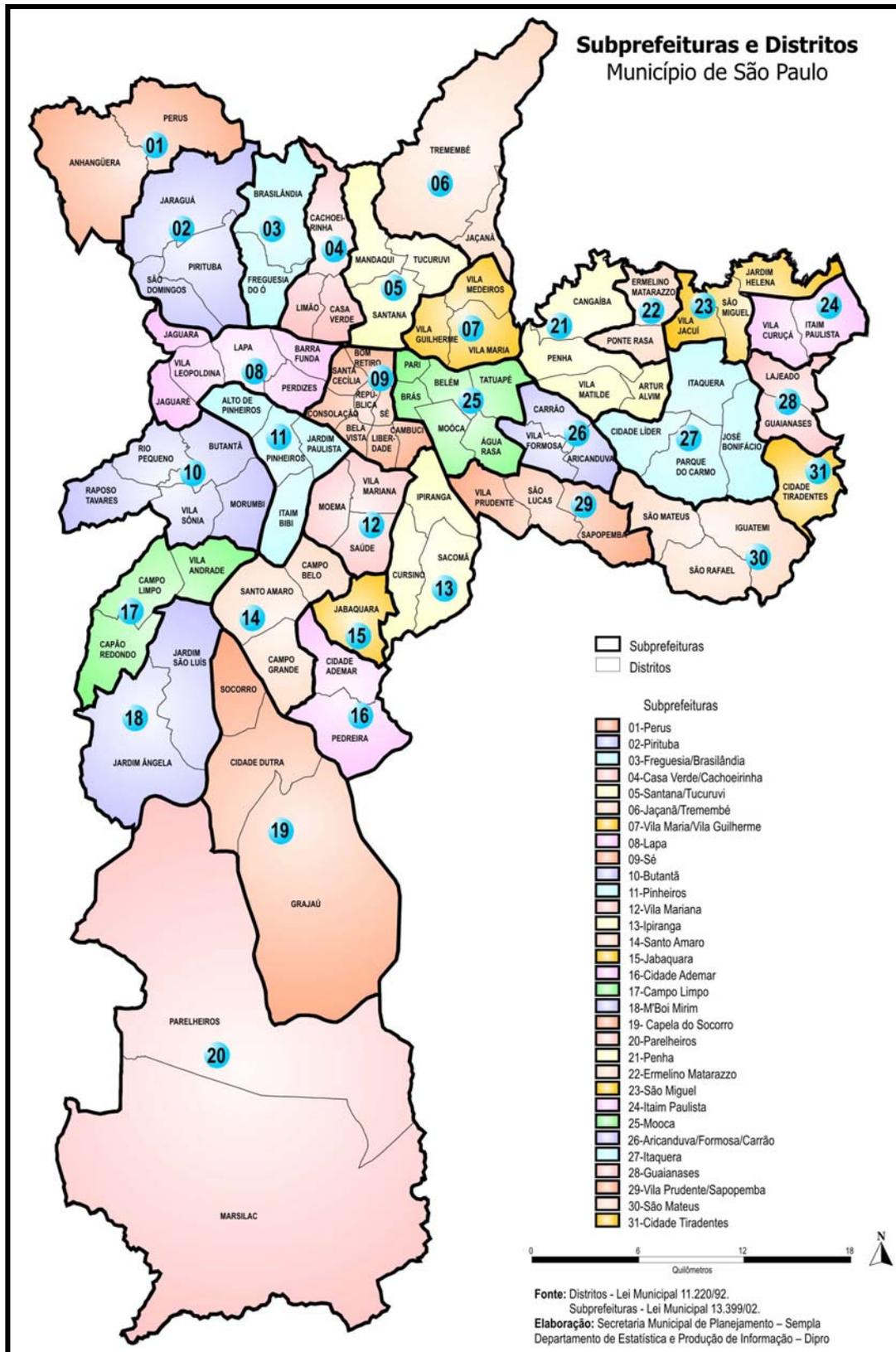
<http://ncanarede.blogspot.com/search/label/Videoteca%20popular>

<http://videopopular.wordpress.com/revista/>

<http://picasaweb.google.com/atovirtual/CorrespondenciaPoetica02#>

ANEXO 1

MAPA DE LOCALIZAÇÃO DOS DISTRITOS NA CIDADE DE SÃO PAULO - SP



ANEXO 2

MANIFESTO ANTROPÓFAGO de Oswald de Andrade

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa. O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará. Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande. Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. Uma consciência participante, uma rítmica religiosa. Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar. Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls. Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos. Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe : ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia. O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores. Só podemos atender ao mundo orecular. Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem. Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. O instinto Caraíba. Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia. Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo. Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses. Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti. Imara Notiá. Notiá Imara. Ipeju. A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais. Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comia. Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso? Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César. A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue. Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas. Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida. Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti. Se Deus é a consciência do

Universo Incriado. Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais. Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário. As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo. De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia. O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas+ fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa. É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci. O objetivo criado reage com os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso? Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz. A alegria é a prova dos nove. No matriarcado de Pindorama. Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada. Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas. Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI. A alegria é a prova dos nove. A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo. A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte. Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

Fonte: ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropofágico**. Disponível em:

http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/Modernismo22/Oswald_de_Andrade_Manifesto_Antropofago.htm

ANEXO 3

PUBLICAÇÕES DO BLOG *ARTE NA PERIFERIA*

www.artenaperiferia.blogspot.com

Em um contexto de **459 publicações/postagens**, no período que compreende agosto de 2006 a dezembro de 2010 (delimitação temporal desta pesquisa), encontra-se aqui uma **seleção de 10 textos** publicados no blog do coletivo, que apresentam, em parte, os objetivos do grupo, alguns relatos de experiências, e reflexões sobre a produção do coletivo e da movimentação cultural da periferia da zona sul de São Paulo.

1. **Arte Na Periferia** (outubro/2006)
2. **Escolhas** (janeiro/2007)
3. **A Beleza do Ser** (julho/2007)
4. **Círculo das Artes** (setembro/2007)
5. **Sacolão das Artes???** (setembro/2007)
6. **Semana de Arte Moderna da Periferia** (outubro/2007)
7. **Pânico do Artista** (outubro/2007)
8. **Nossas Conversas** (julho/2008)
9. **Fazer Cinema na Periferia** (maio/2009)
10. **Poesia de Esquina** (maio/2010)

ARTE NA PERIFERIA

PANORAMA, arte na periferia. Documentário dos artistas da Periferia de São Paulo

O Vídeo-documentário PANORAMA: arte na periferia, previsto para lançamento em dezembro de 2006 registra e dá voz a uma série de ações desenvolvidas por artistas residentes e realizadores da arte na periferia.

O documentário visa constituir um panorama da arte produzida na periferia junto com a perspectiva dos artistas sobre a arte e o movimento cultural local. Os bairros mapeados são: Vila Andrade,

Jardim São Luís, Jardim Ângela, Capão Redondo e Campo Limpo. A iniciativa tem o apoio da Secretaria Municipal de Cultura, através do programa VAI (Valorização de Iniciativas Culturais).

1. OBJETIVOS

Finalizar o vídeo-documentário;
Promover exposições para as pessoas e espaços envolvidos;
Divulgar a arte realizada pelos artistas da periferia;
Mapear os espaços culturais existentes na região delimitada;

2. JUSTIFICATIVA

Diante da dificuldade de acesso à cultura e da busca de uma identidade própria, surge uma produção artística emergente. São manifestações de resistência que persistem e criam um novo padrão de consumo.

Em tempos onde a repressão gera mais repressão, a arte surge como mediadora de possibilidades de integração, renovando o tecido do sistema social de forma lúdica e concreta. Nesse contexto as manifestações artísticas têm um papel fundamental na formação da cultura do povo.

Entendemos que há uma necessidade de registro e publicização da arte produzida na periferia para própria comunidade artística. A realização dessa pesquisa vem a contribuir para fortalecer o sentimento de pertencimento e a identidade da comunidade artística da região, dando visibilidade à produção e ao artista local.

ESCOLHAS

Ontem foi um dia daqueles, tinha lançamento do Goog na Cooperifa e minha irmã esteve indo pra Austrália ficar mais três anos trabalhando bastante. Seria meu último dia com ela nos próximos três anos. Passei a madrugada com ela bebendo e agradecendo por estarmos juntos e por as coisas estarem dando certo. Nosso filme deu o resultado que esperávamos. David, Dani e eu estamos bastante satisfeitos com nosso primeiro trabalho no cinema juntos. Depois do vazio vem a saudade, isso quem fala é o David. Estranho porque hoje estou sentindo uma espécie de nostalgia... primeiro porque minha querida parceirinha foi pro outro lado do mundo, segundo porque parece que a batalha do filme terminou e eu me pergunto e agora?

Agora temos muito a fazer ainda diria o David... e concordo. Contudo tem um sentimento, sentimento de quem está na periferia. Quem está aqui sabe ainda dos sofrimentos, das balas cegas, da fome... "tem gente com fome, tem gente com fome, tem gente com fome..." Nosso conforto está no outro, que acredita que vamos vencer, que não nos deixa virá tamanduá. Tem cor age, temos coragem sim!!! Esse é nosso hino, vamos fazer muito cinema ainda, vamos levar nossa "tropicália" até os limites do mundo e ainda vamos levantar muitas manhãs com o estomago comprimindo as costas e pensando que prestígio é um momento sinistro, que os meninos precisam de oportunidade de acesso... Às vezes estamos tão perto e às vezes tão longe!

Periferia é uma coisa que todo mundo imagina o que é, alguns conhecem bem, mas poucos entendem seus recados regados ao clima do beco... *“Do que me importa a paisagem, a glória, a Bahia, a linha do horizonte... o que eu vejo é o beco!”* Manuel Bandeira, poema do beco, 1932.

Peu Pereira
sentindo Banzo...

A BELEZA DE SER

“A beleza salvará o mundo.”

Dostoievski

Venho pensando nessa frase do Dostoievski há algum tempo. Na verdade sempre achei ela difícil de entender. Não sei em que contexto e nem em que texto ele disse isso, conheci a frase quando fui estudar na PUC. Na prainha tem uma parede horrível, descascando com muitos pixos antigos e desbotada, e no meio dessa bagunça está lá essa frase.

Por esses dias conversei muito com o pessoal daqui, desse lado estamos pensando muito sobre periferia, seu significado, tudo isso que está acontecendo aqui. Esse sentimento de pertença que só que é de verdade sabe o que é. Essa admiração pela poesia que tem sido nossas conquistas dia-a-dia aqui na quebrada, essa beleza de ser que tem emergido pelo poro desses artistas e desse movimento tão mágico que estamos vivendo e construindo.

Não posso negar que é uma questão de olhar, mas são belos essas caras que temos ouvido, lido, conversado, debatido, assistido. São diversos pontos luminosos e circulares todos os dias acontecendo, seja num lançamento de livro ou de uma projeção de vídeo. Pobre aqueles que acham que nós não somos articulados, que não temos uma rede, graças ao filme eu pude enxergar que existe um reduto de artistas a cada dia da semana. E é só chegar que ele vai estar lá, o artista que você gosta, tomando uma cerveja, recitando um poema, fazendo um som... e você pode ir e falar com ele. Isso é qualquer coisa.

É mesmo um novo olhar que temos sobre nos mesmos, “eu posso ser possível”! Estamos orgulhosos, estamos mais bonitos, temos sido mais belos no nosso ser. Porque hoje não só táxi vem até aqui, como todo mundo tá olhando e dizendo “Nossa! Os caras tão arrebatando tudo mesmo!” é desse jeito que tem que ser! E continuamos vapor total. Na consciência e na atitude, no conceito de cada polegar que colocamos na história. Estamos fazendo nossa história, Mario de Andrade somos nós, somos Maloqueiristas!

Estamos orgulhosos de ser da periferia mesmo, mas isso não quer dizer que estamos satisfeitos com o perrengue de todo dia, porque depois de cada noite de sarau vem um dia de trabalho duro. Não vamos deixar barato todo descaso e desconsideração com a gente. Estamos vivos mais do que nunca, arte e política caminham juntas lado a lado, preparados pro que der e vier. Dizemos com uma boniteza danada: “SOU DA PERIFERIA! E DAÍ?” e “QUEM TIVER VERGONHA DE SER DA PERIFERIA! PODE IR EMBORA AGORA!”

Peu Pereira

CÍRCULO DAS ARTES

“Na arte nada é, tudo está para ser”

Goethe

O artista quando criança é uma criança, o artista quando jovem é devir, o artista quando gente grande é atitude. A reflexão sobre tudo que temos feito aqui está forte, nos bares, nos butecos... temos o nosso moulin rouge em cada esquina, quebrando o mito do artista que está longe, intocável, visto só nas telas. Aqui é só chegar que você encontra o poeta, o pintor, o grafiteiro, o MC, o videomaker, o agitador cultural...

Há 12 anos atrás nós éramos o triângulo da morte, era assim que a mídia nos chamava e táxi não passava da ponte. De lá pra cá foram surgindo movimentos culturais, pessoas comprometidas com a transformação de uma realidade, ong's sérias fazendo o trabalho do estado, grupos de rap,

referencias de vida. Ações artístico-culturais que tomaram corpo, balões subindo aos céus com poesias, postes com placas de políticos dando lugar as Postesias. Os muros foram ficando cada vez mais coloridos e politizados com grafites, as crônicas param de falar da violência real do nosso dia-a-dia para falar das nossas origens africanas, nordestinas, do compromisso... “rap é compromisso não é viagem...” nosso eldorado negro. Trazendo consciência para a dor, para o suor, para o labor e principalmente para a cor.

Temos consciência de que a arte não é um alicerce tão forte quanto a economia, a sociologia, a política, mas é umas das ferramentas mais poderosas da civilização. Ela é quem permite o homem se olhar de fora, enxergar sua realidade e motivar transformações. “estamos aqui pra transformar periferia, e quando a gente conserta o poema, o poema conserta a gente” esse impulso de resistência é o sentido da vida, nosso combustível é fazer arte e gritar bem alto que não estamos parado no caminho da história branca e mentirosa que nos ensinam na escola. Aprendemos a ler e a caminhar, agora somos adolescentes ávidos por justiça, qualidade de vida para a periferia.

Não, não queremos sair daqui, queremos ficar e evoluir, desconstruir pra deixar de sobreviver. Queremos três refeições por dia e boa escola para os nossos filhos, queremos serviços de qualidade aqui na periferia. Que cada cabeleireiro, açougueiro, padeiro, mecânico, professor, seja o melhor que possa porque atende principalmente aos seus e se é tudo nosso que seja com a melhor qualidade possível. Esse aqui é nosso estado, e é um lugar como outro qualquer, as pessoas é que são “ebolutivas.” São elas é quem causam a ruptura que vemos e nos admiramos hoje.

Nossa arte esta num nível de qualidade de dar inveja a qualquer reduto da vila madalena, mas ainda nos falta muito e vamos lutar diariamente pra conseguir o que falta. Hoje somos o circulo da arte e a mídia agora quer vir aqui ver que coisa é essa que está acontecendo. Levamos anos para construir isso aqui, eu era moleque jogando bola nas ruas do PSA, enquanto no rádio tocava “Fim de semana no Parque Santo Antônio”, quando os nossos pensadores periféricos já estavam fazendo cineclubes, saraus, samba de roda e hoje são nossos oráculos. Hoje podemos dizer o que bem entendemos, não precisamos do aval da globo, fazemos nossa semana de arte e somos o circulo das artes. A arte que está transformando essa periferia vai transformar o Brasil.

Peu Pereira

SACOLÃO DAS ARTES???

Ontem 02/09/07 aconteceu o primeiro evento pós abertura no Sacolão das Artes no Pq. Sto. Antônio.

Para quem não se lembra o Pq. Sto. Antônio era uma das regiões chamadas pela mídia de Triângulo da Morte. Havia muitas atrações musicais nesse evento que tinha tudo pra ser um marco cultural no Pq. Sto. Antônio, mas não foi.

Fato é que a parceria entre Prefeitura e os atores sociais comprometidos com a transformação de qualidade de vida da periferia fica sempre a desejar. Primeiro porque esses atores são comprometidos, porque precisam construir nossa identidade e nosso espaço, segundo porque não estão atrás de votos eleitorais para o ano que vem. E o Sacolão das Artes constitui um espaço iminente de futuros palanques eleitorais.

Pois bem, OS MAMELUCO se preparam exaustivamente durante a semana para mostrar ao público da periferia um som bem elaborado com diferentes sonoridades como flauta transversal e gaitas num arranjo pouco comum, além de um repertório original e com composições bastante

críticas. Na terceira musica de um espetáculo que previa dez, o som foi cortado e mesmo com os gritos ferventes da platéia pedindo bis e protestando a atitude do produtores, não foi possível negociar nada. Simplesmente fomos mandados embora do palco.

Daí em diante imagina-se a confusão que houve, artista frustrado fica tudo desvairado e público insatisfeito vai pra cima das grades gritar com os produtores. Foi um bafon, Fabinho, QT, Gil e toda a rapaziada revoltadíssima com a atitude da produção que era da prefeitura. Mesmo assim a próxima atração, que era um ator importante no nosso cenário, sobe no palco e da o seu show sem maiores problemas...

Estamos comprometidos sobretudo com a construção de um periferia com qualidade de vida digna, por isso nossa indignação com esse tipo de atitude será sempre importante no sentido de manter nossas opiniões e mais que isso, no sentido de dizer que não somos palhaços!!!

Peu Pereira

SEMANA DE ARTE MODERNA DA PERIFERIA

Daqui a duas semanas acontece um dos maiores movimentos que já produzimos, a SEMANA DE ARTE MODERNA DA PERIFERIA. Daqui a pouco tem reunião, estou (estamos) ansiosos para que chegue logo a semana. É mais ou menos como fechar o ano com chave de ouro.

Sábado passado teve show do'Os Mamelucos lá no sacolão das artes depois da festa umoja, foi bem legal tocamos até a última musica... esse espaço é uma grande conquista pra todos nós. No domingo teve postesia na casa da Rafa, foi muito bom encontrar aquele bando de poetas fazendo suas POSTESIAS coloridas com destino aos mais diversos postes da cidade.

Tudo isso acontecendo junto, disse ao Binho que me embreago de beleza quando vejo esses encontros acontecendo. É bonito ver as pessoas se reunindo por um ideal, pela arte e pela vontade de transformar.

Hoje tá frio e garoando além de ser segunda feira, e mesmo assim, vai ter umas 30 pessoas reunidas no batidão para organizar a semana de arte, como tem acontecido todas as segundas feiras, e ainda terão outras 70 no sarau do Binho, que vai exibir um filme da mostra de filmes nordestinos promovida aqui pelo CINE BECOS e NCA.

Teremos muita coisa acontecendo na semana... domingo a gente sai na CAMINHADA da ponte do socorro até a igreja do Piraporinha com muita intervenção artística. Na segunda abriremos a semana no SACOLÃO DAS ARTES... as ARTES PLÁSTICAS já estarão povoando os cenários da semana. Na terça teremos DANÇA no CEU CAMPO LIMPO. Na quarta LITERATURA no bar do ZÉ BATIDÃO. Na quinta teremos o CINEMA da periferia no CEU CASA BLANCA. na sexta teremos TEATRO no CENTRO CULTURAL MONTE AZUL. No sábado teremos MÚSICA na CASA DE CULTURA DO M'BOI MIRIM.

No domingo, há no domingo estaremos comemorando nossa beleza, sem vaidade!!! Muita coisa vai acontecer! É só chegar! Tá todo mundo convidado de 04 a 10 de novembro a periferia vai mostrar com quantas linguagens se faz um movimento! SEMANA DE ARTE MODERNA DA PERIFERIA - ANTROPOFAGIA PERIFÉRICA.

Peu Pereira

PÂNICO DO ARTISTA

Há no teatro uma expressão que designa o pânico do ator antes de entrar em cena, ou no palco, a expressão original é escrita e falada em inglês, mas não sei pronunciar aqui. Seja como for tem dias que eu sinto o pânico do artista.

Tenho vontade de ser qualquer outra coisa, advogado, médico, botânico, técnico de qualquer coisa, sei lá. Boto a mão no bolso e tem lá uma colomy, um amarrador de cabelo, uma gaita, alguns papéis amassados de semanas atrás, um clips, um saco de trevo pelo fim, um isqueiro, um pedaço de papel higiênico e umas três moedas de dez centavos. Porra não dá nem pro café. Mas ai passa alguém e diz com todo respeito “e ai mano e o filme?” ai eu responde ta indo né.

Esses dias fui dar uma oficina de roteiro na rainha da paz, na favela do fim de semana. O educador lá deve ser um dos melhores da quebrada, Serginho Poeta, mas a molecada ta naquela de zoar mesmo e nem se ligam ainda que aquele cara é um dos poetas mais importante da nossa cultura brasiloperiférica. Seja como for ninguém dá valor mesmo, só na hora do prestígio, o diabo é que prestígio, choquito, galaka, num enche barriga de ninguém.

Enquanto isso o artista continua na sua luta, por necessidade, para dar sentido a vida e não só a sua, mas a de um bocado de gente. Eles formam gerações inteiras, quem nunca caminhou e seguiu a canção, quem nunca viu guernica, quem nunca ouviu bossa nova na tristeza de um amor perdido, quem algum dia duvidou que a vida é a arte do encontro, quem nunca se viu numa musica dos racionais... (pelo menos nós da periferia).

Mas o pânico caminha junto, como diz o Sergio no filme “ser artista não é um privilégio, é um castigo porque é uma missão”.

Queremos fazer arte para viver, mas como é impossível, vivemos para fazer arte. Alias tem uma coisa que ilustra bem isso tudo que quero dizer. Foi provado cientificamente que o besouro não pode voar, primeiro porque ele é muito pesado, segundo que a aerodinâmica do seu corpo não favorece o milagre, mas de um jeito ou de outro ele voa.

Meu pânico representa essa impossibilidade de voar, mas como sou muito teimoso, tento voar todos os dias quando me levanto da cama.

Peu Pereira

NOSSAS CONVERSAS

O Alan esses dias me disse que a gente tem que criar uma critica literária. Creio que isso seja coisa da maior importância. Precisamos de um Baudelaire da Periferia, que vá as exposições, as peças de teatro, que leia nossos escritores, que tome cerveja no Prudente, que vá na Cooperifa e no sarau do Binho e fique bêbado de vez em quando.

Podemos deixar essa função pra alguém de fora? Estou certo que não. Devemos continuar nossa consumissão, mas não podemos esquecer de que estamos construindo um movimento histórico, uma proposta, uma ideologia de vida, um movimento artístico como o Dada, Pop art, Tropicália ou Bossa Nova.

E dentro desse angu de sangue, o movimento literário tem uma forte influência da literatura marginal, digo influência porque deixou de ser marginal, está numa fase de composição tal que ainda é irrotulável, e segue em direção a um caminho próprio. Vivemos em tempos onde somos inteiros marginalizados, antes fosse só nossa arte!

Tecendo um pouco mais as idéias. Tava bolando uma idéia com o Sergio esses dias e falávamos quão importante é ter nossa própria estrutura para poder produzir por nós! Queremos fazer TV agora! Porque temos consciência do nosso potencial e da revolução tecnológica que a humanidade enfrenta. A internet tá embaralhando tudo!

Devemos deixar “eles” produzir nós? Mais uma vez estou seguro que não. Então chegamos a uma perspectiva da qual eu gosto muito. A multidisciplinaridade! Enquanto na academia fica-se no debate fenomenológico da questão, mas na pratica é cada vez mais específica. Na periferia o chicote estrala, tem que ser modelo, atriz e bailarina! E a formação é de rua sim senhor! (inclusive eu e Gil estamos lançando esse selo, aguarde!)

O MC vira produtor do seu trampo, o cineasta vira ator, produtor, locutor e o escambal, o poeta é editor, organizador, capoeirista, prozador e meio bruxo. O grafiteiro é designer gráfico e também pinta a óleo. Se você quer produzir na periferia, tem que ser multimídia. E é isso que tá fazendo o dendê ficar mais apimentado.

Isso acaba trazendo um aspecto de produção artesanal, longe da perfeição técnica normativa, queremos ir para longe dos caminhos já batidos e por isso podemos dizer que estamos germinando uma nova estética. Isso remete a idéia de um certo Renoir, que diz o seguinte: “só se encontra qualidade (na realização da obra de arte) reencontrando – inconscientemente – o espírito dos primitivos”. Salve Solano Trindade, “tem gente com fome, tem gente com fome, tem gente com fome.

Por fim quero dizer nessa humilde reflexão que o time tá forte! Cada vez trabalhando mais em conjunto, palavra chave para se fazer qualquer coisa. E isso gera cada vez mais demandas, por isso precisamos de um crítico literário, de um critico de arte, de um iscrivinhadô, um colecionador de pedras, para que possamos debater nossa estética.

Peu Pereira

FAZER CINEMA NA PERIFERIA

Produzir cinema já é difícil no Brasil, na periferia então, pior. Porém não quero dizer que tudo é difícil e nem que tudo é maravilhoso, para mim é uma situação normal. Nunca estive numa produção grande, nunca estive num estúdio, vendo a construção de um cenário, num sentindo onde se pode construir o filme, dia a dia, criar seu universo peculiar, seus movimentos, seu clima.

Fazemos do jeito que dá e queremos fazer de um jeito que fique bacana, bonito, sem rasuras. E para tal, evidentemente é necessário uma planilha de produção, listas de equipamentos detalhados por dia de uso, datas, equipes, atores, figurinista, maquiador, continuísta e mais uma porrada de coisas. E óbvio que não temos tudo isso.

Mas quem falou que cinema é isso? Ou que deva ser feito desse modo? E não quero dizer que o modo do fazer cinema hoje é errado, acho um esquema muito engenhoso. Que prevê boa parte das coisas que precisam ser previstas.

Mas para mim toda essa dimensão da produção torna a matéria prima opaca, desgastada, aquela história tão rica, tão gostosa, tão fantástica, agora está no canto da sala. Muita demora pra produzir, é um erro grave! Mas não teve jeito, assim foi. O que vamos fazer? Continuar tentando, mas sem essa de que “Oh! Estão produzindo cinema na periferia, que magnífico”.

Porque não se perguntam, como é fazer poesia na periferia? Por acaso ela foi feita em outro lugar? Creio que reproduzimos nosso meio até o ponto em que encontramos algo que deixa de ser uma sugestão, pra ser arte de fato, é isso que procuro. Parafusando meu amigo Huguêra, não sei o que quero ser quando crescer, mas quando morrer quero ser arte.

Gosto de todo tipo de histórias, mas meu interesse é contar histórias da minha cidade, do meu bairro, sobre coisas que eu vejo, que eu vivo, das relações que existem nesse universo, o que me parece bastante natural. Gosto dos poemas do poeta O Augusto, justamente por isso, retrata um tipo de gente, um lugar, pessoas que existem e coisas que acontecem. E isso, de maneira alguma, é impedimento de se falar de qualquer outro fato global.

Fazer um filme é antes de mais nada, conviver com seu fantasma, com a idéia que o gerou, com seu peso e seu clima, com seus personagens, hora agradáveis, hora impertinentes. É deixar que ele te diga o que fazer. A melhor imagem que tenho disso é a seguinte. Um dia estava esculpindo um pedaço de madeira que tinha demorado muito pra escolher. Queria tirar uma forma humana dali. E cortava a madeira a torto e a direito, quando a Selma chegou e disse, “para aí, olha a madeira, olha como ela se mexe, como se movimenta, olha os seus veios, veja onde ela para pra recomeçar, deixe que ela te mostre”.

Portanto pra mim fazer um filme é um sentimento, é tentar chegar a ele, sabendo que no melhor dos casos, o filme produzido só chega bem próximo do filme imaginado. E se esse processo for comum, então fazer cinema é igual em qualquer lugar do mundo. Evidentemente as condições e meios mudam de um lugar a outro. A O2 deve ser bem diferente da minha casa.

Peu Pereira

POESIA DE ESQUINA

Ontem, depois de trabalhar o dia inteiro lá no Anhembi, cheguei em casa quebradão. Mas acontece que na esquina da rua onde moro, rola o Poesia de Esquina. Fui só dar uma passadinha, mas acabei ficando lá, conversando com os caras e o tempo foi passando.

To escrevendo no corre aqui do trampo, só pra comentar que no final do sarau, rolou um improviso, com o Zinho, Gaspar, o Da Rosa e mais uma cambada de bons! E foi foda, foi bonito de mais, os caras homenagearam a Tereza, "tereção é tesão" era uma das frases que rolava durante o improviso.

O Alan fez uma cantoria bonita, uma melodia que dava saudade de ouvir, mas era tudo improviso, quem viu, viu, quem não viu não vê nunca mais, afinal era improviso...

Enquanto eles estavam rimando ao som do Dj Cula, a polícia colou, foi mó onda. O que fazer? Desligar tudo? O Serginho ficou preocupado, é lógico, mas os caras não queriam parar de rimar, como se a polícia ali fosse mais inspiração ainda pras rimas loucas que saiam daquelas bocas. E de repente, olhei pra trás, e os home tinham vazado, o sarau acabou lindo, com uma foto do time todo que tava no bar.

Quando cheguei em casa, não conseguia dormir, pensando na boniteza que tinha sido o sarau e quis escrever, resultado, me fodi!!! Fui dormir as 3h da matina pra acordar as 5h e ir lá pro Anhembi no busão lotado. O busão princesa isabel/chácara santana, não tem horário mano, o baguio é lotado das 6h da matina até as 23h30. E eu ando nele todo dia, calado... é por isso que depois do trabalho, a gente vai no bar...

Peu