



Revista Historiar

ISSN: 2176-3267

Vol. 11 | Nº. 20 | Jan./Jun. de 2019

Nilson Almino de Freitas

Professor da área de Antropologia da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA) e Pesquisador Associado do Pós-doutorado em Estudos Culturais do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
nilsonalmino@hotmail.com

Ana Kélia de Sousa Viana

Graduada em Ciências Sociais (Licenciatura) pela Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA.)
kelia_viana_s@hotmail.com

O FILME COMO MÉTODO PARA COMPREENSÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NA PERIFERIA DE SOBRAL/CE

RESUMO

O artigo relaciona a discussão entre patrimônio cultural, especialmente na sua vertente artística, com política, periferia e pesquisa videográfica como método de pesquisa. As experiências acontecem na cidade de Sobral, no interior do estado brasileiro do Ceará. No artigo, agentes sociais das “quebradas” criam, a partir da expressão artística, concepções diferentes que definem a relação entre patrimônio cultural, política e identidade do lugar.

Palavras-chave: Patrimônio cultural; Lugar; Periferia; Pesquisa videográfica; Política.

ABSTRACT

The article relates the discussion between cultural heritage, especially in its artistic aspect, with politics, periphery and videographic research as a research method. The experiments take place in the city of Sobral, in the interior of the Brazilian state of Ceará. In the article, social agents of the “broke”, based on artistic expression, create different conceptions that define the relationship between cultural heritage, politics and place identity.

Keywords: cultural heritage, place, periphery, videographic research, politics.

Considerações iniciais: história da pesquisa¹

No ano 2000, Sobral, cidade do estado brasileiro do Ceará, foi tombada como patrimônio histórico nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Pensando em comparações, é interessante lembrar de Herzfeld (1991), que reflete sobre o caso de Rethemnos, cidade de Creta. Ele chama atenção para a influência da máquina estatal na formulação, por meio de sua organização burocrática, de uma identidade para o local. O autor percebe que há um contraste entre ideologias diferentes que servem como definição de uma origem para a cidade, o que, por sua vez, faz pensar uma identidade coletiva. Estes contrastes sevem para fundamentar o argumento de que existem ambiguidades e diferenças discursivas abismais entre o “tempo monumental” do “discurso oficial” e o “tempo social” colado ao cotidiano. Este último é plural e cheio de tensões e ambiguidades. No caso analisado por Herzfeld, o “discurso oficial” apresenta a história e a cultura da cidade e de seus habitantes como uma predestinação fatalista que entende a experiência social como uma eterna verdade que vale para todos aqueles que são natos do local. Esta predestinação margeia o ambiente físico e transforma as propriedades pessoais em monumentos coletivos, causando uma série de constrangimentos legais e morais aos moradores no que se refere à impossibilidade de reformas em suas casas, e tende a impedir a construção de controvérsias por parte daqueles que se opõem ao modelo de identificação coletiva que serve para fundamentar o patrimônio cultural preservado.

O caso de Sobral não parece ser diferente. É uma cidade que passou por um processo de “revitalização”, palavra usada nos documentos da municipalidade para qualificar as mudanças feitas nos fluxos e fixos do espaço. São intervenções realizadas após o tombamento em 2000, de espaços no entorno do sítio histórico, tendo em vista tornar o centro, bairro priorizado por esta política, monumento iluminado e visível, reforçando uma ideia de “resgate” de uma tradição e da cultura local. Desde o tombamento, o poder público local vem realizando uma diversidade de obras estruturantes e estéticas que causam um certo deslumbre em alguns, críticas e/ou desorientação em outros, obrigando os moradores da cidade a se adaptarem ou reverem

¹ A pesquisa mais ampla que contempla as atividades descritas neste artigo tem como título “Visualidades: identificação e registro audiovisual para preservação do patrimônio cultural da cidade de Sobral/CE”, financiada pelo edital PROEXT 2011. Além deste projeto, devemos agradecer ao programa PIBIC/CNPq/UVA pela bolsa concedida à estudante que é coautora deste artigo. A FUNCAP também concedeu uma bolsa para o aluno Renato de Sousa Júnior que é codiretor do filme aqui citado durante o texto, “Arte e cultura na periferia”.

práticas cotidianas implementadas nos espaços reformados, ampliados ou construídos. As inaugurações destas obras foram espetaculizadas com grandes shows de artistas nacionais e internacionalmente conhecidos, sempre exaltando a dimensão “moderna” da administração pública ancorada no nome do prefeito Cid Gomes (1997/2000 e 2001/2004), articulada com a ideia de um poder público que preserva a “tradição” e a cultura local.² A proposta deste artigo é transgredir um regime hegemônico de modo naturalista de narração sobre a monumentalização e, especialmente, sobre o patrimônio cultural e a cultura artística, entendida como “óbvia”, homogênea e padronizada e elemento integrante de uma ideia de tradição cultural da cidade. A proposta é compreender este processo como uma trama social construída nos limites de um contexto político específico, num período marcado não só pela proposta do “resgate” da tradição, mas também pelo discurso da modernização. É também uma trama que ganha contornos diversos em espaços diferentes da cidade, que não estão integrados ao sítio histórico, o que justifica sair deste espaço delimitado e monumentalizado, e voltar a atenção para a periferia da cidade, onde os efeitos da política de preservação quase não são visíveis ou ganham contornos diferentes da versão oficializada pelo processo de instrução que culminou no tombamento de parte da área urbana correspondente ao centro da cidade.

Neste caso, a transgressão proposta aqui, fala da cidade de outro lugar: da periferia. Também fala da cultura artística na sua dimensão política, revertendo a ideia de que, nas “políticas públicas”, o primeiro termo, “política”, seria mero adorno que complementa o termo “pública”. Neste caso, a política de patrimonialização, enquanto política pública, não pode ser mais compreendida como despojada de interesses, e de uma engenharia política que tenta administrar dissensos e controvérsias, criando uma imagem de identidade coletiva de forma seletiva e arbitrária, portanto, também disciplinadora. A proposta aqui é falar do lugar daquele que não participa ou não tem poder de administrar a política pública no campo da cultura. Fala também da cultura artística, importante elemento que pode ser incluído na definição de patrimônio cultural,

² O referido prefeito fez seu sucessor por três mandatos posteriores, foi governador do Estado e elegeu também seu sucessor em nível estadual. No ano de 2016, elegeu seu irmão prefeito, justificando a necessidade de dar continuidade ao seu legado. Sua campanha e a de seus sucessores eleitos sempre lembram de sua gestão em Sobral e da política de preservação do patrimônio histórico, assim como da ideia de modernização da cidade, exaltando sempre a importância destas duas variáveis: tradição e modernidade.

de forma diferente, já que o artista inserido nesta discussão é aquele morador da periferia que pouco tem poder de definir os rumos da política cultural.

A periferia da cidade de Sobral, especialmente os bairros que abrigam a população mais pobre, não foi atingida diretamente pelas políticas de preservação e não estão inclusas dentre os espaços reconhecidos oficialmente, como representativos da identidade coletiva da cidade, nem da cultura do “sobralense” em geral, mesmo que abrigue a maior parte da população. Entretanto, são espaços onde a discussão sobre a identidade se faz presente, agenciada pelos movimentos culturais, no seu recorte artístico, dentre outras formas de mobilização social.

A justificativa pela opção em romper com o regime hegemônico que fala da cidade como monumento, relacionado com uma tradição documentada que versa sobre a História e a cultura da cidade, requer de qualquer analista uma reflexão sobre a intenção desta de representar a História e a cultura de todos os “*sobralenses*”. A versão contada pela monumentalização tende a ressaltar a especificidade, a independência, o pioneirismo, a opulência e, conseqüentemente, a diferença pautada em um perfil de habitante genérico da cidade, comparado com os de outras cidades, principalmente com os de Fortaleza, a capital do Estado. A ideia de uma história e cultura local peculiar, exaltada e tornada monumento mostra a necessidade desta versão de não ser um mero reflexo da História e cultura de um país ou de uma sociedade.³

Pensa-se aqui que, ao contrário do que passa a ideia da monumentalização da cidade, a História e a identidade cultural, que servem, inclusive, para justificar qualquer forma de registro para a posteridade, podem deixar de ser campos especializados e exclusivos do “Sobralense” em geral, para ser composto também pelas experiências e práticas do homem comum que não é herói, “vulto histórico”, ou não ocupa posições sociais de prestígio ou de mando na narrativa oficial, diversificando as narrativas sobre a identidade cultural e falando da história no plural, com várias versões e dissensos. Nesse caso, concordamos com Veyne (1998) quando ele diz que toda história é uma versão, portanto, a História não existe enquanto essência ontológica. Isso também serve para pensar a identidade cultural. Não tem como pensar este conceito como uma lista de elementos especiais, exclusivos e independentes de um povo. Pensa-se aqui que, não basta registrar um balanço geral mediado por uma versão que pretensamente tende a ser a única possível, apesar de não ser falsa. O mito da

³ Cf. FREITAS, 2000; FREITAS, 2005.

“sobralidade triunfante”⁴ que passa a ideia da monumentalização da cidade, demonstra a versão dos que mandaram e decidiram em Sobral, em diferentes tempos. Mostra um espaço urbano e uma cultura construída por pessoas de prestígio social, econômico, artístico e político, inclusive no âmbito extralocal. Em decorrência disso, ela serve para legitimar a posição de quem a usa no rol dos prestigiosos. E os aliados ancorados no nome de Cid Gomes sabem muito bem disso. Mas, onde está o homem comum, aquele sem prestígio político, artístico, econômico ou social que mora na periferia da cidade, nesta versão? Onde estão os outros que não aparecem nos livros de História de Sobral? No período administrado pelos aliados ao ex-prefeito Cid Gomes, a urbanização da cidade de Sobral expressa bem esta versão homogeneizante do sobralense.

Os que vêm para Sobral em busca de “uma vida melhor”, sem qualificação profissional, fazem surgir novos bairros, ou aumentam demograficamente os já existentes, para se abrigarem. São pessoas que nem sempre conseguem espaço no mercado de trabalho. Vindas de lugares diversos, veem na cidade de maiores proporções que a sua, a possibilidade de realização de um projeto de vida impossível de se concretizar no seu lugar de origem. Contudo, logo se decepcionam, quando percebem que esta riqueza que esperam realmente existe, mas não é para todos.

Nos tempos atuais, é raro encontrar moradores de bairros periféricos pobres que sejam nascidos e crescidos em Sobral. Alguns bairros, geralmente atendidos de forma fragmentada pelo poder público, vão crescendo demograficamente, sem o acompanhamento das políticas públicas de habitação, de cultura e urbanização, sendo os espaços e moradias organizados por seus próprios moradores, da forma que lhes convém. A configuração do relevo é geralmente acidentada; o traçado das ruas, quando existe, não respeita as regras do planejamento urbano; a concepção estética do interior das casas é muito distinta da ostentação das grandes casas da Colina e do Derby; assim como as atividades culturais, estilos e gostos, não necessariamente, são os mesmos dos frequentadores dos equipamentos culturais do centro.

A História e a identidade cultural aqui batizada por “sobralidade”, contada na ideia da monumentalização oficial, aparece nestes bairros “populares” ou “periféricos”, como são classificados pela tecnocracia da municipalidade, de forma fragmentada, incompleta e se manifesta ocasionalmente. Fazendo uma analogia da

⁴ Categoria nativa que aparece recorrentemente em notícias de jornais estaduais e locais, com a qual qualificam o sobralense. Sobre isso, cf. FREITAS, 2000.

experiência de pesquisa de Martins (2002), no subúrbio de São Paulo, podemos dizer que as histórias da periferia de Sobral resguardam as circunstâncias da História de Sobral. Portanto, são histórias circunstanciais, nas quais não aparecem os protagonistas da História oficial, mas sim os “coadjuvantes”, entendidos pela tecnocracia da Prefeitura como “público-alvo” ou “usuário” das políticas públicas. Neste caso, ao contrário, entende-se aqui que são protagonistas em seus lugares de fala e ação: a partir do bairro, falam da cidade.

As caminhadas em bairros como Terrenos Novos, Sumaré, Padre Palhano, Dom Expedito, Vila União, dentre outros classificados pela tecnocracia como “populares” ou “periféricos”, deram a impressão, para a equipe de pesquisa, de que a história contada pela monumentalização e as expressões artísticas apresentadas nos equipamentos culturais do centro, passam à margem de seus moradores, apesar de alguns esforços isolados de agentes culturais da prefeitura e de grupos independentes em fazer eventos que mostrem a sua arte. As narrativas sobre suas vidas percorrem uma trilha no tempo e no espaço como se fossem um tanto diversas da História e das expressões artísticas da “cidade monumentalizada”, apesar de resguardarem alguns de seus aspectos.

São estas versões, vindas de moradores da “periferia”, que o artigo quer registrar e narrar aqui, especialmente aquelas que falam da cultura artística e a relação que esta arte mostra com a cidade ou seu espaço de moradia, assim como com a identidade cultural. A proposta é ouvir o protagonista significativo (MARTINS, 2002) do momento ocorrido que aparece ausente e invisível na História contada pela monumentalização, História que está pautada em um sujeito genérico e impreciso denominado sobralense. E o bairro, principalmente o “popular”, o “suburbano” ou “periférico” é o foco central, mostrando, principalmente, moradores que se envolvem com a cultura artística.

O material que se tem aqui como fonte é acervo do Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas – LABOME, da Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA. O LABOME é um arquivo público de documentos especiais, particularmente, fotografia, áudio e vídeo. Em 2009, verificando a pouca procura por acervos desta natureza, o LABOME cria o programa de extensão Visualidades, que visa usar este acervo a partir de mostras de documentários e exposições de artes visuais, como fonte de reflexão e divulgação de trabalhos de pesquisa com suporte nas linguagens citadas, somando-se às exposições de desenho, pintura e instalações.

Cursos de formação nestas linguagens são ofertados, o acervo é disponibilizado e novos documentos são acrescentados com a realização de trabalhos resultantes dos cursos.

Em função do programa Visualidades, no LABOME, do ponto de vista metodológico, a pesquisa videográfica passou a ser um dos focos de atenção da equipe, em função de sua maior adesão para favorecer um diálogo com os interlocutores dos bairros periféricos.⁵

Em 2015 houve uma novidade na proposta inicial de fazer filmes sobre os bairros da periferia, era relacioná-lo ao tema do patrimônio cultural. Novamente, na equipe, os bolsistas de iniciação científica assumiram a direção-geral. Foi produzido o filme “Arte e Cultura na Periferia - ACP”.⁶ A proposta do filme foi totalmente direcionada pela necessidade de quebrar qualquer regime hegemônico e/ou homogêneo que pense o espaço cultural e a história como linear, estável e fixa. A cultura, no sentido da atividade artística, como nos demais filmes citados, passou a ser o foco central. Entretanto, para fazê-lo, optou-se pela produção compartilhada com um grupo de jovens do bairro Terrenos Novos que se denomina de Movimento Social FOME. É um grupo que se classifica com orientação ideológica anarquista e atua no bairro Terrenos Novos, Vila União e Conjunto Habitacional Nova Caiçara, utilizando a arte como forma de mobilização política dos moradores. É um movimento que se coloca contra qualquer forma de organização hierarquizada e não deseja se enquadrar como dependente de recursos financeiros do Estado ou da iniciativa privada para realizar suas atividades, como: cinema comunitário, “sopão”, Rap, grafite, dentre outros.

A produção compartilhada do documentário, de fato, só aconteceu na pós-produção, já que alguns desencontros com os integrantes do Movimento Social FOME, não facilitaram a dinâmica de trabalho com eles na pré-produção e produção. Teve-se a ideia inicial de mostrar como a arte é usada nas práticas de diferentes grupos, sua finalidade e relação com uma postura política particular. A relação com o estado, a forma de articular arte e política, foram, portanto, o foco central. Foi feita a produção envolvendo grupos de escola de samba, de Rap, grafite, ONG, teatro, capoeira, dentre outros, nos bairros Terrenos Novos, Vila União, Vila Recanto e Sinhá Saboia. Mostramos todo o

⁵ Sobre a produção de documentários do LABOME, o leitor pode acessar os seguintes canais: https://www.youtube.com/channel/UC_YrVInMPTmRHY-jfpX5RjQ e <https://vimeo.com/user21405266>. Sobre o Visualidades, o leitor pode acessar: <https://labomevisualidades.wixsite.com/visualidades>.

⁶ Disponível no Vimeo: <https://vimeo.com/147530176>

material produzido a alguns membros do FOME e solicitamos a decupagem, dentro da proposta inicial do filme. Eles deram o nome do documentário e orientaram a montagem.

A equipe do LABOME considera este filme como um “trabalho de entrada” para novas produções. Não se entendeu, neste trabalho, que seria um filme concluído, mas uma obra que tem como característica a construção de um envolvimento maior com o coletivo citado e a reflexão sobre outros projetos possíveis. No ano de 2016, foram iniciados, e finalizados, projetos de interesse deste movimento. Só a título de exemplo, um deles, é sobre o “Rap nas quebradas”,⁷ mas naquela modalidade de expressão musical que se mostra mais crítica a determinadas dinâmicas econômicas que colocam o morador do bairro periférico em situação precária no que se refere à qualidade de vida.

Para compreender melhor o uso do audiovisual neste trabalho com o Movimento Social FOME e a relação com o patrimônio cultural, alguns elementos devem ser considerados. O próximo tópico pretende discutir um primeiro aspecto que se referem a algumas concepções que norteiam a produção audiovisual citada.

Audiovisual participativo e compartilhado: alguns conceitos, reflexões e apresentação do filme.

No que concerne aos filmes produzidos com apoio do LABOME, talvez se possa dizer que são semelhantes a “filme de guerrilha”. No campo da produção cinematográfica, esta expressão classifica obras que não contam com a segurança de uma equipe profissional, não possuem roteiro rígido, se entregam ao desafio de produzir audiovisual sem recursos financeiros e possuem equipe técnica de voluntários. É uma expressão que está relacionada também ao “cinema marginal” do final da década de 1960 e início de dos anos 1970, quando a regra era transgredir as orientações e modismos fornecidos pelo circuito comercial. Não se sabe se esse tipo de classificação, no que se refere a estética, se aplica ao caso dos filmes auxiliados pelo LABOME de forma literal, já que, no grupo, se tem uma discussão muito introdutória sobre a estética cinematográfica nos cursos de formação, o que não é suficiente para ter subsídios teóricos e metodológicos para pensar como se quer classificar a produção. Também não se tem a pretensão de formar cineastas ou técnicos do cinema, o que dificulta mais uma tentativa de enquadramento, de acordo com as necessidades próprias do campo da produção cinematográfica. O fato é que os recursos são poucos, os equipamentos são

⁷ Veja o filme no link: <https://www.youtube.com/watch?v=yACvvyKb98o>.

comprados por meio de financiamento de projetos de pesquisa acadêmica e a equipe é de voluntários aprendizes, geralmente bolsistas e alunos que se vêm “obrigados”, por suas atividades discentes, a produzir.

Portanto, apesar das características apontadas, o leitor pode perceber que as produções não estão muito enquadradas a movimentos no campo da produção cinematográfica e, ao mesmo tempo, possuem algumas peculiaridades deste campo. As próprias escolhas estéticas e práticas de produção apontam para algumas influências, apesar das discussões sobre isso serem superficiais e mais situadas na interface entre a produção acadêmica e a imagem, especialmente na antropologia visual.

Os filmes citados possuem algumas características em comum. No campo da Antropologia Visual, existem diferentes tipos de classificação.⁸ Entretanto, no caso aqui analisado do filme “Arte e cultura na periferia - ACP”, a reflexão sobre o enquadramento em uma destas formas de conceber o filme não foi a preocupação central. Entretanto, alguns elementos foram motivos de discussão. Um deles é a opção por não usar narrações em off, como se faz no documentário tradicional. A rejeição se deve ao fato de não entender o documentário como expressão fiel da realidade narrada por uma voz supostamente imparcial e onisciente. A imagem técnica exposta não é uma repercussão de um registro de realidade que pode ser narrado como se fosse a única forma possível de ser documentado, no sentido objetivo e neutro do termo. A equipe não estava preocupada com a autenticidade da realidade registrada no documento visual. É certo que o documentário produz um efeito documentalizante. Mas a equipe entendeu que o documento visual é uma forma de expressão de uma instrução, um conceito, uma posição política e moral, um instrumento de poder e constituição de empoderamento aos sujeitos envolvidos, já que promove uma ideia de autoridade particular àqueles que são reconhecidos como agentes chaves do que se quer demonstrar na montagem da obra, que, no caso, foi o Movimento Social FOME. Apesar de não ter participado ativamente da produção, restringindo sua ação à pós-produção, são autores e, também, personagens do filme. Neste caso, o filme não é tão diferente do documento escrito, em que está implícita a mesma lógica documentalizante que deve ser desconstruída, para

⁸ Comolli (2009) chama a atenção de cinco tipos: o filme de ilustração que serve para comprovar algo afirmado anteriormente pelo pesquisador; o filme de descrição que privilegia a descoberta, sugerindo ao público um aprendizado que está sendo descrito durante a filmagem; o filme de expressão que consiste na crítica social; o filme de explicação que coloca evidências para tentar proporcionar um efeito de compreensão de temáticas; e o filme intertextual que concebe a produção como uma relação em rede entre equipe e interlocutores. Este último tipo parece ser o podemos enquadrar o filme citado.

que o leitor tenha uma ideia da forma como ele é produzido, quem é o autor, quais são as orientações teóricas que o fundamentam, assim como as bases sociais, culturais, ideológicas e históricas de sua produção. A diferença está na ênfase, não só na fala, mas no corpo do interlocutor/personagem/performer, aparecendo e sendo valorizado na imagem.

No campo da antropologia, muito já se discute sobre a desconstrução da autoridade do pesquisador e do texto em expressar a realidade de um determinado contexto de pesquisa. Para Clifford (1998), a escrita etnográfica, aquela que tem a pretensão de descrever a experiência, de fato é uma tradução desta experiência para a forma textual, resultante de múltiplas subjetividades e, pode-se acrescentar ao pensamento do autor, objetividades e constrangimentos políticos. Com a escrita, o pesquisador encena uma estratégia específica de autoridade e tenta transparecer um texto como provedor de verdade.

Constata-se aqui que, esta discussão, é útil para pensar o documentário também, acrescentando somente que é uma linguagem diferente da textual. É comum entendermos que o documentário expressa a realidade das coisas que lhe servem como tema. De fato, assim como a escrita etnográfica, o filme é uma tradução da experiência na forma audiovisual, resultante de uma reflexibilidade promovida pela interação entre sujeitos diferentes, espacialidades, temporalidades e constrangimentos políticos e morais. O documentarista também encena uma estratégia específica de autoridade e tenta transparecer uma suposta verdade factual sobre o tema explorado. A ferramenta do audiovisual, dependendo da forma como é usada, possui um poder acentuado de relatar acontecimentos, dando a impressão de profundidade.

Para Flusser (2002), existe uma diferença entre imagem tradicional, imaginação e a imagem técnica. Esta última é resultante, especialmente, da fotografia e, conseqüentemente, do vídeo. Para o autor, a imagem é uma superfície que pretende representar algo. Com a imaginação, o ser humano codifica fenômenos, pensando altura, largura, comprimento e conceituação, sonho ou espírito, transformando-os em símbolos planos, sabendo decodificar o código, definindo a imagem. A imaginação, portanto, é fazer e decifrar imagens que se apresentam como superfície, mas que, ao serem escaneadas e analisadas pela imaginação, revelam suas dimensões abstraídas.

Como argumenta Flusser (2002), a escrita, com o tempo, passou a ser foco de “textolatria”, dando a entender que ela pode ser fiel à realidade. Este movimento teve repercussões na imagem técnica, quando ela surge no século XIX, criando-se a

“idolatria”. Para o autor, com esta “idolatria”, a imagem técnica, especialmente a da fotografia e do audiovisual, produz uma representação que se interpõe entre o mundo e o ser humano, criando o “mundo”. O ser humano esquece que a imagem técnica é um instrumento para orientá-lo no mundo, fazendo com que se perca a capacidade de decifrar as dimensões abstraídas dela própria. Esquece também que a imagem técnica é imagem de terceira ordem, pois abstrai uma das dimensões da imagem tradicional para resultar em textos visuais. Depois, reconstitui a dimensão abstraída a fim de produzir imagens. O problema é quando o observador entende a imagem técnica como janela e não como imagem.

Entendendo a imagem técnica como conceito a ser decifrado, pode-se crer que ela é um instrumento potente para produção científica, já que o processo de pesquisa se faz também como na produção textual: fruto da interação em rede com vários elementos que se envolvem na experiência do pesquisador que, por sua vez, usa de sua imaginação para produção do texto ou documento audiovisual ou fotográfico que não são a significação do mundo. Os textos são imagens expressas de forma linear, definindo conceitos e ideias. O deciframento do texto revela imagens que significam conceitos. A escrita, portanto, para Flusser (2002), é metacódigo da imagem. A imagem técnica, por sua vez, tem a capacidade de ilustrar o texto e remagicizá-lo, articulando imaginação e conceituação. A relação entre imagem técnica e texto promove a criatividade e a imaginação. Desta forma, a hierarquia entre escrita e a imagem técnica vai sendo redefinida.

Como diz Flusser (2002): os textos podem ser metacódigos de imagens, mas determinadas imagens podem ser metacódigos de textos. Pensando nesta lógica, é que a pesquisa videográfica se justifica como tendo o mesmo valor que qualquer outra forma de método de divulgação científica, resguardando sua especificidade e, ao mesmo tempo, contribuindo para flexibilidade própria e necessária da atividade de pesquisa. Em função da idolatria, também ajuda no processo de comunicação com interlocutores que preferem a imagem técnica ao texto como forma de reflexão, o que é muito comum.

Trabalhar com a pesquisa videográfica tem seus limites e possibilidades. Não podemos dizer que o registro em diário de campo, geralmente uma primeira experiência textual do pesquisador ao voltar da atividade de campo, tem a mesma potencialidade como fonte de flexibilidade do que o vídeo gravado. Geralmente conseguimos ver muito mais do que foi gravado na filmadora. O registro do diário de campo é mais rico.

Por outro lado, o registro filmado permite uma maior interlocução entre os “personagens” envolvidos, promovendo uma autoria compartilhada, mesmo que o pesquisador não queira. Os corpos da equipe e dos personagens formam uma sinergia de afetos que produzem imagens que nem sempre são as mesmas previstas pelo diretor. Há uma espécie de colaboração que não é possível ser realizada no trabalho textual quando se está produzindo o diário de campo. Mas, a vantagem que mais interessa à equipe que compõe o LABOME, é a de que o filme promove diálogo com um público mais amplo do que os pares da academia.

É importante ressaltar que na produção do filme, especialmente neste caso, que é feito com maior participação dos interlocutores do trabalho de pesquisa, as sensações, as pulsões, os desejos passam a ser vítimas da aparência, do brilho da superfície e do fugaz. Logicamente, todo este movimento passa por mediações contextuais. Ele não é homogêneo. Porém, por sua causa, é cada vez mais difícil acreditar, com convicção, se determinada manifestação de indivíduos ou de grupos sociais é crença ou fantasia. Prefere-se aqui não tentar resolver este problema. Por isso, se faz a opção pela imagem técnica que estimula imagens, feita de influências também exteriores e múltiplas. A imaginação, por mais que se esforce, não consegue acompanhar de perto a proliferação exaustiva e excessiva de imagens, que, por sua vez, mostram novos horizontes todo tempo realimentando a imaginação. Neste caso, não é possível dizer que a imagem técnica dá conta de tudo. É, nada mais do que uma concepção provisória, produzida por várias subjetividades.

No caso do filme “Arte e cultura na periferia – ACP”, inicia-se a narrativa com clipe de imagens, intercalando apresentações artísticas com paisagens dos bairros em foco: Sinhá Saboia, Terrenos Novos, Santa Casa e Vila União. A trilha sonora inicial é do grupo Expressão Cruel, organizado por moradores da Vila União. Alguns de seus membros são do Movimento Social FOME. A primeira parte consiste em abordar a expressão artística e sua finalidade, segundo os personagens apresentados que atuam em áreas diferentes. A primeira expressão artística abordada é o grafite com imagens também intercaladas de depoimento de Tiaguinho e oficinas de pintura em muros, realizadas por ele. Ele ressalta a capacidade que esta atividade possui em mobilizar, criar laços solidários, inclusive resolvendo problemas relacionados a usuários de drogas que trocam os entorpecentes pela expressão de sua arte no muro. Esta narrativa de Tiaguinho passa a fazer a crítica a alguns projetos educacionais pensados nos bancos universitários, que não geram o mesmo efeito.

Logo após, aparece Andrine, atriz de teatro, ressaltando que, ao iniciar sua atuação neste campo artístico, já se envolvia com a política, muito sem perceber. Quanto às suas escolhas preferenciais, entre peças com temas mais infantis, por exemplo, e outras com temas mais polêmicos, ela confessa que preferia a segunda opção, o que acabou orientando o grupo de que fazia parte, no Instituto Teias da Juventude – ITJ,⁹ pela mesma preferência.

O Senhor Chico, presidente da escola de samba Unidos da Vila União, é o próximo personagem a ser apresentado pelo filme. Ele chama atenção que, ao atuar como líder comunitário, tudo que se faz em benefício do “povo”, faz com que ele seja mais conhecido. E a atuação na escola de samba o faz mais conhecido ainda. Sua narrativa quer afirmar o seu reconhecimento na comunidade, o que estimula o seu trabalho para o “povo”. Quando indagado sobre o envolvimento da comunidade na escola de samba, afirma que o engajamento é grande e, além disso, contribui para que o jovem não se envolva com o mundo das drogas. O presidente da Estação Primeira do Sinhá Saboia reforça a ideia de doação à arte e ao “povo”, ressaltando que só faz arte quem tem amor, pois as dificuldades são muitas. No depoimento de ambos, aparece muito mais a dimensão da solidariedade e do culto à arte como ato heroico, desprendido e desinteressado do ponto de vista financeiro, do que sua dimensão de mobilização política. No máximo, a mobilização visa à resolução de problemas sociais, quase como um ato assistencial.

Mestre Bob resalta a interdisciplinaridade da Capoeira como arte, envolvendo a música, a dança, a luta, o esporte e competição, preparando para a vida, via disciplina. Episódio de sua história pessoal é lembrado quando, ao levar um projeto de capoeira à Secretaria de Cultura do Município, a pessoa que o recebeu ressaltou a dimensão interdisciplinar da Capoeira. Entretanto, como vivemos no “mundo capitalista”, como ele lembra, acabou não tendo apoio. Compreendemos que, com esta afirmação, o narrador quis dizer que a capoeira não traz lucro. Portanto, não vale a pena ser financiada por quem só pensa nisso. No bairro, entende-se que a atuação desta arte é muito importante, pois tem como foco crianças com “risco social” que terão apoio para se tornar “bons cidadãos”. A dimensão da assistência também está presente no seu

⁹ ONG que será abordada no filme.

discurso. Ao mesmo tempo, acompanha um lamento por ser o lucro o foco prioritário de nossa sociedade, impedindo um maior apoio à sua arte.

A segunda parte apresenta instituições e coletivos que atuam com cultura nos bairros da periferia. A primeira é o Instituto Teias da Juventude – ITJ. Chiquinho, diretor da instituição, apresenta a entidade e informa sobre seu foco central, que é a atividade artística entre jovens de vários bairros da periferia de Sobral, visando ressignificar sonhos, valores e construir projetos de vida nestes jovens, sobretudo por meio do teatro, da música e da dança. A proposta é construir novos caminhos para eles. O protagonismo dos jovens é estimulado, aproveitando suas capacidades criativas. Na entrevista, ele informou que 180 jovens participavam das atividades do projeto Vida nas Teias da Cultura, o principal projeto do ITJ.

Na cena seguinte, Márcio Tibúrcio, da Sociedade de Apoio à Família Sobralense – SAFS, atuante no bairro da Santa Casa, apresenta o método Monitoramento Jovem de Políticas Públicas – MJPOP, criado pela Visão Mundial, ONG brasileira vinculada à Igreja Católica. A proposta é trabalhar o empoderamento dos jovens no monitoramento de políticas públicas, na sua comunidade. Durante a explicação, acontece um tiroteio no bairro, provocando confusão dentre os integrantes da reunião, que fogem para suas casas.

O tiroteio citado acaba dando entrada ao depoimento de Leandrino, MC do bairro Vila União. Ele lembra que desde pequeno vê a ação, que considera opressiva, da polícia no seu bairro. Este costume, que foi se banalizando na vida dele, acabou repercutindo nas suas brincadeiras de infância, representando a disputa entre polícia e ladrão. Um clipe do grupo Expressão Cruel, com título “infância” é introduzido no filme. Conta uma história semelhante a que lembra Leandrino, no que se refere à banalização da violência. Ambos, Leandrino e Expressão Cruel, são integrantes do Movimento Social FOME, coletivo que passa a ser apresentado por Renan no filme. Renan também narra suas vivências na infância nos bairros da periferia, o que o fez criar um sentimento de revolta contra o abandono destes espaços pelo poder público. É exatamente esta revolta que gera o FOME. Informa que preferem ter um caráter mais libertário e autônomo. A proposta é construir juntos com os moradores uma vida melhor, sem vanguardas, sem membros entendidos como líderes e sem hierarquia.

A trajetória de pobreza também faz parte da narrativa do Mestre Bob. A capoeira surge para ele como uma necessidade de um povo, e, por isso, ele começou

nesta arte. Fala que não tinha alimentação em casa, e sua mãe descobriu o projeto na FEBEMCE e, dentre as opções ofertadas, escolheu a capoeira, meio forçado por ela.

Seu Chico volta a aparecer no filme mostrando como a comunidade participa da escola de samba. Ele chama atenção do voluntariado como importante nesta mobilização das pessoas. Informa que sua atuação não se resume à apresentação na época do carnaval. A escola de samba oferta cursos de formação de percussão, corte de cabelo, dentre outros. O apoio financeiro é dado pela Prefeitura de Sobral. Seu depoimento sobre a necessidade da relação com o poder público é reforçado pelo presidente da escola de samba do bairro Sinhá Saboia. Segundo ele, se não tiver este apoio da prefeitura, ninguém faz o carnaval por conta própria.

Tiaguinho aparece fazendo o contraponto, colocando que o poder público muito mais atrapalha do que ajuda. Lembra quando estava “fazendo um muro” e foi tachado de “vândalo” e “marginal” por fazer aquilo. Representantes da prefeitura cobriram sua arte, feita com a “grana” do próprio bolso. O artista, que é “pai de família”, “desempregado”, vivendo de “bico”, faz a arte e o poder público vai lá e apaga. Ele se coloca como independente, pois não pede nada, nem vai à Secretaria de Cultura pedir ajuda. Até já foi, mas sempre tem “as portas fechadas”. Não é por isso que deixa de fazer sua arte. Ele consegue tinta vencida, material ruim, mas não deixa de estar na rua fazendo o trabalho.

Chiquinho volta a informar de suas parcerias em programas e projetos que, desde 2007, eram executados pelo Conselho Municipal de Direitos da Criança e do Adolescente, com apoio do Fundo Municipal de Direitos da Criança e do Adolescente e, depois, passa a ser do ITJ. Nos últimos quatro anos foi financiado pela Lei Rouanet (Lei 8.313/1991 - Lei Ordinária, de 23/12/1991), por meio do Instituto Votarantim. A proposta é discutir como a juventude pode ocupar os espaços urbanos. Para ele, é importante entender que os equipamentos públicos são do povo.

Talisson, também do Movimento Social FOME, aparece falando de sua multiformação no campo artístico. O *breack* fica em destaque na sua fala e na cena que aparece na sequência. Fala do grafite também, mas frisa que a manifestação cultural não depende de “prefeito”. Após a cena que exhibe a prática do grafite, Renan chama atenção da contradição que existe dentro da universidade que não “cola” com o pessoal da periferia, apesar de se falar muito de mobilização popular. Para ele, são poucas as pessoas que têm a coragem de pular os muros da universidade e estarem lá conversando com os moradores dos bairros periféricos. De fato, o que eles fazem, como

movimento social, é o contrário: mostram que ele também tem a sua forma de expressão: a “fome” é sua resistência. Leandrinho aparece com exemplo, lembrando que foi membro de gangue, ex-usuário de drogas, mas resgatado deste submundo pelo RAP. Um clipe dele, com o título “O crime não compensa” aparece no filme, com tema que expressa sua afirmação. O final do filme mostra a quarta edição do evento RAP no Beco, organizado pelo FOME e outros jovens interessados em expressar sua arte falando da periferia.

Diante deste resumo, algumas questões surgiram para discutir sobre a relação entre patrimônio cultural, periferia e política, via pesquisa videográfica. A proposta agora é amarrar as pontas soltas.

Bairro, periferia, arte, patrimônio cultural e política: o filme como fonte.

Como afirma Carlos (2007), é o ponto de articulação entre o mundial e o local concreto, vivido enquanto momento. A experiência de pesquisa nos bairros da cidade de Sobral coloca algumas questões que são fundamentais para entender tanto o conceito de bairro, quanto o de periferia, assim como o de cidade e identidade cultural. Vale a pena ressaltar que não dá para definir com precisão o que é realmente um bairro, ou mesmo o que é a periferia. As caminhadas e conversas mostram que o bairro, assim como a noção de periferia, não é nada mais que uma construção um tanto arbitrária e virtual. Ao mesmo tempo parece uma tensão convergente em extensões fluidas, que não correspondem necessariamente a unidades territoriais homogêneas de ordem moral, religiosa, social ou econômica, mas a um desejo de marcação de posição política. Os limites do bairro, apesar de serem definidos pela Prefeitura e endossados pela Câmara de Vereadores com o objetivo de organizar as ações administrativas do poder público na cidade, quase nunca são precisos quando expressos pelos habitantes do bairro. A mesma lógica orienta a reflexão sobre periferia, pois remete, muito mais, a uma marcação territorial que faz oposição ao “central”, do ponto de vista espacial, econômico, político e social, na cidade, sem ter um limite administrativo preciso.

Devemos ter cuidado com a ideia de que o bairro periférico poderia ser pensado como feixe de relações sociais entendido com o nome de comunidade, como definia Tönnies. Alguns destes lugares resguardam uma dimensão de reconhecimento social muito forte entre seus moradores. É comum todos se conhecerem e saberem das rotinas uns dos outros. Duarte (2002) chama atenção exatamente para este problema. A

questão que se coloca é que nem todo bairro abriga um grupo de pessoas que partilham sentimentos idênticos, que produzam um consenso ou um modo comum de perceber e entender o mundo, como dá a entender o conceito de comunidade. As ideias da partilha de alegrias e sofrimentos e da participação direta de um indivíduo na vida dos outros, não são práticas recorrentes em todos os bairros. Não podemos deixar de considerar as relações de afinidade existentes entre os seus moradores. Isso porque cada morador elege socialmente as suas relações preferidas e seus “inimigos”, demarcando fronteiras no próprio contexto interno do bairro.

Duarte (2002) chama a atenção de uma romantização, ancorada na ideia de comunidade, que poderia levar o analista a pensar o bairro, ou a periferia, como “modo de vida” ou até como uma identidade de classe, mascarando dissensos internos e revogando conflitos e diferenças. Pensando com Lefebvre, Duarte (2002) considera que o bairro, principalmente o periférico, onde as relações de reconhecimento mútuo entre seus moradores são mais intensas, tem uma confluência tênue e múltipla entre o espaço quantificado e o espaço qualificado. Há um investimento individual no sentido de autoafirmação social que tem estes laços como suporte, ao mesmo tempo que uma personalidade muito forte que favorece um controle moral da conduta.

Neste caso, os lugares que se expressam a partir dos corpos em movimento artístico podem ter estas expressões entendidas como experiências bastante complexas, fluidas, muito mais vinculadas a contextos e situações do que a invariantes generalistas. Todos estes saberes estão interagindo na produção das diferentes formas de expressão da sua arte no filme ACP, e se situam em um campo de disputas políticas internas e externas à periferia.

Em função destas disputas, a política de preservação do patrimônio histórico não pode ser vista na mesma perspectiva dos órgãos oficiais que operacionalizam esta política pública no sentido de entender que a comunidade teria harmonia e homogeneidade cultural. O trabalho videográfico mostrou a necessidade de enfoque que desconstrói definições rígidas, homogeneizantes e genéricas, do que é entendido enquanto merecedor de crédito para expressão artística e a relação com a preservação do patrimônio cultural, justamente porque é a expressão cultural do cotidiano que orienta as ações das pessoas no lugar, e ela é plural e complexa. A versão oficializada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, prescinde da necessidade de definição mais rígida e unitária, matizada pelo campo jurídico, o que não é possível no cotidiano dos bairros periféricos, segundo o que observamos neste

trabalho videográfico. Isto quer dizer que a preservação, na proposta oficial, acaba não sendo um problema cultural. É um problema que se circunscreve a uma determinada forma de controle de condutas avaliadas pela tecnociência que trata da questão, que provoca sanções, tendo em vista preservar aquilo que é definido como importante para uma suposta “identidade coletiva”. Isto implica na necessidade de criar mecanismos jurídicos de controle que não dão conta da diversidade cultural, justamente porque a cultura no cotidiano é móvel, plural e fluida, não permitindo um controle rígido.

Talvez seja, justamente por este motivo “oficial” de controle rígido e genérico, que os moradores não conseguem se adequar ao ideal de “identidade coletiva” oficial, e jogam com os mecanismos das políticas públicas de diferentes formas, dependendo da posição ideológica que defendem, com os recursos oferecidos pelas práticas culturais artísticas. Os entrevistados não usam o termo “patrimônio histórico”, e a manifestação cultural não parece uma definição e uso que dê unidade coletiva para ser entendida desta forma, assim como a noção do que seria próprio da periferia vai ganhar contornos diferentes dependendo do interlocutor.

Em alguns casos, fazer política cultural pode ser confundido com o que o poder público, enquanto ente do Estado faz, mas, em outros casos, a atividade artística pode ser gestada pelos próprios moradores, sem a necessidade de apoio do poder público. Muito pelo contrário, neste último caso, o Estado atrapalha, segundo o que o filme mostra. Percebe-se uma variação de opiniões que afirmam tanto uma dependência explícita por parte do promotor cultural, chegando às beiras da ideia de ser a “única saída”, quanto aquelas que falam que, pelo contrário, o Estado e suas políticas culturais aparecem como repressores das pulsões criativas. Esta variação também oscila entre aqueles que não entendem sua atividade cultural como forma de mobilização política, mas como prática de assistência social, e aqueles que, pelo contrário, usam a atividade artística como arma contra a disciplina e opressão do Estado.

Entretanto, o que se percebe é uma tentativa de todos identificarem suas formas de fazer arte, como inerentes a práticas da periferia. Apesar de haver uma confusão no que se refere à delimitação territorial por parte da Prefeitura, quando comparada à delimitação elaborada pelos moradores, alguns bairros aparecem como designadores de uma identificação substancial nítida, por parte dos moradores. Porém, a fronteira entre eles não é nítida e, alguns deles, nem existem nos mapas da municipalidade como bairros, como é o caso do “Gato Morto”, “Pantanal”, dentre outros. Nas narrativas aqui mostradas, eles são entendidos como entidades coletivas de

referência e pertença, ou como enraizamento identitário frente a terceiros. O sentido dado ao termo “comunidade”, também reforça esta ideia. Nestas narrativas, a idealização do bairro não está solidificada somente como espaço de moradia, mas apresenta formas urbanas particulares, especiais com quadro de relações sociais densos e multifacetados, inúmeras formas de sociabilidade e cenários de produção cultural, destacando uma representação identitária independente de outros locais da cidade, inclusive do centro tombado como monumento da “sobralidade”. Também não chegam a se fechar para o exterior, parando no tempo, formando guetos. São atravessados e, se deixam atravessar, por significativos processos de mudança, em que seus moradores são agentes de construção de cenários de múltiplas intersecções de caráter relacional. Relacionam-se também com moradores de outros bairros.

Existe também intersecção de práticas típicas da sociedade de consumo, que torna tudo uma mercadoria. O terreno para moradia, por exemplo, vira objeto de especulação imobiliária. Além disso, as pessoas dos bairros, também circulam em espaços diferenciados da cidade, apesar de praticar este desfrute de forma típica.

Estas e outras peculiaridades resultantes da experiência na produção dos filmes citados, especialmente o “Arte e Cultura na Periferia”, nos fizeram pensar em uma série de questões relativas às implicações de uma política de monumentalização e modificação estética do espaço na área central da cidade. Esta intervenção é estrategicamente refinada por técnicas do campo da arquitetura e da engenharia, que seduzem a encontros em um mesmo espaço de agentes sociais de origens distintas com relação ao *habitat* e acesso a bens de consumo. Quando isso acontece, a sensação de um encontro, um pouco incômodo, se apresenta em alguns usuários dos espaços centrais valorizados pela política de preservação, por estarem entre personagens de mundos separados no âmbito da moradia, dos costumes, das formas de interação com seus pares e com os outros. Isso favorece contatos meio confusos, cambiantes e incômodos.

Este espaço, como os demais espaços sociais modificados pela política de investimento estético e de patrimonialização da cidade, é público, regido por regras também públicas, em que todos os moradores teriam direito ao seu desfrute, mas no âmbito das “práticas de incorporação” (CONNERTON, 1993), a expressão destes agentes nos mostra uma postura diante do reconhecimento de sua posição social, favorecendo um determinado tipo de reação de desconforto. Como chama atenção

Connerton (1993), o poder e a posição social exprimem-se por meio de certas posturas em relação ao outro.

Por outro lado, na periferia, acaba acontecendo um agenciamento no sentido de definir um território próprio que, só se pode adentrar, com permissões, não oficializadas, mas reconhecidas pelos que habitam outras regiões da cidade, dos moradores do local periférico. A lógica da violência e a atribuição da periferia como um espaço próprio para isso, reforça esta lógica, provocando uma reação dos moradores dos lugares “não periféricos”, de entender a periferia como zona de perigo.

Os movimentos artísticos mostrados no filme acabam criando uma reação ambígua a esta territorialização que parece não apresentar pontes entre periferia e espaços “não periféricos”. Todos, de fato, querem criar estas pontes, mas as estratégias variam entre enfrentamento com empoderamento, e assistência social para amenizar os problemas decorrentes da pobreza e do mundo das drogas.

No polo da assistência, a política e a ideologia parecem estar distantes. A ideia é de ser solidário, desinteressado e altruísta, visando à mediação, sem resolução definitiva, da falta de investimento do Estado nas políticas públicas em geral, que chegam de forma diferenciada para estes bairros pobres. No polo do enfrentamento com empoderamento, a prática cultural e artística visa à flexibilidade sobre os problemas que os moradores enfrentam, para se apropriarem do espaço e brigarem por uma vida melhor. Logicamente que entre estes polos, existem variantes inúmeras com distâncias e aproximações entre a lógica da assistência e do enfrentamento. A própria ideia de patrimônio, apesar de não ser um termo usual na periferia, aparece de forma variada, já que se inventam, no sentido criativo do termo, a história do bairro, sua identidade, com características e propriedades especiais. Alguns se apropriam dela e usam a seu favor, seja para uma autovalorização individual, ressaltando seu engajamento na melhoria da “comunidade”, visando o reconhecimento social como “representante da comunidade”, seja tentando, à sua maneira, fazer com que a comunidade possa tomar as rédeas de sua vida sem mediações ou representantes. Esta identificação pode ser segmentar, passando pela ideia de periferia, termo que é usado em várias especialidades urbanas, até chegar ao nome próprio do lugar. O jovem do Gato Morto, por exemplo, pode ganhar atribuições comportamentais características mais específicas do lugar, assim como pode estar situado na identificação genérica de lugar periférico. Isso depende do local de onde se fala e quem está criando a qualificação para o jovem mencionado.

É necessário entender que, no cotidiano, os laços sociais são fluidos, provisórios e pragmáticos, como nos lembra Simmel (1971). No dia a dia, a construção do território é “inventada”, a partir de ações individuais e de sociabilidade. Ao se encontrarem em reunião, as pessoas são orientadas por conteúdos produzidos por interesses, necessidades específicas e contextuais. Os conteúdos negociados na sociação são sua matéria-prima, definidos como forma de estar com o outro e, conseqüentemente, “ser” para o outro no momento da interação. A identidade e o patrimônio cultural, próprio dos grupos envolvidos na interação, aparecem neste momento. Por isso que não podemos nos prender à política oficial de patrimônio para compreender o lugar. As tradições e costumes usuais identificados oficialmente, dizem alguma coisa sobre o lugar, mas não tudo. Na periferia, não parecem estar presentes. São outros conteúdos negociados. O que não podemos esquecer é que estes conteúdos são mediados por interesses, finalidades, tendências, condicionamentos psíquicos e movimentos, criadores de relações, acompanhados pelo sentimento mútuo entre sujeitos sociais de estarem socializando. É nesse movimento que as pessoas retiram valores das formas da vida social e os configuram em uma interação específica, criando identidade e patrimônio cultural próprio. Entretanto, é um processo em constante transformação, em ebulição, que tem uma autonomia e estabilidade relacional, pois prescinde do conteúdo da sociação, o que remete ao que Simmel (2006) chama de sociedade ou convivência sociável. Neste caso, é no processo de sinergias múltiplas que se promovem movimentos imprevisíveis, pouco estáveis e extremamente criativos, sustentados em consensos provisórios de estabilidade relacional.

O território da periferia, portanto, é definido no contexto do encontro e desencontro entre pessoas e grupos, assim como se sustenta em valores e práticas múltiplas constituindo esta sinergia. Não é uma estrutura estável e discernível, embora em alguns momentos aparenta ser, no discurso de algumas pessoas. Não possui fronteiras fixas, apesar de tentar criá-las. Por isso, dizer que existe uma periferia, um patrimônio cultural do lugar e uma identidade cultural estável seria desconsiderar todo esse movimento tenso, criativo e relacional, que vai além dos interesses e práticas daqueles que se encontram no grupo escolhido como foco da pesquisa, envolvendo outros agentes sociais. Isso não quer dizer que o território definido pelos moradores e personagens que aparecem no filme seja algum tipo de falseamento da realidade. A sociabilidade tende a construir um contexto de comunicação, que pretende caracterizar um ordenamento na sociação, mesmo que essa ordem seja provisória. Portanto, o

território é uma construção possível, dentre outras possibilidades, que são negociadas cotidianamente. É este espaço cambiante, cheio de lacunas, com variações e territorializações contínuas que pretendemos continuar explorando nos trabalhos que desenvolvemos no LABOME. É este o conceito que o filme quis passar.

Bibliografia

CARLOS, Ana Fani Alessandri. (2007), *O lugar no/do mundo*. São Paulo: FFLCH.

CLIFFORD, James. (1998), *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: UFRJ.

COMOLLI, Annie. (2009), “Elementos de método em antropologia fílmica”. In.: FREIRE, Marcius LOURDOU, Philippe (orgs.). *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, pg.23-52.

CONNERTON, Paul. (1993), *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras/Portugal: Celta Editora.

DUARTE, Adriano Luiz. (2002) “Os sentidos da comunidade: notas para um estudo sobre bairros operários e identidade cultural”. *Trajetos Revista de História da UFC*. Fortaleza: Departamento de História da UFC, v.1, n.2, pp.103-113.

FLUSSER, Vilém. (2002), *Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

HERZFELD, Michael. (1991), *A place in history: social and monumental time in a Creta town*. Princeton: Princeton University Press.

MARTINS, José de Souza. (2002), *Subúrbio: vida cotidiana e História do subúrbio da cidade de São Paulo: São Caetano, do fim do império ao fim da República Velha*. 2ed., São Paulo: Editora HUCITEC: Editora UNESP.

SIMMEL, G. (2006), *Questões fundamentais da Sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar.

SIMMEL, Georg. (1971), *On Individuality and Social Forms*. Chicago: University or Chicago Press.

VEYNE, Paul. (1998), *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Brasília: UNB.

Nilson Almino de Freitas

Professor da área de Antropologia da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA); Coordenador do Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas (LABOME), Coordenador do Programa de Extensão Visualidades; Professor do Mestrado Profissional de Sociologia em Rede Nacional (Profsócio); e Pesquisador Associado do Pós-doutorado em Estudos Culturais do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Ana Kélia de Sousa Viana

Graduada em Ciências Sociais (Licenciatura) pela Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA. Graduanda em Ciências Sociais (Bacharelado) pela Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA.