

Apropriação audiovisual e o discurso do protagonismo juvenil na contemporaneidade

Michely Peres de ANDRADE¹

Resumo

No mundo globalizado, não é raro a produção audiovisual está presente nos indicadores de desenvolvimento social e econômico de um país. Cada vez mais, ela se consagra como um negócio lucrativo. Mas há outra face do recurso ao audiovisual que pretendemos dar destaque no artigo que se segue. Estamos nos referindo às produções que utilizam a linguagem audiovisual com fins pedagógicos, na luta por reconhecimento social de minorias políticas e no fortalecimento da autoestima da juventude pobre urbana, frequentemente estigmatizada. A partir desse campo de análise, a proposta é indicar um aporte sociológico que possa contribuir para a compreensão das relações que hoje se estabelecem entre apropriação audiovisual e participação social dos jovens.

Palavras-chave: Apropriação. Tecnologia Audiovisual. Juventude. Participação Social.

Introdução

Para compreendermos o contexto atual, no qual atuam os grupos formadores de educação audiovisual nos espaços populares, um dos caminhos possíveis a ser percorrido é entender como ocorreu a emergência dessa prática no cenário nacional. Em linhas gerais, o surgimento das experiências populares em audiovisual está atrelado à luta pela democratização dos meios de comunicação, que ganha fôlego nacionalmente junto às articulações dos movimentos sociais em prol da redemocratização do país entre 1970 e 80.

No trabalho de Fernando Santoro, intitulado *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil* (1989) encontramos uma declaração do cineasta Jean-Luc Godard sobre o cinema político, no contexto dos anos 1960. A declaração pode ser considerada um dos marcos no questionamento em torno do poder de representação do artista-cineasta, colocando por terra o ideário de “conscientização do povo”, que no cenário

¹ Doutora em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Email: michely.peres@gmail.com

nacional encontramos nos Centros Populares de Cultura da UNE (CPC) ou na primeira fase do Cinema Novo. Como afirmou Godard: “Quero dizer ao público, inicialmente, que ele não possui esse instrumento de comunicação – ainda nas mãos dos ‘notáveis’ –, mas que poderá servir-se dele se lhes derem oportunidade para dizer e ver o que quiser, e como quiser” (GODARD, Apud, SANTORO, 1989, p. 22).

Outra importante declaração de Godard destacada por Santoro (1989) aconteceu em 1969, na Universidade de Vincennes, na qual o cineasta ofereceu um equipamento de vídeo aos estudantes, propondo que estes “tomassem em mãos um dos instrumentos do poder” (SANTORO, 1989, p.22). Tais declarações, vindas de um dos expoentes da *nouvelle vague*, deflagraram uma série de discussões, nas quais o vídeo era colocado de maneira oposta à TV de massa.

O valor mais acessível dos equipamentos audiovisuais é visto como uma possibilidade de participar da comunicação audiovisual ocupando um espaço além do de espectador. “A comunicação audiovisual, assim, deixaria de ser um processo cuja emissão é exclusiva dos grandes estúdios cinematográficos e emissoras de TV e se tornaria potencialmente disponível para a população em geral” (SANTORO, 1989, p.19).

Na América Latina, movimentos análogos só terão seu desenvolvimento a partir da década de 1980, caracterizado por uma trajetória própria, construindo aqui um quadro mais dinâmico do que o observado na Europa. Nesse cenário, o vídeo é incorporado como mais um instrumento de comunicação pelos movimentos sociais populares. Com o relativo abrandamento das restrições políticas por parte do Estado neste período, há uma intensificação das manifestações de comunicação ao nível das bases sociais.

Como nos indica Cicilia Peruzzo (1998), “a ‘nova’ comunicação representa um grito, antes sufocado, de denúncia e reivindicação por transformações, exteriorizado, sobretudo, em pequenos jornais, boletins, alto-falantes, teatro, folhetos, volantes, vídeos, audiovisuais, faixas, cartazes, pôsteres, cartilhas, etc” (PERUZZO, 1998, p. 125). A comunicação popular, como ficou conhecida, por estar diretamente relacionada aos movimentos sociais, tem como característica essencial a participação popular voltada para uma mudança social.

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

As TVs comunitárias, por exemplo, surgem no mesmo contexto do vídeo popular, caracterizadas pela produção de vídeos educativo-culturais, que eram exibidos em circuito fechado ou em praça pública, destinados à recepção coletiva (PERUZZO, 2004). No conjunto dessas experiências, através da participação popular no processo de produção dos audiovisuais, almejava-se desmistificar a televisão, discutir assuntos contundentes de interesse público aos grupos locais e motivar o envolvimento das pessoas na democratização dos meios de comunicação de massa através da apropriação pública das tecnologias da informação.

Durante as décadas de 1980 e 90, houve uma produção intensa por parte de TVs alternativas e comunitárias ligadas a projetos sociais e organizações não governamentais. Experiências como a TV Viva, a TV dos Trabalhadores, o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), a TV Rocinha, entre outras, recebiam financiamento através de cooperações internacionais, verba que aos poucos foi sendo suprimida, sob a alegação de que a democracia já se consolidara no Brasil. Além disso, as grandes emissoras de TV aos poucos passaram a dar mais espaço a temas sociais. Esse novo cenário, que se estabeleceu nos anos 90, teria levado as produtoras de vídeo popular a modificarem suas estratégias de comunicação e de “auto sustentabilidade” (FECHINE, 2007).

Somam-se a essas experiências a emergência de um fenômeno que Ella Shohat e Robert Stam (2006) denominaram de “Quarto cinema” e que vem ganhando cada vez mais espaço, em várias partes do globo. Trata-se da utilização do audiovisual por populações que estão à margem de um universo que ficou conhecido como “Terceiro mundo”. São povos que “raramente aparecem no mapa global e nem sequer são identificados com os nomes que eles próprios escolheram para si: ‘rebeldes’, ‘guerrilheiros’ ou ‘separatistas’ envolvidos em ‘guerras civis’” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 65).

O Quarto cinema, de maneira geral, é realizado por comunidades indígenas, quilombolas, entre outras que praticam a posse comum da terra e a produção cooperativa. Tal fenômeno coaduna-se com a proposta do vídeo militante dos artistas cineastas de maio de 1968, mas guarda diferenças que devem ser ressaltadas, porque encontra seu embasamento político-filosófico no pensamento pós-colonial, de radical questionamento aos códigos e imagens produzidas por um “eurocentro”.

No Brasil, podemos inferir que o Quarto cinema possui suas origens em filmes como *Congo* (1977) de Arthur Omar, que ridicularizou a própria ideia de que um cineasta branco fosse capaz de dizer algo significativo sobre a cultura indígena ou africana no Brasil. Cineastas como Andrea Tonacci, por exemplo, “cediam a câmera para o ‘Outro’ a fim de possibilitar uma ‘conversa’ de mão dupla entre os brasileiros urbanos e os grupos nativos” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 69).

A questão a ser debatida aqui não é mais como representar esses grupos, pergunta que permeava a intelectualidade dos Centros Populares de Cultura da UNE (CPC), mas como colaborar com esse Outro em um espaço comum. O objetivo, portanto, recai na garantia da participação efetiva daquelas comunidades em todas as fases da produção. Isso tem acontecido, por exemplo, na chamada mídia indígena. No universo dessa mídia, os produtores são também os espectadores, ao lado de outras comunidades vizinhas.

A busca de Frantz Fanon em descrever o mundo moderno visto pela perspectiva do negro e do colonizado em *Os condenados da terra* serviu de inspiração seja para o projeto político do Cinema Novo, seja para os primeiros cineastas dispostos a garantir a participação do subalternizado na realização de um Quarto cinema. Isso porque o pensamento pós-colonial vem propor uma revisão e deslocamento discursivo das representações hegemônicas, bem como uma descolonização da mente.

Com o objetivo de assumir uma postura crítica frente às concepções dominantes de modernidade, teóricos pós-coloniais argumentam que as sociedades “periféricas” ou “ex-colônias”, bem como as reivindicações e experiências vivenciadas por minorias sociais, continuam sendo tratadas a partir de suas relações de funcionalidade, semelhança ou divergência com aquilo que se definiu como “centro”.

Outro elemento importante para a renovação das experiências populares em audiovisual no Brasil e no mundo tem sido o imbricamento entre as novas tecnologias digitais e o campo da educação. Muitos são os trabalhadores da área da educação que percebem no audiovisual e na Internet aliados didáticos dentro e fora da sala de aula. Nesse contexto, não podemos esquecer a emergência da Educomunicação, que surge como um campo de pesquisa, reflexão e intervenção social. A partir desse novo campo, busca-se compreender, sobretudo, as inter-relações dos mais diversos tipos de conhecimento que se fundem nos campos da educação e da comunicação.

O argumento central da Educomunicação sugere que a educação formal não conseguiu acompanhar a aceleração tecnológica e a crescente influência dos meios de comunicação, o que gerou um descompasso entre ambas as áreas. Sua proposta central repousa na utilização dos mais diversos meios e suportes da comunicação voltada para a uma “educação cidadã”.

A concepção de intervenção social, nesse contexto, está ancorada num conjunto de ações destinadas a integrar às práticas educativas o estudo sistemático dos sistemas de comunicação; a criar e fortalecer ecossistemas comunicativos em espaços educativos, fortalecendo sempre ambientes abertos e democráticos. Trata-se, portanto, de um novo campo de reflexão e atuação que pretende ser transdisciplinar e interdiscursivo (SOARES, 1999; SCHAUN, 2002), resultante do investimento simbólico no imbricamento entre educação e as novas tecnologias, na construção de um espaço de compartilhamento que alie técnica e conhecimento.

Com a miniaturização e o barateamento das câmeras digitais e do computador, o acesso aos meios de realização audiovisual foi ampliado para uma grande camada da população, permitindo uma significativa mudança na estruturação do trabalho prático balizado em uma participação efetiva dos grupos comunitários. Um outro aspecto que possibilitou o crescimento de projetos audiovisuais junto às comunidades, coletivos de jovens, movimentos sociais, entre outros, foi a atuação do terceiro setor a partir dos anos 1990, além do interesse do poder público pela Cultura Digital na última década, como veremos na seção seguinte.

Da “inclusão digital” à democratização dos meios: breves considerações sobre o conceito de apropriação

De maneira geral, o acesso à tecnologia digital e ao Software Livre tem sido um dos principais fatores para o sucesso das oficinas de vídeo e a real participação da população, sobretudo jovem, em todo o processo de realização audiovisual. Desde o governo FHC, assistimos a inúmeras ações destinadas àquilo que se convencionou chamar de “inclusão digital”. Seja sob a tutela das ONGs, seja através de políticas públicas, os programas normalmente estão voltados para os campos da cultura, da educação e do ensino à distância.

Como mostra o mapeamento realizado por Frederico Silva (2011), as políticas públicas destinadas ao digital, em linhas gerais, têm como objetivo “disponibilizar instrumentos para a formação de públicos, para a criação artística tradicional, para a educação continuada, para o compartilhamento de sentidos de comunidade, pertencimento local e enraizamento” (SILVA, 2011, p. 57).

Estudos recentes têm analisado esse tipo de investimento propondo uma crítica e reavaliação à noção de “inclusão digital”, vez ou outra presente, sublimarmente ou explicitamente, nos programas de políticas públicas e do terceiro setor. A crítica dirige-se a dois fundamentos teóricos em torno do tema: o paradigma da justiça distributiva e as noções de informação e comunicação tal como preconizadas pela teoria da informação.

Quanto ao primeiro aspecto, ressalta-se que a ideia de “inclusão digital” tem como premissa fundamental uma suposta equivalência entre justiça e redistribuição de recursos sociais concentrados e uma percepção unilateral daquilo que deve ser objeto de tal redistribuição. Nesse sentido, muitas iniciativas de “inclusão digital” enfrentam problemas devidos à ausência de atenção aos interesses e repertórios de seu público-alvo. O segundo fundamento da ideia de “inclusão digital”, tomado como alvo de crítica, refere-se à noção de informação, tal como proposta de modo sistemático a partir de meados do século XX, quando consuma uma dimensão instrumental já presente no Ocidente ao menos desde o século XIX (FERREIRA e ROCHA, 2009).

Influenciando a teorização dos processos comunicacionais, essa noção teria levado os indivíduos a conceber a comunicação cada vez mais como uma transmissão de dados e não como uma partilha de significados. O resultado, segundo Maria Eduarda Rocha e Jonatas Ferreira (2009) é que, por mais que as políticas públicas e as iniciativas do terceiro setor tentem superar as limitações postas por essa visão instrumental, acerca das chamadas tecnologias de informação e comunicação, os objetivos dos projetos para além da inovação empresarial e da qualificação da mão-de-obra, tendem a ser a repostagem. Desse modo, sugerem que, sem uma crítica persistente e profunda a esses fundamentos, a passagem da “inclusão” para a “democracia digital” parece ser um processo improvável.

Essa dificuldade deve-se ao fato de que o princípio distributivo que tende a orientar as políticas de inclusão digital apresenta um limite teórico e um problema político grave, já que não leva em conta o problema da opressão e da dominação nos processos que definem o que deve ser objeto de distribuição. A desigualdade digital, nesses termos, não pode ser tratada apenas sob a ótica da “transmissão de conhecimentos” básicos que adaptem os atores ao mundo do trabalho, por exemplo, mas que os capacitem a interferir neste horizonte que em grande medida continua aberto.

Em resposta à concepção de “inclusão digital”, a perspectiva da “democracia digital” é mais ampla e complexa, porque envolve o conceito de apropriação. A sua utilização é importante porque diz respeito não apenas ao conhecimento técnico necessário ao uso dos softwares e equipamentos produzidos pela grande indústria, mas se estende até à capacidade de entender o funcionamento das máquinas a ponto de ser possível reaproveitar o material “obsoleto” em novas composições, tal como ocorre no processo de metareciclagem.

Além disso, deve-se contemplar também o uso de softwares livres, sem licenciamento, o que implica muito mais do que a eliminação do custo com a compra dos programas, uma vez que abre ao usuário mais habilitado a possibilidade de recriá-los segundo suas próprias necessidades.

Nessa perspectiva, a ideia de desigualdade digital não deve ser pensada apenas em termos de restrição ao acesso, mas da possibilidade de apropriação criativa que essas tecnologias demandam (ALBAGLI e MACIEL, 2011). Por conseguinte, apropriar e

democratizar significa propiciar as condições para que uma tecnologia aberta no que respeita às suas finalidades possa levar a um exercício radical de reflexão acerca do mundo em que vivemos e do mundo que desejamos.

A partir das noções de “democracia digital” e “apropriação” podemos pensar a tecnologia audiovisual não como um meio para obter determinados fins, mas como algo que diz respeito ao conhecimento das nossas próprias possibilidades. Para isso, é preciso que nos afastemos de uma representação meramente instrumental da técnica.

Se tomarmos as oficina de vídeo e a apropriação da tecnologia audiovisual pelos jovens como campo de análise, iremos constatar que o substrato político-ideológico dessas experiências comunga de uma antiga reivindicação, a saber, de que a câmera deve estar na mão das pessoas comuns para que elas próprias pudessem tomar suas imagens do mundo. Reiterada mas não realizada pelo vídeo popular nos anos 1980, esse projeto tornou-se, enfim, possível.

Por outro lado, constatamos que esse importante passo no que diz respeito ao processo de autonomia na emissão da mensagem audiovisual tem acontecido desconectado de um projeto político único ou de uma “metanarrativa”. As motivações políticas agora são descentralizadas, fragmentadas, não existe uma coesão ou proposta única. As demandas, o desejo, a utopia, podem surgir agora em qualquer grupo que defenda a formação de uma sociedade democrática para além da democratização ocorrida no âmbito do Estado. Os jovens, nesse cenário, são representados como “portavozes” de uma sociedade em transformação, cuja participação social e política pode ser efetivada com o recurso à tecnologia audiovisual.

Juventude e participação social: algumas reflexões sociológicas

Em linhas gerais, o tema da juventude se inscreve como questão social na contemporaneidade a partir de duas abordagens principais. Em primeiro lugar, pela via da “delinquência”, ou seja, do jovem como problema social, onde há uma vinculação direta do jovem, sobretudo, o jovem pobre urbano, à “desordem social”. Como nos mostra a literatura dedicada ao tema, na tradição sociológica, a associação entre

juventude e desordem teve origem nos trabalhos da Escola de Chicago, nos EUA, em princípios do século XX.

Basta lembrarmos da variedade de estudos sobre os conflitos violentos entre gangues, bandos e organizações clandestinas formadas por jovens imigrantes nos grandes centros urbanos americanos em processo de industrialização. Nesse contexto, eram utilizadas noções como “disfunções” ou “anomia” para compreender as condutas juvenis próximas daquilo que comumente se denominou de “delinquência”.

Do outro lado, a juventude é percebida como um momento transitório para a vida adulta, onde deve haver um esforço em conjunto da família e da escola no sentido de transformar esse jovem num futuro adulto preparado para o mercado de trabalho, isto é, um “adulto socialmente ajustado e produtivo”.

Tendo como referência central o conceito de socialização, esse tipo de abordagem, de orientação funcionalista, sugere que a transição é demarcada por etapas sucessivamente organizadas, que garantem a incorporação pelo jovem dos elementos socioculturais que caracterizam os papéis típicos do mundo adulto – trabalhador, chefe de família, pai e mãe, entre outros. Sob esse ponto de vista, os “problemas” do comportamento juvenil foram redefinidos, passando a ser compreendidos como “desvios” ou “disfunções” do processo de socialização.

É interessante perceber que embora consolidadas em contextos ideológicos já distantes, as concepções da juventude como etapa problemática ou como fase preparatória da vida ainda hoje se fazem presentes na tematização sobre o jovem. Por outro lado, após a Segunda Guerra Mundial, surgem novas orientações que enfatizam o potencial contestador e rebelde presente nos segmentos juvenis, dando origem a vários estudos que examinaram, dentre outras, “as modalidades de participação estudantil ou a contribuição das suas práticas culturais para a mudança social” (SPOSITO, 2000).

As reflexões de Alberto Melucci (1996) sobre juventude são tributárias desta mudança teórica. Para ele, os estudos sobre juventude no contexto atual devem prezar por uma abordagem macrossociológica, sem desconsiderar, por outro lado, as experiências individuais na vida diária. Somado a este aspecto, a concepção de sociedade utilizada por Melucci se contrapõe a uma ideia de tradução monolítica de um poder dominante e de regras culturais na vida das pessoas.

Conforme o autor, a sociedade lembra um campo interdependente constituído por conflitos e continuamente preenchido por significados culturais opostos. O elemento importante a ser ressaltado, contudo, é que os atores sociais que protagonizam as ações coletivas e esses conflitos de ordem, sobretudo, simbólica, são cada vez mais temporários. Sua ação é uma espécie de indicador, como se fosse uma mensagem enviada à sociedade, a respeito de seus problemas cruciais.

Alberto Melucci acredita que nas sociedades contemporâneas os signos tornaram-se intercambiáveis e o poder apoia-se de forma crescente nos códigos que regulam o fluxo de informação. As ações coletivas do tipo antagonista vivenciadas pelos jovens, por sua vez, é uma *forma*, a qual, pela sua própria existência, com seus próprios modelos de organização e expressão, transmite uma mensagem para o resto da sociedade.

No interior deste debate, o autor realiza uma reflexão acerca da representação do tempo nas sociedades contemporâneas e como ela se difere das concepções moderna (máquina e unilinear) e tradicional (onde a diferenciação social não é acentuada, como ocorre atualmente). Em sociedades mais diferenciadas, a descontinuidade do tempo se transformou num fenômeno comum. A juventude, nesse sentido, é o grupo mais exposto aos dilemas ligados às descontinuidades do tempo, tornando-os mais visíveis para a sociedade em geral.

É importante ressaltar que os objetivos instrumentais típicos de ação política não desaparecem, mas tornam-se pontuais, e em certa medida, substituíveis. Melucci chama essas formas de “ação desafios simbólicos”, porque afetam as instituições políticas, modernizando a cultura, bem como a organização dessas instituições, influenciando a seleção de novas elites (1996; 2001).

Nessa perspectiva, o antagonismo dos movimentos juvenis é eminentemente comunicativo e talvez esse seja o motivo pelo qual a juventude tenha se transformado num dos atores centrais em diferentes ondas de mobilização coletiva. Começando pelo movimento estudantil dos anos 1960, é possível traçar a participação juvenil em movimentos sociais através das formas “sub culturais” ou “contra culturais” de ação coletiva nos anos 1970 como os punks, os movimentos de ocupação de imóveis, os centros sociais juvenis em diferentes países europeus, através do papel central da

juventude nas mobilizações pacifistas e ambientais dos anos 1980, através de ondas curtas, mas intensas de mobilização de estudantes secundaristas na mesma década e começo dos 90 (na França, Espanha e Itália, por exemplo), através das mobilizações cívicas nos anos 90 como o antirracismo no norte da Europa, França e Alemanha ou o movimento da anti-máfia na Itália, até chegarmos finalmente às marchas e ocupações que se espalham atualmente pelo mundo, motivadas pelas mais diferentes demandas e normalmente organizadas com a ajuda da tecnologia digital e das redes sociais.

Todas estas formas de ação envolvem pessoas jovens como atores centrais. Mesmo se apresentam diferenças históricas e geográficas com o passar das décadas, elas dividem características comuns que indicam um padrão emergente de movimentos sociais em sociedades (MELUCCI, 1996; 2001).

Os objetivos das ações protagonizadas pelos jovens obviamente existem, mas eles são esporádicos e substituíveis. De acordo com Melucci, eles dividem-se entre o radicalismo político e a violência de alguns grupos extremistas (às vezes grupos de direita, às vezes revolucionários, anarquistas, etc.) a expressiva marginalidade da contracultura, a tentativa de controlar uma parte das organizações políticas e de transformar grupos juvenis em agências para políticas juvenis e uma orientação conflituosa, que toma a forma de um desafio cultural aos códigos dominantes.

Sob essa perspectiva, os jovens são atores do conflito e esse seria o principal motivo pelo qual pesquisadores interrogam-se sobre a condição juvenil. A literatura sociológica sobre juventude, por sua vez, faria dela um espelho de toda a sociedade, uma espécie de paradigma dos problemas cruciais dos sistemas complexos:

Tensão entre expansão das oportunidades de vida e controle difuso, entre possibilidades de diferenciação e definições externas de identidade. A incompletude, como abertura ao possível, como mudança e reversibilidade das escolhas, transforma-se em destino e torna-se um limbo social para os que não se deixam reduzir aos códigos da normalidade. (MELUCCI, 2001, p. 102).

As mudanças na subjetividade dos jovens ocorrem na medida em que se identifica uma ampliação das suas possibilidades. Eles percebem os efeitos dessa suposta “ampliação de possibilidades” da maneira mais direta através de uma expansão dos campos cognitivo e emocional (tudo pode ser conhecido, tudo pode ser tentado); a

reversibilidade de escolhas e decisões (tudo se pode mudar); a substituição de constructos simbólicos pelo conteúdo material da experiência (tudo pode ser imaginado) (MELUCCI, 1996).

Os adolescentes, por exemplo, possuem um tipo de aproximação nômade em relação ao tempo, ao espaço e à cultura. Estilos de roupas, gêneros musicais, participação em grupos, funcionam como linguagens temporárias e provisórias com as quais o indivíduo se identifica e manda mais sinais de reconhecimento para outros (MELUCCI, 1996; MAFESOLI, 1998).

Não podemos esquecer, por outro lado, que o mercado também se beneficia dessa incompletude e reversibilidade das escolhas do jovem, alimentando-as com vistas ao consumo massificado. Karl Mannheim, um dos pioneiros nos estudos sociológicos sobre juventude já afirmava que esta não pode ser considerada “naturalmente” nem progressista, nem conservadora. Ela deve ser compreendida como uma grande potencialidade em disputa. Se os indivíduos irão “despertar” essa potencialidade imanente é um aspecto, que, dependerá, por sua vez, de outros fatores sociais, tais como a cultura, a situação de classe e a conexão geracional.

A constante emergência dos jovens como novos “portadores de cultura” foi percebida por Mannheim como um fenômeno relevante para a vida social, pois são eles os responsáveis pela vitalidade e dinamicidade das sociedades. O texto de Mannheim intitulado “O problema da juventude na sociedade moderna” foi escrito no contexto da Segunda Guerra Mundial e reflete sobre o papel da juventude e das novas gerações para a sociedade e para a mudança cultural.

Na medida em que existe o desejo de adotar uma nova orientação, isso terá de fazer-se através da juventude. As gerações mais velhas ou intermediárias podem ser capazes de prever a natureza das mudanças futuras e sua imaginação criadora pode ser empregada para formular novas políticas; mas a nova vida será vivida apenas pelas gerações mais jovens. Estas viverão os novos valores que os velhos professam somente em teoria. Sendo assim, a função da juventude é a de um agente revitalizador. Trata-se de uma espécie de reserva que se revela apenas se tal revitalização for desejada. (MANNHEIM, 1976, p. 92-93).

Mannheim reconhecia a importância da juventude como agente revitalizador da sociedade, isto é, como uma possível força desbravadora de uma democracia militante,

cuja defesa é a de uma maior intervenção e controle das instituições públicas por parte do Estado, de forma a garantir a democratização da cultura e a educação das novas gerações.

Sob esse ponto de vista, ao tratar da relação entre juventude e ação coletiva, parte da literatura sociológica tem acentuado a importância da esfera cultural. Ela reforça o papel da cultura por concebê-la como aglutinadora de sociabilidades, de práticas coletivas e de interesses comuns. Na expressão de Helena Abramo (1994), nas últimas décadas a “cena juvenil” tem cada vez mais se ampliado e se diversificado, sendo ocupada por uma pluralidade de manifestações de motivação, sobretudo, culturais e identitárias.

Na teoria política clássica, a participação social de jovens através de ações coletivas e movimentos sociais era concebida como instância secundária em relação às instituições reconhecidas como espaços “eminente político”, tais como partidos e sindicatos. Mas após o reconhecimento das estruturas de poder simbólicas postas em questionamento pelos movimentos sociais, pesquisadores como Evelina Dagnino afirmam que as políticas culturais podem gerar novos significados às interpretações culturais dominantes da política e desafiar práticas discursivas reproduzidas pelos meios de comunicação de massa hegemônicos. Isso porque o conceito de política cultural aqui adotado:

É ativo e relacional. Interpretamos política cultural como o processo posto em ação quando conjuntos de atores sociais moldados por e encarnando diferentes significados e práticas culturais entram em conflito uns com os outros. Essa definição supõe que significados e práticas culturais - em particular aqueles teorizados como marginais, oposicionais, minoritários, residuais, emergentes, alternativos, dissidentes e assim por diante, todos concebidos em relação a uma determinada ordem cultural dominante - podem ser a fonte de processos que devem ser aceitos como políticos. (DAGNINO, 2000, P. 25).

De acordo com as reflexões de Dagnino, a cultura é política porque os significados são constitutivos dos processos que, implícita ou explicitamente, buscam redefinir o poder social. Isto é, “quando apresentam concepções alternativas de mulher, natureza, raça, economia, democracia ou cidadania, que desestabilizam os significados culturais dominantes, os movimentos sociais põem em ação uma política cultural” (DAGNINO, 2000).

Nessa direção, as políticas culturais se tornam mais visíveis quando emergem de movimentos sociais, manifestações culturais populares e demais associações cívicas participativas, inseridas no confronto político e/ou interessadas nos processos de negociação com os diversos setores da política institucional.

Dissociando-se de uma análise superficial que as tratam como modismo ou meras ações passíveis de “cooptação” pelo mercado, as políticas culturais devem ser compreendidas como articulações discursivas híbridas, que mostram contrastes significativos em relação às culturas dominantes (Dagnino, 2000). A cultura, nessa perspectiva, é eminentemente política. Ela passou a ser concebida como uma arena crucial de disputa pelo poder ou “fomentadora de modernidades alternativas” (Dagnino, 2000, p. 26).

A legitimação das relações sociais de desigualdade e a luta para transformá-las são preocupações centrais da política cultural. Estas determinam fundamentalmente os significados das práticas sociais e, além disso, quais grupos e indivíduos têm o poder para definir esses significados. Elas se preocupam também com questões como subjetividade e identidade, uma vez que a cultura desempenha um papel central na constituição do sentido sobre nós mesmos.

A política cultural produzida pela apropriação audiovisual pode, portanto, desempenhar um papel crucial na forma pela qual os jovens contestam as relações de poder existentes. Ademais, para grupos marginalizados e oprimidos, a construção de identidades novas e resistentes é uma dimensão essencial de uma luta política mais ampla para transformar a sociedade. Dagnino sustenta, nessa direção, que as contestações no âmbito cultural não são meros subprodutos da luta política, mas ao contrário, são constitutivas dos esforços dos movimentos sociais para redefinir o sentido e os limites do próprio sistema político (DAGNINO, 2000).

A política cultural é potencialmente transformativa por incluir, a um só tempo, lutas por reconhecimento e redistribuição. Em contrapartida, a noção de “Cultura política”, também adotada pela autora, refere-se à construção social particular em cada sociedade do que conta como “político”. Cada sociedade é marcada por uma cultura política dominante, que engloba campos institucionalizados para a negociação do poder, ou seja, práticas e instituições que historicamente vêm a ser consideradas como

propriamente políticas (DAGNINO, 2000). Tal legitimidade ocorre como práticas discursivas hegemônicas, que, em reação, as políticas culturais alternativas pretendem desestabilizar.

Nessa direção, se a cultura política abrange campos institucionalizados para a negociação do poder, então os movimentos sociais e as ações coletivas a enfrentam não apenas com greves, piquetes e barricadas, mas com estratégias culturais, simbólicas e discursivas, na tentativa de reconfigurar a cultura política dominante. Elas podem emergir da Cultura Digital, das experiências populares em audiovisual e as diversas formas de mídia livre. Basta analisarmos em que medida essas políticas culturais desestabilizam as significações que reproduzem a cultura política e se contribuem decisivamente para questões como redistribuição e para a consolidação de espaços democráticos alternativos.

A distinção entre Política cultural e Cultura política remete às reflexões de Chantal Mouffe acerca da diferença entre a “política” e o “político”. Segundo Mouffe (1996; 2003; 2006), o político se relaciona com a dimensão antagonista que é inerente a toda sociedade humana, um antagonismo que pode assumir diferentes formas e ser localizado em diversas relações sociais.

Em contrapartida, a política pode ser compreendida como um conjunto de práticas, discursos e instituições que buscam estabelecer uma certa ordem e organizar a vida social em condições que estão sempre potencialmente sujeitas ao conflito, precisamente porque são afetadas pela dimensão antagonista do que ela denomina de “político”. A política pode ser vista como a pacificação tentada do político, ou a instalação e encarnação da ordem e de práticas sedimentadas de uma determinada sociedade.

Ao contrário do político, que pode emergir de qualquer esfera do social, das ruas, do audiovisual, das marchas e dos movimentos sociais, a política possui seu próprio espaço público, constituído por um campo de trocas entre partidos políticos, de negócios parlamentares e governamentais, de eleições e representação e, em geral, dos tipos de atividades, práticas e procedimentos que acontecem na arena institucional do sistema político.

O político, por sua vez, pode se expressar em qualquer dimensão do social, independente de se localizar ou não nos espaços da política institucional, porque consiste num movimento vivo, um tipo de “magma de vontades em conflito” ou antagonismos; ele é móvel e flexível, indo além, mas também subvertendo os cenários e amarras institucionais da política.

Chantal Mouffe questiona se é possível que as práticas artísticas e culturais ainda possam desempenhar um papel crítico em uma sociedade marcada pela publicidade e pelo marketing, onde artistas e produtores se transformaram em “trabalhadores culturais”. Para ela, é preciso ampliar o âmbito da intervenção artístico-cultural para uma multiplicidade de espaços sociais para fazer oposição ao programa de mobilização social total do capitalismo. Ou seja, para Mouffe, a arte crítica deve acontecer na esfera pública. Desse ponto de vista, as práticas artísticas e culturais podem desempenhar um papel decisivo na luta contra a dominação capitalista e na luta pela hegemonia.

Mas o que a autora vem a entender por esfera pública? À luz da concepção de democracia agonística, ao contrário das concepções mais comumente difundidas sobre esfera pública como espaço do consenso e do entendimento universal, Mouffe afirma que o espaço público é um campo de batalha no qual se enfrentam diversos projetos hegemônicos distintos, sem possibilidade alguma de conciliação final (MOUFFE; 1996, 2003).

Desse ponto de vista agonístico, o espaço público é sempre múltiplo, no qual uma diversidade de superfícies discursivas convive sem um princípio subjacente de unidade, mas com uma possibilidade de articulação entre elas; logo, ele não é mera dispersão, pois está estruturado hegemonicamente. Este espaço é discursivo, mas, ao mesmo tempo, também material, no qual a arte e a cultura podem interferir como política agonística.

Nessa direção, as reflexões de Evelina Dagnino e Chantal Mouffe ajudam a encorpar os argumentos já bastante conhecidos de George Yúdice (2004) a respeito do recuso à cultura nas sociedades contemporâneas. As políticas culturais, para Yúdice, podem ser proponente de interpretações rivais às normas totalizadoras, onde identidades

são (des) hierarquizadas e reconstruídas, legitimando grupos, ações e representações diversas.

No interior do campo de forças performativas emergem “interpretações rivais” que buscam desconstruir o modelo totalizador, onde os atores agenciam sua autonomia e legitimidade em modalidades alternativas de poder, enquadrando interpretações que canalizam a significação dos seus discursos e atos (YÚDICE, 2004). A partir da apropriação da tecnologia audiovisual, os jovens, sejam eles quilombolas, moradores de favela, feministas, ambientalistas, entre outros, articulam discursos e concepções alternativas sobre si mesmos e suas reivindicações políticas.

Em festivais e cineclubes dedicados à exibição desse material audiovisual, é frequente a organização de redes e fóruns, cujo objetivo é fortalecer os movimentos sociais em todo o país. Mas como foi dito anteriormente, não há um discurso unívoco, que integre as diferentes demandas colocadas pelos jovens realizadores. Tal aspecto pode ser constatado na fala dos organizadores de um dos festivais mais prestigiados desse cenário, o Visões Periféricas, que ocorre na cidade do Rio de Janeiro desde 2007:

O nosso festival é um espaço para multiplicar imagens e sons, criar novas redes de comunicação e criação, refletir um mundo em permanente movimento (...) Acho que o Fórum tem que discutir tudo. Mas que tipo de bandeira o Fórum terá? Temos que levantar algum assunto específico? Se pelo lado pragmático é importante defender uma bandeira, para que esse tema tenha uma visibilidade e para que possamos concentrar esforços, eu percebo também que precisamos pensar de uma forma global. (VISÕES PERIFÉRICAS).

Hoje, utilizando os canais que têm disponíveis, a exemplo dos festivais, cineclubes e redes sociais, a utilização do audiovisual pelos jovens revela mais uma possibilidade de expressão do político, isto é, de levar a público as suas demandas e inquietações. Entre o contar e ser contado emergem possibilidades de performatização e de hibridização das diferenças, de identificação entre essas pessoas, que não abandonam, por outro lado, o que lhes é específico. Nas ruas projetadas para excluir todo tipo de diferença, que não se adequasse ao modelo higienizador de cidade, adotado desde o século XIX, surgem políticas culturais, que expressam tentativas de articulação de novos discursos.

São minorias, diferenças que resistem à totalização, cujas identidades são sempre negociadas a partir da identificação de um Outro, que se apresenta com um antagonico a superar, seja através de políticas públicas, seja através de mudança de “mentalidade” ou de política de reconhecimento.

Nas palavras de Boaventura de Sousa Santos, são grupos que estiveram “vagueando como meteoritos” (SANTOS, 2008), excluídos e estigmatizados pelo cânone ocidental, mas que retornam como rasuras, como periferias empoderadas. Articulam, a partir da apropriação da tecnologia audiovisual, novos sentidos sobre o que é ser homossexual, ser poeta, feminista, morador de favela, enfim, ser jovem.

A categoria juventude, desse modo, acaba por articular boa parte das diferenças em circulação nos discursos audiovisuais exibidos. Ela se transforma em “ponto nodal”, ou seja, em significante privilegiado, que agrega em torno de si uma série de “posições de sujeito” (LACLAU, 2005; MOUFFE, 1996, 2003). Isso ocorre devido à difusão do discurso do protagonismo juvenil, que atribui aos jovens o papel de verdadeiros representantes da sociedade civil.

Percebe-se que essa garotada se sente reconhecida e feliz de estar em um espaço que não os percebe de uma forma paternalista. Eles sentem a autoestima lá em cima, percebem que estão fazendo, que têm uma coisa diferente para falar, e que são mensageiros de um novo Brasil, de um novo cinema, de uma nova estética. Os jovens se veem protagonistas de uma coisa muito nova que está acontecendo neste país. (VISÕES PERIFÉRICAS).

Conforme Helena Abramo (2005), a mobilização social e política de jovens, que vem se consolidando desde a década de 1990, tem papel decisivo na conformação deste novo contexto ideológico, em que emerge a compreensão dos jovens como sujeitos de direitos, definidos não mais “por suas incompletudes ou desvios”, mas por suas especificidades e necessidades, que passam a ser reconhecidas no espaço público como demandas cidadãs legítimas.

Por outro lado, embora o discurso do protagonismo juvenil tenha se transformado em consenso, cuja adoção estende-se do terceiro setor às políticas de estado, passando ainda pelos movimentos sociais, sua plasticidade deve ser notada. Trata-se de um discurso flutuante, transformado em campo de luta da significação,

marcado por tentativas de projetos políticos distintos de fixar sentidos, de ocupá-lo (LACLAU e MOUFFE, 1985).

É interessante lembrar que a atuação das ONGs, junto à emergência de movimentos como o Hip Hop, serão responsáveis por transformar a representação dos jovens, sobretudo do jovem pobre urbano. De potencial criminoso, esse jovem passa a ser percebido, aos poucos, como ator político. A partir da atuação de entidades como a Central Única de Favelas (hoje espalhadas por todo país), o Afro Reggae (no Rio de Janeiro) e a Auçuba (atuante em Recife desde o final de 1980), a juventude passa a ser representada concomitantemente como problema social e sujeito de direitos. Isso porque os problemas sociais que afetam a sociedade brasileira ganham maior visibilidade neste segmento da população, que é a principal vítima de políticas públicas ineficientes

Interessante notar que estas políticas hoje comportam uma diversidade de orientações. Podem estar mais próximas de modelos participativos e democráticos ou serem definidos com base no que, no Brasil, tradicionalmente foi designado como “cidadania tutelada”, ou apenas como forma de assistência e controle do Estado sobre a sociedade, sobretudo, para os grupos que estão na base da pirâmide social.

Como nos mostra o trabalho de Marcia Liunghi (2008), embora as políticas públicas voltadas para essa população tenham evoluído bastante nos últimos anos, algumas delas ainda carregam o ranço de concepções discriminatórias e do não reconhecimento. Além disso, como nos mostram Sposito e Carrano, nas políticas públicas atuais, pode ocorrer:

um novo ocultamento e naturalização das condições em que as desigualdades sociais operam, pois na ausência de direitos assegurados resta aos atores jovens, muitas vezes sem nenhum apoio de caráter mais duradouro, a tarefa de construir um projeto voltado para o desenvolvimento local e comunitário, deslocando-se para o sujeito a responsabilidade de empreendimentos que a rigor não seriam da sua alçada. (SPOSITO e CARRANO, 2003, p. 166).

Os atuais programas e ações governamentais afirmam ter como preocupação maior a preparação do jovem para o mercado de trabalho, contribuindo, ainda, para a sua formação cidadã e o seu protagonismo. Mas que concepção de “protagonismo” tem sido utilizada? De acordo com a bibliografia utilizada até então, trata-se mais de ensinar o que é cidadania e protagonismo, que praticá-la, de fato.

Ou seja, trata-se mais de um projeto voltado para a gestão do tempo livre dos jovens em situação de risco, que uma ação potencializadora, na busca por igualdade de oportunidade e melhoria nas condições de moradia, de emprego, saúde, educação etc. O objetivo dessas ações, em sua maioria, permanece o mesmo que as políticas de integração de décadas atrás: “conter” um suposto potencial desse jovem para a marginalidade. Já em relação à educação, à cultura e à tecnologia digital, reforça-se um caráter, muitas vezes, instrumental e meritocrático.

Essa abordagem é duramente criticada por líderes de movimentos. No contexto dos grupos de produção audiovisual, voltados para jovens das periferias urbanas, o paradigma da “inclusão digital” como instrumento de controle social dos jovens tem sido fortemente abandonado, dando lugar para outros questionamentos e demandas. Afirma-se que o recurso ao audiovisual deve impulsionar a sua apropriação social, artística e filosófica, gerando experimentação de linguagem e energia política, como podemos, mais uma vez, perceber na fala dos organizadores do Visões periféricas:

Esses realizadores não querem mais ser rotulados como jovens da inclusão social, vindos da periferia, e que estão fazendo vídeo para sair da marginalidade. São rótulos com que nos acostumamos a lidar dentro do terceiro setor, e que ainda são muito fortes nesta área. Mas vejo que essa juventude está cansada de ser rotulada. Eles estão querendo ser reconhecidos como artistas, cineastas, realizadores, com propostas estéticas e artísticas. Estão também em uma fase de querer ocupar um espaço dentro do mercado e de ter um canal de diálogo com as políticas públicas de audiovisual. Então, o fórum (FEPA) surgiu como uma consequência dessas transformações (...) Existe um preconceito muito grande em relação ao audiovisual feito a partir de projetos sociais porque essas obras são realizadas muito em função de processos educativos, e não têm a intenção de formar técnicos ou profissionais. São processos educativos que querem fazer o jovem expressar-se ou inseri-lo em questões de cidadania. Mas os jovens já estão a fim de dar esse passo para frente, de tomar outro rumo. É importante que eles comecem a participar dessa estrutura econômica para que esse trabalho conquiste outro tipo de reconhecimento. Essa produção está conseguindo mostrar um tipo de Brasil que a gente não está acostumado a ver. E que só os jovens podem mostrar. (VISÕES PERIFÉRICAS).

Decerto, a apropriação audiovisual e o sentido atribuído ao protagonismo juvenil que encontramos em diferentes festivais, fóruns e outros espaços de mobilização, não se limitam ao paradigma da “inclusão digital”, fortemente instrumentalizadora. Isso ficou bastante evidente em pesquisas e trabalhos de campo realizados nos últimos anos. A “pedagogia da precariedade” ou do “qualquer coisa serve”, muito em voga na atuação

do terceiro setor (LIUNGHI, 2008), é constantemente questionada por diversas entidades e coletivos que trabalham com o uso da tecnologia audiovisual.

Em alguns casos, há uma preocupação por parte de professores e oficinairos em oferecer aos jovens um suporte técnico e cultural que os motivem a desenvolver o fazer artístico *per se*, estimulando a experimentação do audiovisual enquanto linguagem. Não se trata, tampouco, da retomada de uma visão pedagógica de outrora, que encarregava à tecnologia audiovisual o trabalho de “conscientização” de uma população supostamente alienada.

Ao contrário das ações pedagógicas dos Centros Populares de Cultura da UNE ou do Movimento do Vídeo Popular da década de 1980, muitos dos projetos e entidades analisadas pretendem ir além do rótulo da “conscientização” e da “inclusão social”, ensaiando formas de experimentação da linguagem audiovisual, bem como o seu diálogo com outros formatos e suportes.

Apropriação audiovisual e protagonismo juvenil, nesse cenário, vêm articular uma série de diferenças, todas elas com demandas e reivindicações em negociação. A partir destas, tem-se construído um nós (em aberto) em contraposição a antagonismos nem sempre comuns (poder público, homofóbicos, setor imobiliário etc.). Essa identificação não está dada de antemão e a cada ano esses grupos vão encontrando novas formas de problematização da relação nós-eles.

Finalizando, gostaria de sugerir que os esforços de articulação político-cultural empreendidos por jovens realizadores do audiovisual (independente, periférico, ativista etc.) são importantes para o desenvolvimento de políticas públicas mais democráticas e que não se restringem ao setor do audiovisual. Essa articulação via vídeos, redes e fóruns publiciza as lutas sociais e viabiliza novos formatos de negociação entre os movimentos e o Estado, modernizando a cultura política.

As relações e negociações mantidas entre as ruas e os gabinetes, definitivamente, precisam ser analisadas tendo em vista a multiplicidade de diferenças e de demandas, em contraposição a uma visão reducionista e dicotômica da relação Estado- sociedade civil, enredada a uma concepção de identidade que, em nosso país, sempre seve a cara das elites brancas ou dos subalternos “folclorizados”.

Considerações finais

A utilização do audiovisual como política de reconhecimento, certamente, não consiste em um fenômeno recente, mas a extensão dessa prática, nos últimos anos, adquiriu proporções inimagináveis. Desde o vídeo militante, prenunciado por Godard na França dos anos 1960, passando pelas investidas cinematográficas do CPC e do Movimento de Vídeo Popular no Brasil, projetos de democratização dos meios audiovisuais têm sido mobilizados no mundo todo.

Frequentemente, são setores populares ou grupos subalternizados, sobretudo jovens, que encabeçam o ativismo audiovisual em países como França, Inglaterra, México e Argentina. No Brasil, como vimos, essa tendência também se faz presente. Os diversos coletivos, ONGs e Pontos de Cultura, envolvidos na produção de novos conteúdos, percebem nos cineclubes e festivais a oportunidade de divulgar o material realizado e fazer com que essas obras repercutam para além das fronteiras dos movimentos sociais ou das entidades promotoras.

Por outro lado, há na luta pela hegemonia em torno da educação audiovisual uma tensão entre a utopia da educação como emancipação e as anti-utopias de “docilização” e “eficientização” dos sujeitos para o mercado. Mesmo levando em consideração o tratamento ambíguo dado às tecnologias digitais, entre a lógica da inclusão e da democratização, o uso da tecnologia audiovisual no contexto analisado não se reduz simplesmente ao seu caráter instrumental.

Aqui a apropriação audiovisual também se apresenta como performatividade, baseada no questionamento das normas e da experiência, onde os agentes realizam uma prática reflexiva do autogerenciamento frente aos modelos impostos por determinada sociedade ou formação cultural. Com isso, as experiências populares em audiovisual põem em prática várias políticas culturais, ao pretenderem dar novos significados às interpretações culturais dominantes da política e desafiar práticas discursivas reproduzidas pelos meios de comunicação de massa.

Desse modo, a tecnologia audiovisual deve ser discutida de forma mais atenta pela teoria sociológica contemporânea. Sugeri neste trabalho que a apropriação política, filosófica e artística do audiovisual traduz-se em importante espaço que visibilidade dos

conflitos que atravessam o social, frequentemente ocultados e excluídos. O artigo problematiza, desse modo, um desafio recente, colocado para todos os agentes que participam da relação entre política cultural e Estado, que é o de saber governar a diferença e o conflito, sem reduzi-los ou apagá-los, aceitando-os como indicador de potência e transformação.

Mas as experiências atuais nos mostram como permanece problemática a relação entre Estado, como agente da sedimentação e da institucionalização e as formas de produção política-cultural, cada vez mais imagéticas e discursivas, que com seu trabalho de contestação, ameaçam sempre escaparem dos controles sobre as suas virtualidades.

Não é suficiente que tenhamos acesso à educação e às tecnologias, mas que possamos apropriá-las — isto é, torna-se necessário pensar radicalmente os nossos envolvimento tecnológicos como parte desse processo. Não se trata, portanto, apenas de propiciar as condições de um acesso competente à educação, ao mundo digital e audiovisual, mas de perceber que essas tecnologias precisam ser social, filosófica e politicamente ocupadas. Em suma, é preciso pensar essas tecnologias como espaço político e agonístico a ser constituído, uma vez que “ser incluído” não significa participar de modo democrático e consciente na sociedade de informação.

O que torna as tecnologias de informação um espaço político, nos sentido aqui colocado, é a constatação de que, enquanto técnica, elas constituem um espaço tenso, ambíguo, capaz de promover a abertura para e pela linguagem. Além disso, é preciso pensar que, como espaço político e de manifestação da diferença, a tecnologia audiovisual vem demandar movimentos contra hegemônicos, que possibilite pensarmos diferente do “programado”.

A luta pela terra, pela moradia digna e o direito à cidade são algumas das demandas redistributivas que acompanham a busca por reconhecimento social dos jovens. O recurso ao audiovisual pode, sim, vir a contribuir para a elevação da autoestima dos diferentes personagens representados. É preciso ter em mente, porém, que a elevação da autoestima se constrói com a descolonização da mente, na rasura do pensamento dicotômico e com a presença constante da diferença, da alteridade. Para isso, é importante combatermos a reprodução de conteúdos estigmatizantes, que insiste numa representação do jovem pobre como uma ameaça e um perigo a ser controlado.

Referências

ABRAMO, Helena. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo, Editora Scritta, 1994.

ABRAMO, Helena. “**Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil**”. In: Juventude e contemporaneidade. Revista brasileira de educação. São Paulo, ANPEd, n. 5 e 6, 1997.

ALBAGLI, Sarita e MACIEL, Maria Lucia. “Informação, poder e política: a partir do sul, para além do sul”. In: **Informação, conhecimento e poder: mudança tecnológica e inovação social**. Rio de Janeiro, Garamond, 2011.

BARBOSA DA SILVA, Frederico A. **Caderno de políticas culturais, Volume 3 – Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento**. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2007.

_____. “Cultura Viva e o digital”, In: **Pontos de cultura: olhares sobre o programa cultura viva**. Frederico Barbosa, Lia Calabre (Org). Brasília, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2011.

DAGNINO, Evelina. “Cultura, cidadania e democracia: a transformação dos discursos e práticas na esquerda latino-americana” In: **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos**. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

DAGNINO, Evelina. “Sociedade civil, participação e cidadania: de que estamos falando?” In: Daniel Mato (coord.), **Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización**. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**, Juiz de Fora, Editora UFJF, 2006.

FECHINE, Yvana. “O vídeo como um projeto utópico de televisão”. In: MACHADO, Arlindo (Org.) **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

FERREIRA Jonatas; ROCHA, Maria Eduarda. “Entre a inclusão e a democracia digital: a atuação do Estado e do terceiro setor em comunidades pobres da Região Metropolitana do Recife”. **Liinc em Revista**, v.5, n.1, março, 2009, Rio de Janeiro, p. 100- 116, 2009.

_____. “Democracia digital: para além da ideia de justiça distributiva” In: **Informação, conhecimento e poder: mudança tecnológica e inovação social**, Maciel, M; Albagli, S (org). Rio de Janeiro, Garamond, 2011.

LACLAU, Ernesto e MOUFFE, Chantal. **Hegemonía y estratégia socialista. Hacia uma radicalización de la democracia**. Buenos Aires, Editora Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.

LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

LIUNGI, Marcia. **Viajando em seu cenário**: reconhecimento e consideração a partir de trajetória de rapazes de grupos populares do Recife. Recife, departamento de Antropologia, UFPE, Tese de Doutorado, 2008.

MANNHEIM, K. **Diagnóstico de nosso tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

MELUCCI, Alberto. “Juventude, tempo e movimentos sociais”. **Revista Brasileira de Educação**. Set-Dez, N. 7, 1996.

_____. **A invenção do presente**. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2001.

MOUFFE, Chantal. “Democracia, cidadania e a questão do pluralismo”. **Revista Política e Sociedade**, n. 3. p. 11-26, Outubro de 2003.

MOUFFE, Chantal. **O regresso do político**, Lisboa, Editora Gradiva, 1996.

PERUZZO, Cicília M. K. **Comunicação nos movimentos populares**: a participação na construção da cidadania. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.

_____. “Direito à comunicação comunitária, participação e cidadania”. **Revista Semiosfera**, ano 5, nº 8, 2004.

_____. “Revisitando os conceitos e comunicação popular, alternativa e comunitária”. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa “Comunicação para Cidadania”, do XXIX **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Brasília-DF, INTERCOM/UnB, 6 a 9 de setembro de 2006.

SANTORO, L. F. **A imagem nas mãos**: o vídeo popular no Brasil, São Paulo, Summus Editorial, 1989.

SANTOS, Boaventura. “Uma Sociologia das ausências e uma Sociologia das emergências”, In: **A gramática do tempo**, São Paulo, Cortez, 2008.

SCHAUN, Ângela. **Educomunicação**: reflexões e princípios. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SOARES, Ismar de Oliveira. “Comunicação/Educação: a emergência de um novo campo e o perfil de seus profissionais”. **Contato**, Brasília: Ano 1, nº 1, jan/mar 1999.

SPOSITO, Marília. “Algumas hipóteses sobre as relações entre movimentos sociais, juventude e educação”. **Revista brasileira de educação**. Jan-Abr, 2000.

SPOSITO, Marília e CARRANO, Paulo. “Juventude e políticas públicas no Brasil”, **Revista Brasileira de Educação**, Set /Out /Nov /Dez, Nº 24, 2003.

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

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.