

## **Título**

*Mobilidade Subjetiva: articulações entre cidadania e audiovisual em contextos de violência*

**por Antonia Gama<sup>1</sup>**

### **1. Introdução**

Nos últimos anos, à associação imediata entre favela e pobreza (Valladares, 2005) adicionou-se a violência urbana. Seja na mídia, seja no discurso das classes médias e altas, a abordagem que se faz sobre as periferias dos grandes centros urbanos brasileiros – especialmente na cidade do Rio de Janeiro, onde a expansão das favelas combina-se com um quadro de desigualdade e violência extrema – quase sempre recai na criminalização do território: ao mesmo tempo em que figuram como as principais vítimas da atual desordem urbana, os moradores das favelas são os mais confundidos como agentes desse fenômeno. Nesse cenário, a juventude, especialmente a negra, é o grupo social mais atingido pelos estigmas relacionados com a violência (Soares, 2004a).

Como uma das respostas a essa “favelafobia”<sup>2</sup>, no âmbito da sociedade civil brasileira – dentre os acontecimentos marcantes desde o período que se convencionou chamar de “redemocratização do país” – destaca-se o aparecimento da figura política dos jovens de favelas e periferias vinculados ao movimento hip hop (Novaes, 2006; Ramos, 2007). O debate contemporâneo sobre essa população fortemente marcada por seu restrito “campo de possibilidades” (Velho, 2003) se ancora sobremaneira em ações que circundam o campo da cultura – principalmente sob a forma de ONGs – que buscam, por um lado, expressar ideias e perspectivas através das artes plásticas, da literatura, da música, da dança, do teatro e do cinema e, por outro, negar os estereótipos de marginalidade e fracasso a que são constantemente associados (Ramos, 2007).

Nesse contexto, George Yúdice argumenta que a produção e fruição artística pode desenvolver-se como um instrumento de poder para a “juventude pobre e racializada”, em outras palavras, seria uma forma de “canalização da violência” a que essa juventude está submetida, “na direção daquilo que esses grupos chamam de cidadania cultural” (Yúdice, 2004: 187). Seguindo essa lógica, Yúdice aposta na “cultura como um recurso” que pode ser direcionado para a ampliação do sentimento de justiça, uma forma de esses grupos trabalharem na contracorrente das estatísticas negativas, talvez a melhor maneira atual de transformarem as circunstâncias em que vivem (Yúdice, 2004: 210-1).

No que tange a ideia de cidadania cultural, Marilena Chauí (2006: 96-101) explica o conceito como o conjunto de quatro direitos: o direito à informação, à fruição cultural, à produção cultural e à participação. No debate acerca da democratização da cultura, a autora afirma a “cultura como um

---

<sup>1</sup> Antonia Gama (antonia.dacosta@postgrad.manchester.ac.uk) é cineasta formada pela Universidade Gama Filho (2005) e mestre em Ciências Sociais pela PUC do Rio de Janeiro (2009). Atualmente está filiada ao *Granada Centre for Visual Anthropology, University of Manchester*, na Inglaterra, onde cursa o *Master of Philosophy* em Documentário Etnográfico.

<sup>2</sup> Termo utilizado por Jailson de Souza Silva em entrevista online concedida à Fundação Banco do Brasil em

direito” (op.cit., 2006: 75-76) e como um dos fundamentos da cidadania, isto é, “a cultura política democrática abre-se para uma democracia cultural” (op. cit., 2006: 140).

Seja como recurso, seja como direito, iniciativas culturais e artísticas provenientes de regiões periféricas e favelizadas do país vêm sendo apontadas em literatura recente como um elemento que contribui para a formação crítica de sujeitos em condição desigual (Chauí, 2006; Coelho, 2005; Nascimento, 2012; Serra, 2005; Yúdice, 2004).

\*\*\*

No âmbito deste trabalho, discutiremos as principais reflexões desenvolvidas a partir da pesquisa que orientou a dissertação de mestrado, intitulada “Fazendo do nosso jeito”: o audiovisual a serviço da “ressignificação da favela” (2009), realizada no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. A pesquisa explorou, através do método de observação participante – complementado com a realização de onze entrevistas e um grupo focal – as articulações entre cultura, especialmente a audiovisual, e cidadania, tendo como universo de investigação o Núcleo de Audiovisual da Central Única das Favelas, na base da Cidade de Deus, favela da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro.

## **2. O campo de observação**

A Cidade de Deus foi construída originalmente, a partir da década de 1960, como um conjunto habitacional destinado a abrigar os trabalhadores que forneceriam serviços aos promissores bairros vizinhos. No entanto, uma grande enchente deixou milhares de moradores de favelas desabrigados e o governo os abrigou provisoriamente em boa parte da Cidade de Deus, ainda que as casas estivessem inacabadas. Juntamente com isso, a Cidade de Deus foi o destino de muitas famílias removidas compulsoriamente de mais de dez favelas localizadas nas áreas mais ricas da cidade, como parte da política de remoções iniciada pelo então Governador Carlos Lacerda nos anos 1970. Nas últimas décadas, o bairro sofreu grande expansão geográfica, em função de ocupações formais e informais, além de expressivo aumento demográfico, acumulando atualmente cerca de quarenta e sete mil pessoas.

Amplamente divulgada pela imprensa brasileira e estrangeira como uma favela dominada pela criminalidade associada ao tráfico de drogas e armas e, portanto, considerada extremamente perigosa, a Cidade de Deus foi espaço-tema de várias representações. Na literatura acadêmica, um trabalho marcante foi a pesquisa da antropóloga Alba Zaluar realizada na década de 1980, que rendeu o livro *A Máquina e a Revolta*, – hoje reconhecido como um clássico da Antropologia Brasileira, tanto por seu conteúdo, quanto por sua metodologia. Como subproduto desse trabalho, foi publicado no final da década de 1990 o romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, que inspirou

na sequência o filme homônimo dirigido por Fernando Meirelles; tendo essas duas ficções contribuído decisivamente para a visibilidade e projeção do território na cena cultural nacional e internacional.

Disseminada pelo Brasil afora, a Central Única das Favelas – ou CUFA – é uma organização não-governamental fundada em 1998 por moradores de diversas favelas do Rio de Janeiro, negros em sua maioria e originários do movimento hip hop<sup>3</sup>. Dentre eles, destacam-se Celso Athayde, um importante produtor de cultura de rua no Brasil, e o rapper MV Bill. Os dois tornaram-se referências dentro do movimento hip hop por se colocarem como porta-vozes de moradores das favelas cariocas na denúncia às injustiças sociais<sup>4</sup>.

A CUFA Cidade de Deus (ou CUFA-CDD) foi a primeira base da CUFA no Brasil e, por essa razão, é considerada por seus membros como a matriz da ONG; soma-se a isso o fato de a favela ser o local de origem e moradia de MV Bill. Para além desses aspectos, a base da Cidade de Deus foi escolhida como campo de observação porque abarcava oficinas de atividades culturais diversas e destacava o Núcleo de Audiovisual como uma das grandes referências da sede.

Na época em que foi realizada a pesquisa, entre os anos de 2008 e 2009, o Núcleo de Audiovisual da CUFA-CDD era dividido em duas vertentes: (1) Produção Audiovisual - com uma agenda repleta de produções audiovisuais e uma equipe, em sua grande maioria, formada pela própria instituição, esta vertente acompanhava todos os eventos sociais, culturais e esportivos da ONG, registrando-os e arquivando-os no formato de vídeos institucionais. Além disso, os membros do Núcleo produziam filmes de curta-metragem, de caráter ficcional ou documental, onde exercitavam sua capacidade técnica e artística, participavam do circuito exibidor dos festivais de cinema e estabeleciam contatos para a entrada no mercado de trabalho audiovisual; (2) Curso de Audiovisual - apelidado de CAV, esta vertente surgiu a partir de uma palestra que o cineasta Carlos Diegues (Cacá Diegues) ministrou sobre o Cinema Novo aos primeiros membros do Núcleo, do qual, mais tarde, se tornaria padrinho. A 8ª edição do Curso de Audiovisual da CUFA-CDD, realizada entre março de 2008 e março de 2009, fez parte do projeto “Ver Favela”, patrocinado pela BR Petrobrás, através da Lei de Incentivo à Cultura; e contou com a parceria da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), formalizada sob o título

---

<sup>3</sup> Essencialmente negro e latino, o hip hop é um movimento cultural urbano de efeitos políticos que teve início na década de 1960 nos EUA e chegou ao Brasil nos anos 1980. Tanto lá quanto aqui o movimento se desenvolveu em resposta à pobreza, violência e discriminação racial e social sofrida pela população residente nas periferias dos grandes centros urbanos.

<sup>4</sup> Juntos produziram e dirigiram o documentário *Falcão – Meninos do Tráfico* (2006); escreveram os livros *Falcão: Mulheres e o Tráfico* (2007), *Falcão: Meninos do Tráfico* (2006), e em parceria com Luiz Eduardo Soares escreveram *Cabeça de Porco* (2005).

“Curso de Extensão - Audiovisual CUFA/ECO-UFRJ”, por intermédio de Ivana Bentes, diretora da Escola, que leciona na CUFA desde o primeiro ano do Curso.

Não caberá no espaço deste trabalho a descrição etnográfica da trajetória do Núcleo de Audiovisual e suas vertentes, tampouco será possível apresentar a gênese e expansão da CUFA; ambos cartografados em minha dissertação de mestrado. Logo, no escopo deste texto, torna-se interessante dar ênfase aos discursos nativos e suas interlocuções com algumas discussões teóricas atuais.

### **3. Os discursos nativos**

#### **3.1. A “recontação da história”**

Na aula inaugural do primeiro semestre letivo do Curso de Audiovisual 2008 (CAV), Cacá Diegues exibiu um trecho do seu longa-metragem *Orfeu* (1999), uma sequência do filme *Cidade de Deus* (2002) e, por fim, outra de *Tropa de Elite* (2007). Após as exibições, comentou que os filmes são três formas diferentes que a classe média encontrou para retratar as favelas cariocas. Considerando que as três produções nacionais citadas acima, especialmente as duas últimas, evidenciam a violência urbana (focalizando o tráfico de drogas e armas), Diegues perguntou aos alunos: “Se amanhã um de vocês fizer um filme sobre a favela, seguirá o rastro de uma dessas tendências ou será totalmente diferente?”.

Para Preto Zezé, então articulador nacional da CUFA, não há problema em um cineasta de classe média contar as histórias das favelas, porém “recontar a nossa história é importante. (...) É a ‘recontação da história’”<sup>5</sup>. Entendendo o audiovisual como um instrumento de posicionamento crítico e interferência na realidade, Patrícia Braga – coordenadora do Núcleo de Audiovisual da CUFA-CDD – explica que atualmente, para além da necessidade de “recontação da história”, o Núcleo de Audiovisual:

Está buscando estabelecer uma estética diferenciada. Porque a gente não é uma produtora que está no mercado; tem uma realidade social por trás. Eu acho que a gente não pode perder esse foco nunca, e através desse foco construir [...] uma estética realmente profissional e de qualidade (Patrícia Braga em entrevista concedida à autora em 11/10/2008).

No entanto, Braga argumenta que é “um novo desafio” para a CUFA – e não somente para ela – conseguir desenvolver uma estética singular ao grupo, já que a abordagem temática das produções ainda está fortemente vinculada à vivência de cada realizador. Esse desafio se dá, segundo Braga, principalmente quando se trata dos alunos do CAV, no caso, cineastas em formação que ao definirem o cenário de seus exercícios e peças audiovisuais acabam restringindo-se às questões e

---

<sup>5</sup> Em fala durante o debate “A função social e política dos filmes de favela” no CineCufa em 11/09/2009.

problemas do cotidiano. Essa postura refletiria, na ótica da coordenadora, um esforço interpretativo reduzido da realidade.

Eu acho que o cinema de favela e periferia ainda tem muito uma visão de pegar e ligar a câmera, muito mais de registro e cobertura. Ninguém fica desdobrando, questionando aquilo. [...] “Será que a favela é isso que eu pensei?”. [...] “O que a gente quer falar? Como é que a gente quer falar?”. [...] Como eles buscam muito falar de uma coisa que eles vivenciam cotidianamente, na maior parte dos casos, [...] eles reproduzem aquilo [que vivenciam] (Braga, idem).

Quando questionados a respeito dos fatores que os levaram a estudar e praticar o audiovisual, a necessidade de autorepresentação manifestou-se nas falas de quase todos os alunos do CAV 2008 (presentes no grupo focal). Abaixo, destaco as principais:

Eu acho que é a vontade de a gente contar a nossa história, porque todo mundo quer contar quem somos nós, mas a gente também quer falar quem a gente é (Aluno(a) do CAV 2008).

Eu acho também que essa coisa das comunidades começarem a aparecer como foco da atenção no audiovisual, [...] vem com essa vontade, essa necessidade de contar, [...] que vem de encontro, também, com a facilidade tecnológica que o cinema vai permitindo. Porque, até então, fazer cinema era uma coisa de elite (Aluno(a) do CAV 2008).

Considerando que no universo em questão “cultura é também auto-afirmação” (Yúdice, 2004: 212), ao lado do desejo de se verem representados de maneira contra-hegemônica, alguns alunos apontaram o audiovisual como instrumento de um discurso político através do qual “ganham voz” e apresentam suas diversas opiniões. Esse ponto se relaciona ao que George Yúdice – especificamente, tratando da realidade carioca, através de ilustrações do que chama de “movimentos ativistas culturais” – entende por “cultura a serviço da justiça social” (op. cit., 2004): um mecanismo de instrumentalização da linguagem audiovisual que tem como um de seus objetivos a disputa política por espaço no repertório cultural contemporâneo. Conforme enfatizam os alunos:

É a nossa fala da periferia. [...] Porque [...] é raro a pessoa querer ouvir uma pessoa [da favela] lá fora... Por exemplo, vamos num Tribunal falar, você já passa por vários obstáculos, porque é negro, [...] mora numa comunidade, então é o meio que nós conseguimos, é a nossa fala através desses filmes (Aluno(a) do CAV 2008).

É mais uma forma de expressão. Porque até então os filmes que falam de comunidades dificilmente são feitos por pessoas que moram aqui (Aluno(a) do CAV 2008).

Porque muitas vezes a pessoa [o cineasta] só fala que tem tráfico de drogas, atrocidades, prostituta, elas só falam coisas ruins (Aluno(a) do CAV 2008).

De fato, para esses grupos as expressões culturais se tornaram estratégias discursivas de “participação pública” – ou simplesmente “atos de cidadania” –, na medida em que suas demandas nem sempre podem ser verbalizadas pelas vias tradicionais (Yúdice, 2004: 187). Em outras palavras, para muitos membros do Núcleo de Audiovisual da CUFA, os filmes representam uma

“plataforma de diálogo” em que problemáticas sociais, sobretudo as que são próprias das favelas cariocas, ganham “representação pública” perante a comunidade de origem do realizador e o resto da sociedade (op. cit., 2004: 208).

### 3.2. A “superação da invisibilidade”

Seguindo a pista colocada por Braga de que as produções audiovisuais originárias das favelas e periferias assumiram, majoritariamente, um caráter de “registro e cobertura”, é importante destacar que a coordenadora do Núcleo afirma que, de maneira geral, a abordagem atual que se faz sobre as favelas (e o contexto da violência) tornou-se completamente repetitiva, enquadrando a realidade de maneira quase sempre estereotipada.

No discurso, se tenta quebrar um monte de estigmas que [...] já fazem parte do senso comum sobre a favela e sobre aquela realidade. [...] Elas [os realizadores] são conscientes desse retrato... [...] Só que quando elas vão fazer um filme, o que eu vejo é que esse retrato se repete. [...] A minha pergunta é: por que esse retrato se repete? [...] Por que [...] elas acabam caindo em contradição e fazendo qualquer coisa? [...] Reproduzindo até o que, talvez, elas nem acreditem? (Braga, idem).

Muito embora tenham assumido o fato de que privilegiam temáticas estigmatizantes nos filmes, os alunos do Curso refletiram criticamente sobre a importância de se dedicarem a “mostrar o outro lado” em suas produções.

A gente está trabalhando com a mesma intenção, que é contar histórias. [...] Claro que um tema que você percebe que é muito forte aqui, é a violência, claro que isso é devido ao ambiente que cada um vive. [...] É um ambiente muito perigoso, muito rude, muito frio, então isso termina sendo refletido nas produções [...] que cada um desenvolve aqui. [...] Mas temos que quebrar essa coisa, [...] mostrar outras coisas além da violência (Aluno(a) do CAV 2008).

O cenário torna-se ainda mais complexo se analisarmos o cruzamento entre os questionamentos citados acima e as sentenças selecionadas abaixo, retiradas do grupo focal, que discorrem sobre as dificuldades que os alunos encontram em romper, de uma maneira geral, com as representações hegemônicas sobre a favela na cena cultural contemporânea. Dito de outra forma, os depoimentos transmitem os entraves que os alunos enfrentam ao passarem da condição de objeto a sujeito das representações.

Eu posso fazer um filme, mas eu não quero falar sobre favela, vou fazer um filme sobre o pessoal lá de fora. A coisa é tão entranhada que nego vai dizer, “poxa, o cara mora na favela e não fala sobre a favela!” (Aluno(a) do CAV 2008).

Vão dizer: “Ah, está esquecendo o pessoal, a origem dele...”. [...] Então, “não, eu tenho que fazer...”, aí você vai e faz (Aluno(a) do CAV 2008).

Nós observamos aqui [...] que parece que o que dá certo é a violência, o que faz dinheiro, o que fica [faz] sucesso é a violência (Aluno(a) do CAV 2008).

Os pontos problematizados acima se assemelham ao que Yúdice define como “ong-ização da cultura”: um “duplo laço de representações” em que são amarrados esses grupos (Yúdice, 2004: 211). Ao mesmo tempo em que elaboram estratégias discursivas que objetivam a formulação de contraestereótipos, negando, portanto, “a patologia social associada à pobreza urbana”, incorrem em “injunções performativas que deixam pouco espaço para experiências que não se adequam a uma ilustração ong-izada de desenvolvimento, de valor, de auto-estima e assim por diante” (op. cit., 2004: 213).

Dessa forma, o universo em questão traz em seu âmago a contradição de que, no intuito de libertar-se da dominação de determinadas relações de poder e de estereótipos opressores e excludentes, “numa outra conjuntura, eles próprios podem contribuir para a emergência e o desenvolvimento de novas formas de dominação” (Schild *apud* Yúdice, 2004: 116). Quando questionada a respeito desta “ditadura do social” (Yúdice, 2004: 217), Ivana Bentes traz um ponto de vista diferente:

É uma estratégia de inclusão. [...] A minha desvantagem vira uma vantagem. Se a minha origem social se torna uma vantagem, porque eu não vou usar? A gente usa as nossas vantagens. [...] Então, eu acho que, nesse momento, usar a identidade periférica é um discurso de inserção. [...] Faz parte da luta política. Eu estou lutando para que eu seja reconhecido, primeiro, como eu sou. [...] [É uma forma] De transformar o que é carência em potência, o que me prejudica naquilo que me valoriza; o fato de eu ser negro, [...] da periferia, pode sempre virar uma vantagem num projeto de inserção social (Bentes em entrevista concedida à autora no dia 16/03/09).

De maneira semelhante, os alunos do CAV 2008 destacaram por exemplo que veem positivamente o fato de serem adjetivados como cineastas de periferia. Para eles, como colocado nos depoimentos abaixo, isso é resultado do sentimento de pertencimento ao grupo dos artistas periféricos; ademais, significa um reforço identitário do qual sentem orgulho.

Eu acho que mais do que o fato de ser chamado “de periferia” ou não, é a questão de começarmos a ser notados... (Aluno(a) do CAV 2008).

Está havendo uma movimentação nas comunidades [que] está chamando a atenção do público lá de fora, dos críticos, dos cineastas, da imprensa... Então, o fato de que “ah, ele é da favela” não importa, importa que nós estamos sendo notados e que a partir desse momento nós vamos mostrar nossas histórias e nos expor para sociedade (Aluno(a) do CAV 2008).

Pode-se extrair das falas acima que os alunos aderem à “estratégia de inclusão”, argumentada por Bentes, cujo desdobramento é, sobretudo, a “superação da invisibilidade” – para usar mais um termo de Preto Zezé<sup>6</sup>; sintoma de que o audiovisual pode ser entendido como um recurso discursivo a serviço de uma nova subjetividade. Vale pontuar que durante o grupo focal, a aceitação do rótulo de “cineasta de periferia” foi uma unanimidade, exceto pelo depoimento abaixo, que ensaia uma

---

<sup>6</sup> Idem.

argumentação de que a expressão sugere, além de uma subestimação da capacidade do morador de favela de superar as adversidades, uma tendência à segregação.

“Cineasta de periferia”, eu vejo que é um olhar [do] tipo: “como esse cara conseguiu fazer isso? O cara é da periferia e conseguiu?” (Aluno(a) do CAV 2008).

#### 4. Entre a mobilidade social e a *mobilidade subjetiva*

Como vimos anteriormente, muito embora o fato de ser um “jovem de projeto” ou “de periferia”<sup>7</sup> (Novaes, 2006) ter sido classificado pelos alunos do CAV 2008 como “[mais] uma qualificação”, na ocasião do grupo focal foi consensual a opinião de que o Curso não os projeta, necessariamente, no mercado de trabalho. Porém, o caráter estratégico de inclusão que a identidade periférica assume – ou seja, o que é *a priori* classificado no imaginário social como uma desvantagem – no universo em questão torna-se uma vantagem na busca por emprego.

De acordo com Patrícia Braga, coordenadora já citada, os alunos do CAV encontram boa aceitação no mercado de trabalho quando fazem uso do nome da CUFA ou mencionam a parceria com a Escola de Comunicação da UFRJ, ambas instituições de valor expressivo, salvo as devidas diferenças e proporções. No âmbito da pesquisa empreendida, entretanto, os resultados que puderam ser observados de inserção no mercado de trabalho são pontuais, alcançados majoritariamente através da rede de relações sociais, políticas e culturais em que a CUFA penetrou e/ou deixou ao esforço de cada aluno; como um “golpe de sorte individual”, segundo a madrinha e professora de produção audiovisual do CAV, Tereza González<sup>8</sup>.

Os fundadores explicam que no processo de seleção de seus “beneficiados”, a principal preocupação da CUFA, especialmente do Curso de Audiovisual, é atender as pessoas que possuem menos oportunidades, ou seja, menos chances de acesso ao conhecimento e à educação formal. Rebatendo as críticas que versam sobre os resultados efetivos que a CUFA proporciona aos jovens com os quais trabalha, Bill e Athayde argumentam que, ainda que a profissionalização seja um ingrediente importante, participar das atividades da ONG serve sobretudo como uma ponte para um novo repertório.

A CUFA tem cursos que eu acho que não têm a pretensão de formar profissionais que vão trabalhar na área, mas que dão a oportunidade do conhecimento. E esse conhecimento, sendo usado, sendo empregado na sua vida cotidiana, já faz diferença. [...] Agora, ser profissional dentro de cada curso que se faz, é uma outra questão (MV Bill em entrevista gravada pelo Núcleo de Audiovisual da CUFA em 17/09/07).

---

<sup>7</sup> Ainda que a categoria “jovens” tenha sido utilizada no site oficial da CUFA e em grande parte da bibliografia estudada por ocasião da pesquisa, optei pela idéia de “grupos” ou “sujeitos”, pois na empiria verificou-se uma grande variação na faixa etária dos líderes, agentes, professores e alunos da organização.

<sup>8</sup> Em entrevista concedida à autora em 12/06/08.



Quem te garante que você vai fazer uma faculdade, uma pós-graduação, [...] e vai ter emprego garantido ou sucesso na área que você escolheu? Isso não pode ser um estímulo para que você não estude, o fato de você se formar e receber educação e informação, isso ninguém te tira, é um patrimônio eterno (Celso Athayde em depoimento ao programa *Espelho* do Canal Brasil em 2008).

Neste sentido, Ivana Bentes argumenta que, afora as possibilidades de profissionalização, de inserção no mercado de trabalho e, conseqüentemente, de mobilidade social que a CUFA pode, em certa medida, proporcionar aos alunos, o principal resultado manifesta-se no nível simbólico:

Será que [a profissionalização] é a maior contribuição que a gente pode dar? [...] A profissionalização em si, ela é, realmente, uma forma de inserção válida, mas ela não dá essa mudança que a gente está falando, da mobilidade social, muitas vezes, do simbólico (Bentes, *idem*).

Assim, de acordo com Regina Reyes Novaes (2006: 113), para aqueles que têm acesso, os projetos propiciam a “supressão de certas marcas da exclusão”, uma vez que promovem a ampliação do conhecimento e da capacitação profissional, desenvolvem o orgulho racial, a consciência de gênero e o pertencimento local. Por essas razões, os projetos sociais atuam como “pontes” para certas modalidades de inclusão de jovens moradores de regiões caracterizadas pela vulnerabilidade, na medida em que nesses espaços é possível “inventar novas maneiras de sociabilidade e integração societária” (op. cit., 2006: 113-4).

Logo, ainda que não possamos concluir que a crescente expansão dos direitos e acessos necessariamente encerre ou amenize as discriminações raciais e sociais a que esses sujeitos são constantemente submetidos (op. cit., 2006: 119), ensaio aqui a ideia de que a mobilidade de que estamos falando relaciona-se menos com o ingresso no mercado de trabalho e a ascensão social e mais com a subjetividade.

Nas Ciências Sociais, o conceito de mobilidade social refere-se à mudança de posição de um indivíduo ou grupo de um estrato social para outro, mediante a conquista de novos acessos como, por exemplo, o acesso à universidade e ao trabalho formal, que resultam em melhoras relativas nas condições de vida. De maneira complementar e relacional, a ideia proposta de *mobilidade subjetiva* remete à ascensão da subjetividade, seja individual, seja coletiva, alcançada a partir do acesso às esferas do conhecimento e da fruição, experimentação e produção artística e cultural. No caso do universo da pesquisa, como ilustram as falas dos alunos do CAV 2008, esse movimento de potencialização da subjetividade revelou-se com mais clareza e força que o primeiro.

A CUFA, para mim, foi verdadeiramente muito boa, (...) porque eu não tinha noção do que eu posso ser lá na frente. (...) Devido a nós morarmos aqui dentro da CDD, morarmos num lugar em que somos discriminados, somos mesmo, a realidade é essa, e o horizonte para nós se abriu (Aluno(a) do CAV 2008).

Eu era uma diarista deprimida, fui parar no palco e já estou aqui dirigindo filmes... (...) Porque é isso que ele falou de você se valorizar como pessoa. (...) Eu já tinha orgulho de ser negra, de mim,

mas as coisas que eu aprendi aqui... “pô, eu posso fazer isso?”, “pode, você pode, você vai fazer”, e eu faço, sabe? Antes não era assim, eu não me via tão capaz como eu me vejo agora, depois do Curso (Aluno(a) do CAV 2008).

Eu acho que eu sou um exemplo vivo. Acho que 50% da minha família é bandido, traficante, sabe? E, há um tempo atrás, eu tinha a visão dessa galera, da minha família. Meu pai é dono de morro. (...) Então, hoje eu já não penso assim, penso em me formar, em dar uma boa educação para o meu filho... É isso... (Aluno(a) do CAV 2008).

## 5. Considerações Finais

Seguindo pistas extraídas dos diversos discursos nativos aos quais tive acesso, tentei demonstrar ao longo do trabalho que a cultura – apontada, historicamente, como um dos principais canais de integração social no tecido associativo, em especial nas grandes cidades (Burgos, 2005: 209) – pode ser instrumentalizada enquanto campo relacional, educativo e crítico-reflexivo, capaz de promover identidade, pertencimento e, em certa medida, profissionalização e inclusão social.

Nesse sentido, pode-se dizer que, na CUFA, a ação cultural é tão ou mais importante que o ativismo político (Yúdice, 2004). Dito de outra forma, estas práticas culturais de militância sócio-política procuram, sobretudo, (re)construir a subjetividade de seus integrantes, empreendimento que envolve o acesso ao conhecimento, a geração de oportunidades e, principalmente, a *mobilidade subjetiva* de seus “beneficiados”, mediante o acesso e a experimentação cultural. Sendo assim, a CUFA pode ser um exemplo do trabalho de agentes ou forças sociais das chamadas “novas mediações” (Ramos, 2005, 2006 e 2007) que atuam, mediante um canal de expressividade, como mediadores entre os diversos espaços públicos (Burgos, 2005; Novaes, 2006; Ramos 2007).

Com o que foi apresentado, podemos afirmar que essas atividades, enquanto estratégias de redução das desigualdades sociais, são altamente questionáveis, tendo em vista a complexidade e gravidade que o fenômeno assumiu em metrópoles como o Rio de Janeiro. No entanto, os dados coletados foram organizados a fim de demonstrar a importância que determinada “modalidade de inclusão”, como diz Novaes (2006), tal como a “inclusão da subjetividade”, para usar a expressão de Ivana Bentes, assume no universo dos sujeitos pesquisados. Em outras palavras, muitos dados trabalhados neste artigo apontam para o que Hollanda e Strozenberg (s/d) chamam de “democratização das expectativas”, uma forma radical de (re)construção do exercício da cidadania, em que jovens de baixa renda outrora fixados à ideia de imobilidade e carência, incorporam o discurso da potência e reinventam formas de atuação na esfera política e cultural.

## Referências Bibliográficas

- BURGOS, Marcelo Baumann. Cidade, Territórios e Cidadania. DADOS - Revista de Ciências Sociais, v. 48, n° 1, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. Cidadania Cultural: o direito à cultura. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- COELHO, Teixeira. Apresentação; Representações da cultura em relação à violência: cinco peças difíceis; O direito à cidade revisitado. Da política cultural à cultura como política. In: SERRA, Mônica Allende (org.). Diversidade Cultural e Desenvolvimento Urbano. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- COSTA, Antonia Gama Cardoso de Oliveira da. “Fazendo do nosso jeito”: o audiovisual a serviço da “ressignificação da favela”. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; STROZENBERG, Ilana. *Urban Connections: new forms of engagement*. Mimeo (no prelo) (s/d).
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- NOVAES, Regina Reyes. Os jovens de hoje: contextos, diferenças e trajetórias. In: Almeida, Maria Isabel Mendes de et al (org.). Culturas jovens. Novos mapas do afeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- PASTORE, José; VALLE SILVA, Nelson do. Mobilidade social no Brasil. São Paulo, Macron Books, 2000.
- RAMOS, Silvia. The “pedagogy of the drums”: music and art as mediators between youngsters from favelas and policemen in Brazil. In: Conference on Music and Cultural Rights – Trends & Prospects. University of Pittsburgh, 2005.
- \_\_\_\_\_. Brazilian responses to violence and new forms of mediation: the case of the Grupo Cultural AfroReggae and the experience of the Project “Youth and the Police”. *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 11, n° 2, 2006.
- \_\_\_\_\_. Jovens de favelas na produção cultural brasileira dos anos 90. In: Almeida, Maria Isabel Mendes de et al (orgs.). “Por que não?” – Rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

- SERRA, Mônica Allende. Introdução. In: Serra, Mônica Allende (org.). *Diversidade Cultural e Desenvolvimento Urbano*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SOARES, Luiz Eduardo. Juventude e violência no Brasil contemporâneo. In: Novaes, Regina et al (org.). *Juventude e Sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004a.
- \_\_\_\_\_. Uma questão de *atitude*: O Rappa e as novas formas de intervenção política nas cidades brasileiras. In: Cavalcante, Berenice et al (orgs.). *Decantando a República*. V. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004b.
- \_\_\_\_\_. Invisibilidade e Reconhecimento. In: Athayde, Celso et al. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.