

Kleyton Jorge Canuto

Luz, câmera, redes e ação!

Os usos e apropriações das redes sociais pelo audiovisual paraibano e suas práticas sociais cidadãs



Benares

Luz, câmera, redes e ação! Os usos e apropriações das redes sociais pelo audiovisual paraibano e suas práticas sociais cidadãs.

Kleyton Jorge Canuto

Benares
Campina Grande, 2024

Luz, câmera, redes e ação! Os usos e apropriações das redes sociais pelo audiovisual paraibano e suas práticas sociais cidadãs. © 2023 **Kleyton Jorge Canuto**
Luz, câmera, redes e ação! Os usos e apropriações das redes sociais pelo audiovisual paraibano e suas práticas sociais cidadãs. ©2019-2023 **Benares Editora**

Projeto gráfico: Benares Editora

Revisão: Joarlan de Sousa Colaço

Diagramação: Joarlan de Sousa Colaço

Capa: Freepik

Conselho Editorial:

Alane da Silva Mota – Me. História/UFCG

José Luciano de Queiroz Aires - UFCG

Livia Chaves Melo – UFT

Lívia Maria Ferreira - IFPB

Lucas Ribeiro de Moraes – Me. Letras Português/UFCG

Maria de Sousa Leite Filha - UFCG

Mylena de Lima Queiroz – UECE

Raphael Souza Cruz - IFRN

Rosangela de Melo Rodrigues - UFCG

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Canuto, Kleyton Jorge

Luz, câmera, redes e ação! [livro eletrônico]: os usos e apropriações das redes sociais pelo audiovisual paraibano e suas práticas sociais cidadãs / Kleyton Jorge Canuto.

1ª ed. Campina Grande, PB: Benares Editora, 2024. ePub/PDFI

Bibliografia.

ISBN **978-65-81197-32-2**

1. Cidadania 2. Cultura digital 3. Linguagem audiovisual 4. Movimentos sociais
5. Paraíba (Estado) - Aspectos culturais 6. Práticas midiáticas 7. Produção audiovisual 8. Redes sociais online I. Título.

24-211993

CDD-006.7

Índices para catálogo sistemático:

1. Áudio e vídeo: Produção audiovisual 006.7

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Este trabalho é dedicado à Professora *Águeda Cabral* e aos cineastas *Linduarte Noronha, Machado Bittencourt, Ronaldo Nerys e Altieres Estevam* (todos *in memoriam*) pelas suas contribuições direta e indireta ao audiovisual paraibano e inspirações que me motivam a fazer, estudar e a lutar pelo o cinema e vídeo do meu estado.

*No princípio era tudo quase nada, Só
havia o silêncio musical. Deus, do
barro criou o animal, E seguiu
confiante a jornada.
Só parou pra comer na madrugada. De
repente sentiu-se tão sozinho, Só os
bichos e as aves no caminho, Não havia
ninguém pra conversar. Com a cabeça
rodando a meditar,*

Fez um mantra cantando bem baixinho O

*princípio básico é a comunicação!
O tambor ecoando na mata É
princípio de guerra
É mandinga ou diversão
O computador instalado na sala
É princípio de guerra
Ou é pura distração*

*Sinal de fumaça no céu
Trombetas zquando no ar
Mensagem posta num papel
Garrafa jogada ao mar.
Pombo correio, fibra ótica, telefonia celular,
Televisão, internet, telepatia, satélite.
Mil bytes pra voar*

O princípio básico é a Comunicação!

(Escurinbo, O princípio Básico, 2013).

RESUMO: O audiovisual paraibano produz muito mais do que entretenimento estético. Com ações táticas e multifocais, empreende a construção de uma cena que vai muito mais além de criar sustentabilidade econômica do setor e alcança características cidadãs e potencialmente democráticas no campo cultural. Formado por várias entidades e indivíduos que estão conectados em rede e fazem uso dela para sua intercomunicação e disseminação de informações junto à sociedade. Levantando questões pertinentes à área e debatendo com o poder público, o audiovisual paraibano, através dos seus propósitos e na sua forma de atuar pode se configurar como um movimento social. Esta pesquisa visa investigar as várias formas de atuação do movimento audiovisual paraibano no campo da cidadania cultural e tem por objetivo geral analisar o uso de dispositivos midiáticos digitais como ferramentas de articulação e elaboração de estratégias para suas práticas sociais. Para tanto, balizaremos nossa pesquisa nas discussões teóricas sobre sociedade civil e movimentos sociais (FESTA, 1986; BURGOS, 2007; MORAES, 2008; GOHN, 2010); mídia independente e alternativa (DOWNING, 2002, 2010; RAMOS, 2005; PERUZZO, 2010); ciberespaço (CASTELLS, 2003; WOLTON, 2007); comunicação e socialidades (MAFFESOLI, 1998; MARTÍN- BARBERO, 2006), cidadania cultural e sociocomunicativa (CHAUÍ, 1995; DUHRAM, 2004; BRAVO, 2009; CORTINA, 2010; MATA, 2010), além da descrição do panorama atual do audiovisual paraibano e uma base metodológica pautada na etnografia digital, tendo como técnica a pesquisa exploratória, a observação participante e a entrevista de profundidade usando como referência os autores Velho (1994; 2012), Angrosino (2006), Amaral (2012), Máximo (2010), Thiollent (2011), Travancas (2005) e Kozinets (2010).

PALAVRAS-CHAVE: Audiovisual paraibano; Cidadania cultural; Práticas sociais; redes sociais; movimentos sociais.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 01

MOVIMENTOS SOCIAIS, CONTRA-HEGEMONIA E REDES SOCIAIS: ELEMENTOS PARA UMA MÍDIA INDEPENDENTE E DEMOCRÁTICA? 23

Sociedade civil organizada, movimentos sociais e a contra-hegemonia, 23
Movimentos sociais, mídia independente e suas relações com a internet, 27
Política cultural: Suas relações entre o poder público e a sociedade civil, 31

POLÍTICA CULTURAL, CIDADANIA, CIBERESPAÇO E SOCIALIDADES, 35

Ciberespaço, socialidades e democracia: potencialidades e limites, 35
Políticas públicas, cidadania cultural e audiovisual paraibano, 41

O AUDIOVISUAL PARAIBANO: HISTÓRICO NAS REDES E PANORAMA ATUAL, 46

Histórico nas redes e panorama atual, 46
Atuação no ciberespaço, práticas políticas e socioculturais do movimento audiovisual paraibano, 59

METODOLOGIA, 62

Sobre o Método, 62

ANÁLISE DO USO DAS REDES SOCIAIS PELO MOVIMENTO DO AUDIOVISUAL PARAIBANO, 70

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 96
REFERÊNCIAS, 102

INTRODUÇÃO

O tema desta pesquisa é o Movimento do Audiovisual Paraibano e as apropriações dos dispositivos midiáticos digitais para otimizar suas estratégias de reivindicações de demandas para o setor e como esse movimento contribui para a mídia independente paraibana.

Com a disseminação da internet a partir dos anos 1990, muito se falou sobre a quebra dos padrões tradicionais de comunicação e sobre uma pretensa revolução no campo da informação. Neste contexto, internet desempenha, em tese, o papel de anular a tradicional dicotomia emissor/receptor e possibilitar canais de informação e comunicação dialógicos, horizontais e eminentemente democráticos (CASTELLS, 2003, 2014; PASQUALI, 2006).

Sabe-se que a internet permitiu novas fronteiras de atuação dos movimentos sociais populares, fazendo com que as antes “vozes roucas”, abafadas pelas grandes mídias, ganhassem novos espaços e maneira que começaram a utilizar as mídias digitais (CASTELLS, 2014), que teoricamente, possuem o papel de transmitir informações e oferecer canais de participação que zelem pelo bem público.

O Movimento do Audiovisual Paraibano, vanguardista por sua história, a partir dos anos 2000, começa a utilizar dispositivos midiáticos digitais para a melhoria da articulação e comunicação de seus membros, aproximando entidades, efetivando uma participação pluralista na elaboração de táticas e estratégias de atuação de postura contra-hegemônica, em favor da democratização do acesso ao audiovisual local. Isso irá desencadear em ações práticas sociais como festivais, fóruns, mobilizações, criação de novos espaços para exibição, qualificação técnica, crescimento na produção de curtas-metragens.

Em geral, as artes e a cultura são alguns dos bens reivindicados pela sociedade, e os movimentos sociais de cunho artístico-cultural intentam desempenham a busca por uma democratização do acesso aos bens culturais, preservando a pluralidade das identidades e a diversidade cultural, bem como estimular a cidadania cultural em sua instância *sociocomunicativa* (CORTINA, 2012), na medida em que permitem minorias manifestarem suas identidades e estabelecerem outro canal de comunicação paralelo às mídias hegemônicas.

Para efetivação desta cidadania e promoção da cultura, movimentos sociais utilizam e se apropriam de dispositivos midiáticos como canais de aproximação entre suas ações e o público. Entendendo movimentos sociais enquanto ação social coletiva que se transforma mediante aos modos de produção (MALFATTI, 2012), consideremos a influência das novas tecnologias no *modus operandi* dos movimentos. Estes se apropriam dos seus dispositivos midiáticos para otimizar suas ações. No entanto, efeitos contrários, tensionamentos e redimensionamentos de causas ou objetivos podem ser gerados por estas mesmas redes.

Em meio a uma sociedade cada vez mais midiaticizada, o audiovisual enquanto linguagem e ferramenta estética, de comunicação e um dos campos das artes, desempenha um papel

preponderante junto a um público que vive a cultura imagética intensamente e se faz presente no uso das redes sociais digitais, incorporando seu cotidiano a sua *eticidade* (SODRÉ, 2005).

Não tarda, e estes espaços também serão utilizados como ambientes para a articulação, promoção e manifestação de cidadania cultural e toda sua diversidade de atores, cores, estilos, nuances e matizes (CORTINA, 2005). Na tentativa de se construir um espaço de convívio social consagrado e pautado na coexistência e na preservação da riqueza étnica, de gênero, de localidade, raça e tantos outros elementos que compõem a cultura (CORTINA, 2005), o uso das mídias – sobretudo as digitais – acabou por se tornar uma alternativa viável para a promoção, resistência e reconhecimento destas variedades, devido ao seu alcance, potencial abertura de espaços, facilidade de interlocução e diálogo, e, conseqüentemente, gerando novas formas de socialização e interferindo nos demais processos sociais.

Temos por objetivo geral analisar o uso de dispositivos midiáticos digitais como espaço de articulação e elaboração de estratégias contra-hegemônicas do que se compreende Movimento do Audiovisual Paraibano e suas influências nas práticas sociais deste movimento. E especificamente, analisar o potencial do movimento audiovisual paraibano e sua aproximação com a sociedade através do uso da internet enquanto instrumento de democratização da informação e comunicação; compreender os processos de apropriação e uso de ferramentas midiáticas na construção de identidades coletivas do movimento do audiovisual paraibano; por fim, averiguar as estratégias e táticas que o movimento audiovisual paraibano realiza através da Internet e seus desdobramentos nas práticas sociais, a exemplo de festivais, programações de cineclubes, editais de fomento a produção e circulação.

Grupos sociais podem se reconhecer e se aproximar através das redes, enquanto mais um espaço de interlocução, assim como o audiovisual pode ser utilizado como manifestação de uma identidade coletiva. Os movimentos sociais ligados à arte e à cultura supostamente possuem duas funções nesse aspecto: o primeiro ponto é o uso das redes e mídias como articuladores de si, criando o seu grupo e se reconhecendo como tal, construindo suas dimensões éticas, morais e, sobretudo, sua identidade. O segundo ponto é uso da própria arte e

suas extensões práticas como elementos de propagação, resistência e discurso alinhado com a causa e os valores do grupo, dimensionando a prática artística-cultural à prática social.

O audiovisual enquanto elemento estético e técnico sempre possuiu muitas funções na sociedade para além da fruição da arte. É largamente conhecido que o próprio cinema dos irmãos Lumière nasceu sem finalidade estética, mas sim científica. Com o passar do tempo, a linguagem do audiovisual em seus formatos televisivos, cinematográficos, videográficos e digitais obtiveram outras finalidades para além da arte e do entretenimento.

O uso com fins educativos, o institucional, o publicitário, o uso político também se fizeram valer da importância do uso da ferramenta audiovisual para ampliar seu alcance frente ao seu público e à sociedade, no processo de *mediatização* (VERÓN, 2005) das esferas sociais, contribuindo ainda mais na importância do papel da mídia nos processos sociais e políticos.

Dentre esses campos, cabe destacar o uso do audiovisual – aqui enquadrado como a linguagem cinematográfica e videográfica e toda sua cadeia produtiva – como elemento propulsor da cidadania, com ênfase na cidadania cultural de indivíduos.

Entendemos que a cidadania, compostas por um *status legal* (direitos), um *status moral* (deveres) e, sobretudo uma *identidade* (CORTINA, 2005), alçam o indivíduo, envolvido num universo multicultural, a buscar equilíbrio em sua convivência e/ou coexistência com os demais indivíduos a sua volta. Essa cidadania será o vínculo de união entre grupos sociais diversos, o que a configura como “uma cidadania complexa, plural e diferenciada [...], capaz de tolerar, respeitar ou integrar diferentes culturas” (CORTINA, 2005, p. 140).

No entanto, para se promover essa cidadania e buscar a convivência harmônica entre culturas e grupos sociais, o audiovisual pelo seu caráter massivo, predominantemente imagético e com uma linguagem universal, inclina-se naturalmente como um elemento preponderante tanto na promoção da cidadania, quanto na manifestação da diversidade cultural e das identidades dos grupos sociais. Esta aproximação fundamenta-se na compreensão mútua entre os diferentes indivíduos, objetivando derrubar as divisórias, os muros de ignorância e as viseiras que nos tornam desconhecedores do outro e seu *habitus* (SODRÉ, 2005). O que Adela Cortina (2005, p.143-144) chamaria de ética intercultural:

Trata-se antes de tomar consciência de que nenhuma cultura tem solução para todos os problemas vitais e de que pode aprender com outras, tanto soluções das quais carece como a se compreender a si mesma. Nesse sentido, uma *ética intercultural* não se contenta em assimilar as culturas relegadas à

vencedora, nem tampouco com a coexistência das culturas, mas convida a um diálogo entre as culturas, de forma que respeitem suas diferenças e esclareçam conjuntamente o que consideram irrenunciável para construir, a partir de todas elas, uma convivência mais justa e feliz.

Nesse sentido, o audiovisual também poderá assumir-se enquanto grupo social e sociedade civil, saindo da condição de *meio* para a condição de *ator*. Realizadores, produtores, agências de terceiro setor que se utilizam do audiovisual tem a capacidade de promover ações no meio, que visam sustentar a diversidade cultural, a cidadania e a identidade dos diferentes povos, seja nas instâncias de realização de obras que reforcem estes conceitos, seja nas ações de formação, exibição, circulação e fruição do fazer audiovisual e de toda sua potencialidade.

Essas ações configuram os profissionais de audiovisual que se interessam por estas causas não mais como categoria, mas sim como movimentos sociais e sociedade civil organizada, mediante as suas ações junto ao poder público na tentativa de reivindicar pleitos para o setor.

Para fazer valer suas ações, o Movimento do Audiovisual Paraibano utiliza as mídias como formas de propagação do seu discurso. Estas se configuram como canais de informação, participação e mobilização dos movimentos, por razões múltiplas como alcance, eficácia, disponibilidade, retorno, entre outros aspectos. A relevância da escolha da internet e seus dispositivos como mídia, pode estar associada a sua natureza de aspecto colaborativo germinado no seu nascedouro, no qual existe uma flexibilidade na sua forma e construção do seu espaço.

Diante disto, contextualizando estas práticas com o uso da internet algumas questões emergem. No âmbito principal, como o Movimento do Audiovisual Paraibano se apropria das TICs¹ para reivindicar suas demandas? Quais são as TICs utilizadas pelo movimento e como se opera a sua dinâmica de debate? Como as discussões no âmbito virtual podem resultar em ações práticas sociais como os festivais, fóruns de políticas públicas voltadas para a área?

Nestes questionamentos também surgem outras questões mais contextuais mediante a busca da compreensão prática do movimento: De que forma as práticas de comunicação do movimento se integram à mídia independente e alternativa? De que forma o Movimento do Audiovisual Paraibano colabora com a cidadania cultural? E como as ações do Movimento do Audiovisual Paraibano contribuem com a chamada democratização da informação?

¹ Tecnologias da Informação e Comunicação.

Estes questionamentos nos orientarão no estudo das entidades que compõem o Movimento do Audiovisual Paraibano e que se utilizam da internet como espaço e ambiência midiática-comunicacional (LACERDA, 2008), auxiliando na reivindicação de suas demandas, articulação de atividades e políticas, como forma de estabelecer um canal direto com seu público alvo, ou ainda como maneira de divulgar e publicizar suas ações para o meio cibernético em geral. Acreditamos que a análise dos dispositivos midiáticos utilizados por cada entidade e as entrevistas com criadores, administradores e colaboradores, lançarão contribuições para os debates sobre a mídia digital e a democratização da informação.

A sociedade civil organizada sempre desempenhou um papel de grande importância no cenário político de uma sociedade. Ao reivindicar em prol dos setores marginalizados pelas políticas públicas de estado e ao contrapor as pressões dos setores privados dominantes, os movimentos sociais de caráter popular integram um dos pilares vitais para manutenção do sistema democrático (BURGOS, 2007).

Os movimentos sociais se diferenciam da sociedade civil organizada, tanto pela não subordinação de uma pela outra, como pelo fato dos movimentos sociais populares operarem na lógica da oposição e da contra-hegemonia, sendo uma das expressões mais dinâmicas de resistência (DOWNING, 2002). Enquanto isso, a sociedade civil organizada é composta, também, por entidades pró-hegemônicas, conservadoras e diretamente ligadas às instituições de poder vigente, criando um jogo de disputa interna em que Downing (2002) irá chamar de *infrapolítica*, apropriando-se do termo de Scott (1985) e consiste em ser os meandros internos de uma instituição, ou seja, as interações de bastidores, as formas de discurso que não compõem a palavra instituída, mas certamente a influencia.

Nesse contexto, os movimentos sociais utilizam as mais variadas estratégias para alcançar suas demandas e publicizar suas reivindicações ao conhecimento da população, bem como manter sua articulação interna (FESTA, 1986). Os veículos de comunicação alternativos se configuram entre as principais ferramentas de manifestação das demandas dos movimentos sociais populares, de esquerda e de cultura de oposição, e fizeram com que ao longo da história estes movimentos se adaptassem às transformações midiáticas, estabelecendo o campo ao qual se denominou mídia independente e/ou alternativa (DOWNING, 2010).

Atualmente, a internet se caracteriza como uma plataforma para atuação dessas mídias, por seu fácil alcance e possibilidade de uma comunicação de muitos para muitos, configurando a rede como principal instrumento de luta e apelo das demandas dos movimentos sociais. Seu “ecossistema digital”, descentralizado, de utilização simultânea e

múltiplos emissores, permite uma variedade de usos e experiências de produção e difusão de conteúdos diferenciados e alternativos à mídia pragmática (MORAES, 2008). Esse panorama se estabeleceu em grande parte do planeta, a ponto de entidades como a UNESCO² – braço da Organização das Nações Unidas (ONU) responsável pela ciência, educação e cultura – se inclinarem a pesquisar e estudar o mundo virtual e suas potencialidades (PASQUALI, 2005; RAMOS, 2005), redimensionando as relações sociais e de poder a outro patamar.

Considerando o panorama brasileiro, diversos movimentos utilizam e se apropriam das mídias digitais e da plataforma da *web* enquanto campo de atuação discursiva e produção de conteúdo – a exemplo do CMI³ (Centro de Mídia Independente) e do portal Intervozes⁴ - bem como ferramenta de organização interna e canal de diálogo com a população. O crescimento do acesso às tecnologias de informação e comunicação (TICs)⁵ permite uma evidência maior na atuação destes movimentos, assim como uma audiência mais ativa, variada com caráter participativo e colaborativo (DOWNING, 2002) mediante a dinâmica de cada movimento social e suas entidades.

No estado da Paraíba não é diferente. *Sites* das mais variadas categorias e finalidades de interesse sociocultural compõem uma frente paralela de informação e comunicação ante as chamadas mídias oficial (estado) e hegemônica (privado), criando uma mídia independente e alternativa, se apropriando das mídias digitais como ferramentas de articulação, debate e ação tática para galgar novos campos de atuação, propor políticas de interesse coletivo e almejar uma cidadania cultural efetiva.

Dentre as tantas iniciativas e frentes de atuação, cabe destacar as ações do Movimento do Audiovisual Paraibano. No entanto, faz-se necessário compreender que o Movimento do Audiovisual Paraibano não é instituído, formalizado ou possui uma composição hierárquica definida. Podemos considera-lo como um conjunto de entidades e ações que visam os interesses do audiovisual paraibano e suas relações com a sociedade.

Sua composição é plural e multifacetada, tendo como seus participantes entidades classistas (ABD⁶ -PB), independentes (Cineclubes, movimento pelo Cineteatro São José, Moinho de Cinema da Paraíba, Fundação Acauã etc.), órgãos e instituições governamentais

² Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

³ <<http://www.midiaindependente.org/>>.

⁴ <<http://www.intervozes.org.br/>>.

⁵ Dados do Comitê Gestor da Internet no Brasil apontam para uma base de 38% da população com acesso à Internet (COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL, 2012). Disponível em:

<<http://cetic.br/usuarios/tic/2011-total-brasil/rel-geral-04.htm>>.

⁶ Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas- seção Paraíba.

(UFPB⁷, UFCG⁸, UEPB⁹, SeCult/PB¹⁰, Funjope¹¹ dentre outros) que operam na discussão com a sociedade e com as esferas pública e privada em busca de espaços, seja de interesse profissional ou relativo à função social que o audiovisual contribui para o bem estar e cidadania, investindo nos campos do fomento à produção, formação qualificada, distribuição, exibição e circulação de materiais audiovisual e promoção de festivais de acesso à população. É visível que neste contexto ocorrem processos de disputa da hegemonia interna ou infrapolítica, como definiria Scott (1985).

Para isso, tal movimento se articula via internet, através de dispositivos como listas de discussão, *sites* e redes sociais para pautar e debater internamente sua agenda e traçar estratégias junto ao poder público na criação de políticas afirmativas na área do audiovisual.

Diante do exposto, traz à baila um questionamento fundamental: *Como as entidades que fazem parte do Movimento do Audiovisual Paraibano se apropriam das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) em suas ações afirmativas, contribuindo para a configuração de uma Mídia Independente paraibana?* Para obter uma resposta minimamente coerente para que possibilite um prosseguimento à nossa pesquisa, faz-se necessário elucidar outras prerrogativas norteadoras a fim de aperfeiçoar a composição de nosso pensamento.

Sabe-se que o Movimento do Audiovisual Paraibano, através das entidades que o compõem, utilizam tecnologias de informação e comunicação desde agosto de 2003, na ocasião foi instaurada a lista de discussão da ABD-PB, também conhecida como de lista de corte. Esta tem por objetivo promover troca de informações, debates e deliberação de estratégias de ação da classe, reivindicando demandas e políticas de estímulo à produção, circulação e formação no campo do cinema e do vídeo. A lista agrega seus sócios, entidades parceiras de caráter independente e público, criando uma rede de diálogo que deu vazão, de maneira direta e indireta, ao crescimento, tanto das produções, quanto das formações de plantel na área técnica e o aumento de espaços para exibições.

É perceptível que o uso da lista aproximou os realizadores do estado da Paraíba como um todo, que antes se viam isolados e, a partir de trocas, fomentaram a criação de festivais que contemplam todas as mesorregiões da Paraíba, bem como ajudou de maneira indireta a expandir a produção no âmbito estadual, através dos seus cursos em que as chamadas eram por meio de divulgação virtual.

⁷ Universidade Federal da Paraíba.

⁸ Universidade Federal de Campina Grande.

⁹ Universidade Estadual da Paraíba.

¹⁰ Secretaria de Cultura da Paraíba.

¹¹ Fundação Cultural de João Pessoa.

Posteriormente, emergiu o uso de outros dispositivos como o *Twitter*, além de somar-se à iniciativa da ABD-PB outras entidades, como coletivos e cineclubes, o que fortaleceu e distribuiu bem as frentes de ação do movimento. Buscando uma dinamização e uma interação menos formal com a sociedade, as entidades recorreram à criação de *fanpages* na rede social *Facebook*, bem como a criação de grupos de discussão¹², as quais podem ser consideradas comunidades virtuais de diálogo e interação entre seus participantes.

Estas comunidades foram preponderantes em alguns casos de embate entre o Movimento do Audiovisual Paraibano e o poder público, como podemos citar o caso da revitalização do Cineteatro São José¹³, em Campina Grande, onde pressões exercidas pelo movimento, com apoio de parcela da sociedade civil organizada, fizeram com que o governo estadual elaborasse um projeto de revitalização do espaço que estava há mais de vinte anos desativado, que o transformasse em uma casa de cinema paraibano.

Estas ações lograram êxito graças a uma disseminação democrática de informação que fizeram com que temas relativos à cultura do audiovisual e sua importância cidadã vieram à tona, inclusive tendo cobertura midiática comercial. Quando, antes, tais temáticas eram alheias às pautas dos veículos midiáticos hegemônicos. Isto é visível no documento que cria o grupo de discussão no *facebook* “A Paraíba Precisa Ser Assistida – Movimento pelo Cinema Paraibano”, onde é exposto que:

É o cinema quem nos permitirá não apenas conhecer nosso contexto sócio-cultural, mas também mostrá-lo ao mundo. Chegou a hora de levantar a máscara de pobres coitados e deixar transparecer o rosto de um povo que precisa mostrar sua essência, de produtores e consumidores de uma arte que não deveria ser associada exclusivamente a grandes centros onde a indústria do entretenimento tantas vezes faz calar a arte em prol da bilheteria. Somos todos paraibanos, somos todos capazes, somos todos CINEMA. (MOVIMENTO PELO CINEMA PARAIBANO, 2011)¹⁴.

Diante do exposto, faz-se necessário problematizar sobre os conceitos de dispositivos midiáticos digitais empregados aqui, alinhando-os à perspectiva do Movimento do

¹² Como, por exemplo, o grupo A Paraíba Precisa Ser Assistida/ Movimento pelo Cinema Paraibano, com mais de 1.600 membros, e foi criada para articular o debate entre o movimento e o governo estadual na liberação de mais verbas públicas para o setor.

¹³ Em março de 2011, houve uma campanha aliada da classe audiovisual e a sociedade campinense para a revitalização do Cineteatro São José. Esta campanha iniciou-se com uma ocupação que durou quase um ano, até as negociações com o governo estadual culminarem com a liberação de verba para a reforma, em 2012. Durante a ocupação houve atividades culturais como exibições de curtas, shows, feira de livros, zines e artesanato. Tais ações tinham o objetivo de fazer entender que a arte e a cultura pulsam, porém não são abastecidas e bem cuidadas pelo Estado. Atualmente, as obras estão em sua fase de conclusão, com previsão de entrega em junho de 2014.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/271277116233716/files/>>.

Audiovisual Paraibano, enquadrando-o e discutindo os conceitos de uso e apropriação no intuito de elucidar melhor nossos estudos diante dos temas propostos.

Como nossa justificativa, este projeto visa aprofundar o estudo sobre entidades coletivas desenvolvido no trabalho de conclusão de curso: “Internet e Democratização da Informação: Análise descritiva de iniciativas de entidades coletivas no estado da Paraíba”, apresentado na Universidade Estadual da Paraíba em dezembro de 2010, onde foi elaborada uma pesquisa exploratória analisando três *sites* de entidades que trabalham com os princípios de mídia independente na Paraíba.

Dentre as considerações feitas na pesquisa, a qual se mostrou frutífera por apresentar um estudo inicial nessa área – até então dotada de certa carência –, porém se fez necessário um aprofundamento mediante os dispositivos midiáticos utilizados, motivado pela crescente ampliação das iniciativas de utilização e apropriação da internet pelos movimentos sociais. Além dos *websites*, as entidades passaram a utilizar, *microblogs*, redes sociais, listas de discussão por *e-mail* e fóruns virtuais para dimensionar suas ações, e aumentar seu fluxo de informação direcionado à sociedade, colaborando, por assim dizer, com a chamada democratização da informação e da comunicação.

O enfoque no Movimento do Audiovisual Paraibano é motivado pela sua estrutura plural, tanto na composição social quanto no uso de dispositivos midiáticos. Há que se considerar também que o audiovisual, enquanto discurso e modalidade artística – embora não seja estudado pela nossa pesquisa –, possui um campo de alcance diferenciado e bastante envolvido com a cultura. Entender as estratégias midiáticas utilizadas na disseminação desse campo, sobre o ponto de vista contra-hegemônico (DOWNING, 2002) se faz pertinente.

Todavia, a questão da democratização da informação na internet não se restringe ao acesso, haja vista o desenvolvimento considerável da conectividade nos últimos anos. É óbvio que populações alheias à tecnologia irão apresentar uma fragilidade cada vez maior no mercado de trabalho. Contudo, mesmo para quem é iniciado na Rede, a questão central da participação na internet está ligada à filtragem e seleção das informações.

Como aponta Castells (2003, p. 266) “toda a informação está na rede”, o que não significa dizer que achar o conhecimento específico do qual se necessita é fácil. É preciso “saber onde está a informação, como buscá-la”, e esta capacidade é socialmente desigual, deriva de fatores econômicos, sociais e culturais, que criam uma verdadeira “divisória digital” (CASTELLS, 2003, p. 267). O curioso é que estas observações, a despeito de sua obviedade, são ignoradas por parte importante do debate em torno da internet.

Muito se discute a influência da tecnologia em seu âmbito global, como se todos, em todos os lugares, nascessem igualmente capacitados a dominá-la. Como não é o caso, parece-nos importante contextualizar a especificidade do desenvolvimento desta mídia entre populações que só tiveram um contato tardio e/ou precário com ela, mas, ainda assim, utilizam-na para determinados fins coletivos.

Cabe aqui ainda outra discussão neste mesmo sentido. É fácil cair na armadilha de demonizar a internet como um meio que distancia fisicamente as pessoas, aliena os usuários e permite todo tipo de “falsificação” das notícias. Igualmente fácil é exaltar as qualidades de um meio que possibilita a democratização plena da informação e alça o ativismo social para níveis antes inimagináveis. O fato é que este é um campo de estudos muito recente, e a internet, como toda tecnologia, depende da significação que lhe é socialmente atribuída.

Esta pesquisa se propõe a buscar nos criadores, administradores e colaboradores de *sites* tidos como mídia independente, os sentidos que eles atribuem à sua ação na Rede, tomando por referência teórica questões relacionadas à democratização da informação e o papel da sociedade civil na organização de mídias independentes. Não somente isso, será possível também debater as articulações entre as discussões, demandas e comunidades virtuais e os processos que objetivamente ganham forma fora da internet, em grande medida a partir destas iniciativas. Neste aspecto, o enfoque em mídias independentes, com viés comunitário e alternativo, apresenta-se como um privilegiado campo de análise, a partir do qual é possível perceber a estruturação de práticas em outros campos sociais diante da atuação da mídia.

No primeiro capítulo, discutiremos acerca dos movimentos sociais, suas potencialidades comunicativas na esfera das redes sociais e suas relações com a contra-hegemonia. Primeiramente, discutiremos sobre as teorias dos movimentos sociais de Alberto Melucci (1989), Maria da Glória Gohn (2000), Regina Festa (1986) e Evelina Dagnino (2006) buscando relacioná-las a perspectiva da ação coletiva e a sociedade civil, além de situá-las no contexto do audiovisual paraibano. Em seguida, nos aprofundaremos em direção às noções de contra-hegemonia de Dênis de Moraes (2007, 2008), Raquel Paiva (2008) e as relações entre mídia e movimentos sociais, pautando-se nos escritos de Manuel Castells (2001, 2013), John Downing (2002, 2010), Cecília M. Peruzzo (2010) relacionados ao uso das mídias e sus variáveis independente e alternativa. O capítulo se encerra com as discussões entre sociedade civil e formulação de políticas públicas no âmbito da política cultural. Neste ponto, buscamos

contribuições da filósofa Marilena Chauí (1995), além de Murilo César Ramos (2007) e Luana Vilutis (2012), além da já citada Maria da Glória Gohn (2000).

No segundo capítulo abordaremos sobre política cultural, cidadania e ciberespaço, além de relacioná-las com a questão da socialidade de Michel Maffesoli (1998). Inicialmente, debatemos sobre a questão do ciberespaço, suas potencialidades e limites respaldando-se nas teorias desenvolvidas por Pierre Lévy (2000), Dominique Wolton (2007), Manuel Castells (2003, 2008) e Muniz Sodré (2005) e indo ao encontro dos escritos sobre a socialidade de Maffesoli (1998) e Jesús Martín-Barbero (1995) buscando problematizá-los com o conceito de sociabilidade de Simmel (1984), e os aproximando às pesquisas de Theofilos Rifiotis (2010) e Maria Elisa Máximo (2010) sobre e antropologia digital. O segundo tópico do capítulo aborda as questões do ciberespaço, políticas culturais e sua relação com a cidadania cultural, situando o Movimento Audiovisual Paraibano nesse contexto. Para isso, nos municiamos dos textos de Teixeira Coelho (1997), Alexandre Barbalho (2005), Maria da Glória Gohn (2000) acerca das políticas culturais, aliando-as com as perspectivas cidadãos de Marilena Chauí (1995), Adela Cortina (2005), Maria Cristina Mata (2006) e Marta Elena Bravo (2009). Também nos utilizamos dos textos do Ministério da Cultura como o Plano Nacional de Cultura (2006, 2012) como elementos para contextualizar o Movimento Audiovisual Paraibano.

O terceiro capítulo abordado nesta pesquisa consiste em descrever o audiovisual paraibano enquanto movimento e sua atuação a partir das redes, levantando um histórico recente e buscando traçar um panorama, com o objetivo de situar o leitor. Utilizamos os dados coletados em nossa pesquisa de campo, além de utilizar dos conhecimentos adquiridos em nossa observação participante. No segundo tópico do capítulo, situamos estas informações com as teorias do ciberespaço e o *bios* midiático de Muniz Sodré (2005).

O quarto capítulo aborda a questão metodológica com o intuito de orientar nossos leitores antes de iniciarmos as análises. Neste momento, contamos com o auxílio dos estudos da antropologia de Gilberto Velho (1994, 2012), Eunice Duhram (2004) Michel Thiollent (2011), Michael Angrosino (2009) e Adriana Amaral (2012), além de alinhá-las com a perspectiva comunicativa de Maria Elisa Máximo (2010), Theofilos Rifiotis (2010), balizando nossos apontamentos sobre o percurso para estudar o Movimento do Audiovisual Paraibano sobre a perspectiva presencial e a *netnografia* de Robert Kozinets (2010).

Em seguida, surgem as análises sobre o Movimento do Audiovisual Paraibano, onde nos debruçamos na compreensão da dinâmica de grupo, e aplicações das teorias

desenvolvidas nos capítulos anteriores. Por fim, concluímos com as nossas considerações finais, construindo apontamentos que visam em elucidar esta problemática e auxiliar na compreensão deste fenômeno.

Esta temática possui um alto valor de contribuição para o Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, por se configurar como um campo de atuação midiática recente por parte dos movimentos sociais. A utilização de dispositivos gera novas possibilidades de organização e articulação de novas práticas sociais por parte do movimento, bem como a criação ou não de novos comportamentos e socialidades que remetem a um campo de investigação no qual se pode verificar até que ponto as mídias condicionam ou são condicionadas quando passam a fazer parte do cotidiano de um determinado grupo social.

1 MOVIMENTOS SOCIAIS, CONTRA-HEGEMONIA E REDES SOCIAIS: ELEMENTOS PARA UMA MÍDIA INDEPENDENTE E DEMOCRÁTICA?

1.1 Sociedade civil organizada, movimentos sociais e a contra-hegemonia

Desde o estabelecimento dos estados democráticos modernos, a sociedade como um todo se via amparada pela figura do estado como provedor e gerenciador dos direitos e políticas para toda população. Além disso, tinha-se a arena política partidária, com seus órgãos competentes, como principal campo de formulação e deliberação de políticas para a sociedade.

Contudo, o desnivelamento das demandas a certos grupos ou a não satisfação com tais políticas, ora favorecendo a centralidade do estado ora favorecendo o controle de uma elite privada, emergiram contradições sociais que motivaram a parte excluída a se organizar através de ações coletivas em prol de suas reivindicações, criando um novo ator político: “os movimentos sociais” (FESTA, 1986, p. 11).

Segundo Regina Festa,

Os movimentos sociais não ocorrem por acaso. Eles têm origem nas contradições sociais que levam parcelas ou toda população a buscar formas de conquistar ou reconquistar espaços democráticos negados pela classe de poder, e postulam novos espaços sociais, ora através de confrontação ora por participação (FESTA, 1986, p. 11-12).

Para compreender como os movimentos sociais se portam na contemporaneidade, o italiano Alberto Melucci (1989), elucida um pouco mais sobre alguns aspectos que emergiram nos anos de 1980 e que fizeram o alicerce dos novos movimentos de hoje. Baseando-se em Sidney Tarrow no que tange afirmar a distinção entre movimentos, organizações de protesto e eventos de protesto, em que os movimentos sociais se distinguem como “fenômenos de opinião de massa lesada, mobilizada em contato com as autoridades (MELUCCI, 1989, p. 55)”, ressaltando que a palavra “movimento” pode ser empregada como sinônimo de tudo que muda na sociedade.

Em sua complexidade de elementos, uma ação coletiva que se pode designar de movimento social, segundo Melucci (1989, p. 57), pressupõe três dimensões:

a) baseada na solidariedade; b) desenvolvendo um conflito; c) rompendo limites do sistema em que ocorre a ação. Estas dimensões permitem que os movimentos sociais sejam separados dos outros fenômenos coletivos (delinquência, reivindicações organizadas, comportamento agregado de massa) que são com muita frequência empiricamente associados com ‘movimentos’ e ‘protesto’.

Muito embora o autor considere que o movimento possui características de outras ações coletivas, porém o que vem a perdurar com tais movimentos são o “comportamento antagônico” e a busca de mudança da realidade dentro de um campo da sociedade.

Se nós observamos em primeiro momento o atual Movimento do Audiovisual Paraibano, podemos enquadrá-lo nas premissas apontadas por Melucci (1989), visto que, como denota a Carta de Coremas de 2011, primeiro documento elaborado dentro da perspectiva das redes:

Assim, reunidos à beira das águas doces do Açude Estevão Marinho, no município de Coremas, no Sertão Paraibano, no dia 09 de abril de 2011, nós, coordenadores de festivais, artistas, realizadores e produtores de audiovisuais de todos os recantos do Estado da Paraíba, abaixo-assinados, confraternizamos com alegria a percepção do crescimento da interiorização do potencial produtivo deste setor extrapolando o eixo João Pessoa–Campina Grande e redigimos esta Carta de Coremas destinada aos gestores públicos para sugerir os seguintes pontos a serem considerados na elaboração das políticas públicas para potencializar com profissionalismo e dignidade a área da cultura, em geral, e, mais especificamente, o setor do audiovisual paraibano (MOVIMENTO DO AUDIOVISUAL PARAIBANO, 2011).

Mediante a proposição de Melucci (1989), primeiramente, o documento foi constituído pautado na solidariedade de um segmento artístico em suas ações, formando um conjunto de atores que venha a gerar uma identidade coletiva (a) e posicionando uma ação coletiva direcionada ao estado da Paraíba, iniciando um conflito reivindicativo (b) que se sucederá nas políticas governamentais de cultura do estado, assim como modificou ou implantou uma nova forma de atividade no campo do audiovisual do estado, criando uma ruptura no modelo vigente da área (c).

Evidentemente que este documento não partiu “do nada”, e foi fruto de um momento de encontro, de uma nova “descoberta” entre os fazedores de audiovisual paraibano, e isso pressupôs uma organização para articular as demandas. Melucci (1989), quando se refere ao padrão organizacional dos “movimentos”, emprega o termo *redes de movimento* ou *áreas de movimento* que, segundo ele, consiste em

[...] uma rede de grupos partilhando uma cultura de movimento e uma identidade coletiva [...]. Minha definição inclui não apenas as organizações 'formais', mas também a rede de relações 'informais' que conectam núcleos de indivíduos e grupos a uma área de participantes mais ampla (MELUCCI, 1989, p. 60).

Nesse sentido, ao aproximarmos as formulações aqui postas, ao conceito de *novos movimentos sociais* de Maria da Glória Gohn (2000), identifica-se uma ratificação dos princípios teóricos de Melucci e um curso em direção ao nosso objeto proposto. Gohn (2000) se inspira nos conceitos de teóricos como Alain Touraine e o próprio Melucci. Segundo ela:

Movimentos sociais são ações sociopolíticas construídas por atores sociais coletivos pertencentes a diferentes classes e camadas sociais, articuladas em certos cenários de conjuntura socioeconômica e política de um país, criando um campo de força social na sociedade civil. As ações se estruturam a partir de repertórios criados sobre temas e problemas em conflitos, litígios e disputas vivenciados pelo grupo na sociedade. As ações desenvolvem um processo social e político-cultural que cria uma nova identidade coletiva para o movimento, a partir de interesses em comum. Esta identidade é amalgamada pela força do princípio da solidariedade e construída a partir da base referencial de valores culturais e políticos partilhados pelo grupo, em espaços coletivos não-institucionalizados. [...] Os movimentos participam, portanto, da mudança social histórica de um país – ou de um estado e/ou cidade ¹⁵ – e o caráter das transformações geradas poderá ser tanto progressista como conservador ou reacionário, dependendo das forças sociopolíticas a que estão articulados, em suas densas redes; e dos projetos políticos que constroem com suas ações (GOHN, 2000, p. 251-252).

Gohn (2000, p. 253) faz uso da ideia de solidariedade empregada por Melucci (1989), ao encarar os movimentos sociais como “núcleo de articulação central entre os diferentes atores envolvidos” e que não pressupõe a ideia de homogeneidade no movimento. É de práxis que, em qualquer movimento, os conflitos e tensões se façam pelos seus atores envolvidos, cada um fazendo premeditar sua tendência a fim de ganhar maior relevância no discurso coletivo apresentado à sociedade. Porém, é neste discurso que o movimento ganha unicidade no espaço público na forma de coerência e o fio condutor desta costura é a solidariedade (DUHRAM, 2004).

Levando-se em conta que os espaços coletivos não-institucionalizados estejam situados na esfera pública não governamental ou não estatal – a internet parcialmente corrobora isso –, os movimentos potencializam a visibilidade das ações, e suas pautas se sustentam em instituições e em organizações da sociedade civil e política (GOHN, 2010).

¹⁵ Grifo nosso.

Considerando isto, é válido ressaltar que os movimentos sociais nascem nas tensões entre classes sociais mediante uma conjuntura de desequilíbrio de forças diante da hegemonia do Estado. O Conceito de hegemonia, trabalhado por Gramsci, remete ao que está organicamente ligado ao Estado, perfaz-se pela relação também orgânica entre sociedade política e sociedade civil, o que elevado ao longo do tempo a ser chamada de “espaço público não estatal” (BURGOS, 2007, p. 128) e dotada de caráter político legítimo, como afirma a cientista política Evelina Dagnino (2006, p. 35):

A ação política não se limita à sociedade política, como a teoria da sociedade civil sustenta, mas é parte lógica da sociedade civil, cujos autores, ao defenderem projetos na esfera pública e desenvolver a ação coletiva, estão fazendo política, disputando espaços de poder e orientando a política pública. Gramsci [...] mostra que a sociedade civil é terreno do poder e, portanto, campo da ação política.

O conceito de sociedade civil empregado por Dênis de Moraes (2010, p. 57) é definido enquanto o “conjunto de instituições responsáveis pela elaboração e propagação de ideologias enquanto concepções de mundo” e engloba o sistema escolar, a Igreja, os partidos políticos, as organizações profissionais, os sindicatos, os meios de comunicação, as instituições de caráter científico e artístico etc., e se diferenciam da sociedade política “pelas funções que exercem na organização da vida cotidiana, e mais especificamente na reprodução das relações de poder” (MORAES, 2010, p.57).

O Movimento do Audiovisual Paraibano integra-se a esta parcela, se considerarmos que ele é fruto de uma ação coletiva advinda de organizações profissionais que envolvem meios de comunicação – mesmo que independentes – e instituições de caráter científico e puramente artístico. Moraes (2010) ainda coaduna com o pressuposto não harmonioso entre os atores que fazem os movimentos sociais, implicados por Gohn (2010) e Melucci (1989) e que certamente se aplica à sociedade civil que, numa definição gramsciana, é tida como arena de luta de classes, “âmbito de múltiplas relações de poder e de contradições, lugar de disputas de sentidos entre forças e grupos sociais” (MORAES, 2010, p 58), considerando seu caráter pluralista, composta por organizações e sujeitos coletivos.

No entanto, o conflito na sociedade civil se direciona na luta pelo consenso em um campo de dissonâncias, e tais duelos se travam “ora pra reforçar o exercício da hegemonia, ora pra enfraquecer os consensos firmados” (MORAES, 2010, p. 59).

Em oposição à ideia de hegemonia, atribui-se o conceito de contra-hegemonia, em que essa oposição se manifesta no sentido restritivamente antagônico e não de substituição ao hegemônico, numa ideia de distanciamento ideológico pautado em ideais que geram uma constante ação e reflexão contundente ao *status quo* vigorado (PAIVA, 2008). Dagnino (2006) ainda ressalta que há uma heterogeneidade de atores civis, e que inclusive no seu cerne podem existir projetos nem tão civis, muito menos democratizantes, configurando uma arena plural de lutas e conflitos.

Esta definição aproxima-se muito da ideia de sociedade civil de Moraes (2010). O autor associa esse posicionamento – também sob influência gramsciana – ressaltando que, nessa arena, atuam aparelhos autônomos do Estado que buscam estabelecer consenso, seja para manutenção ou para reversão dos padrões dominantes. O autor também entende que a hegemonia não se reduz à força e correção, mas ao resultado de embates entre visões de mundo e valores no interior de uma sociedade e as mediações de forças entre blocos sociais em determinado contexto histórico (MORAES, 2008).

Sendo assim, podemos definir sociedade civil organizada como movimentos sociais de ação coletiva reivindicantes de uma causa ou interesse específico, que venham a colaborar com o jogo político, seja por confronto ou participação, configurando um espaço público não estatal que visa orientar de maneira legítima políticas públicas favoráveis aos seus interesses.

1.2 Movimentos sociais, mídia independente e suas relações com a internet

Uma vez definido o conceito de sociedade civil e movimentos sociais, é válido partimos para sua confluência com a chamada mídia independente. Para isso, é importante ressaltarmos que entre os instrumentos de atuação dos movimentos sociais, ao longo do tempo, os meios de comunicação são agentes propagadores e informativos do discurso destes, os quais se configuram como mídia independente ou alternativa, bem como dentre as demandas dos movimentos estão questões relativas à própria comunicação (FESTA, 1986; RAMOS, 2005).

Em primeiro ponto, o que venha a ser mídia independente ou mídia alternativa? Se empregarmos o conceito chomskyano (DOWNING, 2010, p. 52), em que a mídia independente se caracteriza como “mídia informativa não corporativa, não estatal e não religiosa”, embora não se exclua outros propósitos tais como o informativo.

Neste sentido, o conceito guarda semelhanças com a discussão sobre comunicação popular, comunitária e alternativa desenvolvida por Peruzzo (2010). A autora atribui a este tipo de comunicação um caráter civil popular, não governamental e não empresarial, e vem a elencar como suas principais características a ausência de fins lucrativos, a participação ativa e aberta, além do tratamento de conteúdos que estão “em sintonia com a realidade local, ou com a comunidade de interesse a que se vincula” (PERUZZO, 2010, p. 4).

Em uma posição mais crítica John Downing (2002, p. 52) questiona a assertiva “alternativa” seguindo a lógica de que uma coisa sempre é alternativa a algo. O autor inglês prefere se referir a todo esse espectro, acrescentando outras definições de mídia contra- hegemônicas – a exemplo de mídia comunitária, mídia tática, mídia participativa etc. – ao que ele denomina de “Mídia dos Movimentos Sociais”, usando uma perspectiva plural, desprezando formatos, gêneros, alcances e finalidades, e um único ponto de confluência é o pouco ou não financiamento – em relação à mídia hegemônica – na sua elaboração e disseminação.

Mesmo assim, inclinamo-nos ao conceito de mídia independente de Herman e Chomsky (apud DOWNING, 2010), mas englobando também aspectos da comunicação comunitária e alternativa proposta por Peruzzo (2010), a exemplo da presença de processos não hierarquizados e compartilhados de produção e difusão de mensagens e da propriedade coletiva. Tal escolha parte da premissa de delimitação direcionada ao objeto, o que nos auxiliará na filtragem de componentes a serem estudado com esta definição. No entanto, consideramos o questionamento de John Downing (2010), de maneira que o termo “alternativo” venha a ser automaticamente relacionado ao termo “independente”.

Neste ponto, faz-se pertinente uma breve discussão sobre o papel desta mídia independente, sua atuação na internet e seu reflexo nos movimentos sociais. As mídias independentes, para Festa (1986), desenvolvem-se na mesma capacidade de articulação dos movimentos sociais, decorrentes do “processo político social e que, enquanto instrumentos, são capazes por si mesmos de alterar de forma substantiva a realidade social” (FESTA, 1986, p.30).

Contextualizando com a internet, Manuel Castells (2003, p. 114-115) adenda o pensamento de Festa (1986), ao afirmar que:

Os movimentos sociais do século XXI, ações coletivas deliberadas que visam à transformação de valores e instituições da sociedade, manifestam-se na e pela Internet [...]. Ela se ajusta às características básicas do tipo de movimento social que está surgindo na Era da Informação. E como

encontraram nela seu meio apropriado de organização, esse movimentos abriram e desenvolveram novas avenidas de troca social, que, por sua vez, aumentaram o papel da Internet como sua mídia privilegiada.

Esse potencial da internet como ferramenta de operação e debate, troca informativa e aproximação de identidades é elucidado por Moraes (2008, p. 43):

Redes distinguem-se como sistemas organizacionais com estruturas flexíveis e colaborativas baseadas em afinidades, objetivos e temáticas comuns entre os integrantes, a partir da regra ou modalidade de convívio compartilhado.

O autor destaca a *web* como uma esfera pública em gestação, alinhando sua capacidade de mobilização e espaço “sem hierarquias ou comandos aparentes, pontuadas por diversos anseios e ambições” (MORAES, 2007, p. 2). As redes possuem distinções pela flexibilidade em seus sistemas organizacionais e sua verve colaborativa pautados em afinidades, objetivos e temáticas comuns entre integrantes (MORAES, 2007).

Essa zona de possibilidades participativas alça a internet enquanto arena de debate e campo de atuação da sociedade civil. Não obstante, os movimentos sociais a percebem como espaço de conquista e diálogo com a sociedade como um todo. Esse diálogo pode ser potencializado na medida em que permite uma comunicação direta entre indivíduos, instituições e mais recentemente os poderes públicos.

Destarte, é notável que movimentos sociais se alinhem com comunicação alternativa em rede como forma de construir espaços de afirmação de ópticas interpretativas críticas. Moraes (2007) entende como comunicação alternativa a proposta empregada pelo Foro de Medios Alternativos, da Argentina, que consiste naquela que atua como ferramenta para a comunicação no campo popular, sem deixar de lado a militância social, ficando implícito que jornalistas e/ou comunicadores devem estar dentro do conflito, sempre com uma clara tendência a democratizar a palavra e a informação¹⁶.

Porém, na medida em que grupos se organizam através da internet, recorrem à utilização das interfaces propostas pelo sistema, no qual, em certos casos, as ferramentas midiáticas possuem uma finalidade distinta da finalidade utilizada pelos grupos e coletivos. Essa apropriação pode ser entendida como uma ação para além da instrumentalização e está voltado para um interesse do determinado grupo, abnegando seu sentido original, ou, como

¹⁶ Esta noção de comunicação alternativa foi aprovada no Encuentro Nacional de Medios Alternativos, realizado nos dias 9, 10 e 11 de outubro de 2004, em Neuquén, Argentina. Mais detalhes disponíveis em: <http://www.obrerosdezanon.org/article.php3?id_article=183> .

ilustra Lacerda e Maziviero (2011), aquilo que é da ordem de uso. De acordo com Lacerda e Maziviero (2011, p. 7):

Assim, há uma trama, ligação, pacto, tensões e disputas entre aquilo que é da *ordem de uso* – o que é proposto, embutido, pré-determinado, codificado e estabelecido como finalidade dos produtos midiáticos, textos, mensagens [...] e tecnologias da informação e comunicação – e o que é da *(des)ordem da apropriação* – formas de uso marginal, margens de manobra, astúcias, bricolagens, maneiras de empregar, formas desviantes, palimpsestos, etc.

Castells, na sua mais recente obra “Redes de indignação e esperança - Movimentos sociais na era da internet” (2013), discorre pelo universo das redes sociais enquanto ferramenta de articulação e propagação de informação dos movimentos sociais, e justifica o uso das redes sociais digitais pelo seu alcance, autonomia e horizontalidade na construção de novos valores emancipatórios. Segundo Castells (2013, p. 18-19),

Os movimentos sociais exercem o contrapoder construindo-se, em primeiro lugar, mediante um processo de comunicação autônoma, livre do controle dos que detêm o poder institucional. Como os meios de comunicação de massa são amplamente controlados por governos e empresas de mídia, na sociedade em rede a autonomia de comunicação é basicamente construída nas redes da internet e nas plataformas de comunicação sem fio. As redes sociais digitais oferecem a possibilidade de deliberar sobre e coordenar as ações de forma amplamente desimpedida.

Entretanto, Castells aponta que esse é apenas um componente do processo comunicativo pelo qual os movimentos sociais se relacionam com a sociedade em geral. É preciso construir um espaço público, criando comunidades livres no espaço urbano. Esta seria uma premissa alcançada pelo Movimento do Audiovisual Paraibano. Se considerarmos a conjuntura política paraibana, a busca por um viés mais democrático fora da institucionalização é uma alternativa (DOWNING, 2010) a ser utilizada, e apropriação das redes é um fator para o alcance.

Ainda Castells (2013, p. 19), “Uma vez que o espaço público institucional, o espaço constitucionalmente designado para a deliberação, está ocupado pelos interesses das elites dominantes e suas redes, os movimentos sociais precisam abrir um novo espaço público que não se limite à internet, mas se torne visível nos lugares da vida social”. O interessante é que o uso das redes pelos movimentos não exclui a ação dos mesmos em espaços públicos, nesse

ponto destacamos o terceiro motivo que Castells (2003, p.20-21) elenca como forma de ação coordenada dentro e fora das redes:

Construindo uma comunidade livre num espaço simbólico, os movimentos sociais criam um espaço público, um espaço de deliberação que, em última instância, torna-se um espaço político, para que assembleias soberanas se realizem e recuperem seus direitos de representação, apropriados por instituições políticas ajustadas às conveniências dos interesses e valores dominantes. Em nossa sociedade, o espaço público dos movimentos sociais é construído como um espaço híbrido entre as redes sociais da internet e o espaço urbano ocupado: conectando o ciberespaço com o espaço urbano numa interação implacável e constituindo, tecnológica e culturalmente, comunidades instantâneas de prática transformadora.

Ao relacionarmos estas definições ao panorama do audiovisual paraibano enquanto organização social que se articula por via das mídias digitais – entre elas, redes sociais que possuem um intuito lúdico (a exemplo do *Facebook*) –, existe uma apropriação destas ferramentas para o uso de debates, fóruns, articulações e conversas informais que gerem estratégias e táticas em prol do movimento.

Por fim, não podemos descartar que o mesmo ambiente está sujeito a tensões e conflitos inerentes ao seu caráter plural e colaborativo, visto que mesmo nos microcosmos dos coletivos é notável também uma disputa hegemônica, onde pressupomos que o caráter bem comum do movimento venha a prevalecer. Por esse motivo, acreditamos que a internet seja um campo frutífero e bem relacionado com as linhas de atuação dos movimentos sociais, ao otimizar suas ações.

1.3 Política cultural: Suas relações entre o poder público e a sociedade civil

Sabemos que os movimentos sociais possuem um fim, uma causa ou um objetivo, e que, na sua disputa dentro da sociedade civil, esta encampa um debate nas formulações de pensamentos e ideias frente ao poder público e/ou iniciativa privada com o intuito de formular políticas públicas de acordo com os seus interesses e, no caso de movimentos sociais contra-hegemônicos, interesses coletivos direcionados a mudar uma determinada realidade social.

A realidade social pode estar voltada para diferentes áreas de uma sociedade, e todas elas terão seus grupos reivindicatórios em que podem estar inseridos os movimentos sociais. Gohn (2000), em sua categorização e tipos de movimentos sociais da atualidade, afirma que não será somente a questão de classe um elemento preponderante para formação de ações coletivas, embora muitos movimentos perpassem pelas classes. “As manifestações agrupadas como movimentos sociais contemplam fatores

objetivos da realidade social [...] e fatores subjetivos” (GOHN, 2000, p. 268), levando em consideração também, sua natureza reivindicativa e suas formas de atuação.

A autora elenca cinco categorias:

movimentos construídos a partir da origem social da instituição que apoia ou obriga seus mandatários; movimentos sociais construídos a partir das características da natureza humana: sexo, idade, raça e cor; movimentos sociais construídos a partir de determinados problemas sociais; movimentos sociais construídos em função de questões de conjuntura das políticas de uma nação; movimentos sociais construídos a partir de ideologias (GOHN, 2000, p. 268-269).

Dito isto, poderíamos enquadrar o Movimento do Audiovisual Paraibano na terceira categoria, porém fortemente interligada à quarta categoria da autora. Ele está ligado a determinados problemas sociais – no caso, o acesso aos bens culturais na sua produção e fruição – que a autora entende como equipamentos coletivos de consumo, que seriam escola, saúde, transportes, lazer, assim como cultura e arte (GOHN, 2000, p. 269).

A quarta categoria, a qual aborda as políticas de uma nação, faz-se presente nos objetivos do audiovisual paraibano, mesmo que em conjuntura ao nível estadual (ver os anexos 1 e 7), é claramente perceptível que os documentos elaborados pelo movimento se dirigem a formulações de novas políticas para o setor audiovisual, bem como reformulação das políticas culturais do estado como um todo.

Para elucidarmos mais um pouco sobre o papel deste movimento na política cultural paraibana, faz-se pertinente aprofundarmos um pouco sobre a questão das políticas públicas de cultura, e qual a participação dos movimentos sociais e da sociedade civil na construção destas políticas.

A filósofa Marilena Chauí (1995) nos afirma que, no Brasil, a política cultural, concentrada nas mãos do Estado, advém de uma concentração de poder que funda uma dicotomia entre carências e privilégios que acabam por estruturar a sociedade brasileira como um todo, não somente na cultura, mas em todas as outras áreas. Entendendo que a democracia é a garantia de direitos, o Estado democrático tem no seu papel fazer valer a garantia destes direitos, e uma das vias é a formulação de políticas públicas. No campo da cultura, Chauí (1995, p.81) expõe as quatro principais modalidades da relação do Estado com a Cultura no Brasil, as quais são:

A liberal, que identifica cultura e belas-artes, estas últimas consideradas a partir da diferença clássica entre artes liberais e servis. Na qualidade de artes

liberais, as belas-artes são vistas como privilégio de uma elite escolarizada e consumidora de produtos culturais;

- A do *Estado autoritário*, na qual o Estado se apresenta como produtor oficial de cultura e censor da produção cultural da sociedade civil;
- A *populista*, que manipula uma abstração genericamente denominada *cultura popular*, entendida como produção cultural do *povo* e identificada com o pequeno artesanato e o folclore, isto é, com a versão popular das belas-artes e da indústria cultural;
- A *neoliberal*, que identifica cultura e evento de massa, consagra todas as manifestações do narcisismo desenvolvidas pela *mass media*, e tende a privatizar as instituições públicas de cultura, deixando-as sob a responsabilidade de empresários culturais.

Estas modalidades acabam por fomentar uma relação clientelista entre o Estado e os produtores e agentes culturais, seja no plano individual, seja em corporações artísticas, gerando uma perspectiva de que o Estado figura como um grande balcão de subsídios e patrocínios financeiros para projetos que nem sempre dimensionam uma característica fundamental do fazer cultural, o de direito.

Nos últimos anos, algumas ações se mostraram combativas a esta perspectiva clientelista, motivados por frentes de ativismo cultural, com o objetivo de direcionar a ideia da cultura e das artes enquanto direitos, em conformidade com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948. O Ministério da Cultura (MinC), em 2006, através do seu Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil, passa a considerar a cultura como área estratégica, ampliando suas diretrizes:

No sentido de construção de um país socialmente mais justo e de nossa afirmação soberana no mundo. Porque não a vemos como algo meramente decorativo, ornamental. Mas como base da construção e da preservação da nossa identidade, como espaço para a conquista plena da cidadania [...]. Ou seja, encaramos a cultura em todas as suas dimensões, da simbólica à econômica (BRASIL, 2006).

Com isso, a implantação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), aprovada em 2012 a partir das metas do Plano Nacional de Cultura (PNC) de 2011, possibilitou dar início à distribuição de responsabilidades e deveres para as instâncias estaduais e municipais no que tange o fomento da cultura. Em linhas gerais, o SNC consiste em:

Um instrumento que oferece mecanismos de superação da triste tradição de descontinuidade das políticas, a medida em que busca estimular a institucionalização da cultura e das políticas culturais, em uma estrutura ao mesmo tempo sólida e dinâmica, capaz de ultrapassar, na dimensão temporal, os períodos de mandatos dos governantes (VILUTIS, 2012, p. 138).

A construção do PNC partiu de uma iniciativa governamental em 2006 e a participação da sociedade civil nessa empreitada foi importante. Através das três Conferências Nacionais de Cultura, realizadas nos anos de 2006, 2010 e 2013, foram debatidas, deliberadas, formuladas e avaliadas políticas, metas e ações no campo da cultura ao nível nacional, a fim de conseguir avançar e resolver entraves na área.

Os movimentos sociais ligados à área da cultura possuíram e ainda possuem um papel preponderante diante desse novo campo de diálogo, atuando nas rodadas de discussão e votação de delegados nas conferências municipais, estaduais e nacional. As conferências são os espaços institucionalizados para se ouvir a sociedade civil e avaliar a condução das políticas oferecidas pelo Estado.

Obviamente, é um espaço de disputa de hegemonia onde, tanto o governo e a sociedade civil que o representa, quanto os movimentos sociais de oposição ou alternativos, constroem as metas em sucessivos embates de ideias, buscando sempre uma maior participação. Para as ciências sociais, a participação pode ser considerada como noção, categoria e conceito. Enquanto categoria, a participação é “um imperativo nas relações sociais vigentes, como forma de democratizar o Estado e seus aparelhos” (GOHN, 2000, p. 264), e se considera como um dos principais termos articuladores dos movimentos.

Não obstante, o próprio Estado se serve de entidades dentro da sociedade civil para avançar seus projetos e encravar suas pautas na agenda pública (RAMOS, 2007). São estas entidades que os movimentos sociais de caráter popular buscam confrontar e fazer uma política pública em busca de uma pluralidade de representações, podendo alcançar o exercício de cidadania e, no caso da cultura, a plena cidadania cultural, bem como o acesso democrático à cultura.

2 POLÍTICA CULTURAL, CIDADANIA, CIBERESPAÇO E SOCIALIDADES

2.1 Ciberespaço, socialidades e democracia: potencialidades e limites

Em linhas gerais, o que diferencia a internet dos demais meios de comunicação, no seu caráter de fluxo de informação, é que, enquanto a comunicação de massa (rádio, televisão, impressos) e a comunicação individual (correios e telefone) operam por um fluxo de informação “um para todos” ou “um-um” – operando, assim, por uma lógica de oferta e subsequentemente garantindo o controle da emissão –, a internet quebra essa ordem gerando processos que conectam usuários, criando um fluxo bi ou multidirecional de informação, ou seja, um modelo “todos-todos” (preferivelmente “muitos-muitos”), focado no acesso que opera por uma lógica da demanda (WOLTON, 2007). Assim, em teoria, nas interfaces digitais, a participação, a produção e a disseminação de informações tornam-se mais ampliadas e plurais, estabelecendo um sentido prático ao conceito de comunicação.

De fato, a internet se desenvolve em torno de alguns elementos que respaldam essa tese. Como indica Castells (2003, p. 258) a “arquitetura informática” da Rede foi aberta e livre desde suas origens, uma vez que já em 1973 os protocolos TCP/IP¹⁷ foram distribuídos de graça e seu acesso, liberado a qualquer pesquisador e técnico. Talvez, como consequência disso, os produtores da tecnologia da internet foram os próprios usuários, que modificaram constantemente as aplicações e desenvolveram ferramentas de aprimoramento. Na verdade, esta é uma das características marcantes da ferramenta até a atualidade, e responde, em parte, pela sua inovação tecnológica constate – basta ver os fóruns, comunidades e grupos destinados a aprimorar softwares elaborados com código aberto. A própria forma características da mais simples *homepage*, o hipertexto, a ausência de hierarquia – são elementos que dão à internet um ar quase libertário.

Como nos lembra Simmel (1984) o homem, apesar de possuir hoje a luz elétrica, esquece de que o essencial não é a luz em si, mas aquilo que ela torna mais visível. Neste sentido, é preciso olhar não apenas para como a tecnologia da internet foi criada ou quais seus potenciais embutidos, mas também, e, talvez, principalmente, para as configurações sociais com as quais ela se relaciona. Talvez, por isso Castells (2003) enfatiza que a internet, além de tecnologia, é um meio de interação e organização social sobre o qual se baseia a sociedade em

17 Conjunto de protocolos de comunicação entre computadores em rede.

que vivemos, que ele chama de sociedade em rede. Esta perspectiva, da Rede para além de sua característica de ferramenta, abre interessantes debates.

Pierre Lévy (1999, p. 63) afirma que o ciberespaço, no qual a internet se insere, “torna disponível um dispositivo comunicacional original, já que ele permite que as comunidades constituam de forma progressiva e de maneira cooperativa um contexto comum”. Para o autor, evidente entusiasta das NTCs (Novas Tecnologias de Comunicação), a participação democrática e as formas de ação política foram definitivamente impulsionadas e redefinidas pela era digital; estruturas burocráticas e partidárias foram substituídas por organizações abertas, horizontais e dinâmicas, que tendem a ampliar a pressão da sociedade civil sobre as democracias representativas.

Dominique Wolton (2007, p. 96), por seu turno, alerta para a concepção que sustenta os novos serviços de informação, os quais seriam reflexo “menos de um esforço de democratização do que de uma especialização das informações em função dos diferentes meios solváveis”. Segundo o autor, ainda que o acesso a meios como a internet seja livre, o tipo de informação disseminada é especializada em função dos públicos e selecionada a partir dos níveis econômico e cultural. O risco, neste caso, é de que a posição social determine o nível da demanda por informação, impossibilitando, assim, uma atitude de questionamento e emancipação – o que leva Wolton (2007, p. 97) a afirmar que meios como jornais, rádios e televisão são mais democráticos, pois são “instrumentos de comunicação que atuam no universal e não no particular”¹⁸.

Um ponto de vista diferente sobre a organização comunitária diante das NTCs pode ser encontrado em Maffesoli (1998). Em sua discussão sobre o neotribalismo, o autor, embora não incorra diretamente no debate da internet, oferece chaves importantes de pesquisa. Para Maffesoli (1998), a teoria social criou o paradigma da racionalidade ascendente nas sociedades modernas (tema presente, em diferentes formas, em Weber, Durkheim e Marx).

Essas análises “insistiram tanto na desumanização, no desencantamento do mundo moderno, na solidão que este engendra que não conseguem mais ver as redes de solidariedade que nele se constituem” (MAFFESOLI, 1998, p. 101). Nas sociedades contemporâneas surge um novo *ethos* que atende à necessidade de estar-junto, que atende às socialidades: fluidas, eletivas, comunitárias.

18 A título de observação, podemos responder à assertiva de Wolton (2007, p. 102) segundo a qual a internet não é, essencialmente, uma mídia, mas “um formidável sistema de transmissão e de acesso a um número incalculável de informações”, afirmando que ainda que assim seja, isso não impede que a *Net* esteja permeada por mídias, inclusive mídias independentes. Este debate poderá desenvolver-se em reflexões ulteriores nesta pesquisa sobre o significado da internet e a recontextualização da democracia perante esse meio.

Como uma espécie de resposta ao individualismo burguês, primariamente alocado como um dos definidores da modernidade, indivíduos recorrem à sensação – igualmente primária – de partilharem experiências em grupo. A internet parece ser um terreno extremamente fértil para este tipo de experiência, na medida em que propicia, para os instruídos em sua técnica, um mundo onde nunca se está sozinho: a Rede é seara de qualquer tipo de experiência coletiva, desde a organização dos novos movimentos sociais, como o eco ativismo, até manifestações preconceituosas e racistas, tão antigas quanto à própria cultura.

Na perspectiva de Maffesoli (1998, p. 105), o neotribalismo “recusa reconhecer-se em qualquer projeto político, não se inscreve em nenhuma finalidade e tem como única razão de ser a preocupação com um presente vivido coletivamente”. Em oposição ao *social*, onde o indivíduo desempenha uma função na sociedade, segue uma estratégia, através de um partido, classe ou grupo estável, a *socialidade* implica na dispersão do projeto político mediante um sujeito-ator, que muda de pretensões e ações a depender do papel que deseja desempenhar no teatro-mundo.

A discussão de Maffesoli (1998), ao passo que dimensiona o indivíduo como um ser essencialmente coletivo, que não vive sem a comunidade, esvazia esta vivência comunitária de seu teor político, na medida em que a necessidade de estar-junto vem muito mais do âmbito sensível e estético, direcionado para um presente hedonista (“dionisíaco”), do que dos âmbitos racional, ideológico ou político, direcionados para um âmbito programático ou um projeto democrático. Porém, compreendemos que para se engendrar uma luta coletiva, que venha a emanar uma causa, o sensível, os gostos e as afetividades tornam-se essenciais para o ativismo político-social (SODRÉ, 2006), fazendo parte da complexidade da construção de projetos sociais, em que se necessita de uma confluência entre os projetos individuais (VELHO, 2012).

A internet enquanto espaço de interação social, através das suas redes sociais digitais, permite interações direcionadas por temas específicos, gostos em comum, particularidades, sejam elas profissionais, políticas, geográficas ou cotidianas que podem ser chamadas de *socialização no ciberespaço*. Em processo inicial, configuram-se enquanto “um conjunto complexo de afinidades, interesses, práticas e discursos que ocorrem como um processo de iniciação no qual interagem experiências *on-line* e *off-line*” (RIFIOTIS, 2010, p. 22).

Estas experiências permitem a criação de vínculos que, no ciberespaço, gera a noção de *comunidade*, na qual se permeia trocas, debates e discursos, e que, embora exista a presença de socialidade, a partir do momento em que redimensiona os convívios para uma

institucionalização interagida nestas comunidades, temos um caráter de sociabilidade presente (RIFIOTIS, 2010).

Aqui, arriscamos a dizer que uma vez as socialidades nas redes aproximam sujeitos com fins nada pretensiosos, ela pode gerar, através de suas dinâmicas, conflitos, *fios topicais* e autorregulações um laço de sociabilidade em torno de um objetivo (RIFIOTIS, 2010; MÁXIMO, 2010). Bem como o caminho inverso pode ser traçado livremente, no qual comunidades criadas no ciberespaço por alguma ação coletiva, através da apropriação das redes, fujam do seu curso de sociabilidade e adentrem na instância da socialidade, o que não excluiria nem uma coisa nem outra, mas possibilitaria, por meio da sua própria dinâmica, tanto no mundo *on-line* quanto *off-line*, a ideia de pertencimento daqueles sujeitos que estão inseridos nessa comunidade.

Movimentos se apropriam das redes sociais e criam comunidades destinadas a uma causa específica, de maneira a articular as relações entre sujeitos, compartilhar informações e valores, mesmo que, em meio à fluidez ou dispersão, resulte na formulação de uma estratégia. O nosso objeto investigado é fruto disto. Porém, com o tempo, os estreitamentos das interações vinculam os sujeitos de tal maneira a construir socialidades tanto *on-line* quanto *off-line*.

Tais socialidades podem ser encontradas na discussão de Gohn (2000) sobre novos movimentos sociais. A autora nos afirma que “ninguém quer mais sobrepor os interesses do movimento aos da sua vida pessoal, particular. A militância passou ser mais seletiva e qualitativa” (GOHN, 2000, p. 340), em contraponto aos movimentos de massa de antes. A partir dos anos 1990, cria-se um novo padrão de organização coletiva voltado para interesses próprios e imediatos de causa, sobrepondo a interesses ideológicos. Segundo Gohn (2000, p. 340-341),

Os militantes olham mais para dentro de si próprios. Deixam a paixão pelo coletivo em segundo plano e buscam suas próprias paixões. Articulam-se a projetos coletivos apenas se estes se relacionarem com os seus próprios projetos. Estes novos militantes querem manifestar mais seus sentimentos do que viver segundo as diretrizes preconizadas por alguma teoria, partido ou instituição de planejamento. Neste processo, deixam as paixões de lado e se tornam mais estratégicos, mais racionais, menos passionais [...].

Não que os grandes movimentos tenham se extinguido, mas sim se multifacetaram na sua heterogeneidade, no espírito de todos, podendo existir uma convergência de causa que atenda a um interesse coletivo, na qual todos possam mudar seu *locus* mesmo estando em

rede. De uma maneira geral, as manifestações de junho de 2013 atendiam a estas expectativas, cada lugar tendo seus anseios específicos reivindicados, alguns lugares com causas tão nobres, outros nem tanto, porém, também havendo causas em comum.

Podemos enxergar um contraponto em Gilberto Velho (2012) quando ele discute sobre os projetos individuais e os projetos sociais, no qual o autor, consciente da complexidade individual dentro de um coletivo, entende que a convergência de interesses é o que incidirá para o êxito do projeto. Segundo Velho (2012, p.37),

Na medida em que um projeto social represente algum grupo de interesse, terá uma dimensão política, embora não se esgote a esse nível, (sic) pois a sua viabilidade política propriamente dependerá da sua eficácia em mapear e dar um sentido às emoções e sentimentos individuais. Aí tem de ter somatório e síntese.

Para fazer valer suas ações, os movimentos sociais utilizam as mídias como formas de propagação do seu discurso. Essas se configuram como canais de informação, participação e mobilização dos movimentos, por razões múltiplas como alcance, eficácia, disponibilidade, retorno, entre outros aspectos. A relevância da escolha da internet e seus dispositivos como mídia pode estar associada a sua natureza de aspecto colaborativo germinado no seu nascedouro, no qual existe uma flexibilidade na sua forma e na construção do seu espaço.

No início deste século XXI, a internet, através dos seus dispositivos midiáticos, a exemplo das redes sociais, tornou-se uma ferramenta de uso contínuo para o esclarecimento dos propósitos dos movimentos, assim como assumiu o papel de canal de participação dos indivíduos na construção de pautas e estratégias, afirmação de demandas e comunicação direta entre os movimentos sociais e a população, configurando-se como uma opção contra- hegemônica ante os modelos midiáticos vigentes.

Sobre essa aproximação entre os movimentos sociais e a internet, Manuel Castells (2003, 114-115) afirma que os movimentos “encontraram nela [a rede] seu meio apropriado de organização, esse movimentos abriram e desenvolveram novas avenidas de troca social, que, por sua vez, aumentaram o papel da internet como sua mídia privilegiada”.

Isso implica numa transformação do próprio agir dos movimentos, reconfigurando suas práticas. Da mesma forma que os movimentos interferem no meio virtual, o meio virtual também interfere nos movimentos. No *bios* midiático, as relações sociais designam comunidade na ideia de compartilhamento, troca, ao que pode pertencer a todos (SODRÉ,

2009). Neste contexto, gera-se uma nova vivência, vinculada ao plano virtual, criando formas de relações sociais – o *habitus*. Da maneira que através das práticas dos movimentos alteram a finalidade da rede, que gradativamente sai da dimensão *societal* – controladas e impulsionadas pelo Estado e as organizações empresariais e atinge uma dimensão *sociável*, operando de baixo pra cima, partindo do princípio de reciprocidade (SODRÉ, 2009).

Sodré (2006) ainda nos acrescenta que as relações desse contexto social entre os movimentos e a sociedade nascem à ideia de vinculação que, para ele,

[é] muito mais do que um mero processo interativo, porque pressupõe a inserção social e existencial do indivíduo desde dimensão imaginária [...] até as deliberações frente às orientações práticas de conduta, isto é, aos valores (SODRÉ, 2006, p. 93).

Isto resvala na constituição do caráter público da informação e da prática social dos movimentos sociais, pois “forma-se modos de organização da cidadania e de auto-representação da sociedade, nos modos como ela deseja perceber-se e se tornar visível” (SODRÉ, 2006, p. 95).

Sendo assim, ocorre uma *reterritorialização* do espaço virtual enquanto meio, bem como reconfigura o papel da mídia na construção social dotada de um sentido sociável. Martín-Barbero (1995) emprega o termo de *socialidade*, considerando que a sociedade é fragmentada e possui uma expressão múltipla dos atores sociais que gera modos de relacionar-se com a comunicação, apropriando-se dela e de seus dispositivos, construindo produtos sociais cotidianamente.

A internet se apresenta como um território onde ações políticas eficazes e comunidades efêmeras e sentimentais podem coexistir. Há um consenso entre os teóricos do tema, mesmo os mais entusiastas, que a técnica não basta para garantir a democracia da comunicação. A ampliação dos espaços democráticos concorre, entre muitos outros fatores, com a crescente privatização das informações, de modo que as potencialidades do instrumento nesta direção ainda não foram plenamente exploradas.

Consideramos que na composição do Movimento do Audiovisual Paraibano, parte de um projeto social coletivo mediante aos interesses individuais dos membros, que convergem para uma ação política. Representa uma socialidade, fluída, convivida dentro e fora das redes, e que não se esgota quando se institucionaliza, permitindo uma coexistência ante a sua complexidade.

2.2 Políticas públicas, cidadania cultural e audiovisual paraibano

Como observamos no capítulo anterior, as políticas culturais no Brasil atravessaram mudanças nos últimos anos, afastando-se do ponto de vista clientelista e buscando uma dimensão da cultura voltada mais para a cidadania. A participação da sociedade civil e dos movimentos sociais é preponderante na construção de políticas públicas afirmativas e, no campo da cultura, as propostas políticas vêm a atender a reivindicações de segmentos, minorias e classes que antes se encontravam pouco agraciadas ou relegadas num contexto subalterno.

Suas reivindicações são legítimas, se considerarmos como política cultural o conceito empregado por Teixeira Coelho (1997). Segundo ele, política cultural é um

Programa de intervenções realizadas pelo estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se, assim, como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável (COELHO, 1997, p. 293).

Para que as políticas culturais propostas e elencadas nas conferências municipais, estaduais e nacional de cultura possam ser efetivadas, atravessa-se um longo percurso, respeitando o jogo democrático, no qual o trâmite de aprovação no congresso nacional e aplicação por meio do Ministério da Cultura em geral leva certo tempo.

Na construção das novas políticas culturais, o MinC se reformula ao abranger os aspectos notáveis para a construção de uma cidadania cultural. Pelos seus documentos, pretende-se avançar tanto no plano quantitativo quanto qualitativo. Em sua ampliação de dimensões da cultura, o Governo Federal incluiu as dimensões: *simbólica, cidadã e econômica* (BRASIL, 2006). No que tange à dimensão cidadã, o Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil (2006) nos diz que ela “assegura às populações tradicionais – culturas indígenas e de grupos afro-brasileiros – que não estão plenamente incorporadas ao exercício de seus direitos culturais, os meios de promoção e resguardo de sua cultura” (BRASIL, 2006, p. 7).

Não podemos esquecer que para uma efetivação de uma cidadania cultural de forma plena, deve-se corrigir o cenário desequilibrado em relação ao acesso à cultura, bem como as formas diversas de difusão e fruição cultural. Em seu plano, o MinC reconhece que deve ser

preocupação prioritária das políticas governamentais o acesso universal à cultura, e isso perpassa pelo

estímulo à criação artística; democratização das condições de produção; oferta de formação; expansão dos meios de difusão; ampliação das possibilidades de fruição; intensificação das capacidades de preservação do patrimônio; estabelecimento da livre circulação de valores culturais. (BRASIL, 2006, p.7).

Porém, se focarmos no campo do audiovisual, as políticas públicas de cunho nacional são executadas pela ANCINE (Agência Nacional de Cinema), e suas deliberações pouco permitem uma participação efetiva da sociedade civil, visto que o órgão é uma autarquia especial criada em 2001, via medida provisória e vinculada desde 2003 ao Ministério da Cultura, a qual tem por seu objetivo

[...] induzir condições isonômicas de competição nas relações dos agentes econômicos da atividade cinematográfica e videofonográfica no Brasil, proporcionando o desenvolvimento de uma indústria forte, competitiva e autossustentada. Encerrado o ciclo de sua implementação e consolidação, a ANCINE enfrenta agora o desafio de aprimorar seus instrumentos regulatórios, atuando em todos os elos da cadeia produtiva do setor, incentivando o investimento privado, para que mais produtos audiovisuais nacionais e independentes sejam vistos por um número cada vez maior de brasileiros (ANCINE, 2014).

Por ser um dos aparelhos burocráticos do governo, agindo enquanto agência de fomento, a ANCINE trabalha em todos os eixos da cadeia produtiva do audiovisual, entretanto, ela possui um caráter fomentador em escala industrial e voltada mais especificamente o fomento privado, sob a perspectiva da economia criativa e empreendedora e não a difusão de forma pública, embora execute financiamento público. Entendemos aqui que o audiovisual é uma área de importância devido ao seu alcance e à sua linguagem que conseguem atingir públicos variados.

Alexandre Barbalho (2005, p. 40) considera o audiovisual (cinema, vídeo, televisão, novas mídias etc.) como setor de ponta na produção cultural contemporânea que necessita de um cuidado particular na formulação de suas políticas, devido a sua ampla penetração nas sociedades latino-americanas.

Barbalho (2005) se pauta e entra em consonância com Albino Rubim (2003), que sugere uma necessidade maior de se propor políticas que ampliem o repertório e a reflexão entre os públicos excluídos, afirmando que “diversificar as experiências audiovisuais e

permitir a emergência de reflexões e debates críticos sobre esses materiais, que perpassam esses públicos, considerando-os na condição de sujeitos potenciais de seu discurso” (RUBIM, 2003, p. 99).

Este pensamento coaduna com as ideias apresentadas sobre cidadania cultural baseadas em Adela Cortina (2005), uma vez que permitindo o alcance de novas vozes no discurso audiovisual, potencialmente pode resgatar novas identidades e permite emanar várias outras, inclusive o pertencimento a um determinado grupo social, unidos por algum atributo em comum ou coletividades reunidas de maneira voluntária em torno de uma causa. O caráter reivindicativo é um fator que transforma o cidadão cultural.

A pesquisadora colombiana Marta Elena Bravo (2009, p. 34) nos afirma que o cidadão cultural consiste em:

Um ser que se relaciona com os demais, comunica-se, reconhece-se na alteridade, estabelece laços, exerce a civilidade, participa de projetos comuns, expressa cultura ao criar, recriar e construir referenciais de identidade e patrimônio, e assim constrói democracia. Ser cidadão cultural é partir de um conceito ético-estético-político-cultural, que implica em (sic) considerar o entorno cultural e social como um bem cultural e agir em consequência disso.

Nesse sentido, faz-se pertinente uma aproximação dessa cidadania cultural com a comunicação e a política cultural, bem com o seu caráter participativo e contra-hegemônico. A participação nasce de uma natureza dialógica que evoca a cidadania coletiva, não se tratando apenas de reivindicar, pressionar ou demandar, mas sim de qualificar a participação como forma de democratizar os aparelhos do Estado (GOHN, 2000).

A comunicação e a cidadania cultural estão relacionadas, na medida em que as mídias e atividade comunicativa estão intrinsecamente ligadas ao fazer cultural contemporâneo, não somente como meios de difusão, de articulação e promoção, mas também por serem próprias do fazer artístico, como o cinema, a fotografia, as artes visuais em geral. Outra natureza de aproximação é a que se perfaz enquanto direito. O que Marilena Chauí (1995, p. 82) emprega como

Direito de reconhecer-se como sujeito cultural, graças à ampliação do sentido de cultura, criando para isso esforços informais de encontro para discussões, troca de experiências, apropriação de conhecimentos artísticos e técnicos para assegurar a autonomia dos sujeitos culturais, exposição de trabalhos ligados aos movimentos sociais e populares.

Adentrando mais na comunicação, a colombiana María Cristina Mata (2006, p. 14) define cidadania comunicativa como

direitos civis – a liberdade de expressão, o direito a informação [...] implica o desenvolvimento de práticas que tendem a garantir os direitos no campo específicos da comunicação [...] Porém, a cidadania comunicativa involucra dimensões sociais e culturais vinculadas aos valores de igualdade de oportunidades, qualidade de vida solidariedade e não discriminação, presentes nos chamados direitos de terceira geração.

Ao aproximarmos essa definição de Chauí (1995) com a de Mata (2006), enxergamos que se deve considerar a comunicação e a cultura como questões de cidadania, sobretudo, cidadanias reconhecidas, exercidas e ideais (MATA, 2006), as quais visam oportunizar e dar vez aos grupos minoritários, subalternos e historicamente excluídos da participação da vida social. A mídia possui um papel de abertura de espaços para se valer e ouvir essas identidades minoritárias e seus reconhecimentos enquanto seu papel de democratizante de informações.

Tão importante quão, também é o papel que as mídias digitais desempenham nessa caminhada, uma vez que são nelas que propagam muitas manifestações artísticas, assim como servem de suporte para divulgação, contatos e articulações dos grupos ligados à comunicação e cultura. Uma pista que isso está sendo tratado como política pública são as metas do governo brasileiro nos seus planos de metas de comunicação e cultura, no qual prevalecem propostas como

100% das unidades de federação com núcleos de produção digital audiovisual e um núcleo de arte tecnológica e inovação; criação de plataforma de governança colaborativa implementada como instrumento de participação social com 100 mil usuários cadastrados, observada a distribuição da população das macrorregiões do país; 450 grupos, comunidades ou coletivos beneficiados com ações de comunicação para a cultura (BRASIL, 2012).

Tais metas também incorporam a responsabilidade dos governos estaduais. Na Paraíba, estado nordestino detentor de uma das piores economias do país, o trato cultural é historicamente pautado em eventos massivos, e pouco se fez em termos de políticas afirmativas da cultura. A secretaria de cultura foi criada em 2010, se desmembrando da secretaria de educação e, geralmente, alega falta de recursos para efetivar políticas públicas. É algo sintomático nos estados brasileiros, como nos diz Barbalho (2005, p. 28):

Dentro de um sistema cultural contemporâneo no qual incide um programa de intervenções e um conjunto de iniciativas [...], as indústrias culturais ocupam posições estratégicas, imprescindíveis. No entanto, pelo menos no Brasil, as várias esferas governamentais (federal, estaduais e municipais), quando elaboram suas políticas de cultura, têm sistematicamente deixado de lado essa visão ou agindo de forma periférica nessa área.

Por isso, partindo da insatisfação da categoria, a criação do Movimento do Audiovisual Paraibano buscou cumprir não somente o papel de sociedade civil e movimento social reivindicatório, mas também buscou cumprir seu papel de promotor de cultura e cidadania no estado. Uma vez que também é o seu dever enquanto parcela da sociedade, como afirma Barbalho (2005, p. 40-41):

Pode-se afirmar que a política cultural é duplamente pública. Instituições não-estatais e empresas privadas também promovem políticas de cultura. Como foi dito, tal dimensão pública encontra-se intrinsecamente na cultura e na política. Mas ela também pode se revelar de forma específica como resultado do estatuto jurídico assumido pelas instituições responsáveis que implementam essas políticas, como no caso de instituições não-estatais, como sindicatos, associações de moradores, organizações de movimentos populares, as quais têm uma forte presença na sociedade civil.

Partindo da assertiva de Barbalho, o Movimento do Audiovisual Paraibano possui uma participação efetiva na elaboração e construção de políticas públicas (ver anexos 1 e 2), fazendo parte da sociedade civil, e que se integra a dinâmica empreendida pelo governo brasileiro, buscando democratizar não somente o acesso à cultura, mas a sua produção. Estas são ações interagidas com os princípios da uma cidadania cultural. Para elucidarmos melhor o potencial participativo do Audiovisual Paraibano na formação de política públicas, se faz necessário uma descrição e histórica e panorâmica, levando-se em conta o recorte da atuação com auxílio das redes como canais de aproximação e informação.

3 O AUDIOVISUAL PARAIBANO: HISTÓRICO NAS REDES E PANORAMA ATUAL

3.1 Histórico nas redes e panorama atual

O audiovisual paraibano, ao longo dos anos, desde o chamado “ciclo antropológico” (década de 1960), buscou se articular e se organizar de maneira que implantasse uma periodicidade regular na sua produção e distribuição. Durante as décadas subsequentes, tivemos ciclos em 1970, 1980 e 1990, na medida em que novas tecnologias iam sendo disponibilizadas, o acesso a estes meios e formatos (8mm, super 8, super VHS etc.) acabavam por alcançar a classe produtora.

No entanto, foi a partir dos anos 2000 que o audiovisual, enquanto categoria profissional conseguiu ampliar seu alcance no estado como um todo, além de dimensionar suas ações e sua cadeia produtiva tanto na produção, quanto na formação, fomento e fruição do fazer audiovisual.

O processo de interiorização, que inicialmente contava com alguns projetos de produção de curta-metragem financiados por verbas federais, através de editais como o Revelando Brasis e os editais do Banco do Nordeste do Brasil (BNB), agora adentrava em outras searas como a organização de festivais, a regularização de cineclubes, a implantação de projetos descentralizados da capital João Pessoa e aos intercâmbios entre profissionais da capital e do interior do estado.

Pode-se considerar que as mídias digitais em vídeo – e seus variados formatos –, e o seu baixo custo em relação ao filme em película, possibilitaram a realização de vários projetos – muitos de cunho independente – que alimentaram o interesse de entusiastas pela sétima arte a dar um passo mais além e ter a capacidade de contar suas histórias/estórias através do seu ponto de vista.

Entretanto, neste mesmo período do início do século XXI, as redes sociais digitais se popularizavam, e no que antes poderia ser apenas um entretenimento digital, criou uma janela de aproximação – gradativa, por sinal – entre realizadores, produtores, financiadores e o público.

A inserção destes atores no cenário foi de forma progressiva, com variações no protagonismo e na intensidade de suas participações. Considerando também o momento da indústria de cinema nacional, bem como as políticas culturais da União e do estado perfaz-se

pelo meio digital, ressaltando esta última com maior preponderância nos reflexos – positivamente e negativamente – da cadeia produtiva do fazer cinematográfico da Paraíba, bem como no interesse da classe e da sociedade sobre a chamada sétima arte.

A utilização das redes sociais como plataforma de discussão perpassa pela lógica dos meios e pela historicidade das redes na internet brasileira. Inicialmente, enquanto lista de discussão organizada pela entidade de classe representativa; posteriormente e atualmente em comunidades virtuais inseridas dentro das redes sociais, sem domínio ou dono, numa máxima expressão de coletividade, onde poderíamos entender como um próprio reflexo dos atuais movimentos sociais, que saem da instância *societal*, institucionalizada, encabeçada e atravessa o campo chegado ao *sociável* (SODRÉ, 2010; GOHN, 2008), onde não existe um centro, em que as ações são dialógicas e sem paternidade, podendo se configurar em táticas ou em caráter de “guerrilha”, como o próprio movimento costuma a denominar tanto suas ações políticas quanto a forma de produção audiovisual e realizada.

Para uma melhor explanação e reconhecimento que possa nos auxiliar em nossa análise, apresentando os fios pelos quais esta rede irá se configurar, cabe neste momento fazer uma breve apresentação e descrição das principais entidades que configuram o movimento audiovisual paraibano, seus principais objetivos e usos dispositivos midiáticos de informação e interação:

a) *ABD-PB (Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas – seção Paraíba)*

A ABD-PB é uma entidade de classe sediada em João Pessoa, capital do estado da Paraíba, que tem como seu principal objetivo apoiar a realização e produção audiovisual em vários suportes, principalmente ao curta-metragem. Atualmente, a ABD-PB tem sede própria onde realiza mostras, cursos, palestras, oficinas e abriga um dos Pontos de Cultura do Programa de Cultura do Programa Cultura Viva (MinC) – a Urbe Audiovisual. A URBE desenvolve, desde março de 2005, ações de formação, através de oficinas básicas, de especialização e cursos livres, visando a disseminação do fazer audiovisual (ABD-PB, 2012).

Sua atuação midiática se utiliza de um *website*¹⁹, do microblog *twitter*²⁰, para divulgar informações relativas ao audiovisual paraibano, nacional e internacional, acerca de editais, programação de exibição, convocatórias, divulgação da produção independente local, além de

¹⁹ <<http://abdpb.org.br/>>.

²⁰ <<https://twitter.com/abdpb>>.

emitir opiniões sobre as políticas públicas do audiovisual nas esferas local e nacional. A ABD-PB é detentora de uma lista de discussão²¹, composta por afiliados e não sócios que possuem algum vínculo com o audiovisual, e visa, por meio deste dispositivo, uma articulação de estratégia interna e externa, além de debates e comunicados oficiais, bem como a interlocução com pautas relativa à área em âmbito nacional.

b) Moinho de Cinema da Paraíba

O Moinho de Cinema da Paraíba é uma organização não governamental, sediada em Campina Grande, no agreste paraibano, composta por treze membros, que tem por objetivo o fomento, apoio, disseminação e distribuição da produção videográfica/cinematográfica da Paraíba. O Moinho utiliza o *twitter*²² para transmitir informações, compartilhar conteúdo relativo à comunidade de audiovisual, bem como para fazer chamadas e comunicados de atos e eventos de mobilização relativos a demandas de necessidade dos movimentos em geral.

c) Cineclubes e Festivais

Dentre os principais cineclubes, podemos elencar o Tintin Cineclubes²³, em João Pessoa; o Mário Peixoto²⁴, em Campina Grande e o Walter Carvalho²⁵, em Sousa. Na Paraíba, atualmente, existem sete festivais de cinema, que foram criados ou estimulados a partir de articulações do movimento em parceria com universidades ou fundações, que acabou por criar um calendário anual interno de festivais.

Os cineclubes também se utilizam do *twitter* para fazer divulgação das suas programações e criar uma aproximação com o seu público. No entanto, também fazem uso da rede social *facebook* para divulgar suas atividades, bem como para fazer convocatórias de seletivas para compor sua grade de programação através das chamadas *fanpages* e grupos de discussão. É nessa rede social onde se estabelecem os principais contatos internos entre estas organizações, através de grupos de discussão.

²¹ <<http://br.groups.yahoo.com/group/listadecorte/>>.

²² <<https://twitter.com/MoinhodeCinema>>.

²³ <<https://twitter.com/tintincineclubes>>; <<https://www.facebook.com/tintin.cineclubes>>.

²⁴ <<https://www.facebook.com/CineclubesMP>>; <<https://twitter.com/cineclubemp>>.

²⁵ <<http://cineclubewaltercarvalho.blogspot.com.br/>>; <<https://www.facebook.com/cineclubedesousa>>.

d) Acauã Produções Culturais

Fundada no início da década de 1990 na cidade de Aparecida, alto sertão paraibano, a Acauã Produções Culturais é uma ONG voltada para a cultura em geral, mas se destaca pelo trabalho com audiovisual por meio do qual mantém uma constante produção videográfica, além de manter em funcionamento o cineclube Charles Chaplin, onde realiza mostras e exposições de obras paraibanas e nacionais. A Acauã também executa, através de projetos alicerçados em editais públicos, cursos de formação e produção em audiovisual, sempre em consonância com o polo de Sousa e dialogando com as demais cidades do sertão paraibano.

No campo da comunicação, a ONG possui uma página no *facebook*²⁶, e uma comunidade do Orkut²⁷, nas quais informa suas ações e estabelece contatos com parceiros e seu público. Anualmente, no mês de dezembro, a ONG faz mostras de cinema paraibano visando difundir o contato do público interiorano com as produções locais e do estado, criando mostras temáticas e oficinas, estabelecendo vínculos e parcerias entre a sociedade e as instituições do audiovisual (ACAUÃ, 2012).

e) Projeto Cinestésico

O Projeto Cinestésico é um projeto de ensino, pesquisa e extensão da Universidade Federal da Paraíba que pretende aproximar a educação e o cinema. Apropriando-se do jogo lúdico que a composição sonora da figura de linguagem sinestesia sugere, o Cinestésico tem como objetivo promover espaços de comunhão de sensações audiovisuais.

Criado em 2008, o Projeto é coordenado pelas professoras Virgínia de Oliveira (CE/UFPB) e Marília Campos (LEC/URFRJ) e sua equipe colaboradora é formada por estudantes de Comunicação Social, Pedagogia, Educação Física, Filosofia e História. Além da viabilização desses espaços, o Cinestésico toma como objeto de estudo o processo de ressignificação promovido a partir dos produtos audiovisuais compartilhados, visando também a produção de obras audiovisuais.

A proposta é difundir e exibir produtos audiovisuais em diferentes instituições de ensino (superior e básico), a fim de iniciar os sujeitos nas linguagens audiovisuais,

²⁶ <<https://www.facebook.com/pages/Acau%C3%A3-Produ%C3%A7%C3%B5es-Culturais/241241359301021>>.

²⁷ <<http://www.orkut.com/Main#Community?cmm=23431749&hl=pt-BR>>.

capacitando-os em sua formação na leitura reflexiva das mídias e de criações experimentais. Nesse processo de leitura e produção, procura-se pesquisar as formas de produção de conhecimento implicadas nas linguagens audiovisuais, aproximando diferentes níveis e instituições de ensino, e viabilizando construção de conhecimentos de diferentes áreas disciplinares (CINESTÉSICO, 2012).

O projeto é atuante nos fóruns presenciais ordinários em João Pessoa, e possui como ferramenta de comunicação um blog onde divulga suas ações e informa outras atividades, além de servir de canal com seu público-alvo e interessados. Além disso, seus representantes atuam nas discussões do grupo no *Facebook* “Movimento pelo Cinema da Paraíba”.

f) Projeto Jabre

O projeto Jabre é uma extensão da UFPB que visa a descentralização da produção audiovisual paraibana. Sua periodicidade é anual e consiste em premiar roteiros de jovens realizadores das cidades com até cento e vinte mil habitantes (o que exclui as duas maiores cidades do estado, Campina Grande e João Pessoa). O projeto tem em seus objetivos:

Reunir 10 (dez) roteiristas, através da seleção de projetos, para qualificação e, ao mesmo tempo, desenvolvimento de obras audiovisuais de jovens de todo o interior do Estado; Profissionalizar o fazer audiovisual no interior da Paraíba; Possibilitar a produção de obras audiovisuais que abordem as realidades econômica, social e cultural de várias regiões do Estado tendo como princípio a ideia de que “um país sem cinema é como uma casa sem espelho”; Possibilitar a fixação de jovens em suas cidades de origem a partir de uma atividade motivadora e ocupacional; Formar um senso estético cinematográfico entre jovens realizadores do interior da Paraíba; Tratar roteiros que tenha (sic) uma relevância artística, social e/ou econômica para o Estado; Utilização do audiovisual para registro da memória de cidades do interior (JABRE, 2010).

É um projeto que viabiliza a dinâmica da produção do estado, e seus contemplados nas edições geralmente se inserem no contexto da cena paraibana, participando ativamente das discussões empregadas no campo, além de difundir e dialogar com as produções dos grandes centros, através de mostras e festivais, incentivados e criados através do Jabre e seus realizadores.

g) *Festivais e mostras competitivas de audiovisual*

Os festivais e mostras não são entidades propriamente instituídas, mas certamente fazem parte da rede que compõe o audiovisual paraibano e possuem sua relevância no atual contexto. Através destes eventos é que são difundidas e exibidas as curtas e longas metragens e a maior parcela da produção de cinema e vídeo do estado, além de possibilitarem encontros entre realizador e público, bem como o reconhecimento da categoria na sua dimensão estadual.

Alocados nas quatro mesorregiões do estado (Mata Paraibana, Agreste, Borborema/Cariari e Sertão), tem por seu destaque esta descentralização em relação à capital João Pessoa, alcançando municípios de tamanhos, geografias e realidades socioeconômicas distintas, o que acaba por formar características peculiares a cada um dos festivais, tanto no seu formato, dinâmica de atividades de formação e cidadania, periodicidade, captação e patrocínio, e, sobretudo, o público presente.

São nestes eventos em que a lógica da circulação e exibição consegue seu maior alcance, uma vez que o circuito comercial de salas de cinema não objetiva a exibição de curta-metragem, e mesmo quando as longas-metragens paraibanos são produzidos, raríssimamente ocupa espaço nos cinemas de shopping centers. Destarte, as mostras e festivais terminam por ser a ponta da cadeia, o verdadeiro encontro com o público e ponto fundamental na identificação e reconhecimento.

É válido elencar e discorrer um pouco sobre cada um dos festivais, como funcionam, suas particularidades e o seu papel na construção de um calendário de eventos audiovisuais no estado. O primeiro festival audiovisual criado na Paraíba foi o Fest Aruanda²⁸, em 2005 na cidade de João Pessoa, sempre realizado na primeira quinzena de dezembro e está na sua oitava edição. Como uma iniciativa da Universidade Federal da Paraíba, através do seu Núcleo de Documentário (NUDOC), o evento homenageia Linduarte Noronha, cineasta paraibano predecessor do cinema novo, e sua obra máxima, *Aruanda* (1960).

Uma característica deste evento é que embora seja realizado pela universidade – porém sempre contando com apoios institucionais de governo e de empresas privadas – e ter em seu público majoritário boa parte da elite intelectual de João Pessoa, o festival sempre buscou ares de “tapete vermelho” e pouco dialoga com a população da capital paraibana.

²⁸ <<http://festaruanda.com.br/blog/>>.

De certo que a busca pela aproximação do festival ao circuito festivo de cinema nacional seja um fator, numa tentativa de aproximar a capital paraibana ao patamar de festivais de grande porte, reconhecidos nacionalmente, como Gramado (Rio Grande do Sul), Cine PE (Recife), Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro.

Contudo, é de suma importância ressaltar seu pioneirismo, que abriu portas para os demais festivais e mostras, e, embora existam diferenças, pode-se afirmar que o Aruanda criou um “modelo” para a interiorização no que tange as estruturas para além da exibição, como as oficinas, os debates com realizadores e, principalmente, por ser a partir dele que os fóruns presenciais se iniciaram, tornando-se premissas para todo festival no estado da Paraíba.

Na risca do Fest Aruanda, surge, em 2006, em Campina Grande – segunda maior cidade da Paraíba –, o Festival Comunicurtas ²⁹, idealizado pelo então estudante de comunicação social, André da Costa Pinto, que, desde sua primeira edição, é realizado pela Universidade Estadual da Paraíba através do seu Departamento de Comunicação (DECOM) e, posteriormente, com apoio da Universidade Federal de Campina Grande.

Se formos seguir um critério de abrangência da mídia audiovisual nos seus formatos, o Comunicurtas é o festival que melhor abrange esse aspecto, devido à variação de categorias que estão em competição em que, além das mostras de curtas locais e nacionais, possuem categorias e prêmios voltados para o telejornalismo, publicidade e para filmes de um minuto. Essa abrangência ocorre como estímulo à linguagem audiovisual provocada pelos professores do departamento e podemos afirmar que os efeitos frente ao público e mídia de massa são por demais positivos, tanto que o festival é o que possui maior presença de público no estado.

Tal constatação emana de um trabalho singular da organização na aproximação dos eixos: acadêmico, mercado da comunicação (agências de publicidade e emissoras de televisão), segmento do audiovisual, poder público (instituições de ensino) e sociedade. Essa “costura” é aplicada com total uso das redes sociais, a exemplo do *twitter* e do *facebook*, além do *site* próprio. O festival também possui seus momentos “para além da tela”, a exemplo dos debates, oficinas e minicursos de formação e o fórum, no qual a rodada de Campina Grande atrai o maior número de realizadores de outras cidades, pelo fato da cidade está localizada quase ao centro do estado.

Uma característica do Comunicurtas que contribui no campo da cidadania são as mostras especiais voltadas para os públicos infantil, idosos (desde a segunda edição) e população carcerária (nas três últimas edições).

²⁹ <<http://comunicurtasuepb.com.br/>>.

Seguindo uma linha cronológica, no ano subsequente ao festival Comunicurtas, surge o Festival Cinema com Farinha³⁰, na cidade Patos, a maior do sertão paraibano. Com uma iniciativa isolada por uma produtora independente e jovens ligados à juventude católica, o Cinema com Farinha abriu as portas para os realizadores sertanejos se comunicarem e, ao mesmo tempo, criarem aproximação com a capital e Campina Grande, eixos de maior produção.

Em Patos, ocorrem mostras paralelas destinadas ao público infantil com apoio de instituições culturais e educacionais da cidade, além de contar com oficinas de formação técnica e crítica na área do vídeo. Um dado importante sobre o festival é que ele, nas suas primeiras edições, foi realizado em um auditório de uma faculdade privada, o que gerou um distanciamento da população em geral da cidade. A partir de 2012, houve uma migração para a principal praça da cidade, ocorrendo um acréscimo muito satisfatório e o resultado acabou por fixar o novo “local” do festival.

Durante suas sete edições, o festival angariou apoio das instituições de ensino de Patos, financiamento pelo BNB³¹ e, na sua última edição, firmou parceria com o coletivo Moinho de Cinema da Paraíba, como mediador no apoio do governo estadual.

Após dois anos do surgimento do primeiro festival sertanejo, em 2009, surge no cariri paraibano o Cine Congo³², completando a presença de festivais nas quatro mesorregiões do estado. A iniciativa parte de um incentivo através do *Viação Paraíba*, projeto do cineasta Torquato Joel de interiorização do audiovisual, e tem na figura do realizador José Dhiones, seu idealizador, como relata o próprio *site* do festival:

O Festival de Cinema do Congo foi criado a partir de uma Mostra de Cinema, realizada em 2009, pela ACCON – Associação Cultural do Congo. A Mostra tinha como objetivo exibir as produções realizadas no Estado a toda população da cidade, que antes não tinha acesso ao produto audiovisual (CINE CONGO, 2009).

A iniciativa do Cine Congo colaborou muito no campo turístico da cidade, transformando uma cidade com cerca de cinco mil habitantes em um destino do audiovisual paraibano. Em seu nascedouro, sempre possuiu o intuito de aproximar sua população das obras audiovisuais da Paraíba, bem como formar novos realizadores da cidade e da região do cariri.

³⁰ <<http://cinemacomfarinha.com/>>.

³¹ Banco do Nordeste do Brasil.

³² <<http://www.cinecongo.com/>>.

O foco das atividades são voltados para jovem do PETI (Programa de Erradicação do Trabalho Infantil) e do ProJovem (Programa Nacional de Inclusão de Jovens), ambos programas do governo federal voltados para jovens, que realizam filmes de um minuto e serão premiados, sendo estimulados a ingressarem na carreira artística do audiovisual e suas mais ariadas funções. Um dado interessante é o atendimento ao público, o qual, nas primeiras edições, lotou o salão comunitário da cidade e, na sua última edição, foi para a rua para atender a demanda. É considerado o maior “*share*” de audiência dos festivais de cinema da Paraíba. Nesta cidade também são realizadas as oficinas práticas do projeto Jabre de jovens roteiristas.

Após o Congo, a interiorização se intensificou através dos festivais. Em Coremas, cidade sertaneja que abriga o maior manancial do estado, surge o Curta Coremas³³, em 2011, por meio de uma iniciativa de um realizador local Kennel Rógis em parceria com a prefeitura. Kennel é um jovem que é fruto do Projeto Jabre, que, a partir das experiências com o laboratório, inclinou-se a realizar o festival em sua cidade como forma de promover a cultura local. Ao contrário das experiências de Patos e do Congo, em Coremas as exibições se iniciaram na praça central da cidade e nas edições subsequentes (três no total) se deslocaram para o salão paroquial da cidade.

O Curta Coremas³⁴ conta, desde sua primeira edição, com o apoio da prefeitura e dos comerciantes locais, e isto é considerado um fato atípico, tratando-se de festivais de audiovisual na Paraíba. O interessante deste festival é que ele possui uma premiação para os filmes realizados pelos habitantes locais, servindo de estímulo à prática audiovisual. As mostras também se voltam para o público em geral, mas também possuem mostras convidadas para o público infantil.

Em 2012, o experiente cineasta Torquato Joel, que também coordena os projetos Jabre e Viação Paraíba, idealiza um festival na fronteira litorânea entre os estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte, com um modelo inusitado; surge o Sagi/Camaratuba Cine – Guerrilha de Fornteira³⁵. É um festival de cinema voltado para as produções dos dois estados numa mostra competitiva, além de curtas convidados. Sua periodicidade é anual, com revezamento entre as duas praias da fronteira, Sagi (RN) e Barra de Camaratuba (PB) enquanto sede do evento.

³³ <<http://www.curtacoremas.com/>>.

³⁴ <<http://www.curtacoremas.com/p/o-festival.html>>.

³⁵ <<https://www.facebook.com/sagicine> e <http://guerrilhadefronteira.blogspot.com.br/>>.

A singularidade deste festival consiste promover uma espécie de retiro audiovisual, no qual o isolamento das praias das cidades maiores permite assistir e discutir filmes, aprender técnicas novas, debater sobre as conjunturas do audiovisual nos dois estados, trocar experiências e firmar parcerias de trabalhos e projetos. As exposições se dão praticamente na beira do mar e o evento acaba por atrair realizadores e ativistas do audiovisual interioranos de outros estados, dando ares lúdicos e acolhedores ao ambiente, ao gerar uma congregação e pertencimento.

Ambas as localidades, através de seus moradores e rede hoteleira, fornecem amplo apoio, mas também fica evidente a diferença do apoio do poder público nos dois, reflexo da política cultural atribuída aos mesmos. Enquanto existe um apoio mínimo da parte da Paraíba, no Rio Grande do Norte isso é praticamente inexistente, a não cessão de espaços públicos para alojamento, exibição e realização de atividades de formação técnica e crítica.

Dentro destas discussões travadas nos festivais, em seus fóruns, com novos atores sociais emergindo, surge, em João Pessoa, no ano de 2013, o Festival Móbile ³⁶ de audiovisual. Numa premissa inicial de difundir a prática audiovisual entre jovens, estimulando e recorrendo às mídias móveis, o móbile tem por seus objetivos:

Integrar a juventude e outros segmentos sociais em torno das temáticas do audiovisual; - Estimular e difundir a produção audiovisual independente da cidade de João Pessoa e da Paraíba; - Interagir com outras áreas da cultura; - Estimular novos produtores de audiovisual; - Oportunizar o acesso do grande público à linguagem do audiovisual a partir da produção independente; e - Garantir a intervenção de novos agentes na cena cultural da nossa cidade (FESTIVAL MÓBILE, 2013).

Esta iniciativa nasceu através da agência de formação Móbile Criativa, numa descendência do Festival de Vídeos Alternativos dos Funcionários I, projeto executado em 2008, no bairro homônimo da capital paraibana, que em sua primeira edição foi financiado pelo Fundo Municipal de Cultura.

Intencionalmente ou não, o Móbile acabou por dar espaço à produção paraibana que fica de fora ou possui pouca relevância do Fest Aruanda, bem como conseguiu atrair público distinto do principal festival do estado, dando um caráter mais aberto ao evento. São reflexos de uma geração nova que pensa a abordagem do audiovisual e suas variadas matizes de maneira mais dinâmica, abrangedora e mais comprometida com a realidade local, para além do escopo estético.

³⁶ <<https://www.facebook.com/festivalmobile/info>>.

E, finalmente, complementando o circuito de festivais do estado que estão sendo realizados de forma perene, em janeiro de 2014 aconteceu o 1º Curta Picuí³⁷, festival localizado na cidade de Picuí, na microrregião do Seridó paraibano. Este também foi um festival advindo de um coletivo cultural de jovens da cidade, a Bateia de Cinema, que possui um cineclube na cidade, encabeçado por Ismael Moisés, também aluno do projeto laboratório Jabre.

Conectado com as novas mídias e com as redes sociais, o festival operou sua coleta de inscrições e ações quase toda pela internet, através de vídeos promocionais no *youtube* e pela *fan page* do evento no *facebook*. Articulações com o comércio local se mostraram fundamentais e o reflexo de toda essa tática foi uma participação da população, não somente da cidade, mas de municípios circunvizinhos, tanto nas exibições quanto na formação, oportunizando o acesso ao audiovisual para toda a microrregião, algo que também pode ser identificado nos festivais de Coremas, Congo e Patos.

É válido mencionarmos outras iniciativas de festivais que não lograram êxito na sua sazonalidade, seja por questões de organização, seja por dificuldades externas, como conjuntura política da localidade ou falta de incentivos. Neste último caso, tivemos o Curta Cuité, cidade localizada no agreste paraibano (microrregião do Curimataú), o qual, depois de realizar sua primeira edição, promovendo uma série de atividades, não prosseguiu por falta de estímulos e financiamento, devido a questões políticas da cidade.

O fato é que sua segunda edição iria acontecer em 2012, ano de eleições municipais, a canalização dos recursos para outras áreas acabou por afetar o festival e logo após as eleições a proposta foi deixada de lado pelo poder público. Mas a adversidade fez com que seu organizador, Ismael Moura, se tornasse colaborador de outros festivais com o de Picuí, por exemplo, além de realizar projetos e manter contato nas cidades da região como Alagoa Grande e Nova Palmeira.

Alagoa Grande, município do agreste paraibano (microrregião do Brejo) também é uma das cidades que tiveram suas atividades de audiovisual interrompidas por um momento. Seu festival intitulado Mini-Mídias, voltado para mídias móveis foi interrompido depois da sua primeira edição, devido a problemas como falta de incentivos, questões estruturais e organizacionais. Dentre outros festivais que findaram por falta de incentivos estão o Festival do Minuto do Cariri Paraibano, em Monteiro; o FestCine do Semiárido Paraibano, em

³⁷ <<http://curtapicui.blogspot.com.br/>>.

Cabaceiras, ambos no Cariri paraibano (mesorregião da Borborema); e o Festival de Cinema da Estação Ciência, em João Pessoa.

No entanto, ante os enfrentamentos e dificuldades, a resistência e a persuasão, que se fazem presentes, a “rede de festivais” na Paraíba continua a se redimensionar. Um exemplo disso será o I Festissauro – Festival de audiovisual do Vale dos Dinossauros³⁸, a ser realizado em maio de 2014, na cidade de Sousa, alto sertão Paraibano. E tem como seus organizadores cineastas e realizadores daquela região, amparados, tanto pelo cineclubes Walter Carvalho, quanto pela Acauã Produções, além do apoio do Centro Cultural do Banco do Nordeste (CCBNB) na disponibilização da sua estrutura física e equipamentos de exibição.

b) Mostras e eventos de exibição em audiovisual

As mostras se diferenciam dos festivais pelo seu caráter não competitivo, priorizando a exibição como forma de acesso e atendimento ao público carente da sétima arte nas cidades em que não existe cinema ou que fornece apenas o “cinema industrial”, dito hegemônico.

É pertinente pontuarmos, que alguns dos festivais mencionados acima iniciaram suas trajetórias enquanto mostras, e, conseqüentemente – como forma de ganhar mais espaço e poder de alcance –, as mostras se tornaram festivais³⁹. Além de propiciar o acesso através das exibições, as mostras se comprometem, a depender do caso, a circular o acervo audiovisual produzido no estado e fora dele, cumprindo um papel cineclubista inicialmente, porém com um direcionamento planejado e focado em criar essa relação de identidade cultural entre as obras paraibanas e público paraibano.

Ao contrário dos festivais, que possuem um calendário que procura não haver choques de datas entre os eventos, as mostras não respeitam esse princípio a rigor, embora algumas mostras ocorram em certos períodos pré-estabelecidos. Cabe aqui elencarmos as principais mostras que ocorrem no estado e algumas de suas peculiaridades.

Já mencionamos a Mostra Acauã, organizada pela Acauã Produções, na cidade de Aparecida, sertão paraibano, e que se realiza sempre entre o final de novembro e início de dezembro, enaltecendo sempre uma personalidade da cinematografia paraibana e confluindo as produções de todo o estado em três dias de exibição em plena fazenda sertaneja.

³⁸ <<http://festissauro.blogspot.com.br/>> e <<https://www.facebook.com/pages/I-Festissauro-Festival-Audiovisual-do-Vale-dos-Dinossauros/676872882380460?fref=ts>>.

³⁹ A exemplo dos festivais de Picuí, o Móbile e o Cine Congo.

Outra mostra que podemos destacar é a Mostra Interestadual do Cinema Paraibano, realizada pelo também anteriormente mencionado Projeto Cinestésico⁴⁰. Este evento consiste em exibições da produção audiovisual em diferentes cidades paraibanas e em três cidades do Rio de Janeiro, estimulando o elemento da circulação e fruição das obras.

Na cidade de Bananeiras, microrregião do brejo paraibano (Agreste), O Ponto Audiovisual de Cultura Multivisualnet⁴¹ realiza a Mostra Multivisualnet, abrindo espaço para o audiovisual na região serrana do estado. Não tão longe de Bananeiras, porém na região da Borborema, mais precisamente na cidade de Nova Palmeira, a mostra Cine Mandacaru, organizada pela socióloga Raquel Baster e jovens do município, realiza exibições, na rua, de curtas documentários realizados por habitantes da cidade como resultado de um projeto apoiado pelo INSA – Instituto Nacional do Semiárido. Atualmente este projeto busca aproximação com o festival Curta Picuí e o coletivo Bateia de Cinema para dar continuidade e integrar projetos e parcerias na mesma microrregião do Seridó.

Na capital do estado, o Coletivo Mundo organiza o Festival Mundo⁴², que, apesar do nome, é apenas uma mostra multiartística que congrega o audiovisual local e nacional. Nos mesmos moldes do Festival Mundo, ocorre em Sumé, no Cariri meridional, o SECAS⁴³ – Semana de Cultura e Arte de Sumé – organizado pelo ponto de cultura Calangos e que tem na sua vasta programação espaço destinada a exibições de curtas metragens e oficinas.

O SECAS procura estar em consonância com o Festival do Congo em relação às datas, aproveitando o calendário para fortalecer a difusão do audiovisual na região. Em Campina Grande, o Sesc (Serviço Social do Comércio), em parceria com a Unidade Acadêmica de Arte e Mídia da UFCG, sedia o Curta em Campina⁴⁴, mostra de audiovisual local com intuito de tornar público as obras realizadas na cidade, ocorrendo debates entre plateia e realizadores.

Consideramos as mostras e os festivais como elementos fundamentais para a difusão do audiovisual paraibano, pela sua comunicação direta com a sociedade e por estas ações se configurarem como ponta oposta das formulações das políticas culturais que envolvem o audiovisual, encontrando nas mostras um dos seus fins. Elencadas as ações práticas que aproximam o Movimento do Audiovisual Paraibano da sociedade, criamos um mapa (ver anexo 2) com atual panorama audiovisual do estado da Paraíba, a fim de orientarmos

⁴⁰ <<https://www.facebook.com/Cinestesico?fref=ts>>.

⁴¹ <https://www.facebook.com/pontodecultura.multivisualnet>

⁴² <<https://www.facebook.com/FestivalMundo/info>>.

⁴³ <<https://www.facebook.com/semanasecas?fref=ts>>.

⁴⁴ <<https://www.facebook.com/CurtaemCampina?fref=ts>>.

geograficamente e espacialmente, na possibilidade de antever as aproximações e interações entre sujeitos no âmbito físico e presencial.

Por fim, destacamos o fato de que é nos festivais em que acontecem os fóruns de realizadores, instância de debates e formulação de propostas políticas para o desenvolvimento da cadeia do audiovisual, tanto para o âmbito estadual quanto em conformidade com as necessidades de cada uma das regiões dos festivais, buscando respeitar as características, potencialidades e viabilidades de fomentar cada vez mais o crescimento da prática audiovisual de maneira democrática e acessível. Nestes fóruns presenciais são convidados a participar, nas rodas de conversa, a comunidade realizadora de audiovisual da região, o poder público local e facilitadores na tentativa de traçar caminhos viáveis e cobrar a implementação de políticas inclusivas para o setor.

3.2 Atuação no ciberespaço, práticas políticas e socioculturais do movimento audiovisual paraibano.

Vimos que, geograficamente, o Movimento do Audiovisual Paraibano possui uma abrangência significativa, sendo bem distribuída e desempenhando ações nos campos da formação, produção e exibição por quase todo território da Paraíba.

Se pensarmos como estas ações estão interligadas e de que maneira convergem para um único movimento, a chave da resposta pode ser encontrada nas redes sociais e na atuação no ciberespaço, que, para além de divulgar os festivais, receber trabalhos e inscrições, possui uma dupla função: a de continuidade dos debates realizados nos fóruns presenciais e comunicação direta entre a comunidade audiovisual, o poder público e entre a própria comunidade entre si⁴⁵.

O audiovisual paraibano iniciou sua trajetória de uso das redes sociais em agosto de 2003, através da criação da lista de discussão da ABD-PB – Associação Brasileira de Documentaristas e curtametragistas - sessão Paraíba – chamada de “lista de corte”⁴⁶, grupo registrado no domínio de listas de discussão do portal *Yahoo*, e que foi desenvolvida pela produtora Liuba de Medeiros. A lista desempenha um papel preponderante de comunicação interna entre os membros, assim como serve de fonte de comunicações oficiais, como editais da ANCINE – Agência Nacional de Cinema –, resoluções do governo estadual, informação

⁴⁵ Para se ter uma dimensão mais exata ver os anexo 8, figuras 4, 5 e 6.

⁴⁶ <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/listadecorte/info>>

de inscrições de mostras e festivais, chamadas de trabalho para eventos acadêmicos e outros informes gerais.

No início se configurava como o principal espaço de troca de informações, debate e interações entre membros. Com o passar dos anos e com uma penetração maior das redes sociais em forma de aplicativo, a lista foi perdendo espaço para outras praças de convívio. Outro fator preponderante é que a lista é restrita, de início só membros da ABD-PB e, posteriormente, a quem solicitasse, porém houve pouca difusão para que se integrassem mais membros.

Atualmente, possui cento e vinte nove (129) membros e sua interação é pouco difundida, o que acabou por ser um espaço replicador das discussões e pautas trabalhadas no grupo de *facebook* “A Paraíba Precisa Ser Assistida – MOVIMENTO PELO CINEMA PARAIBANO”, que se torna o principal espaço de debate da classe audiovisual paraibana.

Criado em 2011, em caráter de fórum, o grupo emana, a partir das discussões e mobilização, para a reativação do Cine São José, antigo cinema abandonado, localizado em Campina Grande, que está em posse do governo estadual. Pela primeira vez, na “era das redes sociais”, iniciou-se um movimento da área da cultura em caráter *online* e de difusão para fora do grupo, envolvendo diversas entidades de toda Paraíba, seja na figura pessoal dos seus representantes, seja na forma institucionalizada. Em seu manifesto de abertura, objetivava a revitalização como uma saída para o audiovisual paraibano que se encontrava fora das salas de cinema no estado.

Provocado inicialmente pela própria classe, logo a chegada de outros atores transformou a iniciativa em algo sem dono e sim com causa. E seu endereçamento à Secretaria de Cultura do Estado (SECULT/PB) denunciava uma postura reivindicativa não apenas pelo Cine São José em si, mas como toda uma reformulação da forma de se pensar no fazer cultural e da forma como a iniciativa pública olha para o cinema, conforme seu texto inicial deixa explícito

É imperativo que o poder público fomenta o audiovisual com editais regulares e verbas à altura do expressivo movimento de produção e exibição de audiovisual que grassa por todo o Estado! [...] “Reforma” é a palavra central neste movimento. Não apenas uma reforma que devolva ao Cine São José a beleza e atividade de outrora, mas principalmente a reforma da maneira de pensar cinema neste estado. Cinema, assim como qualquer outra arte, necessita de público, o qual por sua vez também é ávido por consumi-la. Precisa-se, neste momento, transformar em grito os sussurros de uma cultura da miséria evidenciada por parte das autoridades responsáveis. [...] *Nosso* cinema precisa ser exibido. E o Cine São José clama sua chance de

voltar a ser algo mais que entulhos. A Paraíba precisa ser assistida hoje (MOVIMENTO PELO CINEMA PARAIBANO, 2011)⁴⁷.

O movimento, que havia realizado uma sessão de cinema em 18 mm no mês de abril, época de sua pré-forma – podemos dizer assim –, fez-se mostrar de fato para a sociedade na VI edição do Festival Comunicurtas, também em 2011, quando seu manifesto foi lido para todos os presentes na solenidade de premiação, assinado e encaminhado para a Secult/PB, iniciando um embate que, a partir do calendário dos festivais, podemos chamar de etapas da luta, na qual cada uma delas exigiu táticas e estratégias de persuasão diferenciadas conforme o contexto.

Atualmente, o grupo conta com mais de mil e setecentos (1.700) membros dentre realizadores, representantes dos poderes públicos na esfera nacional, estadual e municipais, integrantes de outros segmentos artísticos e membros da sociedade em geral. A dinâmica de ingresso do grupo é mediante solicitação e não há objeção quanto à aceitação, no entanto todos os membros estão sujeitos a regras de conduta que são a “não ofensa pessoal a qualquer um dos membros; postagem de ‘spam’; postagens de cunho político-eleitoral; e postagem de mensagens que não se relacionam com as pautas do movimento como um todo” (MOVIMENTO PELO CINEMA PARAIBANO, 2011).

Qualquer pessoa pode publicar sem ter que passar por uma avaliação da moderação. Em grande parte, as mensagens são de cunho informativo sobre eventos, editais, festivais e cursos, além de convocatórias para reuniões nos fóruns presenciais, enquetes ou chamadas para deliberar representações ou ações do movimento, informações das ações dos governos com intuito de formular crítica e apresentar propostas de reação e comunicados das ações do movimento.

É a partir desta comunidade que iniciaremos nossa análise do uso das redes sociais pelo Movimento do Audiovisual Paraibano, com o intuito de responder nossos questionamentos e averiguar nossas hipóteses no cumprimento dos objetivos pré- estabelecidos nesta dissertação. Durante a análise, haverá um acompanhamento não cronológico e uma interlocução entre a comunidade na rede social *Facebook* e os fóruns presenciais, bem como a relação de embate entre o movimento e os poderes públicos.

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/271277116233716/files/>>.

4 METODOLOGIA

4.1 Sobre o Método

A busca por um método incorre no esclarecimento próprio da investigação científica que visa elucidar formas de conhecimento de um determinado fenômeno. Antônio Carlos Gil (2010, p. 8) define método como “caminho para se chegar a um determinado fim”, e em se tratando de uma investigação social, esse fim pode muito bem fugir de um resultado exato.

Avançando nas terminologias, todo esse percurso de investigação científica precede de um conhecimento de vários métodos e suas devidas aplicações visando uma boa condução de pesquisa. Michel Thiollent (2011, p. 32) nos afirma que metodologia, além de disciplina em que se estuda métodos, “também é considerada como modo de conduzir a pesquisa”, sendo base para o pesquisador na sua orientação quanto à estrutura, o seu processo de investigação, seleção de conceitos, hipóteses e técnicas adequadas.

Em muitos casos de investigação científica, a complexidade do fenômeno requer o uso de mais de um método e de variadas técnicas, visando elucidar um diagnóstico mais preciso, capaz de fornecer um entendimento próximo à completude que o fenômeno possa exigir.

Para isso, a abordagem sobre *transmetodologia* de Efendy Maldonado (2012) nos dá uma pista interessante na compreensão do método de investigação do nosso objeto. Segundo Maldonado (2012, p. 31), a *transmetodologia* é uma “vertente epistemológica que afirma a necessidade de confluências e confrontações entre vários métodos [...] Nutre-se de conhecimentos transdisciplinares, na dimensão teórica, e promove estratégias de exploração, experimentação e reformulação metodológica”. Com o nosso intuito de estudar a dimensão cidadã na cultura e na comunicação, encontramos respaldo em Maldonado, que nos afirma que “para a comunicação cidadã, é um campo de luta e criação que deve ser assumido mediante a confluência *transmetodologica* de estratégias, táticas, culturas, que configurem dimensões de conhecimento, liberdade, arte, prazer e energias produtivas” (MALDONADO, 2012, p.29).

Isto denota que o campo de confluência entre cultura, arte e comunicação possui complexidades, e aliado aos movimentos que desempenham ações neste campo, requer conhecer a heterogeneidade (VELHO, 2012) dos indivíduos e seus projetos. Ao estudarmos o Movimento Audiovisual Paraibano, estamos de diante de entidades e sujeitos comunicantes (MALDONADO, 2012) que possuem projetos individuais suficientes para se gerar um

projeto social coletivo, no entanto não estão abolidos dos conflitos, tensões e embate (VELHO, 2012). São nestes pontos de crises em que a pesquisa ganha um potencial de investigação a mais. Considerando que a descrição de um grupo social possui uma magnitude investigativa.

No caso do Movimento do Audiovisual Paraibano, buscamos o uso do método etnográfico. Pelo seu enquadramento no ponto de vista do fazer prático antropológico e pela noção de descrição de um grupo, a perspectiva que nos interessam mais é a de Michael Angrosino (2009, p. 30), o qual define que “a etnografia é a arte e a ciência de descrever um grupo humano – suas instituições, seus comportamentos interpessoais, suas produções materiais e suas crenças”.

Ainda para o autor,

o método etnográfico é baseado na *pesquisa de campo*, ou seja, conduzido no espaço de ação onde as pessoas ou grupo se encontram; é *personalizado*, o que permite uma conduta próxima entre pesquisador e objeto, face a face, de maneira que alça a pesquisa a um caráter participativo e observador; é *multifatorial*, pois permite sua condução por duas ou mais técnicas para triangular uma conclusão mais fortalecida pelas vias propostas; requer um compromisso de *longo prazo*, que pode levar algumas semanas, meses ou anos; é *indutivo*, de modo a usar um acúmulo descritivo de detalhes para construir modelos gerais ou teorias explicativas, e não para testar hipóteses; é *dialógico*, ou seja, suas conclusões e interpretações são debatidas com o objeto na medida em que se formam; é *holístico*, pois visa revelar o retrato mais completo possível do grupo em estudo (ANGROSINO, 2009, p. 31).

A escolha do método deu-se pelo fato de iniciarmos nossa pesquisa através da imersão no universo do audiovisual paraibano, buscando perceber como o grupo de realizadores, parceiros e instituições se apropriam e usam as redes sociais digitais para se aproximarem, informarem, traçarem estratégias e se articularem.

Compreendendo essas práticas sociais e política como parte da compreensão do uso do método etnográfico na internet, Burke (apud AMARAL, 2012, p. 169) nos diz que

em relação às culturas, a imitação e a apropriação são práticas comuns na forma de relação entre os povos. Tais práticas possuem tanto aspectos negativos (imitação) e positivos (apropriação criativa, indicada a partir da teoria clássica).

O campo do ciberespaço tornou-se próximo da pesquisa etnográfica com o uso cotidiano da comunicação mediada por computador. Segundo Adriana Amaral (2012, p. 170),

Apesar de ter surgido inicialmente no campo da antropologia e depois encontrar ecos em várias áreas das ciências humanas e sociais, a etnografia tem passado por diversas mudanças, principalmente dado ao aumento exponencial do número de ambientes digitais usuários das tecnologias de comunicação e informação, constituindo assim observáveis para o trabalho etnográfico.

É perceptível o uso do método etnográfico para o estudo das culturas e comunidades constituídas via internet, sejam elas “derivadas de redes sociais *off-line* e que por alguma razão migram e/ou transitam entre os espaços, ou ainda mesmo as formações sociais nascidas propriamente no ambiente *on-line*” (AMARAL, 2012, p. 171).

No caso do objeto em questão, suas práticas transitam nas instâncias *off-line* e *on-line*, com a preservação da lista de discussão e comunidade virtual em redes social digital, bem como a permanência do fórum presencial para deliberação de ações e criação de documentos oficiais em nome do coletivo. Este prognóstico nos permite alinhar a pesquisa etnográfica na perspectiva interacionista, visto que “busca desvelar os significados que os atores sociais atribuem as suas ações” (ANGROSINO, 2009, p. 20) na ideia de que os debates promovidos nessas “arenas” públicas não são condicionantes imperativas na formulação das políticas públicas de audiovisual, mas possuem uma legitimidade simbólica advinda da interação, em caráter político, realizada pelos os que fazem a prática audiovisual no estado.

No nível da definição, para o interacionismo, interação é o “processo que ocorre quando as pessoas agem em relação recíproca num dado contexto social, colocando-se nos diferentes pontos de vista dos membros de seu grupo, como num jogo de papéis [...] Ou seja, a *interação* se define pela consideração das ações individuais no âmbito de um conjunto de ações inter-relacionadas” (MÁXIMO, 2010, p. 36).

Ainda segundo Maria Elisa Máximo (2010, p. 39),

a perspectiva interacionista oferece um modelo de análise que parece se aplicar a qualquer contexto social, independentemente da heterogeneidade dos atores envolvidos e das interfaces em que se sustentam as interações, sejam interfaces culturais, técnicas ou combinações destas [...]. Contudo, a maior contribuição do Interacionismo Simbólico para as análises das situações interativas do ciberespaço é, sem dúvida, a compreensão da

pluralidade individual como sendo constitutiva do sujeito moderno, submetido à participação em diferentes domínios e segmentos sociais.

É válido ressaltar que essas práticas não excluem a prática social dimensionada no campo *off-line*, mas sim, constitui em mais um espaço de socialidade, ao que Maffesoli (1998) atribui à metáfora do caleidoscópio em que tudo se conjuga, multiplica-se e se divide, formando contornos diversos e cambiantes, realidade que se adequa a um movimento tão plural e multifacetado quanto o do Audiovisual Paraibano.

4.2 Técnicas e aplicações

Antes de entrarmos no método etnográfico propriamente dito, fizemos um levantamento bibliográfico sobre os principais conceitos a serem trabalhados e apontados pelos objetos como a questão das políticas culturais, a democratização da comunicação, teoria dos movimentos sociais, mídia independente, audiovisual e prática social, cibercultura e socialidades.

Iniciada dentro do tema, paralelamente foi construída a pesquisa exploratória sobre o objeto com o intuito de delimitar quais as redes sociais a serem estudadas e traçar uma cartografia do panorama audiovisual paraibano numa tentativa de estabelecer um *corpus* de pesquisa. Foi escolhido trabalhar as redes *on-line* da lista de discussão da ABD-PB e o grupo de discussão instaurado no *facebook* “A Paraíba Precisa Ser Assistida – Pelo Cinema Paraibano” e os fóruns presenciais compostos nos festivais de cinema no estado que, atualmente, concentra-se em dez localidades (João Pessoa, Campina Grande, Patos, Coremas, Alagoa Grande, Cuité, Congo. Picuí, Sousa e Sagi/Camaratuba).

Feito esse traçado de campo, propõe-se a aplicação das técnicas da coleta de dados. Entendendo a diferenciação entre o método e a técnica “reside no fato de que a segunda possui em geral um objetivo muito mais restrito do que o primeiro” (THIOLLENT, 2011, p. 33), optou-se por seguir o percurso da etnografia e a observação participante. Segundo Angrosino (2009, p. 53), “tenha em mente que a observação participante não é propriamente uma técnica de coletar dados, mas sim o papel adotado pelo etnógrafo para facilitar sua coleta de dados”.

Segundo Travancas (2005, p. 103), este termo significa que “antes de mais nada, o cientista social não se coloca ingenuamente, ou pelo menos não deve se colocar, em relação a sua presença no grupo”. O que de fato facilita a inserção do pesquisador no grupo é o fato de

fazermos parte do Movimento antes de iniciarmos a pesquisa e ter essa condição como fator motivador para a investigação científica. Compreendendo que o etnógrafo “pode assumir papéis que vão do observador invisível ao de participante completamente envolvido” (ANGROSINO, 2009, p. 86), otimiza-se o processo de interação entre pesquisador e grupo e o acesso aos documentos e arquivos que possam servir para a investigação, de forma gradual e declarada.

Para uma melhor abordagem e direcionamento dos estudos sobre o Movimento do Audiovisual Paraibano em seu contexto no ciberespaço, far-se-á o uso da terminologia da Netnografia, ou Etnografia Digital, desenvolvido por Robert Kozinets (apud CERQUEIRA, 2010). Segundo o autor, a Etnografia Digital consiste numa

Descrição escrita resultante do trabalho de campo que estuda as culturas e comunidades *on-line* emergentes, mediadas por computador, ou comunicações baseadas na Internet, onde tanto o trabalho de campo como a descrição textual são metodologicamente conduzidas pelas tradições e técnicas da Antropologia cultural (KOZINETS apud CERQUEIRA, 2010, p. 36).

Kozinets indica as seguintes etapas de pesquisa: *entré* cultural (definição de objetivos, grupos, tópicos e espaços a serem estudados), coleta e análise de dados, ética de pesquisa (identificação do pesquisador perante os sujeitos investigados) e *feedback* (apresentação de relatório final aos membros dos grupos).

Ressaltando que estamos inseridos no contexto do Movimento do Audiovisual Paraibano antes mesmo desta investigação, compreendemos a necessidade de um distanciamento do objeto do ponto de vista crítico, como uma maneira de não deixar que as experiências sensíveis (SODRÉ, 2006) de imersão coletiva possam prejudicar uma análise isonômica e coerente do que vem a estudo. No entanto, acreditamos que o fato de estarmos inseridos nesse contexto se mostra uma vantagem, no que tange a aproximação e compreensão dos reais sentidos deste Movimento e seus processos sociais.

Uma vez nos expondo ao grupo, e mantendo essa distância crítica, estamos sujeitos a novas experimentações sociais, tendo em vista que haveremos de nos deslocarmos dentro do ciberespaço e pelo Estado da Paraíba, buscando as nuances, particularidades (CORTINA, 2005) e os elementos inerentes ao Audiovisual Paraibano. Nesta assertiva Gilberto Velho (2012, p. 35) nos diz que:

Quanto mais exposto estiver o ator a experiências coletivas diversificadas, quanto mais tiver de dar conta do ethos e visões de mundo contrastantes, quanto menos fechada for sua rede de relação ao nível do cotidiano, mais marcada será sua *autopercepção de individualidade singular*.

Consideramos que as experiências que tivemos durante estes dois anos de acompanhamento do audiovisual paraibano também contribuíram para uma autocrítica construtiva do pesquisador e redimensionou sua compreensão do contexto a qual está inserido.

Acompanhamos a lista de discussão da ABD-PB e o grupo do *facebook* “A Paraíba Precisa Ser Assistida” desde agosto de 2011, buscando separar fatos de relevância social – como intervenções, articulações e ações discursivas do movimento – e propostas de políticas públicas para o setor. Encerramos o período de observação em janeiro de 2014 para iniciarmos a análise dos dados obtidos em campo e elaboração da dissertação. Ao verificar as publicações, vimos o quanto a lista de discussão está subordinada ao grupo no *facebook*, no que tange em relação às temáticas, que em geral, acabam por relegar o espaço virtual da lista em um mero espaço de replicação das mensagens do grupo para aqueles que não possui conta na rede social.

Com isso, acabamos por focar nas discussões do grupo “A Paraíba Precisa Ser Assistida”, onde categorizamos as mensagens em informativas (com intuito de divulgar algum festival, mostra ou edital da área), discursivas (a cerca de alguma temática política que formule posicionamentos), convocatórias (convites para fóruns, manifestações, reuniões e atividades presenciais em geral), analítica (como *feedback* das ações presenciais) e spam (conteúdos que não fazem parte da temática central do grupo).

Em relação aos festivais de cinema e seus respectivos fóruns, seguimos a proposta de frequentar ao menos uma (1) edição de cada festival, o que prevê encerrarmos toda a busca em agosto de 2013. Até o presente momento, foram feitas pesquisas de campo nos festivais de Campina Grande (Comunicurtas, agosto de 2012 e agosto de 2013), Patos (Cinema com Farinha, outubro de 2012), Congo (Cine Congo, novembro de 2012) e Sagi/Barra de Camaratuba (Sagi-Barra Cine, outubro de 2012 e outubro de 2013), Curta Coremas (Coremas, julho de 2013). Para cada um dos festivais foi elaborado um diário de campo pautado na observação, e contamos com os registros videográficos próprio dos eventos, registro de pesquisa dos fóruns e coleta de arquivo oficial dos eventos, a exemplo das cartas de reivindicação elaboradas nos fóruns presenciais.

É válido registrar que nesse período, os festivais FestAruanda (João Pessoa, dezembro de 2012), CurtaCuité (Cuité, setembro de 2012) não foram realizados por questões políticas e estruturais, cabendo a nós investigar os reais motivos da não-execução e suas consequências no atual panorama audiovisual do estado. Além disso, o festival da cidade de Picuí estava para ser realizado (janeiro de 2014) quando esta pesquisa encerrou seu *corpus*, mas considerando válido mencionarmos e inserir no contexto.

Pretendemos seguir as etapas de pesquisa sugeridas pelo autor, com o acréscimo de entrevistas presenciais com administradores, colaboradores e usuários das redes sociais estabelecidas tanto no contexto *off-line* quanto *on-line*. Entendendo como entrevista em sua definição etnográfica, na qual é feita em profundidade, isto é,

ela não é uma mera versão oral do questionário. Ao contrário, seu objetivo é sondar significados, explorar suas nuances, capturar áreas obscuras que podem escapar as questões de múltipla escolha que meramente se aproximam da superfície do problema (ANGROSINO, 2009, p. 62).

Temos por objetivo preservar a natureza aberta dessa entrevista para que possa nos permitir vários direcionamentos de acordo com o desenrolar da pesquisa.

Em nossa pesquisa de campo, mostrou-se frutífera na sondagem de possíveis nomes para essa série de entrevista em profundidade como João Carlos Beltrão (presidente da ABD- PB); Ely Marques (videomaker, membro da ABD-PB e coordenador do grupo do *facebook* “A Paraíba Precisa Ser Assistida”); Torquato Joel (organizador do Sagi-Barra Cine e idealizador dos projetos Jabre de roteiro e Viação Paraíba); Carlos “Mosca” Félix (presidente do Moinho de Cinema da Paraíba, parceiro do Festival Comunicurtas); Dentre esses nomes, alguns já foram entrevistados e outros agendados, o material coletado será demasiadamente válido no capítulo analítico. O objetivo da escolha desses atores culturais é poder ter uma visão ampla e plural sobre a política de audiovisual no estado através dos olhares oficiais, independentes e classista. Existe a possibilidade de acrescentar outros atores que venham a contribuir com a pesquisa.

Reconhecemos o potencial democrático embutido na tecnologia da internet e seus dispositivos midiáticos e suas potencialidades, no que tange a propagação da cidadania cultural através de uma mídia independente, alternativa e contra hegemônica, e acreditamos que este potencial pode ser explorado de modo a transformar criticamente a realidade.

Dito isto, é necessária a ressalva de que tentaremos evitar qualquer pré-noção “apocalíptica” ou “integrada” em relação ao desenvolvimento da mídia e principalmente em

relação aos *sites* especificamente estudados; não porque pretendemos sustentar pretensões de neutralidade ou imparcialidade – afinal, um jornalista é um dos primeiros profissionais a reconhecer o vazio desse termo –, mas porque tal cautela é necessária no estudo de um tema tão relevante, polêmico e heterogêneo. Deixar os dados encontrados e os sujeitos investigados, através da mediação do instrumental teórico, construírem os resultados, é a melhor maneira de desenvolver uma pesquisa deste tipo.

5 ANÁLISE DO USO DAS REDES SOCIAIS PELO MOVIMENTO DO AUDIOVISUAL PARAIBANO

Uma vez apresentados os sujeitos e entidades que compõem Movimento Audiovisual Paraibano, partimos para a análise de suas interações e avanços nas suas pautas reivindicativas. Empreendemos aqui, um percurso reflexivo entre as ações tomadas nos encontros presenciais, as discussões provocadas no âmbito das redes sociais digitais e como esses diálogos resultam em ações dos grupos que integram o movimento, seja do ponto de vista político, cidadão ou meramente informativo e/ou propagandístico.

O nascedouro da organização do segmento audiovisual paraibano como se encontra atualmente estão nos fóruns executados durante o Festival Aruanda em João Pessoa. Para que se um dia viesse a existir uma discussão da classe na esfera on-line, houve rodas de diálogos formais e informais no intuito de verbalizar os anseios da categoria ante ao poder público, como relata Ely Marques, um dos articuladores do fórum:

Fórum enquanto uma espécie de reunião entre pessoas de um mesmo segmento, já existia antes disso, mas como ele é formatado hoje, ele foi a partir do festival de Coremas com a primeira carta e isso começou a criar um costume de ter dentro dos festivais um fórum, apesar de que até antes desse em Coremas já costumava ter aqui no Aruanda. Sempre tinha uma reunião do segmento e às vezes era um fórum, às vezes não era porque eu entendo como fórum quando você tem uma ata, quando você tem uma carta, alguma coisa que registre aquilo porque existe um grupo enquanto sociedade civil que se junta pra fazer suas colocações [...] E deixar isso registrado. Apesar de já existir antes outras configurações, essa configuração atual como a gente vê hoje surge a partir de Coremas (MARQUES, 2014).

Destarte, é perceptível a necessidade de oficializar as reuniões do movimento, seja no sentido de organização dos passos dados pela comunidade, ou como registro dos encontros realizados. Essa opção de se intitular como 'fórum' os encontros da comunidade denota um viés legitimador do movimento e o posiciona enquanto sociedade civil que opta pela discussão direta com o Estado na resolução dos seus pleitos (GOHN, 2010).

A Carta de Coremas de 2011⁴⁸, mencionada acima no depoimento de Marques, foi um ponto chave para a formulação da atual conjuntura do audiovisual paraibano. Foi lá, em um

⁴⁸ Ver anexo I – Carta de Coremas.

encontro presencial, que se reuniram realizadores de pelo menos dez municípios paraibanos, dentre diretores, produtores, organizadores de festivais, mostras e cineclubistas. Ao analisarmos este fato enquanto processo social, observamos uma dimensão de socialidade e sociabilidade presentes em estágios semelhantes. Vejamos que o fato de se reunirem em prol do segmento, organizando as propostas e formulando uma reivindicação a ser levada e discutida com o poder público, o grupo exerce uma função de sociabilidade.

Porém, não podemos descartar que dentre as suas motivações em estarem presentes, perpassam ao fato de estarem juntos em um evento que tem por sua verve a celebração da arte que desempenham. Outro fator que possa ser considerado está ligado aos anseios de cada um dos membros explicitam no debate, e por meio da carta está presente isso, onde se problematiza deficiências ligadas às regiões e localidades dos presentes, bem como projetos ligados a elas. Estes fatores evidenciam elementos da socialidade (MAFFESOLI 2004; MÁXIMO, 2010), quando permitem, através das interações o reconhecimento, princípio básico da ideia de comunidade.

Essa assertiva ganha força à medida que os fóruns vão se realizando nas cidades-sede dos festivais e na execução do JABRE – laboratório de roteiro, em que vão sendo acrescidas ou ponderadas outros anseios e reivindicações, bem como nas discussões são analisadas o andamento das ações. Em nossos registros nos festivais, notamos que existem dois momentos nos fóruns.

O primeiro é a apresentação dos presentes e problematização da atual conjuntura local da ‘cena’ audiovisual, sempre mediada por um realizador da cidade onde está sendo sediado o fórum. Acredita-se que isso se deva como uma estratégia do movimento de aproximar a comunidade local de realizadores a seus problemas, e simultaneamente o movimento faz uma análise de situação local e de como pode intervir, seja com opiniões, sugestões de ações ou simplesmente o endossamento e apoio às causas relatadas. O segundo momento se concentra no debate a nível estadual, mesclando informes e ações e convidando os participantes a contribuir com suas opiniões. Esta dinâmica, partindo do problema local para o problema estadual, acaba por gerar uma aproximação entre os presentes, mediante a comunicação direta e dialógica, mesmo que esta esteja passível de ruídos e tensões inerentes a infrapolítica (SCOTT, 2008).

Tal dinâmica empreendida nos fóruns veio a existir como alternativa a política de classe instituída por sindicatos ou associações, como relata Ely Marques:

Essa coisa de sindicato, de associações, tem um ranço muito forte ainda, um diálogo muito forte com esse período do país, ter vivido uma ditadura militar e tudo era muito controlado, então até sindicato, associações tudo tinha uma forma de regulamento, regimento onde você amarrava muito e começava a criar uma estrutura hierárquica [...] eu acho que no exercício da democracia, a sociedade civil tem que ter voz independente de sindicatos e associações [...] se você tá usando uma associação, você realmente tem que entrar em contato com ele para que a associação venha e faça aquilo, mas o fórum? O fórum é uma expressão, é um conceito e não tem propriedade! (MARQUES, 2014).

Sendo assim, percebemos dois aspectos no surgimento do fórum e de sua dinâmica. O primeiro é a busca por uma via legítima de representação social ante ao poder público. O segundo é a busca de uma ação que redimensiona a questão da representação da sociedade civil, abolindo a prática de luta sindical como única via de representação, considerando ela mais uma instância da luta. Assume o discurso coletivo protagonizado por muitos e não por apenas uma entidade. (GOHN, 2000; MELUCCI, 1989).

Do ponto de vista da comunicação, o fórum valida a expressão alternativa a exemplo da presença de processos não hierarquizados e compartilhados de produção e difusão de mensagens e da propriedade coletiva (PERUZZO; DOWNING), uma vez que se permite qualquer membro que esteja presente a colaborar com o projeto do movimento e os próprios documentos estão a dispor. Isto permite a ideia de pertencimento e integração dos sujeitos nas causas evocadas. Um exemplo que podemos destacar é o relato da produtora Kalyne Almeida, em que:

Eu era estudante de comunicação do DECOM, eu convivía com algumas pessoas que eram da ABD e eu não me sentia representada por eles, eles faziam projetos pra eles, e eles não incluíam pessoas, em 2011 quando eu vou buscar o fórum, eu vou buscar especificamente o fórum porque eu já entendi que no fórum eu tinha voz assim como qualquer outra pessoa, eu não precisaria ser legitimada por um grupo, e aí eu chamo até de panelinha porque era um grupo que já estava fechado, *amarradinho*, e quem chegasse junto tinha que passar ainda pelo aval de *fulaninho e de fulaninho* e no fórum não existe isso, o fórum é qualquer pessoa, é um músico o músico faz parte do fórum de audiovisual se ele quiser porque ele trabalha na cadeia produtiva do audiovisual (ALMEIDA, 2014).

Para o movimento como um todo, o fato de realizar estas discussões descentralizadas nas cidades serve como um mapeamento e uma ação voltada para a manutenção da unidade do segmento e o fato de estar junto numa ação presencial, fortalecem afetivamente as relações entre sujeitos distantes e que em muitas vezes antes não sequer se conheciam tanto fisicamente quanto ‘virtualmente’.

No entanto, não basta apenas a ação presencial para que se efetivem as relações destes sujeitos, assim como necessita de um acompanhamento entre as partes (os realizadores da cidade do festival e os ‘de fora’) a cerca das discussões e desdobramentos das ações e táticas combinadas. Para que a participação pudesse ser contínua e não fragmentada mediante a cada edição dos festivais – uma vez que nem sempre os realizadores de todas as mesorregiões podem comparecer a todos os festivais – surge uma necessidade de espaço contínuo de interação, e as redes sociais digitais acabam por serem escolhidas enquanto alternativa para uma discussão perene.

Com isso o surgimento do grupo de *facebook* ‘A Paraíba Precisa Ser Assistida – MOVIMENTO PELO CINEMA PARAIBANO’, ocorreu quase que simultaneamente a realização dos fóruns. Ocorre que, para nos situarmos cronologicamente, ao mesmo tempo em que se realizava o fórum de Coremas, em abril de 2011, ocorria a ocupação do Cine teatro São José, em Campina Grande. Consequentemente, os anseios provocados no sertão do estado, em grande parte coadunavam com os pleitos reivindicados no agreste, e a via das redes sociais digitais acabou por interligar toda a discussão.

Ressalta-se nesse ponto a questão do momento como fator preponderante para aproximação do segmento em torno de causas em comum, e, por conseguinte a constituição do espaço nas redes para a criação de um fórum amplo de debate a nível estadual, de forma constante quase que imediata. A escolha do *facebook* parte de uma escolha também atrelada ao momento, visto que era – e ainda é – a rede social mais frequentada pelos integrantes do movimento. Como todo aplicativo voltado para interação social mediada por computador implica em particularidades, logo tais particularidades vão influenciar na conduta e nas relações entre membros do grupo, bem como as particularidades do grupo também vão adaptar o *facebook* ao que o grupo deseja dele. Sendo assim, ultrapassa o uso do *facebook* como mera ferramenta, e criando novas possibilidades de entendimento e conflitos nos diálogos entre os sujeitos pertencentes ao grupo.

Para compreendermos melhor como estas interações entre membros e a influência que o aplicativo exerce na dinâmica do movimento, cabe aqui fazermos uma explanação da dinâmica de trabalho no grupo, evidenciando algumas particularidades da rede.

a) Dinâmica do grupo e conflitos internos

Inicialmente faremos uma descrição da dinâmica de participação do grupo de *facebook* 'A Paraíba Precisa Ser Assistida – MOVIMENTO PELO CINEMA PARAIBANO', tendo como base de comparação o método utilizado por Máximo no seu artigo sobre a lista eletrônica de discussão Cibercultura, bem como seguiremos o que a autora chama de *fiões topicais*⁴⁹ (MÁXIMO, 2010) para refletirmos sobre as regras de sociabilidade e as socialidades do grupo.

O grupo de discussão, por sua composição heterogênea, permite identificarmos sujeitos com participação em variados níveis. Numa comunidade onde existem quase 1.700 membros, e que na sua grande maioria (cerca de 2/3) integram esta mesma comunidade há apenas seis meses, evidencia uma dinâmica em que uns se sentem mais a vontade de falar do que outros.

Em primeiro modo, um conjunto de 'fundadores' e articuladores iniciais se configuram com os sujeitos mais ativos na participação e emissão de mensagens. Estes sujeitos canalizam a maioria das postagens, e acabam por orientar os demais nas discussões. Embora existam moderadores – sete no total, não se restringe a eles as possibilidades de 'puxarem' as discussões, mas é notório que para ser alçada a condição de moderador, exige-se uma participação mais efetiva nas discussões e manutenção do grupo, ainda que isso não esteja estabelecido como regra da comunidade.

Esta condição não denota uma posição superior discriminada dentro do grupo, com alguma benesse ou privilégio crítico, compõe bem mais uma posição de organização e canalização de opiniões, respeitando as condições geográficas de cada um e a capacidade de identificar os sujeitos que estão interagindo, ora estimulando as discussões, ora balizando os conflitos que possam existir dentro do grupo. Porém, uma vez que o membro possui uma

⁴⁹ Um fio topical é entendido como o desenvolvimento de um determinado assunto, o tópico, em cadeia de respostas. Máximo se baseia de acordo com McCleary (1996), que considera topical qualquer mensagem que seja de interesse do grupo, estando ou não associada ao tema. No nosso caso, consideraremos o tema central do grupo. Também consideraremos como elemento agregador do fio topical o uso do dispositivo 'curtir' do facebook, que denota aprovação ou apoio ao conteúdo exposto no tópico.

posição de destaque dentro da discussão, ele está alçado à condição da liderança e sua “voz” terá uma reverberação mais eficiente no diálogo.

Um segundo modo de participação é encontrado naqueles sujeitos que são mais ativos nas ‘postagens’, sejam disponibilizando conteúdos, iniciando debates ou então participando de postagens de outros. É o que Máximo denomina de *owners*. Estes sujeitos são motivados ora pelo interesse pelo tema, ora por algum interesse específico no qual dominam ou possuem uma opinião contundente. No entanto, possuem uma participação assídua, numa comprovação efetiva de acompanham as discussões geradas no grupo e sentem a necessidade de deixar claro seu ponto de vista.

Seguindo ainda a lógica de Máximo (2010), podemos elencar um terceiro modo de participação, que seriam sujeitos que esporadicamente participam do grupo, motivados por alguma temática de interesse. Podemos aliar a estes sujeitos, pessoas que tem uma participação mais voltada para a informação de eventos e atividades ligadas a área do audiovisual, sem muito se importar ou se interessar em debater as temáticas políticas do grupo.

Por fim, temos um quarto modo de participação nos sujeitos que não participam efetivamente, mas apenas acionam a opção ‘curtir’ em postagens diversas. Por alguma razão não se sentem a vontade ou não estão interessados em opinar sobre os assuntos, mas sinalizam que estão de acordo com o discutido ou apoiam determinada opinião. Vale salientar que os outros modos de participação também utilizam o dispositivo ‘curtir’ para referendar determinada opinião emitida no grupo, mas o termo em questão são os sujeitos que participam do grupo constituindo uma espécie de ‘espectadores’, para ficarmos dentro do jargão audiovisual. Consideramos estes “silêncios” também como comunicações e possui sua dimensão participativa ou posicionada na discussão, uma vez que “todo comportamento numa situação interacional, tem valor de mensagem, isto é, é comunicação [...] Atividade ou inatividade, palavras ou silêncio, tudo possui valor de mensagem (WATZLAWICK, 2000, p.45)”.

Podemos adir a estes modos de participação, pessoas que divulgam informações oficiais como editais federais, das televisões a cabo e notas circulares do ministério da cultura. Estes sujeitos desempenham o papel do clássico ‘serviço de utilidade pública’, e pode se

considerar fundamental para a contribuição da informação, além de atualizar o segmento nas ações em escala federal. Como nos ilustra a imagem abaixo:

Uma vez delimitados os níveis de participação, abordaremos a conduta de ingresso e emissão de conteúdo dentro do grupo. Como havíamos citado anteriormente, o grupo possui um caráter ‘fechado’, ou seja, restrito a solicitação de ingresso. O *facebook* designa como ‘grupo fechado’ aquele em que qualquer pessoa pode ver o grupo e quem está nele, porém somente membros podem visualizar as publicações contidas no grupo.

Embora exista no *facebook* uma modalidade de ‘grupo aberto’, sabemos que foi optado pelo ‘grupo fechado’ a partir da criação do grupo como forma de se proteger dos olhares do poder público, visto que naquela época, em meio às manifestações pela revitalização do Cineteatro São José não poderia compor o grupo, correndo o risco de ser um privilegiado espectador das discussões traçadas entre o movimento na formulação das táticas para lograr êxito na proposta de reforma do cinema.

No entanto, atualmente não há objeções quanto ao ingresso do grupo, sendo exigido apenas que o novo membro tenha uma conta de *facebook* – obviamente. Ao entrar, a mensagem inicial elaborada pelos moderadores do grupo, define seu objetivo e indica ao novo membro qual a única restrição para participar dele:

Esse grupo tem o intuito de ser um espaço aberto para discussões relacionadas ao audiovisual paraibano a fim de tentarmos trazer melhorias e manutenção para o setor. Sendo assim, qualquer publicação que não esteja relacionada ao tema estará sujeita a ser apagada. Desde já agradecemos a compreensão de todos (A PARAÍBA PRECISA SER ASSISTIDA, 2014).

Aqui percebemos a intencionalidade real do grupo em ser espaço de discussão e troca de informações a fim de fortalecer o segmento. Porém, a troca de informações muitas vezes está submetida a equívocos como anúncios de eventos não tão ligados ao audiovisual, bem como a propagação de *spams*. É interessante falarmos sobre o spam, pois foi ‘dele’ a razão dos primeiros conflitos do grupo.

Segundo Máximo (2010, p.155), os modelos de mensagem criados por um grupo revela um “padrão de comunicação compartilhada”, e este padrão é o que vem a caracterizar a sociabilidade produzida nos espaços de interação digital. No nosso caso, as *regras de fala* definidas inicialmente não garantem que as mesmas venham a existir com o passar do tempo, havendo modificações mediante as ocasiões existentes que denotam conflito e divergência. É a dinâmica de grupo, provocada pelos seus membros que irão redefinir novas regras, e para que isto ocorra, é necessário o conflito. Isto tanto vale para o ponto de vista das interações internas quanto para as formulações de reivindicações e mais externamente, para a própria conjuntura da arena política frente ao poder público (CASTELLS, 2014).

Em se tratando dos *spams*, foram eles que inicialmente criaram a primeira regra dentro do grupo quando a partir de uma abertura provocada pela moderação, começou a surgir postagens excessivas que causaram desconforto em alguns membros. Como mostra esta postagem criada em maio de 2012 (ver anexo 8, figura 10).



Diego Benevides

Sugiro que usemos este espaço virtual para fins exclusivos do crescimento do nosso cinema!

Curtir · Comentar · 2 de maio de 2012 às 15:12 próximo a João Pessoa

Keytin Canuto, Luciano Mariz, Carlos Mosca e outras 9 pessoas curtiram isso.

Torquato Joel Concordo plenamente Benevides!

Em 2 de maio de 2012 15:12, Diego Benevides <
2 de maio de 2012 às 15:16 · Curtir · 1

Pablo Maia vou pensar no seu caso

2 de maio de 2012 às 15:21 · Curtir

Torquato Joel Qual deles? rs

2 de maio de 2012 às 15:22 · Curtir · 1

Pablo Maia ave maria,,, eu não dou noticia de casos. rs

2 de maio de 2012 às 15:23 · Curtir

Luís Barbosa Isso deveria ter sido comentado desde o principio do grupo que recebe diversos spams que não condizem com o tema do movimento, da classe e nem mesmo do cinema.

2 de maio de 2012 às 15:27 · Curtir

Abraão Bahia Lima voces gostam de um anarquia neh?

2 de maio de 2012 às 15:28 · Curtir

Pablo Maia poxa cara! fala mais de cinema ai

2 de maio de 2012 às 18:21 · Curtir

Pablo Maia me homenageia, me empresta dinheiro...

2 de maio de 2012 às 18:21 · Curtir · 1

Marcelo Coutinho maia, quando foi a última vez que tu viu uma nota de cem reais?

2 de maio de 2012 às 21:27 · Curtir

Gian Orsini Maia não é a Xuxa mas dá um show....

2 de maio de 2012 às 23:18 · Curtir

Luís Barbosa Eu não sou o Leão da Receita, mas vc me deve Pablo Maia, então vc cobrando é fatura para Luís Barbosa.[ponto final]

2 de maio de 2012 às 23:43 · Curtir

Kalline Brito Acho que as artes estão interligadas cinema, teatro, tv...

3 de maio de 2012 às 11:06 · Curtir

Ely Marques eu sou a favor da anarquia! cada um é seu próprio regulador e o facebook é perfeito pra isso, se vc ã gosta do post ou dos posts de um determinado usuário é só exclui-lo de sua lista, simples, fácil e sem celemas...

3 de maio de 2012 às 11:10 · Curtir · 1

Torquato Joel Claro que estão interligadas! Mas aqui foi proposto como um espaço para discussões pertinentes ao Movimento Cinema PB.

3 de maio de 2012 às 11:19 · Curtir · 3

Ely Marques sim, sim, dentro da anarquia que proponho acho que existe epaço tb para pessoas manifestarem sua opinião sobre a utilização do espaço... e cabe a cada um ter o bom senso de respeitar a proposta do espaço, tá bem claro ao que o espaço se propõe e esse post aberto por Diego ratifica isso...

3 de maio de 2012 às 11:24 · Curtir

Diego Benevides na verdade o que me incomoda é quando abro o bendito FCBK e tem la uma notificacao: "fulano postou no MOVIMENTO DO CINEMA PARAIBANO".. eu esperando ser algo relevante ao movimento, pela luta, algo a respeito de algum apoio, vejo eu que é uma propaganda... [Ver mais](#)

3 de maio de 2012 às 11:31 · Curtir · 4

Percebe-se aqui um apelo direto para o real objetivo do grupo formulado pelo diretor Diego Benevides, que a princípio não é possível saber que se trata de *spans*, mas logo em seguida o membro Luís Barbosa elucidada do que se trata o apelo. Mediante a discussão, percebe-se que ela se direciona para um embate ideológico de posicionamento, onde o moderador-‘fundador’ (Ely Marques) se manifesta através da sua resposta tanto para defender o seu ponto de vista a cerca dos *spans* quanto para redirecionar o debate, voltando para a sua temática que estava ganhando ares lúdicos motivados pelas opiniões dos *owners*.

O interessante nessa postagem é que ela nos demonstra também o caráter sociável que um grupo pode empreender quando através das aproximações entre membros permite uma quebra no caráter político do grupo e o transforma em espaço um de livre convívio com ‘brincadeiras sadias’ entre membros em pleno tópico. Seria uma intervenção *off-topic* dentro do *topic*. A própria intervenção do moderador na fala dá margem para entrar na brincadeira, porém entendendo o seu papel enquanto moderador da discussão.

Isto é uma evidência de socialidade presente no grupo, mas também contendo a sociabilidade, quando se gera a sensação do ‘estar- junto’ numa clara alusão a Simmel afirma como “mesmo existindo o propósito de uma unidade social, na sociabilidade a interação se libera de todos os laços com os conteúdos, não objetivando outra coisa senão o momento da conversa” (MÁXIMO, 2010, p.160). Uma vez que denota que os membros mesmo em meio à insatisfação do fato de existirem *spans* no grupo, se sentem a vontade nas suas falas, porém sem perder o foco da discussão, que termina com uma sugestão de um membro de terceiro nível (Rebeca Menezes) que acaba por sugerir a criação de outro espaço com finalidade propagandística, o que de fato ocorreu com a criação de um grupo chamado de “Mural do Audiovisual Paraibano”⁵⁰.

A apresentação de conflitos também pode ser frutífera quando se trata de reconhecimento do próprio grupo ou questionamento interno diante de uma tensão provocada por algum membro. Um fio topical pode estar carregado de intencionalidades que colocam em cheque os próprios membros. Neste caso, o debate provocado pode resultar numa série de questionamentos em que colocam membros do grupo em cheque e os incitar a responder, além de evidenciar os posicionamentos presentes.

⁵⁰ <https://www.facebook.com/groups/329970010421166/?fref=ts>

Nesse momento, posicionamentos são dados e emanam de maneira direta a heterogeneidade do grupo e suas pluralidades de opiniões, ocorrendo uma intensa negociação coletiva. Em exemplo que nos serve pra ilustrar tal comportamento esta no questionamento feito por um membro ativo sobre o financiamento da UEPB a um projeto de um longa- metragem (ver anexo 8, figuras 3.1-3.5)

O *flame*, como Máximo designa estes tipos de conflitos “ocorridos nos espaços interativos da Internet” (MÁXIMO, 2010, p.162) parte de uma provocação de um *owner* do grupo sobre um financiamento. A moderação responde estimulando e se isentando como único solucionador de dúvidas do grupo, numa postura ambígua de estímulo a discussão e de acompanhamento da mesma. Em seguida ocorre um posicionamento de ideias onde uns criticam a postura da universidade em financiar um único projeto, bem como seus métodos de

avaliação. Em determinado ponto a crítica se revela diretamente a entidade que captou o financiamento, sendo inquerida a responder.

Porém se observamos o comportamento da moderação, existe uma particularidade no que tange seu direcionamento a estimular outros participantes à discussão e que em dado momento acaba por gerar uma ‘discussão dentro da discussão’ onde reitera a função do fórum e a quem pertence ele, numa atitude voltada para o coletivo. Aqui, os moderadores (Ely Marques e Kalyne Almeida) estão desempenhando o papel de resguardar a ideia de ‘comunidade’, fundamental para a preservação da unicidade do movimento, sem interferir nos posicionamentos dos demais. Numa postura clara, Marques, em entrevista concedida à nossa pesquisa, ele nos diz:

No desfecho da postagem, há uma resposta do representante da entidade inquerida (Carlos Mosca), argumentando quase todos os questionamentos feitos ao longo da postagem, e embora não tenha havido mais comentários, o fato de existirem ‘curtidas’ sejam de moderadores, *owners* ou apenas ‘espectadores’, atesta a postura de participação, apoio e referendo da fala dada por ele.

Este exemplo pode atestar os conflitos da infrapolítica proposta por Scott e atestada por Downing, uma vez que alça a luz as diferenciações entre representantes do movimento, seus interesses e posicionamentos, porém como afirma Máximo:

O conflito que caracteriza o *‘flame’* está, nesse sentido, longe de ser um elemento desintegrador. Ele constitui, na verdade, um elemento fundamental na produção da sociabilidade na lista – em nosso caso, o grupo – uma vez que, a partir dele, é resgatado o ‘sentido de comunidade’ compartilhado pelos participantes, mas que não é explicitado no dia a dia (MÁXIMO, 2010, p.165)

O conflito também nos serve para afirmar o sentido que nos movimentos o contraditório auxilia na revisão de pautas e na vigília da conduta das entidades que estão inseridas no movimento, exigindo delas uma causa comprometida integralmente com o propósito maior de unidade e conseqüentemente a afirmação de uma identidade coletiva (GOHN, 2010).

b) Organização interna e participação coletiva em rede

Se os conflitos internos acabam por afirmar a unidade do movimento, esta mesma unidade é reconhecida e exercida quando o embate se faz de frente ao poder público. Neste caso, uma postura de cunho contra-hegemônico frente ao poder público assume um papel crucial ao aglutinar os sujeitos, de modo que diluem suas diferenças em prol da coletividade. Neste aspecto, selecionamos dois casos emblemáticos no grupo onde podemos entender melhor como se procede à dinâmica de discussão e as interações dos sujeitos e a sua participação.

No primeiro caso, temos uma convocatória feita por uma *owner* (Liuba de Medeiros) pedindo sugestões de dois nomes de ‘jovens realizadores’ para participar de um debate promovido pelo MinC sobre política cultural e juventude (ver figuras 2.1-2.4, anexo 8).

Esta consulta feita de forma aparentemente despretensiosa acaba por desencadear uma frente de participação e discussão sobre os possíveis nomes a compor e que critérios de legitimação eles estariam sendo escolhidos. Quando surgem os primeiros nomes, a *owner* descreve com mais minúcia o que se deseja para atender o que foi pedido.

O curioso nisso é que não existe um voluntariado imediato, mas sim uma série de indicações aleatórias, o que acaba pedindo uma organização quanto à escolha do perfil exato. Os outros membros começam a destacar elementos como conhecimento em políticas públicas, faixa etária, gênero, localização geográfica dentre outros que permitem auxiliar na escolha dos nomes. A partir do momento em que os nomes são elencados, os membros 'pré-convocados' começam a se manifestar, colocando suas disponibilidades, indisponibilidades, referendo e negação quanto à indicação de alguns sujeitos e até recusas claras de membros, de modo que se chega num afunilamento de alguns poucos nomes. É nesse momento que a *owner* faz uma sugestão clara de dois nomes. O interessante nisso é que não houve votação, e as pessoas que estavam no *share*, no momento, foram as que tiveram uma influência mais profunda do que pessoas que não acompanharam a discussão. Isso é o que Rifiotis (2010, p. 24) fala de 'passagem circunstancial' e "presentismo", que são características da socialidade para designar representantes do movimento e a ideia de representação neste caso é algo do caráter da sociabilidade.

Outro elemento interessante a se observar está no campo da apropriação da rede e seu uso. O *facebook* na sua modalidade de grupo tem a opção de 'fazer enquete'. A *owner*, por desconhecimento ou por desinteresse não acionou de imediato esta opção e o modo como se desenvolveu este tópico acabou por não permitindo uma reorganização das escolhas, ou um mecanismo mais democrático que a rede social permite. No entanto não exclui a participação nem o sentido de democracia se percebemos que todos puderam expressar suas opiniões como também votar em alguns membros. O que foi não utilizado foi o mecanismo de democracia direta, aquela por maioria de voto a qual todos estamos acostumados e que em muitas vezes é confundido como real definição de democracia.

Voltando a rede, a *owner* e conseqüentemente o grupo (uma vez que algum membro poderia ter sugerido o voto por enquete) aboliram do uso da ferramenta que a rede oferecia e trabalhou com suas próprias 'regras', se apropriando do espaço segundo as seus interesses (LACERDA, 2011), considerando as vantagens que uma escolha on-line pode permitir em relação a não ter que fazer uma convocatória para reunir os membros e decidir quem seria

escolhido. Toda esta série de fatores, podem ter oferecido uma vantagem para algum membro escolhido, bem como desvantagem para quem não estivesse na discussão.

No segundo caso, que ocorreu em dezembro de 2011, durante o Cineport⁵¹ daquele ano, reverbera para a lista um ato ocorrido na cerimônia de entrega de prêmios do referido festival. Contextualizando, durante a entrega, houve uma manifestação organizada pelo movimento, com participação discutida pelo grupo no *facebook*. No ato, houve a leitura da “Carta de Coremas” em conjunto com os pontos agregados nas cartas de Campina Grande e do Jabre. A intenção naquele momento era expor a sociedade paraibana, a mídia e o governo – que estivera presente na figura do secretário da Cultura, Chico César – os pontos de reivindicação e a indignação pela forma como o audiovisual paraibano é tratado pelo poder público, sendo desconsiderado pelo Estado da Paraíba como um importante elemento para construção da identidade local, com investimentos na cultura abaixo das expectativas (ver Anexo 01, Carta de Coremas de 2011).

Um fato inusitado ocorre durante a leitura e no ato da entrega das cartas de reivindicações ao secretário, o mesmo retira um smartphone do bolso e começa a gravar ou tirar foto da pessoa que está entregando (ver figura 4.1- 4.3, anexo 8). Não sabemos a real intenção do secretário, mas é evidente que o fato produziu uma discussão ampla no fórum, pela sua simbologia e intencionalidade. O realizador de Coremas Kennel Rógis Paulino registrou a ação e a publicou no grupo do movimento. Daí em diante surge uma série de opiniões e um debate a cerca da postura de Chico César, que em primeira análise tem um cunho provocativo conforme o primeiro comentário da postagem feito por Gustavo Rocha. O *owner* explica o ato arriscando uma razão para a filmagem de que “*ele deve levar para Ricardo* (Coutinho, governador do Estado da Paraíba, PSB)”. Na sucessão de opiniões emitidas pelos membros, temos uma teia de possibilidades e o *fio topical* acaba por se tornar uma *teia topical* (MÁXIMO, 2010, p.155), que nesse caso não ocorre um desvio temático, mas um desvio de opiniões de vão desde sarcásticas a lúdicas, posicionadas politicamente, embasadas em leis e até buscando aliar o ato do secretário ao fazer audiovisual.

Cabe aqui analisar alguns pontos interessantes. O primeiro é a dimensão de resposta que o ato presencial, ou seja, *off-line* repercute na rede *on-line*, o que podemos chamar de

⁵¹ O Cineport é o Festival de cinema de língua portuguesa, organizado pela empresa Energisa, detentora da concessão elétrica do Estado. Por se tratar de um festival inteiramente realizado pela iniciativa privada e como subsídios do governo através de isenção de impostos, não a consideramos uma ação audiovisual independente nem coadunada com os princípios do movimento. Embora muitos realizadores paraibanos participem do festival.

feedback da articulação, próprio da construção de sociabilidade de um grupo onde é válido observar que tanto as ações *on-line* vão para o *off-line*, quanto o inverso, gerando novos desdobramentos e alimentando um fluxo contínuo de informação nas duas esferas (RIFIOTIS, 2010, p.24). A questão não se esgota e é retomada pela ‘moderação’ (Kalyne Almeida) num outro momento anunciando e convocando os membros para uma reunião com a SECULT/PB para mais uma rodada de negociações.

O segundo ponto se encontra numa opinião de crítica ao movimento feito pelo membro Isabela Cribari, onde questiona a presença do movimento audiovisual paraibano nas discussões de âmbito regional e nacional, embora a mesma reafirme o apoio ao movimento. Esta postura de reflexão e auto-avaliação é próprio do movimento na sua constante reorganização e se destaca pelo caráter temporal. O comentário de Cribari mencionado foi em abril de 2012, quase cinco meses depois da postagem pelo o *owner*, sendo ‘revivido’ por outro membro aparentemente de maneira não intencional e que ganhou outra ‘rodada’ de discussão já com desdobramentos do fato anterior. Essa “memória” do grupo – exclusiva do fórum digital – também foi retomada em dezembro de 2013, ou seja, dois anos depois e dessa vez pela ‘moderação’ e de forma intencional com o objetivo claro de reavivar o ato e gerar uma nova discussão sobre a postura da secretaria, além de expor aos mais novos membros um momento importante na luta do movimento.

Isso faz com que a questão do efêmero, do momento, da passagem circunstancial (RIFIOTIS, 2010, p.24) vivido pelo grupo transcende o instantâneo e serve como dispositivo de estímulo para seguir com a causa. São características de socialidade, quando o momento é resgatado e a memória afetiva estimulada. Aqui, o sensível (SODRÉ, 2005) é o artifício propulsor, embora possa haver também características de sociabilidade, ela não exclui a socialidade, que também podem ser encontradas nos comentários de tom jocoso na postagem tão socialmente encontrado no convívio grupal.

É válido ressaltar que as discussões não se esgotam em postagem, em geral cada avanço ou evento organizado e seus desdobramentos e resultados acabam por gerar outras postagens relacionadas que envolvem outras interações. O fluxo é imenso e nos estenderíamos demais se fossemos relatar cada caso. Também vale mencionar o fato de que estas discussões não se limitam a lista, eles ultrapassam e ganha a ‘rede social aberta’ quando algum dos membros compartilha o conteúdo postado para ‘fora’ do grupo, o que ocorre em postagens de

convocatória, enunciação de documentos e fatos de relevância segundo o critério pessoal do membro.

c) Dinâmica de grupo com a participação do poder público

Anteriormente foi exposto como a *infrapolítica* do grupo é trabalhada em rede e como a resolução de conflitos geram novas configurações no movimento. No entanto busca se preservar a unidade e quando ela se faz fundamental numa causa ou quando ocorre um embate diante da esfera hegemônica. O Movimento Audiovisual Paraibano trava um diálogo quase que constante com o poder público paraibano numa tentativa de solucionar os principais impasses para uma sustentabilidade da cadeia produtiva do audiovisual no estado. Estes embates ocorrem tanto na esfera *on-line* quanto *off-line*, de modo que em geral, prevalece os encontros presenciais entre representantes do movimento e o governo. Desde início da ocupação do Cine São José, houve vários encontros entre as partes na tentativa de sanar os fossos existentes entre o segmento audiovisual e a política cultural do governo do Estado da Paraíba. Sabemos que as negociações não são resolvidas de imediato e no movimento isto requer uma reordenação de táticas a cada passo dado, com ganhos ou perdas (MELUCCI, 1989; GOHN, 2010).

Nestas discussões, avançaram algumas problemáticas como, por exemplo, a revitalização do Cinetatro São José e início de apoio governamental aos festivais mesmo que insipidamente, além de reavaliação dos editais estaduais Linduarte Noronha e do FIC – Augusto dos Anjos⁵². No entanto, houve também retrocessos como a não periodicidade destes editais e atraso nos repasses das verbas. Como nos relata Ely Marques:

Às vezes parece uma briga, parece que a gente tá brigando com o vento, mas as conquistas têm surgido aos poucos e acho que esse exercício de mostrar que a gente enquanto sociedade civil tem o entendimento que tem que ter garantia em algumas coisas, a gente consegue espaço no poder público (MARQUES. 2014).

⁵² Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos

O embate do Movimento Audiovisual Paraibano nunca se deu diretamente com o atual governador do Estado da Paraíba, Ricardo Coutinho (PSB), exceto uma vez na plenária de Orçamento Democrático realizado em Campina no ano de 2011, onde ele ‘ouviu’ as queixas do movimento - naquele momento encabeçado pelos membros do Moinho de Cinema – e repassou a ordem para o secretário Chico César. A dificuldade com que o poder público atende o segmento é percebida no uso da burocracia como tática e a aplicação da agenda política, elementos próprios da dimensão *societal* (SODRÉ, 2008). Como nos relata Carlos Félix ‘Mosca’, o governo dificulta diretamente dialogar com os segmentos artístico-culturais, segundo Félix:

No diálogo que se diz existir pela parte do Estado, você tenta marcar reuniões, mas elas são adiadas diversas vezes, e a gente consegue esse diálogo muito mais através das redes sociais, no grupo do audiovisual no *Facebook*, reclamando no *Twitter* [...] Porque o Estado não propõe isso. Se a coisa vai se tornando público, a necessidade do diálogo, eles cedem e chamam pra conversar (FÉLIX, 2013).

As pelepas entre o movimento são estritamente direcionadas e mediadas pela SECULT/PB, FUNESC⁵³ e as representações municipais de cultura. Dentre estes confrontos de ideias, selecionamos alguns casos que possam descrever a ação do movimento, as respostas e os procedimentos utilizados nas esferas *on-line* e *off-line* dentro da perspectiva da contra-hegemonia (MORAES 2008; CASTELLS, 2013).

Em primeiro caso, temos as rodadas de 2012, ano eleitoral no âmbito municipal onde o movimento se utilizou dos festivais – que em sua grande maioria São realizados no segundo semestre – para elaborar cartas de reivindicações voltadas para os prefeitáveis das cidades. Através da articulação on-line, os membros do grupo ‘A Paraíba precisa ser assistida’ se organizaram para a elaboração de cartas voltadas para os candidatos a prefeito de João Pessoa e Campina Grande⁵⁴, as duas maiores cidades do Estado (ver anexo 01).

⁵³ Fundação Espaço Cultural José Lins do Rêgo

⁵⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/271277116233716/496770573684368/>>
e
<<https://www.facebook.com/groups/271277116233716/506784476016311/>> .

Estas cartas foram entregues durante o período eleitoral, com a diferença que em Campina Grande, o Festival Comunicurtas ⁵⁵ se realiza em agosto, em plena campanha eleitoral. Aqui, a articulação dos cineastas de Campina Grande optou por uma ação inusitada. Convidou todos os candidatos ou os seus representantes para a cerimônia de encerramento do festival, chamou-os para o palco e os fizeram assinar a carta de compromisso na frente de uma plateia lotada.

Este ato optado para colocar “em xeque” a classe política diante da sociedade para assumir um compromisso com um segmento e conseqüentemente com a cultura, denota uma inversão do poder e um ato simbólico de luta, embora o documento possa ter um respaldo jurídico ínfimo ou até mesmo nulo. Aqui é postulação das regras do jogo do ponto de vista do movimento, e o rompimento com o clientelismo histórico que a classe política tem com artes (CHAUÍ, 1995, p.81). Naquele momento, aproveitando um momento favorável (a campanha) houve uma postura contra-hegemônica, ao tirar os políticos dos gabinetes e trazê-los para o seu ‘terreno’ que é a sala de cinema e os fizeram assistir filmes, sentir a dimensão sociável (SODRÉ, 2006) do audiovisual e acua-los diante de uma plateia. Configura-se num ato de socialidade na medida em que leva para o âmbito comunitário (MAFFESOLI, 1998) uma discussão que em geral se trava em gabinetes, com representações definidas e discussão institucionalizada. Ali, não era mais somente um movimento dialogando com a classe política, mas sim a sociedade campinense ante seus representantes políticos.

Outro caso ocorreu em também durante o Festival Comunicurtas, em agosto de 2013, realizado em Campina Grande. Durante o fórum de realizadores, foram convidados os poderes públicos nas esferas municipal (secretária de Cultura, Marlene Alves), estadual (secretário de Cultura do Estado, Chico César) e nacional (Representante do MinC, Beto Azoubel) e pela primeira vez os três compareceram. Pela importância, esse dia ficou marcado na história do movimento pelo fato que sentarem numa mesa de diálogo as três instâncias o segmento audiovisual. Embora o fato fosse presencial, para assegurar uma participação mais ampla, a discussão foi transmitida via “*livestream*” ⁵⁶ para quem quisesse se cadastrar e participar do diálogo mesmo não podendo estar presente. Em exaustivas quase 5 horas de debate foram repassados todas as questões e problemas do audiovisual paraibano e uma

⁵⁵

Disponível

em

<<http://www.pbagora.com.br/conteudo.php?id=20120901101706&cat=politica&keys=cineastas-convidam-prefeitaveis-entrega-carta-compromisso-comunicurtas>> .

⁵⁶ Aplicativo do twitter direcionado para transmissão de imagens em tempo simultâneo. Disponível em:

<<http://new.livestream.com/>> .

espécie de prestação de contas por parte do governo estadual, onde o secretário entregou um documento (ver anexo 9) contendo um relatório sobre as ações do Estado na área e algumas propostas que seriam encaminhadas.

Como o fato analisado anteriormente, esta também foi uma ação contida na socialidade, mas com traços de sociabilidade, uma vez que não foi uma conversa institucionalizada nem formal inicialmente, era um embate aberto para a sociedade. Porém, a apresentação do documento por parte do Estado e assim como a entrega da já costumeira carta aberta por parte do movimento⁵⁷ redimensionaram o momento em uma prestação de contas e novos apontamentos para a caminhada da cadeia produtiva audiovisual paraibana. Aqui temos a construção de um espaço público onde o movimento avança das suas discussões no espaço on-line, ao mesmo tempo em que deixa o *societal* dos gabinetes e constrói um espaço público *sociável* (SODRÉ, 2008) aberto a interações de qualquer cidadão. O uso das redes para transmissão e participação pode se configurar como uma *reterritorialização* do espaço de produção social partindo da mídia como auxiliar nesse sentido (MARTÍN-BARBERO, 1995).

d) As ações do movimento e a dimensão cidadã

Ao compreendermos como o Movimento Audiovisual Paraibano se organiza através dos seus fóruns presenciais, do seu grupo de discussão na rede social *facebook* e suas pelejas com o poder público, temos a dimensão cidadã que o comporta. A busca por reconhecimento tanto perante a sociedade quanto perante a iniciativa pública refletem o intento de um segmento coletivo em se fazer parte da opinião pública, e a mídia os auxilia tanto quanto espaço de interação como ferramenta de reverberação.

Isto pode ser afirmando nos escritos de Eunice Durham quando ela aborda sobre os movimentos sociais e sua dinâmica na cultura. Segundo Durham (2004, p. 291): “A ampla utilização dos meios de comunicação de massa pelos movimentos sociais, além de ter eficácia política, parece prender-se a essa necessidade de eles serem reconhecidos pela sociedade, na sua face de ‘opinião pública’”. Neste caso, também incorporamos a Internet como elemento colaborador da eficácia política dos movimentos.

⁵⁷ Ver anexo 01.

Os atos, manifestos, reuniões, cartas e atividades em geral que o movimento desempenha possui sua dimensão simbólica voltada para a resolução de carências e mesmo que logrem êxito ou não, firma uma posição de reconhecimento mútuo entre Estado, movimento e sociedade, e pontua o exercício da cidadania de modo coletivo por parte do movimento (DURHAM, 2004).

Considerando que a relação do Estado com a cidadania se pauta na garantia de dimensão cidadã enquanto *direito* (DURHAM, 2004; CHAUI, 1995), a cultura é pensada como direito dos cidadãos e a política cultural como cidadania cultural. E para tal cidadania ser exercida não é suficiente apenas o acesso ou apoio ao fomento, mas também o livre exercício de produção. É a partir deste ponto que iremos discorrer sobre o Movimento Audiovisual Paraibano enquanto promotor de cidadania cultural por meio de suas ações múltiplas e descentralizadas.

Como pode ser observado em nosso capítulo descritivo o Movimento Audiovisual Paraibano possui uma variedade de atores sociais, entidades que desempenham funções na cadeia produtiva de diferentes modos e com igual importância, como diversos focos de atuação e com impactos significativos na sociedade paraibana.

Festivais, mostras e a atuação de cineclubes são fundamentais para o movimento ‘mostrar a sua cara para a sociedade’ através de ações afirmativas no qual desempenham fornecimento de acesso, formação e exercício de cultura para as localidades onde conseguem atingir. É válido ressaltar que tais ações também são de suma importância para o movimento, uma vez que expande seu raio de atuação e gera capilaridades cada vez mais fortes da cadeia produtiva na sociedade paraibana, como atesta Helton Paulino, professor e realizador:

Então, a partir do momento em que temos produção, e expomos esta produção para nós mesmos, começamos a nós identificar, e a maior contribuição em matéria de audiovisual na Paraíba foi achar a semente da identificação. Mostrar o que é produzido em Coremas para Coremas, em Cuité para Cuité, em Campina Grande à Campina Grande, em João Pessoa para João Pessoa, e assim por diante [...] E aí nós vamos ver pessoas que muita das vezes se encontram no seu meio social justamente por causa do áudio visual, ele mostra esse caminhos, essas ramificações, e aí saem cada vez mais angariando novas caras, novos trabalhadores (PAULINO, 2013).

O interessante a ser observado nesse aspecto é o caráter independente e alternativo com que a expansão do audiovisual paraibano ocorreu nesses últimos anos tanto na questão da

exibição quanto na produção. As ações não surgiram ‘do nada’, e mesmo com os embates com o poder público para suprir as *carências* (DURHAM, 2004) do segmento, houve uma corrida paralela pela expansão quantitativa e qualitativa no campo audiovisual.

Se formos designar uma semente deste processo, chegaremos ao projeto ViAção Paraíba, do cineasta Torquato Joel. As ações desempenhadas pelo ViAção Paraíba, bem como o Jabre e outros projetos dessa natureza como o Projeto Cinema Adentro, da ABD-PB e o Projeto Paraíba Cine Senhor, irromperam a centralidade de produção e circulação do eixo João Pessoa-Campina Grande. Como já foi descrito, o projeto do ViAção percorreu 18 cidades interioranas até o momento com atividades de formação e exibição voltados para jovens entusiastas do audiovisual destas cidades.

Nesse intervalo formou dezenas de novos realizadores e influenciou o surgimento alguns festivais de cinema como o Cine Congo, Curta Cuité, Curta Picuí e o Curta Coremas. As iniciativas possibilitaram um acesso à cultura tanto na sua fruição quanto na sua produção, oferecendo uma alternativa aos pequenos municípios que antes acabavam por condicionar a sua sociedade imigrar nos grandes centros do Estado para se ter acesso ao audiovisual, seja como lazer e entretenimento, seja como forma de praticá-lo.

Os projetos em seus formatos permitem a livre expressão da cidadania cultural dos realizadores interioranos, uma vez que uma vez emancipando os indivíduos das barreiras técnicas, os condicionam a expressar sua identidade, contar suas histórias, ‘cantar suas loas’ e resgatar a memória do seu povo através da arte da câmera. Isto pode se configurar como exercício claro de cidadania cultural na compreensão do que Chauí denomina de:

Direito a criação cultural, entendendo a cultura como trabalho da sensibilidade e da imaginação na criação de obras de pensamento; como trabalho da memória individual e social na criação de temporalidades diferenciadas nas quais indivíduos, grupos e classes sociais possam reconhecer-se como sujeitos de sua própria história e, portanto, como sujeitos culturais (CHAUÍ, 1995, 82).

As iniciativas de formação são imprescindíveis para a renovação da linguagem audiovisual e despertar de novos olhares. O que acontece no atual momento na Paraíba é uma oportunidade do sertão contar o sertão à sua maneira, o cariri falar do cariri à sua maneira e assim por diante em cada região, emanando a uma “identidade cultural segundo as suas

pertenças” (CORTINA, 2005, p.156), sob o aporte midiático do audiovisual, o que também acaba por exercitar uma cidadania *sociocomunicativa* (MATA, 2006).

Os festivais enquanto instâncias que oferecem uma complexa e frutífera programação que envolve exposições, oficinas, mesas-redondas e mostras direcionadas, permitem dar acesso à cultura do audiovisual na sua mais variada forma. São formas de comunicação alternativa (DOWNING, 2002) a despeito a não penetrabilidade dos cinemas nas cidades, e não exibição do audiovisual independente pelo circuito comercial. Cabe aqui destacarmos algumas particularidades dos festivais de cinema que corroboram com a dimensão cidadã do audiovisual enquanto processo social e cultural.

O Festival Comunicurtas, Campina Grande, organiza mostras voltadas para a terceira idade e infantil desde sua terceira edição e há dois anos existe uma mostra para os apenados do Penitenciária Raimundo Asfora, mais conhecido como o “Serrotão”. Os festivais de Patos (Cinema com Farinha), Coremas (Curta Coremas) e Picuí (Curta Picuí) possuem mostras infantis em sua programação. Estes casos nos dão referências de como as ações do audiovisual além de serem voltadas para formação técnica e estética, também se volta para a formação de plateia, e podem sim se configurarem como propostas de acesso à cultura (CHAUÍ, 1995; BARBALHO, 2005).

No Cine Congo temos em particular uma mostra de um minuto que envolve jovens do município vinculados aos programas sociais Projovem e PETI, estimulando-os a buscarem o caminho das artes no combate aos riscos eminentes que estão sujeitos. Estes tipos de ações configuram como formas de emancipação cultural e atendem aos pressupostos dos Planos Nacionais de Cultura do governo brasileiro (BRASIL, 2006) respondendo ao estímulo a criação artística.

Com isso temos aqui um cumprimento de políticas públicas sendo executado pela sociedade civil, seja livremente ou em parceria com o poder público em alguns casos, mas com autonomia de gestão. Estes fatos entra concordância com os textos de Gohn ao que se refere à participação dos movimentos “na democratização do Estado e seus aparelhos” (GOHN, 2000, p. 264). Este tipo de participação se encontra inserido no processo que os movimentos empreendem em fazer com que as políticas saiam da esfera societal (institucionalizadas) e migram para a esfera sociável (SODRÉ, 2010), indo de encontro à

sociedade propriamente dita, sendo usufruída, dotando significados múltiplos para cada um dos presentes.

É importante frisar que estas ações partiram da necessidade do segmento audiovisual em ser visto e reconhecido pela sociedade paraibana. Não é a toa que a maioria dos festivais e mostras no Estado foram criados por cineastas residentes nas localidades como Kennel Rógis Paulino (Coremas), Dhiones Sousa (Congo), Deleon Souto (Patos), André da Costa Pinto (Campina Grande), Ismael Moura (Cuité), Ismael Moisés (Pícuí), Laércio Filho (Aparecida), Leonardo Alves (Sousa) e Mercicleide Ramos (Alagoa Grande), como Cortina fala em “que o *reconhecimento público* da cultura com que uma pessoa se identifica é indispensável para que sua identidade se fortaleça e sua autoestima aumente” (CORTINA, 2005, p 154). O que podemos dizer que a partir de uma ‘carência’ (DUHRAM, 2004) que gerou uma causa do movimento e acaba por desencadear em algo mais amplo no benefício sociocultural das localidades, como nos atesta Helton Paulino em seu relato:

Os festivais como você mesmo falou, foram importantíssimos para educar visualmente esse público, tá? Como educar visualmente? Mostrar, o filme só é um filme quando ele vai ao público, se eu faço um filme e engaveto-o, acabou! Não existe mais filme. O filme tem que atender aos dois parâmetros, a da realização e a da exibição. Então os festivais estão justamente apoiando essa segunda área, a da exibição, que não é o da produção propriamente dita, mas que é de exibição, exibir o que é produzido aqui. A partir do momento que exibe o que se é produzido aqui, todo mundo tem ciência que há potencial pra isso, e é o que vem acontecendo (PAULINO, 2013).

Saindo do campo mais lúdico e indo para a questão política, os fóruns presenciais que são realizados em cada festival, acabam desempenhando o compartilhamento de informações e um ‘recrutamento’ dos novos entusiastas ao que são atraídos pelo estímulo que as oficinas lhe proporcionaram. Neste ponto, não há uma acuação e identificamos mais um gosto pessoal, um interesse individual que se une ao um interesse coletivo, onde “estes novos militantes querem manifestar mais seus sentimentos do que viver segundo as diretrizes preconizadas por alguma teoria, partido ou instituição de planejamento. Neste processo, deixam as paixões de lado e se tornam mais estratégicos, mais racionais, menos passionais” (GOHN, 2000, p. 341).

Essa coletividade é facilitada quando se trata do audiovisual paraibano porque atualmente é inerente no seu fazer o processo coletivo. A questão da *solidariedade* (GOHN, 2000) está ‘enraizada’ num ofício onde se tem um apoio público incipiente e que na maioria

dos casos, os projetos de curta e longa metragem são executados de maneira colaborativa e se utilizando de alternativas de produção ante a escassez de incentivos (DOWNING, 2002), se fazendo valer do capital social de cada um, e hoje é chamado entre o meio de “Cinema de Guerrilha”. Esta idiossincrasia do audiovisual paraibano colaborou para a formação do movimento, como nos reforça Carlos Félix ‘Mosca’, “a gente tentou se juntar pra trazer de alguma forma a atenção não só do Estado, mas também da sociedade para o trabalho que a gente estava desenvolvendo, porque era muito difícil desenvolver isso individualmente, já que o cinema é uma arte coletiva” (FÉLIX, 2013).

Para isso, existe um percurso que identificamos que parte das atividades de formação, passando para a criação de mostras e culminando nos festivais, ressaltando que uma modalidade de intervenção não exclui a outra, e todas passando por alguma formação política. E todas elas interagem de alguma maneira com a discussão e luta por políticas públicas do movimento. O ponto de convergência disto é o ambiente *online*, que funciona como meio de divulgação destas ações ao público, bem como meio de discussão a cerca do cenário audiovisual no estado, e colabora para a contextualização do momento. Cada festival tem sua página na *web* e migram para as redes sociais digitais no intuito de estreitar os canais de comunicação com o público e com os realizadores que desejam participar dos eventos.

A *web* funciona não somente como uma vitrine, mas também como meio de interação através de um debate via *livestream* ou *twittcam* sobre os filmes exibidos na noite anterior ou sobre um fórum realizado em determinado festival. Funciona como canal de troca de informações e interação entre membros que estejam distantes e necessitem firmar parcerias, repassar dados, e isto acaba por voltar à dimensão presencial. Muitos dos contatos que são feitos *online*, acabam gerando encontros presenciais, em muitos casos durante os eventos de mostras e festivais, ocorrendo um processo de reconhecimento de grupo, comunidade, elevando as relações entre sujeitos do nível institucionalizado para um nível de convívio livre, fluído, desinteressado e de vínculo fraterno, características da socialidade (MAFFESOLI, 1998; SODRÉ, 2006).

Com a incorporação do meio digital no *modus operandi* do movimento em suas variadas formas (vitrine de festivais e mostras, interação entre membros, articulação política, troca de material, veículo de informação ao público), a Internet e as redes sociais digitais acabam por redimensionar o movimento audiovisual, que por sua vez redimensionam as redes

sociais que utilizam se apropriando delas e dando novos arranjos, novas aplicações, novos significados ao meio (LACERDA, 2008).

Temos aqui uma relação de *reterritorialidade* mútua, a mídia digital através das redes gera ressignificação no movimento através da sua mediação (MARTÍN-BARBERO, 1995) influenciando no seu modo de agir, gerando novas socialidades de acordo com sua arquitetura, interface, forma disposta. Assim como o movimento cria de outros significados aos meios que utilizam, balizando-os de acordo com os seus interesses e criando novas semânticas.

Então, vemos que as interações provocadas no âmbito digital possuem dimensões próprias para as questões *online* sem excluir o *ethos* (SODRÉ, 2006) presencial, trazendo-o para o ciberespaço e assim como o levando para a prática. Nesse redimensionamento, as tensões, conflitos e embates permanecem presentes e se constituem como elementos essenciais para a construção da identidade coletiva do grupo, coadunando projetos individuais aos projetos coletivos, com diferentes níveis de protagonismo. Ao avançarem para as práticas, em contato com a sociedade, o movimento busca seu reconhecimento e ao mesmo tempo desenvolve uma ação afirmativa para a cidadania cultural e o acesso à cultura. Se reterritorializa e constrói uma capilaridade dentro do Estado da Paraíba, através de táticas multifocais como os festivais, mostras e formações.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto nesta caminhada, ressaltamos a importância que o desenvolvimento desta pesquisa terá para o movimento do audiovisual paraibano, avaliando suas estratégias e auxiliando no processo autocrítico das entidades. Por ser membro de uma das entidades e parte integrante do movimento, entendo o caráter crítico da pesquisa como fator positivo para melhorar o norteamento das discussões.

Nesse momento, grande parte das entidades coletivas encontra-se cientes desta pesquisa, e conta com a mesma, enxergando nela uma possibilidade de avaliação dos discursos e das formas de luta por mais espaços para o audiovisual. Com avançar dos dias o diálogo entre o pesquisador e os membros das entidades tende a se estreitar com as definições teóricas delimitadas.

As relações do movimento mediadas pelas redes sociais têm contribuído muito para conjuntura atual, aproximou sujeitos que antes se encontraram distantes ou desconhecidos, aprofundou o debate próximo da instantaneidade, possibilitou interligar uma cadeia complexa de indivíduos de partilham suas experiências locais em grupo, buscando reconhecer-se, se afirmar, dividir o sentimento de fazer audiovisual em um Estado pobre da nação com pouco incentivo e muita vontade. Um movimento não se ergue sem sentimentos próprios e uma identidade coletiva dentro de uma causa em comum, é desse sentimento que parte a solidariedade essencial para se engendrar numa luta (GOHN, 2000).

Também é presente o sentimento de pertença, reconhecimento, vinculação (SODRÉ, 2006) que acaba por se desenvolver o que denominam de ‘comunidade’, o que é comum a todos. E esta comunidade não se configura como causa separada das vivências fora do audiovisual. Elas produzem amizades efetivadas, conflitos, tensões, desilusões, fraquejos, perseverança e, sobretudo, esperanças. Socialidades (MAFFESOLI, 1998) comungadas com o objetivo de um dia conseguir alcançar o maior desejo da classe artística brasileira, o de viver fazendo sua arte.

Com o nosso, compreendemos que a socialidade de Maffesoli e Martín-Barbero não se difere no quesito do estar juntos e ações fluídas, despreziosas, além da regra da sociabilidade de Simmel (1984), trabalhada nas regras de fala de Máximo e nas *redes sociotécnicas* de Rifotís. As afetividades, os vínculos de estar junto são correlatos,

ressaltando a premissa institucionalizada encontrada na sociabilidade. E isto se faz presente no movimento audiovisual paraibano quando este parte de uma causa passional de uma classe e a transforma numa luta, mas numa luta onde existem relações informais, inerentes ao seu estado e que funciona como força motriz para as táticas e estratégias, elementos presentes na teoria dos novos movimentos sociais de Maria da Glória Gohn, e nas relações dos movimentos em rede nas obras de Castells.

Sobre as redes, estas possui uma capacidade de interferência no *modus operandi* do movimento para além da questão usual. Há uma apropriação concisa que remodela o agir do grupo, redimensiona e o *reterritorializa*, como sugere Martín-Barbero. Surgem novas fronteiras mediadas pela rede, e a própria arquitetura da rede social facebook influi nas interações, tanto nos conflitos quanto nas aproximações. Estes são elementos fundamentais para a constante reorganização e avanço do movimento.

O movimento usou as vias do 'ritual' das ações coletivas para se fazer ouvir e ser reconhecido. Houve manifestações com ocupações (Cine São José), cartas de repúdio (Fest Aruanda 2013), rodadas de diálogo, participação em conselhos de cultura, documentos de reivindicações, boicotes (Festival de Areia), entre outras táticas. Mas também o movimento soube avançar na luta de acordo com sua dinâmica, usando suas ferramentas de trabalho e se articulando dentro do seu campo de atuação, ao se manifestar para sociedade nos fóruns, durante os festivais, fazendo com que parte do povo paraibano conhecesse e reconhecesse a sétima arte produzida no estado, bem como oportunizou um encontro do olhar de um cinema paraibano diante do seu povo, fazendo-o se enxergar, buscando um reconhecimento, potencializando a construção de uma identidade cultural (CORTINA, 2005).

Do nosso ponto de vista, através dessa pesquisa, a cidadania cultural (CHAUÍ, 1995) não é conquistada apenas pelo poder público, através de suas políticas. Um bom exercício de democracia exige que a sociedade civil encampe suas ações dialogando com o poder público na formulação de políticas públicas, como nos atesta Barbalho (2005). E mesmo que as repostas não sejam positivas nem afirmativas, a sociedade civil também detém a chancela de colaborar na construção da cidadania cultural por meio da sua livre ação. O audiovisual paraibano nas suas instâncias formadoras, de exibição, produção certamente promove esta cidadania, que por se utilizar de uma mídia, alcança também sua dimensão *comunicativa* (MATA, 2006).

Sobre esta mídia, o audiovisual, a maneira como ela é desempenhada e executada na Paraíba se situa no plano alternativo segundo as prerrogativas de Downing e Peruzzo, bem como independente na ótica de Chomsky, embora exista um apoio público em parte das ações. Porém, sustentamos a premissa, pois se é dever do estado fomentar a cultura, a mesma deve dar autonomia na gestão das atividades, e é exatamente isso o que ocorre com o audiovisual paraibano, onde em muitas o poder público é questionado sobre suas atribuições, mesmo em ações em que ele tem participação direta ou indireta.

No para forma de organização para se empreender esta alternativa, as redes são aliadas de primeira mão, por meio de uma apropriação (LACERDA E MAZIVIERO, 2011) voltada aos interesses do movimento, e acabam por influir no *habitus*, no entanto, potencializa o alcance e a fluidez das mensagens. A dinâmica do audiovisual na Paraíba através das redes permitiu um reconhecimento entre um segmento tão diversificado, auxiliou na propagação e nas ações de interiorização, se tornou via de contato e compartilhamento de informação, mas também engessaram aqueles que não são afeitos as redes sociais digitais, porém sem isolá-los.

Isto é permitido devido às ações presenciais, onde a discussão em rede resvala na ação presencial de um fórum, de um debate dentro de um festival ou no encontro casual entre os indivíduos que compõem o grupo. O trânsito de informações entre os universos online e off-line corrobora para uma organização coletiva dotada de uma identidade e gera uma postura unida, de solidariedade de um segmento (GOHN, 2000; DURHAM, 2004) diante do poder público quando se pautam questões de melhorias para o setor em toda sua cadeia produtiva (produção, formação, fruição e circulação).

Porém, sabemos o quão é movediço este campo e os entraves com o poder público – que constantemente muda devido ao calendário eleitoral e conjuntura política – e sua argumentação. O fato é que as rodadas de diálogo não resolvem todas as questões do audiovisual paraibano em si, mas se avançam aos poucos, e algumas vitórias podem ser elencadas como a revitalização do Cineteatro São José, a mudança nos editais Linduarte Noronha e do FIC – Augusto dos Anjos, além da confecção do box de DVD de circulação da Funesc. Noutra esfera do poder público, as universidades e fundações, ocorre um caminho de parcerias que ajudam a produção do audiovisual paraibano. Tais parcerias possuem uma profunda ligação com o fato de muitos dos realizadores fazerem parte das instituições como professores, funcionários ou alunos. É uma estratégia de viés endógeno e que serve de sustentação para a prática descentralizada do cinema e vídeo.

No mais, o avanço do audiovisual pelo interior do estado e sua culminância nos festivais e fóruns agem sob duas perspectivas. Uma está relacionada a identidade cultural e coletiva da classe, uma vez que o segmento empreende suas ações com o intuito de ser reconhecido pela sociedade. A outra está inserida na sua dimensão cidadã, possibilitando a população das localidades o acesso á cultura nos seus campos de fruição, crítica e formação. Ambas estão profundamente interligadas a democratização da cultura e da informação e comunicação, permitindo a mídia audiovisual o alcance a lugares desassistidos e relegados pelas indústrias culturais da mídia televisiva e cinematográfica.

No entanto, é válido ressaltarmos que atividades como festivais são pontuais, ocorrem uma vez ao ano e necessita de uma sazonalidade mais próxima, embora alguns cineclubes possam oferecer isso.

Entendemos que nossa pesquisa não se finda nesta dissertação, visto que existem algumas questões que merecem ser trabalhadas com maior cuidado como as audiências nos festivais, a relação estética das obras com o público e o alcance das redes. Considerando tão vasto os universos do audiovisual e da internet, exige-se uma apuração bem mais abrangente e um fôlego empreendido para que pelo menos possa mapear o contexto do audiovisual paraibano na sua totalidade. Isto nos serve de estímulo a continuar na vertente acadêmica, investigando e analisando um processo que, com o decorrer do tempo, se molda de acordo com as conjecturas e ganha novos atores e novas significações a partir do momento em que avança ou regride. É um objeto em constante trânsito e merece ser acompanhado com zelo.

No entanto, estamos cientes da contribuição que esta pesquisa proporcionou ao audiovisual paraibano nos dias de hoje, ousamos fazer um mapeamento das ações presenciais, analisando os passos dado pelo movimento nas redes sociais digitais e expondo o conflito entre o segmento e o poder público bem como seus avanços.

Entendo que essa pesquisa tenha uma motivação pessoal de nossa parte, no intuito de se fazer cumprir o dever de fomentar a cultura do audiovisual paraibano, contribuindo de maneira crítica através destes estudos. Bem como contribuir para o estímulo da cidadania cultural no estado Paraíba, otimizando as possibilidades que a mídia audiovisual pode oferecer.

As redes também possuem barreiras técnicas que poderiam nos ajudar a ter uma exatidão de alcance. Para que possamos explanar melhor uma análise, dados quantitativos

seriam imprescindíveis para ter mensurações e entender o alcance das mensagens. No entanto, quando se trata do uso do *facebook*, ocorrem algumas imprecisões ou falta de dados disponíveis que possam nos auxiliar. Por exemplo, não podemos mensurar a quantidade de postagens gerais que o grupo venha a ter durante todo o sua existência, pois a rede social tende por extinguir os tópicos ou ocultá-los ao longo do tempo.

Isto pode ocorrer devido a uma prática para não sobrecarregar a rede ou pode estar relacionada a alguma política da empresa. Outro dispositivo que poderia nos auxiliar é o contador de visualizações de mensagens, que existe nas chamadas *fanpages*, páginas de divulgação disponíveis para usuários. No entanto, quando se trata dos grupos, esse recurso é indisponível quando o grupo ultrapassa a marca de 250 membros. Acreditamos que a disponibilização de tais recursos poderia otimizar nossa pesquisa, e ajudar no aprofundamento na compreensão de como o Movimento Audiovisual Paraibano.

Porém, acreditamos que em relação a sua competência social, na produção de socialidades, interações enquanto processo social e no campo da apropriação da rede para além do seu uso instrumentalizado, as redes cumprem com eficácia, podendo ser consideradas com vias alternativas de comunicação entre o movimento e a sociedade, como nos diz Castells (2004), exercendo o papel de canal dialógico.

Por fim, esta pesquisa para nós tem uma importância que ultrapassa a formação acadêmica que ela fornece. Foi uma pesquisa movida pelo desejo de contribuir com o cenário audiovisual paraibano de maneira crítica e colaborativa. Utilizando um percurso metodológico de pura inserção dentro do meio, advindo bem antes de iniciarmos esta caminhada. Compreendemos bem os atributos da solidariedade contida no grupo, os avanços, as decepções. Mas também reconhecemos os erros, as tensões, as armadilhas e os riscos que a observação participante oferece, com o objetivo de descrever um grupo, seu campo de atuação, suas práticas sociais, com seus altos e baixos, com a sua *eticidade* (SODRÉ, 2006) construída ao longo do tempo. Buscamos a todo o momento ter uma equidistância do objeto, porém sem deixar de participar, opinar e vivenciar os instantes que geram a essência do que possamos chamar de Movimento Audiovisual Paraibano.

Temos ciência de que o nosso papel não finda com o título proposto pelo mestrado, mas continua nas contribuições que possamos dar ao movimento e a sociedade, partindo a

experiência que vivenciamos e fazendo valer a premissa de que ainda há um longo trajeto a ser percorrido para que de maneira plena A Paraíba Seja Assistida.

REFERÊNCIAS

- ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BARBALHO, Alexandre. Política Cultural. In: RUBIM, Linda; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Organização e Produção da Cultura**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- BRASIL. Ministério da Cultura. **As metas do Plano Nacional de Cultura**. São Paulo: Instituto Via Pública, 2012.
- BRASIL. **Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil**. Brasília: MinC, 2006.
- BRAVO, Marta Elena. Plano de Cultura da Colômbia 2001-2010 – Rumo a uma Cidadania Democrática. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento**: São Paulo : Itaú Cultural ; Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.a Cultural. Perspectivas para o novo plano 2010-2019.
- BURGOS, Raúl. Da Democratização Política à Radicalização da Democracia: novas dimensões estratégicas dos movimentos sociais. In: DAGNINO, E.; TATAGIBA, L. **Democracia, Sociedade Civil e Participação**. Chapecó-SC: Argos, 2007.
- CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. A era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 2008).
- CASTELLS, Manuel. **Redes de Indignação e Esperança**: Movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- CERQUEIRA, Renata. *Coolhunting*: utilizando as mídias sociais para utilizar tendências. In: PAPERCLIQ; DOURADO, Danila. **#Mídias Sociais**: perspectivas, tendências e reflexões. Obra licenciada por uma licença *Creative Commons*, 2010. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/46767278/Mídias-Sociais-Perspectivas-tendencias-e-reflexoes>> Acesso em 28 de outubro de 2010.
- CINE CONGO. **Histórico**. Congo-PB, 2011. Disponível em <http://www.cinecongo.com/p/blog-page_9793.html>. Acesso em março de 2013.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. Cultura e Imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- COMITE GESTOR DA INTERNET. **Pesquisa TIC Domicílios e TIC Empresas 2011**. 2012. Disponível em: <<http://cetic.br/usuarios/tic/2011-total-brasil/>>. Acesso em 4 de junho

de 2012.

CORTINA, Adela. **Cidadãos do Mundo**: para uma teoria da cidadania. São Paulo: Loyola, 2005.

DAGNINO, Evelina; OLVERA, Alberto J.; PANFICHI, Aldo. **A disputa pela construção democrática na América Latina**. São Paulo: Paz e Terra; Campinas: Unicamp, 2006.

DOWNING, John D. H. Parceiros não comunicativos: análise da mídia dos movimentos sociais e os educadores radicais. **Revista Matrizes**: Perspectivas autorais nos estudos de comunicação VI, São Paulo, v. 3, n. 2, 2010.

DOWNING, John D. H.. **Mídia Radical**: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. São Paulo: Ed. Senac, 2002.

DURHAM, Eunice. **A Dinâmica da Cultura**: ensaios de antropologia. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2004.

FESTA, Regina. Movimentos Sociais, Comunicação Popular e Alternativa. In: FESTA, R.; LINS DA SILVA, C. **Comunicação Popular e Alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986.

FESTIVAL MÓBILE. **Apresentação**. 25 mar 2013. Disponível em <<https://www.facebook.com/festivalmobile/info>>. Acesso em fevereiro de 2014.

FONSECA, Francisco C. P. Mídia e Democracia: Falsas Confluências. **Revista de Sociologia e Política**, Paraná, junho, n. 22, 2004.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. **Métodos de Pesquisa para Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

GARCIA, José Luís. Sobre as Origens da Crítica da tecnologia na teoria social: Georg Simmel e a autonomia da tecnologia. **Revista Scientiae Studia**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 287- 336, 2007.

GIL, Antônio Carlos. **Metódos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo, Atlas, 2010. 6ª edição.

GOHN, Maria da Glória. **Teorias dos Movimentos Sociais**. São Paulo: Loyola. 2000.

GOHN, Maria da Glória. **Movimentos sociais e redes de mobilizações civis no Brasil contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 2010.

JOEL, Torquato. **Projeto ViAção Paraíba**: quando as bordas viram centro. 2013, 51f. Monografia (Especialização em Formação Cultural) – Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2014.

LACERDA, Juciano Sousa. **Ambiências Comunicacionais e vivências midiáticas digitais**: conexões e sentidos entre espacialidades pessoais, arquitetônicas e digitais. 2008. 318f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2008.

LACERDA, Juciano S. **Apontamentos sobre usos e apropriações em telecentros e lan houses comunitários: perspectivas de uma possível cidadania cultural.** In: XI Congreso de ALAIC: La Investigación en Comunicación en América Latina- Interdisciplina, Pensamiento Crítico Y Compromiso Social. Montevideo : UDELAR/ALAIC, 2012. v. 1. p. 1-14. Disponível em:

<http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/sites/default/files/gt8_desousa_juciano.docx_0.pdf>
Acessado em 10 de junho de 2012.

LACERDA, Juciano Sousa; MAZIVIERO, Helena. **Pesquisa da pesquisa sobre usos e apropriações das TIC's: um balanço aquém das expectativas.** In: XXXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2011, São Paulo. **Quem tem medo da pesquisa empírica.** Brasil, BR: Intercom/Adaltech, 2011. v.1. p. 1-15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2376-1.pdf>> Acesso em: 30 de maio de 2012.

LEVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: 34, 1999.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MALDONADO, Efendy. A transmetodologia no contexto latino-americano. In: MALDONADO, Efendy; et all (Orgs.). **Epistemologia, investigação e formação científica em Comunicação.** Natal: EDUFRN, 2012.

MALFATTI, Selvino Antonio. **Os movimentos sociais em Alain Touraine.** Disponível em: < http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art13_rev6.pdf>. Acesso em: dezembro de 2012.

MÁXIMO, Maria Elisa. Da metrópole às redes sociotécnicas: a caminho de uma antropologia no ciberespaço. In: RIFIOTIS, Theofilus, et al. (Orgs.) **Antropologia no Ciberespaço.** Florianópolis: UFSC, 2010.

MELUCCI, Alberto. **Um objetivo para os movimentos sociais.** Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n17/a04n17.pdf>>. Acesso em: fevereiro de 2013.

MONTEIRO, L. **A Internet como meio de comunicação possibilidades e limitações.** Anais do 24. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande/MS, setembro 2001 [cd-rom]. São Paulo, Intercom/Portcom: Intercom, 2001.

MORAES, Dênis de. Comunicação Alternativa em Rede e Difusão Contra-Hegemônica. In: COUTINHO, Eduardo G. **Comunicação e Contra Hegemonia.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

MORAES, Dênis de. Comunicação Alternativa, redes virtuais e ativismo: avanços e dilemas. **Revista de Economia Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación.** www.eptic.com.br, vol IX, n. 2, mayo-ago./ 2007. Acesso em janeiro de 2014.

MORAES, Dênis de. Comunicação, Hegemonia e Contra-hegemonia: A contribuição teórica de

Gramsci. **Revista Debates**. Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 54-77, jan-jun. 2010.

PAIVA, Raquel. Contra-Mídia-Hegemônica. In: COUTINHO, Eduardo G. **Comunicação e Contra Hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

MOVIMENTO DO AUDIOVISUAL PARAIBANO. **Porque a Paraíba precisa ser assistida**. 05 de setembro de 2011. Disponível em <<https://www.facebook.com/notes/a-para%C3%ADba-precisa-ser-assistida-movimento-pelo-cinema-paraibano/porque-a-para%C3%ADba-precisa-ser-assistida/271305352897559>>. Acesso em março de 2012.

PALACIOS, Marcos. A Internet como mídia e ambiente: reflexões a partir de um experimento de rede local de participação. In: MAIA, Rousiley & CASTRO, Maria Céres Pimenta Spínola (Org.). **Mídia, Esfera Pública e Identidades Coletivas**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

PASQUALI, A. Um breve glossário descritivo sobre comunicação e informação. In: MARQUES DE MELO, J.; SATHLER, L. **Direitos à Comunicação na Sociedade da Informação**. São Bernardo do Campo, SP: Umesp, 2005.

PERUZZO, Cícilia M. Krohling. Desafios da Comunicação Popular, Comunitária e Alternativa na Cibercultura@: Aproximação à Proposta de Comunidade Emergente de Conhecimento. In: X CONGRESSO LATINOAMERICANO DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN. Bogotá, Colômbia: Universidad Javeriana, 22 a 25 de setembro de 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-3359-1.pdf>>. Acesso em 20 de outubro de 2011.

PROJETO CINESTÉSICO. **Apresentação**. João Pessoa, 2013. Disponível em <<http://projetcinestesico.blogspot.com.br/p/apresentacao.html>>. Acesso em janeiro de 2014.

PROJETO JABRE. **Regulamento**. João Pessoa, 2013. Disponível em <<http://projetojabre.blogspot.com.br/p/o-projeto.html>>. Acesso em dezembro de 2013.

RAMOS, Murilo César. Comunicação, Direitos Sociais e Políticas Públicas. In: MARQUES DE MELO, J.; SATHLER, L. **Direitos à Comunicação na Sociedade da Informação**. São Bernardo do Campo, SP: Umesp, 2005.

SIMMEL, Georg. Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal. In: MORAES F, Evaristo (Org.). **Simmel: sociologia**. São Paulo: Editora Ática, 1983.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. 4. Ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: Afeto, mídia e política**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2006.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 2011.

TRAVANCAS, Isabel. Fazendo Etnografia no mundo da Comunicação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e Técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo. Atlas, 2005.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2ª edição. 7ª reimpressão, 2012.

VERÓN, Eliseo. **Fragmentos de um tecido**. Trad. Vanise Dresch. São Leopoldo-RS: Editora Unisinos, 2006.

VILUTIS, Luana. **Planos municipais de cultura e participação social no Fortalecimento de políticas culturais**. Políticas Culturais em Revista, 2 (5), p. 135-150, 2012.

WATZLAWICK, Paul.; BEAVIN, Janet H.; JACKSON, Don D. Alguns axiomas e conjecturas de comunicação; Comunicação patológica. IN: **Pragmática da comunicação humana**. 11ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 2000; p.44-50;66-73.

WOLTON, Dominique. **Internet, e depois?** Uma teoria crítica das novas mídias. Porto Alegre: Sulina, 2007.