

Entrevista com o Miguel Jost

Resumo: Miguel Jost Ramos é professor colaborador do Departamento de Letras da PUC-Rio, instituição pela qual é mestre e doutor em Estudos de Literatura. Pesquisador musical, atualmente conduz a pesquisa de Pós-Doutorado (CAPES/PNPD) "Coletivos de Cultura: Uma experiência de políticas do comum na cidade do Rio de Janeiro". O professor Miguel Jost esteve em Salvador para ministrar o minicurso Estética e território: um panorama sobre a construção e implementação de políticas públicas de cultura no Brasil, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL UNEB), com apoio da CAPES-PROCAD, ocasião em que realizamos essa entrevista. Conduziram as perguntas os professores Maria do Socorro Carvalho e Rodrigo Maurício Freire Soares, e a mestrande Qhele Jemima Pinheiro de Melo Barros. A transcrição foi realizada pela estudante de graduação Vanessa Rosendo de Souza.
E-mail: jost.miguel@gmail.com

Pergunta (P): As políticas públicas na área da cultura buscam, a priori, fomentar a fruição e consumo de bens culturais em territórios, sejam eles urbanos ou rurais. De que forma tais políticas dialogam com as manifestações culturais locais já existentes?

Miguel Jost (MJ): Os vetores principais que orientaram as políticas públicas de cultura no Brasil são dois: um primeiro patrimonial, do qual o estado não tem como fugir – tanto no seu sentido material tradicional quanto no sentido mais contemporâneo de pensar um patrimônio imaterial – e o outro vetor é a ideia das políticas culturais no seu sentido pedagógico, que ao longo do século XX foram muito centrais, talvez principalmente por um pensamento progressista de esquerda, a ideia de que você leva cultura a determinados territórios carentes. Hoje há uma inversão desse processo. Pensamos que o que se chamava “território de carência” agora é entendido como “território de potência”, e foi o que de alguma forma as políticas públicas formuladas e executadas a partir de 2003 no Brasil tentaram atingir.

No seu discurso de posse, o ministro da cultura Gilberto Gil falava em fazer um “do-in” antropológico na produção cultural brasileira, termo que inclusive foi muito ridicularizado na época, e hoje é um conceito central no debate sobre cultura contemporânea no Brasil. O termo falava sobre como ativar territórios de cultura, territórios que não têm as condições estruturais, que não fazem parte do circuito do eixo principal da produção cultural e de como é possível dar condições para que eles produzam e, sobretudo, desenvolvam seus potenciais culturais colocando-os em circulação.

Isso remete a uma história contada no livro *Jangada Digital*, da Eliane Costa, que foi gerente de patrocínios da Petrobrás ao longo dos anos do ministério do Gil. Ela comenta sobre uma reunião de agentes de cultura no Rio de Janeiro, quando Lula ainda era candidato, com a presença de muitos realizadores da cultura dos espaços periféricos do Rio. Durante a reunião, Lula, num impulso como candidato, falou: “Fiquem tranquilos que eu vou levar cultura para todas as favelas e periferias brasileiras”, e Celso Athayde, a época presidente da Central Única de Favelas, pede a palavra: “Candidato,

me desculpa, mas a gente não precisa de um governo que leve a cultura. Precisamos de um governo que dê condições, estrutura, e que possibilite que narrativas produzidas nesses lugares se desenvolvam e se tornem produtos culturais”.

Isso reverte uma ideia muito característica do campo intelectual, aquela que acredita que um certo conjunto de cabeça geniais podem levar à luz para aqueles que não têm o saber, que não têm o conhecimento, como se no gabinete pudesse ser gestada uma ideia de cultura a ser implementada em todo o território nacional de enorme diversidade, e com as características mais plurais possíveis. Essa ideia tem, de certa forma, um caráter iluminista, acreditando que é possível educar as pessoas e dar a elas mais consciência social, tornando-as cidadãos aptos a construir uma sociedade democrática. A perspectiva antropológica mais contemporânea, no entanto, mostra que isso tem uma posição, em parte, autoritária.

Não que os territórios não precisem de oferta de repertório de equipamentos culturais, é óbvio que no Brasil há uma defasagem de bibliotecas, de espaços de circulação de cultura e que isso é importantíssimo para fomentar a cabeça dos realizadores, suas ideias, seus produtos e narrativas. Mas o mais interessante é pensar que, em termos de conteúdo, o Estado não tem o papel de impor uma agenda ou de pensar uma agenda a priori, ele precisa ser um espaço de escuta dos territórios e a partir da escuta, oferecer simplesmente estrutura e capacidade de material para que eles desenvolvam seus produtos, e posteriormente, já em outra camada desse debate, discutir como vão se dar condições para que esses produtos circulem e não fiquem circunscritos a uma realidade territorial específica.

P: Há uma estigmatização de alguns territórios nas cidades, sobretudo os periféricos, como fonte de pautas comumente negativas. De que forma a sociedade civil pode assumir um efetivo lugar de fala, como produtora destes discursos? Que experiências você citaria como relevantes hoje no Brasil?

MJ: Esse certamente é um dos temas mais interessantes e complexos da gente pensar. Sempre foi um pouco de fetiche de uma parte da produção de narrativas, práticas artísticas e de um pensamento estético brasileiro, a questão de interpretar o lugar dos espaços periféricos, e mais que isso, interpretar e falar em nome de lugares de pobreza. Esses lugares sempre foram cercados por uma ideia de criminalidade, de espaços de desordem pública, de lugares de limite com essa questão da criminalidade, inclusive colocando em risco o futuro daqueles jovens, nessa narrativa muito tradicional sobre o Brasil. Como consequência, nas práticas artísticas, isso sempre implicou uma ideia de que ao falar sobre a periferia urbana brasileira seria necessário falar necessariamente por essas características ligadas ao tráfico de drogas, assassinatos, criminalidade. Então temos no histórico do Brasil, por diversas vezes, uma série de narrativas que colocam nesses espaços essa pecha dessa agenda negativa, desses lugares violentos. Evidentemente sabemos que esses são lugares por onde, por uma série de questões políticas, sociais e econômicas, se enfrentam diariamente esse tipo de questão, mas o grande problema é homogeneizar esses territórios como se eles fossem constituídos só por essa noção de violência, e como se necessariamente por isso os agentes e os realizadores de cultura nesses espaços fossem obrigados a responder a esse tipo de questão. Então muitas vezes é parte de um pressuposto no Brasil que uma narrativa que está no espaço periférico, aquela que está na favela, deve necessariamente falar sobre a

questão da criminalidade, sobre a pobreza; esse é um ponto. O ponto dois: quando se fala em agenda positiva a gente tem que ser muito cuidadoso porque um determinado campo da opinião pública vai entender como agenda positiva, nesse sentido, uma série de trabalhos sociais que têm um caráter salvacionista ou, de alguma forma, piedoso, onde vai retirar aqueles jovens daqueles espaços tão perigosos e violentos. E aí vem todo aquele trabalho de ONGs nos anos 90, que achavam estar fazendo um grande papel social ensinando as crianças a fazer esculturas de garrafa pet, ou tentado se colocar como um espaço de ensino de violino, ensino de balé clássico, que são temas que podem de fato despertar o interesse, mas o que vem por trás disso? Uma postura de que a alta cultura das elites teria o papel de salvar aqueles jovens e de iluminar eles dentro de um ambiente de obscuridade. Esse ponto da agenda positiva, portanto, precisa ser muito bem pensado para que ele não caia nesse lugar.

Na minha percepção, o que se produz como agenda positiva tem que ser dado por essas próprias vozes e pelo protagonismo deles como agentes capazes de narrar a sua própria realidade. E talvez um bom retrato disso seja uma produção audiovisual mais contemporânea brasileira que está no campo do cinema com alguns curtas-metragens e também longas-metragens, no qual esses agentes começam a produzir filmes e contar histórias inseridas nesses territórios. Eu gosto muito de dois exemplos mais específicos, embora haja um conjunto maior de trabalhos: A Filmes de Plástico, produtora de Minas Gerais, tem o "Ela volta na quinta", um filme que circulou por muito festivais, tanto fora quanto dentro do Brasil e eles têm um curta-metragem "Quintal" que foi premiado na Quinzena dos Realizadores de Cannes; a Katásia, também de Minas, tem o filme "A Vizinhança do Tigre" que ganhou Toronto, e agora o "Arábia" que ganhou o Festival de Brasília. Ou seja, são filmes que tem tido uma capilaridade e um percurso interessantes dentro da cena do audiovisual. Esses filmes mostram que nesses espaços não existe um perfil subjetivo homogêneo, existe na verdade uma heterogeneidade dos perfis subjetivos, e que são territórios também propícios para visões de mundo mais amplas e mais distintas que incluem sonhos, projetos de vida dos mais distintos, perspectivas de futuro de diversas ordens, e que não são atravessadas o tempo inteiro pela questão da criminalidade, das armas, do tráfico, da violência, como uma determinada leva do cinema nacional, principalmente na entrada dos anos 2000, tentou nos levar a crer. Digo sobre aqueles filmes onde você tinha uma realidade que parecia um filme de ação norte-americano, um filme de guerra dentro daquelas comunidades, como "Cidade de Deus" no qual Buscapé, o fotógrafo, tentava sair daquela comunidade a qualquer preço, ou como "Tropa de Elite", com o policial que vai salvar aquele espaço dos criminosos perversos e acaba se tornando uma figura mais perversa; todas as imagens que a gente tem dentro da produção audiovisual do início dos anos 2000, que são ligadas a esse universo da periferia, respondem objetivamente a esse clichê, mas eles são produzidos por realizadores externos a esses espaços, que os desconhecem e tentam implicar uma agenda sobre eles.

P: E como isso se dá na produção televisiva?

MJ: Se falarmos das representações das periferias no universo da televisão, mais especificamente no campo da dramaturgia, eles ainda estão totalmente condicionados por esse clichê ou por essa imposição de que esses territórios sejam territórios que respondem somente sobre a temática da violência urbana e da criminalidade. Recentemente, no horário nobre, tinha uma novela que boa parte do cenário

da novela se passava numa favela e só envolvia traficantes, armas e criminalidade. Parece que toda subjetividade produzida dentro desses espaços está diretamente relacionada a isso. Quem já frequentou, ou quem frequenta, quem conhece, quem vive, quem mora nesses espaços sabe que eles são muito mais amplos do que simplesmente espaço de criminalidade, e eles são espaços de produção e fabricação de desejos num sentido que qualquer outro território privilegiado socioeconomicamente é também. Não deixa de ser uma forma de dominação exigir ou colocar como agenda de que os realizadores desses territórios falem somente sobre criminalidade, e a televisão de certa forma tem procedido dessa maneira. Os principais produtos que fazem emergir esse cenário das periferias urbanas brasileiras nunca vão falar de história de amor, de histórias que têm perspectivas de futuro, de sonhos ou desejos, fala-se muito pouco inclusive de consumo, que parece um tema também difícil de lidar, que as pessoas querem consumir, ter as coisas materiais, mas elas são sempre reduzidas às subjetividades que estão circunscritas ao tema da violência e da criminalidade. A TV ainda não entendeu isso porque ela ainda é controlada por pessoas que produzem essas narrativas como etnógrafos, como pessoas de fora que querem interpretar esses espaços. Somente a emergência de realizadores que conhecem esse contexto, que estão por dentro desse contexto poderiam alterar essas formas de representação tão caricatas que aparecem na TV brasileira hoje quando o assunto são as periferias urbanas.

P: Lefevbre nos incitou a refletir sobre os processos de produção cultural que estão além dos valores puramente mercantis, ou seja, para os processos simbólicos, de sociabilidade, de criação, de urbanidade em que a cultura é o elemento principal. Como você avalia as políticas públicas quanto aos seus resultados? Está-se priorizando os produtos terminados ou os caminhos/processos chegarmos a eles?

MJ: Tradicionalmente sempre vamos pensar a cultura pela capacidade dela de entregar produtos, de gerar produtos e avaliar pela perspectiva do produto. Mas me parece que de uns anos pra cá a gente tem uma reversão, pelo menos, na compreensão dessa lógica. As práticas artísticas contemporâneas têm dado algumas evidências interessantes nesse sentido. Se pensarmos no campo mais do consumo e da recepção, nos últimos anos, as pessoas têm mais interesse na compreensão dos processos criativos. A gente tem percebido isso nitidamente no campo da literatura, por exemplo, nas feiras e nos eventos literários percebemos o grande interesse das pessoas por como é o processo do escritor. Às vezes as pessoas não leram o livro, mas têm um interesse enorme em estar ali no corpo a corpo com o escritor e entender como ele construiu aquela história. No campo das artes visuais têm sido cada vez mais recorrente deixar vazar alguns elementos do processo daquela exposição, alguns artistas têm levado de alguma forma a experiência do ateliê para dentro dos salões, algumas exposições tentam mostrar em desenho um pouco desse processo; no campo da música percebemos um esvaziamento do protagonismo do videoclipe - que seria o produto - e o interesse cada vez maior pelo vídeo e pela prática residuais, aquele único registro que tem do músico, do artista, da banda numa situação de estúdio, numa situação de maior informalidade. No teatro há um interesse enorme sobre isso, em um filme de Eduardo Coutinho, com a participação do Grupo Galpão e do Henrique Dias, é um bom exemplo disso. Então no campo da

recepção a gente já percebe essa reversão de alguma forma, e em um diálogo mais teórico sobre a questão é fundamental pensar que a vitalidade está no lugar do processo e não na entrega do produto.

Acredito que uma experiência que tem denotado isso bem interessante pra gente, e que o Brasil talvez não tenha assumido ainda como uma prática efetiva – mas em outros lugares do mundo se percebe uma aposta muito grande nisso – são os espaços das residências artísticas, por exemplo, que não exigem necessariamente, na maioria das vezes, a entrega de um produto. É simplesmente uma crença que o processo, o diálogo, o que está envolvido ali já seria suficiente como ativação para o desenvolvimento de determinados setores. No Brasil seria difícil porque falar que vai gastar algum tipo de recurso ou de verba e que aquele artista não precisaria entregar nada como contrapartida e que a própria experiência dele em curso já teria uma validade, já contribuiria para o campo; em um país que, no momento, está criminalizando as práticas artísticas, o fazer dentro do campo da cultura, conseguir aplicar uma agenda dessa seria difícil. Mas é, de fato, uma referência hoje pensarmos para além desse produto e entender como os processos talvez constituam algo muito mais interessante e muito mais capaz de manter uma determinada vitalidade de um setor, de um território de cultura, do que a simples emergência do produto.

Um exemplo que eu conheço bem a experiência e que eu acho que aposta exatamente nessa ideia do processo é a Festa Literária do Universo das Periferias, a FLUPP, realizada no Rio de Janeiro. A FLUPP inicialmente seguiu o modelo da Flip – que é a festa que centraliza a ideia de festa literária brasileira. Ela fazia um evento numa favela carioca num determinado momento do ano durante quatro ou cinco dias. Os realizadores perceberam, no entanto, que aquilo ali significava muito pouco e na verdade só atendia a todo o interesse de mídia das pessoas para se sentirem melhor com suas consciências por estarem dando algum tipo de espaço para uma produção periférica. Mas aquilo não era capaz de fazer com que os escritores envolvidos, os debatedores, as pessoas que participam conseguissem penetrar no circuito cultural da cidade; eles estavam em grande evidência num determinado momento, mas ao longo do ano permaneciam no mesmo ostracismo que tradicionalmente foram colocados.

E aí a FLUPP muda radicalmente esse pensamento sobre o que ela deveria ser e se torna um processo contínuo ao longo de oito meses durante um ano, com encontros regulares todos os fins de semanas, encontro de perfis variados com debate com críticos e escritores, com oficinas de realização, com uma série de coisas que fazem a manutenção das pessoas envolvidas ao longo de um processo muito maior. Assim se consegue, de alguma forma, ir encaixando os autores nos circuitos literários mais hegemônicos de perfil socioeconômico, de classe e a FLUPP tem conseguido no Rio de Janeiro perfurar um pouco essa hegemonia com esses autores. Acho isso incrível porque o que eles fazem necessita de um tipo de aplicação de recursos e logística muito difícil. Se eles forem esperar só que as pessoas venham nesses eventos, a coisa não aconteceria. O processo precisa ser instigado e precisa ser constantemente alimentado. Então, precisa de ajuda de custo, de passagem; precisa de oferta de determinados benefícios porque todos os sábados do mês os “flupenseiros” (os envolvidos nesse processo do PLUPP PENSA) vão para alguma localidade da cidade – também há uma distribuição, os eventos acontecem em territórios diferentes – e eles, para serem conectados a esses espaços, precisam de uma injeção de recurso, porque as pessoas não têm recurso próprio para por adesão manterem uma agenda de oito meses de evento.

O que temos visto nos últimos três anos na FLUPP com esse tipo de procedimento é o fato de que já estamos no terceiro autor FLUPP que vai ser traduzido fora do Brasil; temos o livro *Macumba*, do Rodrigo Santos, que circulou com ótima capilaridade e está em evidência hoje; tem uma série de

personagens do campo internacional que reconhecem a FLUPP hoje como um dos espaços mais interessantes de debates de ideia e construção de pensamento que a gente tem no Rio de Janeiro – e eu estou falando de personagens como Agualusa, como Saul Willians, como uma série de nomes internacionais que são referências do campo cultural. E eu acho que o grande acerto da FLUPP foi justamente porque conseguiu entender que o mais importante é a construção de um processo, a detonação de um processo e não simplesmente oferecer um produto uma vez por ano que vai colocar aquela produção em evidência, mas que quando encerrado evento volta todo mundo pra casa e só se reencontra um ano depois.

P: Como falamos de políticas públicas, em seu sentido lato (de interesse público), temos que pensar além das políticas pensadas pelo poder público. Como fomentar uma lógica em que a iniciativa privada passe a ser corresponsável como formuladora e executora de políticas públicas?

MJ: Um aspecto também muito importante pra pensar as políticas públicas de cultura contemporânea brasileiras é não ter a ideia de que isso é uma questão partidária e ideológica. Por dois motivos: primeiro porque criou-se uma política pública de referência, então ela deveria se tornar uma política de estado. Se tem hoje 18 países no mundo formulando políticas inspiradas na nossa metodologia isso deixa muito clara a necessidade de transformar isso em política de estado, e não em política de governo. Então entender que aquilo que foi gestado no ministério do Gilberto Gil (2003) transcende hoje um pouco – algo que tá muito difícil no Brasil – reduzir a formulação e a execução dessas políticas à experiência determinada por um partido político. Mesmo porque – e aí entraria o segundo ponto – é importante destacar o que foi o acúmulo do debate sobre cultura e a perspectiva do como o estado deveria agir em relação à cultura. Durante a década de 80 e 90, dentro do próprio Partido dos Trabalhadores, é diferente do que veio a ser feito na gestão do Gilberto Gil. Não completamente diferente, já que temos que ter algum cuidado porque o documento A Serviço da Imaginação do Brasil, que aparece durante a campanha do Lula de 2002, já apresenta algumas coisas que iriam ser incorporadas na experiência do ministério, mas o acúmulo histórico do debate dos militantes e dos quadros do partido que debatiam a questão da cultura, e por consequência a questão de comunicação, era muito mais no que eu chamei de um vetor pedagógico, que é levar cultura aos territórios, ensinar cultura para as pessoas, do que a perspectiva antropológica que foi inserida pelo Gil a partir de uma conversa com os agentes mais plurais possíveis que não passavam por dentro do partido, pelo contrário, estavam muito até distantes dessa estrutura partidária.

Essa questão é muito importante para gente entender que não se trata de uma especificidade de um campo ideológico partidário e até para poder firmar isso como uma conquista da sociedade brasileira que pudesse se tornar política de estado, mesmo porque, insistentemente, o campo de esquerda no Brasil trabalha na perspectiva de que o papel do estado com cultura é um papel pedagógico, é um papel de ensinar cultura. Recentemente, apesar de toda essa experiência desse lastro criado nos anos do Gilberto Gil, uma candidatura que representou um pensamento de esquerda, apesar de ter seu caráter municipal, que foi a candidatura do Marcelo Freixo, no Rio de Janeiro pelo PSOL, nos pontos do programa tinham

expressões absurdas como “levar grafite para as escolas municipais”. Como se o grafite fosse ser levado para os espaços periféricos e para as escolas como se os jovens já não fossem os próprios autores inseridos completamente no exercício dessa linguagem. Num outro ponto falava que iam levar cineclubes para todas as escolas no período de 5ª a 8ª série. Repito: levar repertório é fundamental, mas por trás dessa prerrogativa tem uma falta de entendimento de que o audiovisual já é um instrumento que a juventude se apropriou hoje em dia. Então na verdade você tem que, num sentido que fosse menos pedagógico e entendesse mais um lugar antropológico, é claro que o estado tem que fazer uma oferta de repertório audiovisual, mas antes de tudo ele que tem que trabalhar num processo de escuta desses jovens que já estão com seus celulares, já estão produzindo seus vídeos, já tem uma concepção de imagem na cabeça deles, para aí você entender qual vai ser o diálogo sobre audiovisual, sobre cinema, que pode ser produtivo dentro de uma experiência escolar entre 5ª e 8ª série. É só mais uma referência, acho que tem muitas outras, estou falando uma referência do Rio de Janeiro que é onde eu trabalho, então primordialmente essas questões se apresentam para mim, mas é a gente perceber que essa virada paradigmática a partir de 2003, ela está muito distante de estruturas partidárias e ideológicas e talvez consolidar esse discurso o máximo possível e capilarizar ele em território nacional nos ajude a pensar e nos ajude a entender que essas políticas, ou pelo menos o norte dessas políticas, precisariam ser incorporadas como política de estado e não como política de governo. É um pouco o discurso que se fazia sobre ajuste fiscal ou sobre estabilidade da moeda. Não poderia ser uma política daquele governo, precisaria se tornar uma política de estado. É um pouco o que a gente precisaria fazer na cultura; não é uma política necessariamente do governo do PT. Foi realizada no governo do PT, isso precisa ser destacado, houve espaço, liberdade, entendimento político e social para ser realizado dentro do governo do PT, mas ele não passa necessariamente por uma relação com a estrutura ideológica partidária, ele é mais amplo, é mais interessante, é mais complexo, conecta mais agentes da sociedade brasileira, e é nesse sentido que a gente devia fazer a defesa dessas políticas e a implementação delas como políticas de fato de estados permanentes e continuadas.

P: Televisão e cultura sempre foram temas de controvérsia conexão. Por motivos diversos, a academia tem problemas em cruzar tais tópicos, deslocando a TV, contraditoriamente, do centro do audiovisual na discussão sobre cultura no Brasil. Como a televisão se insere nessa discussão sobre cultura no país?

MJ: A partir do lugar que eu percebo, a história da televisão no Brasil é hegemonicamente pautada por uma noção de mercado. Apesar de serem concessões públicas, nunca se permitiu que fosse um debate público, com conselhos, com a sociedade civil envolvida para pensar isso. Ao longo do tempo isso foi criando um distanciamento tão grande que a gente perdeu um entendimento no campo de quem pensa políticas de cultura, quem pensa o desenvolvimento de linguagens artísticas no Brasil, o entendimento sobre esse equipamento cultural – a TV não deixa de ser um equipamento cultural e talvez o mais potente por sua presença nos lares brasileiros. A gente tem um pouco essa noção, é inclusive um conceito pensado criticamente pelo Zé Miguel Wisnik, de que pulamos da tradição oral para a tradição

áudio, posteriormente pra produção audiovisual, como determinante, como palco central dos debates brasileiros ou pelo menos da emergência de certos debates, só que isso sempre ficou a cargo de alguns agentes que fazem parte do sistema televisivo, mais especificamente pensando que no Brasil existe um canal muito hegemônico, no sentido de pautar o conteúdo televisivo, que é a Rede Globo de Televisão. Nunca conseguimos tomar parte disso, e a única iniciativa que a gente viu com a ANCINAV – com o ensaio de um debate a partir do ministério do Gilberto Gil, foi algo que teve de recuar muito rapidamente porque todo um clima ensejado pelo caráter comercial da TV, de que aquele assunto não poderia se ser tratado e que o recuo era a melhor estratégia, até para não perder os avanços que estavam acontecendo em outros setores do campo artístico e das políticas públicas de cultura. O fato é que existe uma contradição entre esse lugar da concessão pública – que são as redes de televisão no Brasil – e o caráter público delas no sentido de porosidade e participação da sociedade civil.

Talvez pra acentuar e piorar isso, temos a questão da partilha das emissoras, que sabemos, foram consolidadas quase num sentido de “capitanias hereditárias” e distribuídas para certas famílias que historicamente exerceram o poder nos seus territórios, municípios e estados. Isso gera ainda uma camada de contenção mais complexa de perfurar, que é um domínio coronelista da programação local dessas emissoras de TV. A gente não sabe quando – e parece ser um desafio que a gente não sabe nem com que instrumentos enfrentar – entender que esse espaço da televisão é um equipamento de cultura público, e que a utilização dela tem que responder a demandas e a debates que estejam presentes na sociedade civil e vamos ter que inventar quais vão ser os mecanismos participativos: através de conselhos, de que tipo de conselhos – federais, locais – e qual é o debate para a programação local. Porque se olharmos o quadro histórico mais amplo, se moldou uma subjetividade a partir da televisão – e talvez mais especificamente na dramaturgia no Brasil – que ela é totalmente centrada na subjetividade do sudeste (mais especificamente no Rio de Janeiro), e assim temos um modelo de vida e de consumo que foi cristalizado ao longo desses anos por um ideal de um tipo de família, um tipo de sociedade, que é a sociedade carioca com as peculiaridades que a sociedade carioca tem. E pouco se pergunta o quanto que a exibição desse tipo de conteúdo num país continental como o Brasil tem a capacidade de asfixiar, e na verdade, acabar moldando determinadas culturas locais, que terminam por fim dando muito pouco espaço para a emergência de outros pontos de vista da construção de novos olhares para o Brasil. Uma TV democrática, uma TV que tivesse um modelo de regulação que defendesse a diversidade e a pluralidade, por fim ia contribuir para a gente ter uma sociedade com uma pluralidade de perspectivas e de pontos de vistas muito mais amplos, e no Brasil, ainda tem o caráter político da sobreposição de órgãos de mídia, que até os Estados Unidos controla isso. O dono do New York Times, por exemplo, não pode ter uma televisão, porque existe uma questão regional ali que não pode sobrepor o controle sobre dois, três veículos de mídia, isso minimamente gera com que nos estados americanos você tenha uma programação que diga mais respeito às peculiaridades daquele território. A TV talvez seja o veículo – e é interessante porque ela é o veículo mais poderoso de comunicação no Brasil – que menos respondeu à essa tentativa que começa a partir de 2003, nas políticas públicas de cultura de distribuir o protagonismo do espaço de fala; toda produção continua muito concentrada. Algumas emissoras, um pouco mais desenvolvidas, ou de estados com uma condição de desenvolvimento econômico social um pouco mais avançada produzem uma espécie de programação local, e que tem um diálogo mais corpo a corpo, com aquele território, com aquela sociedade e com um contexto no qual ela está inserida, mas a questão é o porquê dessa

programação ficar delimitada naquele território. O que a gente precisaria é que esses conteúdos produzidos localmente no Brasil pudessem ter uma rede de confluência e de circulação muito mais ampla e que elas fizessem também o percurso da mão dupla, porque a programação que sai do Rio de Janeiro, de São Paulo ela vai pro Brasil inteiro, mas não se tem um retorno disso. E mais grave é entender que existe todo um modelo de interpretar o Brasil, e cada vez mais a dramaturgia televisiva tem tentado produzir conteúdo audiovisual em territórios do nordeste, do norte e do sul do país, fazendo leituras sobre esses territórios calcadas nos estereótipos fabricados e construídos no sudeste. Isso é mais ou menos o caso que acontece, e que já está um pouco levantado no campo das pesquisas, com a relação da produção do audiovisual do Rio e de São Paulo, especialmente da Rede Globo de Televisão, com os estados. Em Minas Gerais, por exemplo, o mineiro só se vê interpretado, identificado e representado na rede de televisão como uma figura caricata, do jeca, do caipira, daquele que tem um sotaque bobo, daquele que está sempre pronto para ser passado pra trás. Então, essa primazia de interpretar o Brasil a partir de uma lente que é uma lente essencialmente etnocêntrica, "cariocaocêntrica" ou "paulistocêntrica", faz com que o nosso olhar sobre o Brasil seja um olhar muito pouco heterogêneo, muito pouco plural, muito pouco diverso, e centrado numa forma muito específica de projetar e imaginar o Brasil.

P: É possível uma TV que se encaixe nessa política cultural de participação e autonomia dos atores sociais?

MJ: Eu tenho a impressão de que a gente tem uma estética televisiva muito consolidada, e que essa estética precisou de muitos recursos no sentido da máquina, do hardware, da materialidade que vai implicar uma ideia de qualidade que foi colocada para nós com uma estética televisiva. Então o primeiro passo, apesar de uma resposta muito determinista, precisaria de muito dinheiro e investimento em maquinaria. Essa questão da maquinaria, às vezes a gente deixa de lado. O Facebook é a maior rede social do mundo, e a gente não tem como competir com uma rede de código aberto, porque no final das contas o hardware é decisivo, são as quantidades de prédios que eles têm espalhados pelo mundo com a quantidade de máquinas, isso define o protagonismo e a hegemonia de um determinado canal, mesmo no mundo da internet que deveria ser muito mais bem distribuído. No campo televisivo, até pelo nosso código de imagem, pelo nosso sentido pictórico de imagem, o primeiro passo seria um investimento pesado em máquina para poder falar a partir desse código, para poder se apropriar desse código. Acho que depois, num segundo sentido, entraria a questão do conteúdo e a relação de conteúdo é um debate que vai ter que acompanhar mais ou menos o que é o debate sobre as políticas de cultura, o desenvolvimento de territórios, e o desenvolvimento de culturas locais, que é um tema que a gente ainda estava engatinhando, mas já estava avançando um pouco, sem, no entanto, se relacionar com a TV. Na hora que se relacionasse isso com a televisão e a experiência que a gente observou mesmo dentro do ministério do Gilberto Gil, a coisa dá um curto circuito, porque você está mexendo com interesses financeiros e interesses econômicos, que talvez sejam os mais significativos que estão em jogo hoje na sociedade brasileira. E como pensar esse conteúdo num regime que seja mais democrático? Eu acredito que a gente teria instrumentos para isso. Eu acho que passa mais por um foco na televisão, por um investimento pesado material na TV e por conseguir pautar a ideia de que o espaço dela, a mídia televisiva precisa ser

discutida. O problema é que a gente não sabe como construir isso por dentro de uma opinião pública, que é muito moldada por uma postura hegemônica da TV comercial que é hoje, provavelmente, a empresa com maior capilaridade no Brasil, e que tem a marca mais sólida de construção em território nacional – pelo menos das marcas nacionais. Trata-se de um dos debates mais difíceis da sociedade brasileira, porque também tem outra questão que é pertinente, é que naquele momento da discussão da ANCINAV, o que tinha de esquerdista ressentido, com dentes afiados falando “Agora a gente vai lá e vai meter a mão na programação do Jornal Nacional e vai dizer que não pode falar isso não!”. Não é disso que a gente está falando. Não queremos censurar e nem intervir num determinado conjunto de atores, seja a Globo, ou seja as outras TVs privadas que já atuam num determinado contexto. A gente precisa equilibrar o jogo, trazer essa discussão e potencializar a circulação de outro de outro tipo de conteúdo. E aí também é um processo de alguma forma pedagógico, que tem que ser feito tanto para o mercado – que não têm o mínimo de interesse na construção desse cenário de uma TV pública, democrática, com circulação e protagonismo de agentes dos mais diversos – mas também num campo que é muito crítico à programação da TV comercial brasileira de que a intervenção do Estado dentro desse campo não pode ser para instituir a censura de um determinado canal de TV. Na verdade, é para se colocar em disputa, produzir narrativas e essas narrativas poderem disputar com esse campo comercial. Por isso eu volto, por mais chato que seja, mais simplório que seja o argumento de que também é determinante o investimento material – com que instrumentos, com suporte para construir conteúdo. O suporte, a materialidade sempre foram determinantes da ideia de conteúdo. As músicas têm três minutos e os discos têm 50 porque era o que aquela “bolacha” entendia, para dar o exemplo mais banal e simples, mas a questão dos suportes estão envolvidas. A EBC já teve um aporte interessante do ponto de vista do capital da tentativa de equipar uma possível TV pública. Não tem como fugir a esse debate, e o que a gente entende hoje é que é um vespeiro. A hora que o estado entrar realmente nesse debate de uma forma mais consistente, mais efetiva, a gente não sabe como é que vai ser a resposta, e a gente não sabe nem se a gente tem na própria sociedade civil o nível de acúmulo, de debate suficiente para conseguir travar essa disputa no Brasil.

A TV no mundo todo hoje tem um desafio que é como sustentar a reportagem de fundo, não se sabe mais como sustentar reportagem de fundo, como é que você vai financiar isso; não tem patrocinador, recurso direto pra isso. Percebemos no Brasil que só uma TV faz reportagens de fundo, que ainda é a Globo, e ela faz por um tipo de compromisso porque ela quer ser um player global, ela quer ser respeitada e para isso tem que trabalhar com reportagens de fundo. As outras redes de televisão comerciais brasileiras tem quase nenhuma condição de produzirem reportagens que investiguem três, quatro, seis meses pra conseguir trazer à tona alguma coisa que a gente desconhecia na nossa sociedade. Essa questão dos recursos está presente como central, pois se não passar por uma mobilização de enormes recursos, não tem condição nem de competir. E mais do que isso, se confunde conteúdo e materialidade porque a nossa referência do que é uma TV já é toda montada no nosso imaginário e retina de que é a principal TV comercial brasileira, que é a Globo. Reconstruir os paradigmas pictóricos, imagéticos, sonoros e estéticos do que pode ser uma televisão, a gente tem que, no mínimo, partir do mesmo patamar de investimento e estrutura material. Esse seria um lugar mínimo para que a disputa das narrativas começasse a poder ser colocadas.

P: Concordamos que a TV pública ainda figura no campo ideal no Brasil. Sobretudo por não atender a um projeto autônomo no que diz respeito à gestão, ao conteúdo de sua programação e ao seu financiamento. É preciso diminuir a intervenção do Estado, mas sem que isso o exima da obrigação legal de subsidiar a comunicação pública – um direito – no país. Considerando estes elementos, como lidar com a autonomia e gestão de uma TV pública? Quem deve pagar essa conta?

MS: Essa é outra discussão mais delicada no Brasil, como o Estado vai poder pensar esse tipo de recurso. Ainda não chegamos a soluções muito inteligentes e contemporâneas na composição orçamentária na qual a cultura pode se sustentar, e a gente precisaria estudar um pouco os modelos internacionais para entender isso; o modelo das TVs públicas europeias, entender como Estados Unidos regulamentou essa questão, estudar o caso possivelmente da TV japonesa, ou de outras experiências do oriente médio, da Ásia, e outras diversas experiências começamos a analisar um pouco esse discurso. Mas, recurso teríamos. O principal obstáculo é a maturidade da sociedade brasileira para discutir televisão. Televisão gera uma série de paixões, de questões de ódio, de amor, de repulsa e de adesão no Brasil desde muito tempo. A TV tem sido indicada e percebida como um instrumento de dominação no Brasil e discutida a partir dessa chave há muitas décadas. Então não é só um campo que defende o mercado, a TV comercial, e que não está preparada para fazer um debate sério sobre uma TV pública que pudesse dimensionar muito mais a pluralidade e a diversidade social cultural brasileira. Certamente esse espectro que ronda o mercado não está preparado e nem tem a vontade de debater sobre o tema, mas é também necessário perguntar se em um campo mais progressista, de esquerda, em um campo que entende a necessidade e a importância que teria uma TV pública com caráter muito conectado à sociedade civil – quando a gente fala em TV pública não seria uma TV estatal, mas uma TV de caráter público que apresentasse essas noções de diversidade – a gente também não sabe se o nosso acúmulo de discussão sobre esse veículo é o suficiente para fazer uma discussão que vai gerar muita tensão porque é um assunto que desperta muitas paixões. Nos outros temas como cinema, música, artes visuais, teatro, e outros campos de linguagens híbridas, e a interface dessas linguagens, e novas linguagens, parece que a gente consegue ter um debate muito mais pertinente, e muito mais razoável, com muito mais insumos, mais referências para realizar um bom debate sobre como construir e desenvolver e fortalecer essas linguagens artísticas no Brasil. Mas é espinhoso o campo da televisão, e é espinhoso porque a TV comercial no Brasil teve um desejo de dominação que prejudicou em boa escala a construção de um audiovisual mais plural e mais democrático, então ela é responsável também por esse campo de paixões que desperta. Por outro lado, precisamos entender – diante dessa hegemonia, dessa força tão massiva e tão impactante que a TV comercial tem – como é que a gente consegue construir esse debate? Pelo que se percebe quando o debate vem à tona num campo de uma esquerda progressista, o que vem é a tentativa de interditar, de censurar, de entrar no estúdio da Rede Globo de televisão e simplesmente desligar as máquinas. Não é assim que a gente vai operar uma discussão saudável sobre televisão no Brasil, tem que entender que o campo do debate de uma TV pública democrática plural ele está muito defasado, que quem pauta a ideia da televisão brasileira é o formato da TV comercial, e ele é muito forte no Brasil, é uma linguagem de muita centralidade na sociedade brasileira. Pra que se opere algum tipo de

transformação ou mudança que impliquem na produção de um pensamento crítico, e que possa ter uma capilaridade na nossa sociedade para que ela finalmente deseje essa mudança, é preciso um caminho que ainda está muito obscuro e que a gente não sabe como vai fazer. É só ver o que aconteceu dentro da formulação do projeto da ANCINAV. A EBC com certeza é uma referência importante, uma televisão que tentou construir um caráter calcado na ideia da diversidade cultural brasileira, e trazer isso à tona, deixando emergir dentro de um canal de televisão, mas é uma experiência de curto prazo, é uma experiência limitada, é uma experiência que a gente tem muita dificuldade de aferir quais as consequências e os benefícios, e quais foram os problemas, até para produzir uma autocrítica em cima disso, mas é um ponto de partida. E também não podemos deixar de pensar o caso da EBC como um modelo importante de início desse debate, mas penso que certamente em relação a outras linguagens e veículos que fazem parte dessa ampla cultura brasileira, a televisão é o que se tem como maior impasse, como debate mais difícil e que sobre o qual temos menos acúmulo e também – no momento – menos capacidade de produzir dentro da nossa sociedade. Não parece, inclusive, que essa seria uma mobilização mais inteligente por parte do estado brasileiro em termos de recurso, porque como é que a gente vai disputar isso? Será que essa grande quantidade de recursos aplicados a outras linguagens artísticas não teria um resultado muito mais previsível como resultado efetivo e objetivo? O nosso nó é tão grave que eu tendo a acreditar que sim. Se pegasse um grande volume de recursos que a gente poder investir em uma TV pública e investir no teatro, nas artes visuais, no cinema, todas essas linguagens dariam saltos enormes, enquanto na TV a gente teria muita dificuldade de entender qual seria o resultado dessa disputa, tamanha solidez, tamanha hegemonia nessa construção de narrativas sobre o que é uma televisão no Brasil. O nosso entendimento do que é uma televisão passa pela nossa principal TV comercial, então o “como” criar uma TV pública que possa balancear algo que já é o paradigma da nossa compreensão de uma televisão é um desafio que a gente tem poucos instrumentos no momento para entender como enfrentar me parece.

P: Tamanha equiparação não faria da TV pública uma televisão comercial?

Eu acredito que teoricamente esse discurso produz muito sentido, mas como me parece que a própria ideia de televisão no Brasil está completamente comprometida com essa estética comercial – eu acho que o caso brasileiro é um caso específico de tamanha referencialidade de um canal comercial de TV – a gente precisaria minimamente estabelecer alguns parâmetros que foram dados por essa TV comercial, senão vai ser uma programação para entendidos. E essa programação para entendidos é possível de ser realizada corretamente, com competência e ter inclusive seu público, mas uma TV pública que queira falar com esse país de tamanho continental entendendo que há quase 60 anos existe uma TV comercial que atinge esse objetivo... São muitas décadas que uma TV comercial faz exatamente esse papel de conversar com um país inteiro e dialogar, e pautar de alguma forma toda uma sociedade. Então uma TV pública que queira também ter um espaço de capilaridade nacional, eu não sei se no Brasil ela tem como escapar de se banalizar um pouco por determinados padrões estéticos. Para outros países a discussão é muito variada, e talvez um espaço de construção de outra estética pudesse funcionar, até porque as TVs comerciais são em algum sentido muito saturadas e são muito cansativas, e a experiência contemporânea

diz que elas não dialogam mais tanto com a forma como as pessoas olham o mundo. Mas o caso brasileiro é um caso um pouquinho mais complicado de conseguir equilibrar o jogo minimamente sem que passe pelo balizamento de uma noção que a gente está falando. Concorde que essa qualidade não é exatamente qualidade audiovisual, mas no senso comum do Brasil se estabeleceu que isso é o que se chama televisão.

De tal forma, não sei como disputar sem passar um pouco por essa gramática do opressor. A gente fala muitas vezes nessas discussões da sociedade pós-colonial que o domínio da língua é um instrumento para a gente poder, na verdade, pautar os nossos direitos de oprimidos ou de colonizados. Me parece que já está na discussão da francofonia, da lusofonia, e todos os processos linguísticos pós-coloniais. A nossa gramática televisiva é tão imponente, é tão hegemônica e tão forte, constituída há tantas décadas por uma fonte só, que é a Rede Globo nessa posição de TV comercial, que eu não acredito que a gente consiga disputar um pouco esse lugar sem usar gramática, o léxico, o vocabulário, ou seja, não usar essa estética que foi formulada a partir da história deles.

P: E o que esperar do sistema digital? Ele pode ser visto como um espaço para voltar a lutar por um lugar para a comunicação pública? A TV digital seria um movimento para flexibilizar e democratizar a produção audiovisual no país?

Eu acho complicado arriscar um prognóstico nessa discussão porque há dez anos a gente achava que o Myspace era um espaço decisivo para a circulação do novo espaço da indústria da música. Uma suplementação da questão do fonográfico e está lá o Myspace, que tinha um protagonismo e se tornou uma referência, e mesmos artistas grandes precisaram ter o Myspace. Há dez anos não tinha o Youtube; há dez anos não tinha rede social; há dez anos não tinha smartphone; eu acho que a gente tá muito incipiente pra entender. Evidentemente vai mudar, e vai mudar o lugar do papel da televisão, não tem como ser diferente. Todas as transformações desses suportes, e evidentemente dessas tecnologias, já está colocando no lugar de instabilidade os veículos tradicionais de difusão e circulação dos conteúdos, seja musical, seja audiovisual, etc. Mas é tão pouco tempo que não tínhamos streaming da música, não tínhamos os sites que hoje olhamos e falamos "É aqui que a música tá, é aqui que a música vai ser consumida, é aqui que a música vai circular". É certo que temos uma promessa de mais democratização, mas vamos lá: a internet antes do facebook e do twitter se dava pelo caráter da sua horizontalidade, e de formação de vários grupos de interseção. Uma pessoa que gostava de arquitetura, de comida, e gostava de música, teria uma comunidade da música, uma comunidade que com a percepção da arquitetura, e outra da gastronomia, e se formavam blocos de interseções e circulavam de uma forma mais horizontal dentro de um espaço formado por comunidades disformes, mas que iam compondo perfil da sua fragmentação.

Se esse mundo se verticalizou, se esse mundo se tornou o mundo de um canal só, se esse mundo se tornou um rolo que passa na sua frente e que você pouco sai lateralmente dele; Hoje para quem publica artigo na internet, melhor copiar o texto porque a sabemos a dificuldade que é clicar, sair, voltar; as pessoas não querem nem fazer esse click, não querem nem mesmo ir naquela página ou naquele site – site/blogs que tiveram centralidade e protagonismo em determinados assuntos e áreas,

precisaram "dar um jeito" de estar dentro dessa verticalidade nova que as redes sociais inventaram. Então, a gente tinha uma perspectiva de horizontalidade, democratização e distribuição; tudo isso foi verticalizado, e hoje a gente produz conteúdo para dois padrões: o Facebook e o Twitter efetivamente (alguns outros, mas efetivamente para esses dois). Então a TV digital promete pra gente uma possibilidade muito maior de democratização, de conteúdo para acesso, de formação de comunidades a partir de interesses específicos, mas há muito pouco tempo atrás a gente tinha essa promessa de forma ampla e irrestrita para qualquer que fosse o conteúdo e o tema, e a gente viu, num passe de mágica, isso ser concentrado, verticalizado e nós todos nos tornamos reféns de duas corporações específicas. Elas extinguiram nossa capacidade de circular e de passear pela internet. Como é que a gente vai entender o quanto que a TV digital? Está tudo tão em jogo, tudo tão veloz. Esse é um prognóstico muito difícil de fazer neste momento.