



## DOSSIÊ “ECONOMIA POLÍTICA DA INFORMAÇÃO, DA COMUNICAÇÃO E DA CULTURA”

DOSSIER “POLITICAL ECONOMY OF INFORMATION,  
COMMUNICATION AND CULTURE”

### Apresentação do Dossiê

*Dossier's presentation*

ALEXANDRE BARBALHO

**Economia Política da Comunicação e da Cultura:**  
aportes para a formação de um campo disciplinar

*Political Economy of Communication and Culture:*  
*contributions to the formation of a disciplinary field*

RUY SARDINHA LOPES

**Políticas culturais e de comunicação:**  
dimensões estratégicas para a reinvenção do Estado  
e para a construção de uma democracia intercultural  
– Aportes teóricos

*Cultural and communication policies:*  
*strategic dimensions to the state's reinvention and to the*  
*reconstruction of the intercultural democracy - Theoretical contributions*

FAYGA ROCHA MOREIRA

**Museus no Brasil:** análise socioeconômica de perfis

*Brazilian Museums: a socio-economic analysis*

ANA FLÁVIA MACHADO | NAYARA SOUZA | LARISSA MACHADO

**Cultura e trabalho imaterial:**  
música independente e produção cultural  
no novo mundo do trabalho

*Culture and immaterial labor:*  
*independent music and cultural production*  
*in the new world of labour*

ANDRÉ PERALTA GRILLO

**Políticas de comunicação no Brasil:**  
a proposta de um novo marco regulatório para a  
radiodifusão

*Communication Policies in Brazil:*  
*the proposal of a new regulation for media broadcasting*

CARLOS HENRIQUE DEMARCHI | MARIA TERESA MICELI KERBAU

**Políticas para o audiovisual no Brasil  
(1985-2002):**

Estado, cultura e comunicação  
na transição democrática

*Audiovisual policies in Brazil (1985-2002):*  
*State, culture and communication*  
*in the democratic transition*

RENATA ROCHA

**ARTIGOS**  
**ARTICLES**

**Sentindo do nosso jeito:**  
humores e estudos culturais

*Feeling our way: mood and cultural studies*

BEN HIGHMORE

# PragMATIZES

Revista Latino Americana de Estudos em Cultura

Ano VI nº 10 - out/2015 a mar/2016

## EDITORES

1. Flávia Lages, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
2. Luiz Augusto Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
3. Ana Enne, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil

## CONSELHO EDITORIAL

1. Adriana Facina, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Brasil
2. Cristina Vital, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Sociologia, Brasil
3. Danielle Brasiense, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Comunicação, Brasil
4. João Domingues, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
5. José Maurício Saldanha Alvarez, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil
6. Leandro Riodades, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
7. Leonardo Guelman, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
8. Livia de Tommasi, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Sociologia, Brasil
9. Lygia Segala, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Fundamentos Pedagógicos, Brasil
10. Marilido Nercolini, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil
11. Paulo Carrano, Universidade Federal Fluminense, Departamento Sociedade, Educação e Conhecimento, Brasil
12. Rossi Alves, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
13. Wallace de Deus Barbosa, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil

## COMITÊ EDITORIAL

1. Adair Rocha, Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, Brasil
2. Alberto Fesser, Socio Director de La Fabrica em Ingenieria Cultural / Director de La Fundación Contemporánea, Espanha
3. Alessandra Meleiro, Universidade Federal de São Carlos, Brasil
4. Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará e Universidade Federal do Ceará, PPG Cultura e Sociedade, Brasil
5. Allan Rocha de Souza, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Direito / UFRJ/PPG em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento, Brasil
6. Angel Mestres Vila, Universitat de Barcelona, Master en Gestión Cultural / Director geral de Transit projectes, Espanha
7. Antônio Albino Canela Rubin, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências / Pesquisador do CNPq, Brasil
8. Carlos Henrique Marcondes, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Ciência da Informação, Brasil
9. Cristina Amélia Pereira de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Administração / Pesquisadora do CNPq, Brasil
10. Daniel Mato, Universidade Nacional Tres de Febrero, Instituto Interdisciplinario de Estudios Avanzados/CONICET: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
11. Eduardo Paiva, Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Múltiplos Meios, Mídia e Comunicação, Brasil
12. Edwin Juno-Delgado, Université de Bourgogne / ESC Dijon, campus de Paris, Facultad Gestión, Derecho y Finanzas, França
13. Fernando Arias, Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina
14. Gizlene Neder, Universidade Federal Fluminense, PPG em História, Brasil
15. Guilherme Werlang, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
16. Guillermo Mastrini, Universidad Nacional de Quilmes, Maestría en Industrias Culturales, Argentina
17. Hugo Achugar, Universidad de la Republica, Uruguay
18. Isabel Babo - Universidade Lusófona do Porto, Portugal
19. Jaime Ruiz-Gutierrez, Universidad de los Andes, Colombia
20. Jeferson Francisco Selbach, Universidade Federal do Pampa, curso de Produção e Política Cultural, Brasil

21. José Luis Mariscal Orozco, Universidad de Guadalajara, Instituto de Gestion del conocimiento y del aprendizaje en ambientes virtuales, México
22. José Márcio Barros, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PPG em Comunicação, Brasil
23. Julio Seoane Pinilla, Universidad de Alcalá, Master Estudios Culturales, Espanha
24. Lia Calabre, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil
25. Lilian Fessler Vaz, Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPG em Urbanismo, Brasil
26. Livia Reis, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Brasil
27. Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
28. Manoel Marcondes Machado Neto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Administrativas, Brasil
29. Márcia Ferran, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
30. Maria Adelaida Jaramillo Gonzalez, Universidad de Antioquia, Colômbia
31. Maria Manoel Baptista, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Portugal
32. Mariaíva Barbosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação / Pesquisadora do CNPq, Brasil
33. Marta Elena Bravo, Universidad Nacional de Colombia – sede Medellín, Profesora jubilada y honoraria da Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Colombia
34. Martín A. Becerra, Universidad Nacional de Quilmes / CONICET: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
35. Mônica Bernabé, Universidad Nacional de Rosario, Maestría en Estudios Culturales, Argentina
36. Muniz Sodré, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação / Pesquisador do CNPq, Brasil
37. Orlando Alves dos Santos Jr., Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Brasil
38. Patricio Rivas, Escuela de Gobierno de la Universidad de Chile, Chile
39. Paulo Miguez, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Brasil
40. Ricardo Gomes Lima, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Cultura Popular, Brasil
41. Stefano Cristante, Università del Salento, Professore associato in Sociologia dei processi culturali, Italia
42. Teresa Muñoz Gutiérrez, Universidad de La Habana, Profesora Titular del Departamento de Sociología, Cuba
43. Tunico Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Cinema, Brasil
44. Valmor Rhoden, Universidade Federal do Pampa, curso de Relações Públicas [com ênfase em Produção Cultural], Brasil
45. Victor Miguel Vich Flórez, Pontifícia Universidad Católica del Perú, Maestría de Estudios Culturales, Peru
46. Zandra Pedraza Gomez, Universidad de Los Andes / Maestría em Estudios Culturales, Colômbia

## EDITORES ASSOCIADOS JUNIOR:

1. Bárbara Duarte, doutoranda em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba
2. Deborah Rebello Lima, mestranda em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC, Fundação Getúlio Vargas / pesquisadora pela Fundação Casa de Rui Barbosa
3. Gabriel Cid, doutorando em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
4. Leandro de Paula Santos, doutorando em Comunicação pela ECO, Universidade Federal do Rio de Janeiro
5. Marine Lila Corde, doutoranda em Antropologia Social pelo Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
6. Sávio Tadeu Guimarães, doutorando em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR, Universidade Federal do Rio de Janeiro
7. Virginia Totti Guimarães, doutoranda em Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / professora de Direito Ambiental (PUC-Rio)

## CRIADOR DA MARCA:

Laert Andrade

## DIAGRAMAÇÃO:

Ubirajara Leal

## REALIZAÇÃO:



## APOIO:



PragMATIZES – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura.

Ano VI nº 10, (OUT/2015 a MAR/2016). – Niterói, RJ: [s. N.], 2014.

(Universidade Federal Fluminense / Laboratório de Ações Culturais - LABAC)

Semestral

ISSN 2237-1508 (versão on line)

1. Estudos culturais. 2. Planejamento e gestão cultural.  
3. Teorias da Arte e da Cultura. 4. Linguagens e expressões artísticas. I. Título.

CDD 306

# Sumário / Summary

---

## APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ / DOSSIER'S PRESENTATION

### **Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura**

*Political Economy of Information, Communication and Culture*

ALEXANDRE BARBALHO ..... 06

## DOSSIÊ / DOSSIER ..... 09

### **Economia Política da Comunicação e da Cultura: aportes para a formação de um campo disciplinar**

Political Economy of Communication and Culture:  
contributions to the formation of a disciplinary field

RUY SARDINHA LOPES ..... 10

### **Políticas culturais e de comunicação: dimensões estratégicas para a reinvenção do Estado e para a construção de uma democracia intercultural – Aportes teóricos**

Cultural and communication policies:  
strategic dimensions to the state's reinvention  
and to the reconstruction of the intercultural democracy - Theoretical contributions

FAYGA ROCHA MOREIRA ..... 20

### **Museus no Brasil: análise socioeconômica de perfis**

Brazilian Museums: a socio-economic analysis

ANA FLÁVIA MACHADO | NAYARA SOUZA | LARISSA MACHADO ..... 38

### **Cultura e trabalho imaterial: música independente e produção cultural no novo mundo do trabalho**

Culture and immaterial labor: independent music  
and cultural production in the new world of labour

ANDRÉ PERALTA GRILLO ..... 53

**Políticas de comunicação no Brasil:  
a proposta de um novo marco regulatório para a radiodifusão**

Communication Policies in Brazil:  
the proposal of a new regulation for media broadcasting

CARLOS HENRIQUE DEMARCHI | MARIA TERESA MICELI KERBAUY ..... 66

**Políticas para o audiovisual no Brasil (1985-2002):  
Estado, cultura e comunicação na transição democrática**

Audiovisual policies in Brazil (1985-2002): State, culture  
and communication in the democratic transition

RENATA ROCHA ..... 77

*ARTIGOS / ARTICLES* ..... 94

**Sentindo do nosso jeito: humores e estudos culturais**

Feeling our way: mood and cultural studies

BEN HIGHMORE ..... 95

## ***Apresentação do Dossiê***

# ***“Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura”***

## Apresentação

O dossiê Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura (EPICC) se insere no conjunto de atividades que pesquisadores europeus e latino-americanos vêm desenvolvendo para afirmar esse campo de pesquisa e que tem na União Latina de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura (Unión Latina de Economía Política de la Información, la Comunicación y la Cultura, ULEPICC-Federação), criada em Sevilha, na Espanha, no ano de 2002, sua principal instituição. No Brasil, os pesquisadores estão filiados em torno da Seção Brasil da ULEPICC (<http://www.ulepicc.org.br/>), fundada em 2004, em Aracaju, Sergipe, que realiza bianualmente seu Encontro Nacional, atualmente na sexta versão.

Entre as diversas articulações acadêmicas e institucionais dos pesquisadores brasileiros de EPICC, está a publicação da Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura (<http://www.seer.ufs.br/index.php/eptic/issue/current/showToc>) e a coordenação do Grupo de Trabalho na Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - Intercom, onde é possível compreender, a partir do texto de apresentação do referido GT, a área de atuação da EPICC. Ou seja, as problemáticas relacionadas com a abordagem econômica das atividades ligadas à Cultura, à Comunicação e à Informação a partir de uma abordagem interdisciplinar e crítica.

A EPICC entende que análise não pode se restringir à lógica econômica e/ou tecnológica, pois o social e o espaço público, em sua multiplicidade, são fundantes para o dado econômico. A partir dessa compreensão, o presente dossiê recebeu contribuições que abordaram a centralidade econômica e política que a comunicação e a cultura possuem na produção capitalista, centralidade esta que se revela de diversos modos: na transversalidade da cultura e da comunicação, na convergência tecnológica e na digitalização dos meios eletrônicos, na expansão e novas configurações das indústrias culturais e criativas, na privatização do conhecimento, no desenvolvimento de capital intangível, nas culturas digitais, entre outros modos.

O texto que abre o dossiê, “Economia Política da Comunicação e da Cultura: aportes para a formação de um campo disciplinar”, é uma importante contribuição exatamente no sentido de discutir sobre a conformação da EPICC como um campo disciplinar a partir de alguns de seus elementos definidores: a delimitação do campo e seus objetos de estudo, sua singularidade e seus aportes teóricos.

O segundo texto, “Políticas culturais e de comunicação: dimensões estratégicas para a reinvenção do Estado e para a construção de uma democracia intercultural – Aportes teóricos”, traz uma reflexão sobre a centralidade da cultura e comunicação

na democracia contemporânea e sobre o descompasso, no Brasil, entre os investimentos e esforços públicos nessas dimensões estratégicas, o que dificulta uma pluralidade de trocas e de visibilidade das diferenças nos meios de comunicação.

O artigo “Museus no Brasil: análise socioeconômica de perfis” se propõe a construir uma tipologia de museus, utilizando como fonte básica o Cadastro Nacional de Museus (CNM) do IBRAM.

No quarto artigo do dossiê, “Cultura e trabalho imaterial: música independente e produção cultural no novo mundo do trabalho”, se discute a relação do produtor cultural com as mudanças no “mundo do trabalho” contemporâneo a partir de pesquisa sobre o ramo da “música independente” brasileira contemporânea, focando o caso da rede “Circuito Fora do Eixo”.

O quinto artigo, “Políticas de comunicação no Brasil: a proposta de um novo marco regulatório para a radiodifusão”, analisa a proposta de um novo marco regulatório para a comunicação no Brasil.

Por fim, o artigo “Políticas para o audiovisual no Brasil (1985-2002): Estado, cultura e comunicação na transição democrática”, discute as políticas culturais para o audiovisual e as relações entre Estado, comunicação e cultura no período de transição democrática no Brasil, entre os anos de 1985 a 2002.

Boa leitura!

Alexandre Barbalho<sup>1</sup>

---

1 Alexandre Almeida Barbalho, Doutor em Comunicação e Cultura, Professor dos PPGs em Políticas Públicas da UECE e em Comunicação da UFC. Líder do Grupo de Pesquisa em Políticas de Cultura e de Comunicação (CULT.COM). Ceará, Brasil. Contato: alexandrealmidabarbalho@gmail.com



# *Dossiê*

**Economia Política da Comunicação e da Cultura:  
aportes para a formação de um campo disciplinar**

**Economía Política de la Comunicación y la Cultura:  
contribuciones para la formación del campo disciplinar**

**Political Economy of Communication and Culture : contributions to the  
formation of a disciplinary field**

**Ruy Sardinha Lopes<sup>1</sup>**

**Palavras chave:**

Economia Política

Campo disciplinar

Aportes teóricos

**Resumo:**

O presente artigo pretende interrogar-se sobre a conformação da Economia Política da Comunicação como um “campo disciplinar” a partir da circunscrição de algunselementos definidores, a saber: a delimitação do campo e seus objetos de estudo, sua singularidade e seus aportes teóricos.

**Resumen:**

El presente artículo tiene la intención de indagar acerca de la conformación de la Economía Política de la Comunicación y la Cultura como “campo disciplinar” desde algunos elementos definidores: la delimitación del campo y sus objetos de estudio, sus singularidades y sus aportes teóricos.

**Palabras clave:**

Economía Política

Campo disciplinar

Aportes teóricos

**Keywords:**

Political Economy

Disciplinary field

Theoretical supports

**Abstract:**

This article he has the claim to wonder about the constitution of the Political of Communication and Culture as “disciplinary field” from the circumscription of some element: the topic limitation of disciplinary field and their subject-matter, their singularities and their theoretical supports.

### **Economia Política da Comunicação e da Cultura: aportes para a formação de um campo disciplinar**

Temos observado, atualmente, um esforço em se pensar as ciências da comunicação e suas áreas constituintes como um campo científico ou disciplinar. Em “apuros” ou “aberto”, só para nos referirmos a dois importantes teóricos que recentemente se dedicaram ao tema<sup>11</sup>, o conceito parece perfeitamente adequado a uma ciência que, devido sua jovialidade, ainda não possui paradigmas fortemente canonizados e se torna, dessa forma, propícia aos embates epistemológicos e às disputas entre os indivíduos e grupos a ela pertencentes.

Tal conceito - de campo- central na obra de Pierre Bourdieu liga-se ao que o mesmo denomina de *conhecimento praxiológico*, isto é, à tentativa de superação do embate objetivismo/subjetivismo a partir da articulação dialética entre ator e estrutura sociais. Ou seja, partindo da ideia de que as relações de interação entre os agentes se dão num campo onde as posições sociais já se encontram objetivamente estruturadas e desigualmente distribuídas (o que implica relações de poder), as práticas sociais são pensadas na relação dialética entre a interiorização, pelos atores, das normas, valores sociais e sistemas de classificação (*habitus*) e a singularidade de suas ações que poderia, em última instância, levar a uma nova *partilha do sensível* (Rancière).

Ainda que, como ressalta Renato Ortiz (1983), a construção bourdieana se detenha muito mais sobre os processos de reprodução do que sobre os mecanismos de transformação inerentes a um determinado campo, seu esforço de pen-

sar as ciências como um *campo social*, ainda que “relativamente independentes das pressões do mundo social global que o envolve” (BOURDIEU, 2004, p. 21), permite pensá-las como um campo de forças e um campo de lutas por posições hegemônicas. Definido como um espaço estruturado onde agentes dominantes e dominados lutam por determinado *quantum* de posicionamento social (*capital social*), não só não existe campo científico desinteressado, e o alerta é de Bourdieu, quanto “os conflitos epistemológicos são sempre, inseparavelmente, conflitos políticos”.

Para que possamos, pois, falar em *campo* das comunicações é preciso que o mesmo se constitua como “espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias” (*idem*, p. 20) - e cabe o alerta para o fato de nas ciências mais jovens essa autonomia ainda estar se consolidando – mas também que o vejamos como espaço de manifestação de relações de poder, onde seus pesquisadores, instituições e subcampos disciplinares como a Economia Política da Comunicação (EPC), se constituem como linhas de força em disputa (epistemológica e política) por posições centrais e hegemônicas. Assim, se caberia aos agentes em posição favorecida no campo comunicacional lutar pela conservação da estrutura e de sua posição, a renovação do campo – tido como “em apuros” (SODRÉ, 2012) ainda que provenha necessariamente de seu interior, só poderá vir de agentes diversamente posicionados.

Até que ponto as áreas periféricas como a EPC ou as epistemologias do sul podem contribuir para uma renovação ou para uma visada mais crítica do campo e virem a constituir uma nova centralidade é uma questão que o tempo responderá e que não temos, no espaço desse artigo, condições de

perscrutar<sup>III</sup>. Nosso objetivo aqui será verificar, ainda que de maneira preliminar, a existência de elementos mínimos que nos permitam falar apropriadamente na Economia Política da Comunicação como um (sub)campo disciplinar. Seguindo as indicações de Bourdieu (1983, 2004, 2004a) e José D'Assunção Barros (2011)<sup>IV</sup> nos deteremos, de maneira preliminar e, portanto, incompleta, em três categorias que permitam delimitar a EPC como um campo disciplinar, ainda que em formação: 1) a delimitação do campo e seus objetos de estudo, 2) as propriedades específicas ou sua singularidade e 3) os aportes teóricos e metodológicos.

### 1) Delimitação do campo e objetos de estudo.

Pierre Bourdieu (1983, p. 127) assinala que um dos elementos fundamentais na constituição de um campo científico é a capacidade de seus agentes delimitarem um campo de problemas, métodos e teorias que lhes são inerentes. Já José Barros (2011, p.254) pontua que a delimitação de um campo de interesse inclui desde um interesse mais amplo capaz de definir o campo como um todo, até um conjunto mais privilegiado de objetos de estudos e de temáticas a serem percorridas pelos seus praticantes.

Assim, se sempre coube à Economia Política a busca pelo entendimento dos mecanismos de mudança social e das transformações históricas, não prescindindo, para tanto, do exame atento do todo e da práxis sociais, coube à EPC, pelo menos à sua corrente crítica<sup>V</sup>, deslindar às funções macro e microeconômicas que a cultura e a comunicação passam a assumir no processo de acumulação capitalista em seus estágios monopolista e recente bem como o es-

tudo das relações de poder daí decorrentes e, dessa maneira, informar uma práxis social emancipatória.

Como afirmado na **Carta de Buenos Aires**<sup>VI</sup>, ao se contrapor ao pensamento único, então hegemônico no continente americano, a ação de intelectuais engajados latino-americanos:

ha creado un marco teórico propio, interdisciplinar y pertinente para la comprensión de la realidad actual, proporcionando un importante instrumental de análisis para fundamentar la acción de los actores sociales no hegemónicos en el campo de la comunicación (ULEPICC,2001).

Segundo Herscovici, Bolaño e Mastriani (1999, p.10)

El rol de los medios en el proceso de acumulación del capital – el problema de las clases sociales, los medios y la legitimación de la estratificación social; la relación entre producción material y producción intelectual – constituye la base analítica de la economía política de la comunicación.

É certo que as definições de um “campo de interesse” ou dos “objetos de estudo” de uma disciplina estão sempre sujeitas a mudanças com o decorrer do tempo. Somente a título de exemplo, Mattelart (1999) ressalta que o interesse inicial sobre o desequilíbrio dos fluxos de informações entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos da década de 1960 foi substituído, a partir de 1975, pela reflexão sobre as indústrias culturais e sobre os estrangulamentos encontrados pelo capital ao se reproduzir a partir da arte e da cultura. Mais recentemente, superada a fase de afirmação do Estado-Nação, incorporam a ideia de sistema-mundo capitalista, revisando as análises das

indústrias culturais e da divisão internacional do trabalho.

Já Vincent Mosco (1996), que apontou as diferenças regionais entre as várias escolas – americana, europeia e terceiro-mundista - vê a EPC como um grande conjunto de acadêmicos com diversificados interesses temáticos: o papel do estado e os modelos públicos e privados na construção dos sistemas de informação, radiodifusão, telecomunicações e, mais recentemente, da internet; os elos entre a Economia Política da Comunicação e as economias políticas nacionais e globais, a mercantilização das relações sociais nos Estados Unidos, a questão do imperialismo cultural e o papel das comunicações no desenvolvimento econômico do Terceiro Mundo.

A onda neoliberal trouxe ainda novas demandas- o reequacionamento do papel do Estado, a fragmentação e diversificação do mercado e a multiplicidade da oferta, além de outras – que em grande medida implicaram a renovação do campo. Mosco aponta ainda para a emergência de novos temas, muitos oriundos da contribuição dos Estudos Culturais: conexões entre produção, discurso e recepção, relacionamento de poder entre classes, gêneros e raças, mudanças estruturais nas indústrias de comunicação, mudanças no mundo do trabalho, relacionamento entre sistemas privados, estatais e públicos de comunicação etc. (MOSCO, 1996, p.132-133).

No Brasil, ainda que a análise do setor de radiodifusão tenha se mostrado um “terreno fértil”, às abordagens da EPC (CABRAL, 2008), com o merecido destaque para as análises seminais de Cesar Bolaño e Valério Brittos, outras temáticas como as análises do trabalho informacional, comunicacional e cultural, as indústrias cinematográficas e midiáticas, a economia política

da internet, as políticas culturais e de comunicação e as consequências para o campo das comunicações e da cultura do processo de reestruturação capitalista se fazem presentes.

## **2) As propriedades específicas ou a singularidade**

José de Barros adverte que a singularidade, não obstante sua ligação direta com o “campo de interesses” deve ser entendida como “o conjunto dos seus parâmetros definidores, ou como aquilo que a torna realmente única, específica, e que justifica a sua existência – em poucas palavras: aquilo que define a Disciplina em questão por oposição ou contraste em relação a outros campos disciplinares” (2011, p. 256).

Assim, se os objetos de estudo aventados acima constituem um primeiro recorte, partilhado inclusive por outros “subcampos” teóricos que constituem o pensamento crítico social e comunicacional, a singularidade da EPC reside na eleição do materialismo histórico, tal como posto por Marx em sua “crítica à economia política”, como o método adequado para a apreensão do todo social e, mais especificamente, das ingerências entre os fenômenos culturais e comunicacionais e o todo social. Como vem afirmando autores como Cesar Bolaño, Vincent Mosco e Christian Fuchs, a EPC se constitui como uma teoria marxista da comunicação.

Pensando na singularidade da EPC em relação às Ciências Econômicas e Sociais, Alain Herscovici (2003, 2014) ressalta que ao considerar a cultura e a comunicação como centrais no processo de reprodução do capital (e não apenas como superestruturais, como nas abordagens funcionalistas ou gramscianas (ao enfatizar suas dimensões ideológi-

cas), a EPC também se diferencia das análises econômicas tradicionais, tanto as ortodoxas quanto as heterodoxas, uma vez que em seu campos custos de trabalho não regulam os mercados de bens simbólicos, donde o caráter especulativo deste setor; os mecanismos de maximização micro ou macroeconômica e as posições “naturais” de equilíbrio assim como o referencial walrasiano da concorrência pura e perfeita não se verificam (HERSCOVICI, 2014, p. 87).

Se as abordagens econômicas desses objetos implicam uma renovação das Ciências Econômicas (*idem*, p.92), a interdisciplinaridade<sup>VII</sup> se constitui como uma de suas especificidades:

A análise não pode se limitar a uma dimensão específica, seja ela estética, sociológica ou econômica; tal análise será obrigatoriamente limitada. No âmbito de uma abordagem interdisciplinar, essas diferentes dimensões precisam ser estudadas nas suas especificidades e nas suas relações de interdependência. Para evitar cair na armadilha do reducionismo, a EPC tem que ser, intrinsecamente, interdisciplinar. Mas a interdisciplinaridade é uma prática difícil: acredito que não seja possível dar conta de todas as dimensões de determinados fatos sociais. O estudocientífico nunca esgota todas as possibilidades embutidas no real; conforme preconizava Marx, é preciso passar do abstrato ao concreto pensado (1972). Certos autores fracassaram ao tentar estudar todas as dimensões dos fatos culturais, informacionais e comunicacionais. (Castells, 1998). (HERSCOVICI, 2014, p. 94)

Uma empreitada que, segundo Herscovici, deveria evitar tanto a dispersão quanto o fechamento excessivo. Nesse sentido vale o alerta de César Bolaño:

Poderíamos falar em interdisciplinaridade, desde que fique estabelecido, de princípio, o caráter não eclético do empreendimento. Assim, a articulação das diferentes matrizes teóricas num corpo conceitual unificado só ocorre se a incorporação de cada uma delas, garantindo uma efetiva ampliação do poder explicativo do eixo teórico central, for precedida da explicitação de sua compatibilidade com ele, detectadas e expurgadas as incoerências. Assim, a incorporação, ao eixo básico da EPC, de elementos teóricos dos Estudos Culturais, por exemplo, pode ser extremamente extenso, mas não pode ferir a hierarquia categorial que define o trabalho (cultural, no caso) como elemento central da articulação, sob pena de contaminação do quadro geral pelo relativismo pós-modernista em que tudo se dissolve (BOLAÑO, 2008, p. 105)

Tal afirmação ressoa as análises de Bourdieu sobre a “autonomia relativa” dos campos disciplinares. Para o sociólogo francês, ainda que se admita que os campos se interpenetrem e se inter-relacionem, a autonomia do mesmo, sinal de sua maturidade, faz com que essas contribuições sofram uma espécie de refração a partir da lógica interna do mesmo. No caso específico do campo da Comunicação e da Cultura são as especificidades do objeto, como bem notou Cesar Bolaño (2008) ao analisar a intrincada rede que caracteriza o setor da radiodifusão (ou os diversos níveis de abstração que compõe a análise da realidade social, que requer tal mediação: “ainda não nos afastamos do núcleo consensual da problemática da comunicação e já passamos (sem nos afastarmos da EPC) pela Antropologia dos Estudos Culturais, ou a Sociologia de Habermas, Foucault ou Bourdieu, referências, todas elas, ne-

cessárias para dar conta do nosso objeto” (BOLAÑO, 2008, p. 105).

### 3) Aportes teóricos

Um campo se constitui a partir de certos repertórios teóricos. Segundo Ramon Zallo (2011, p. 19), “não há uma só teoria nem tradição da economia política da comunicação, senão distintas tradições de economia crítica da comunicação e da cultura”, a saber: a do **estruturalismo althusseriano**, a dos **modelos ideologizados e monistas** que reduzem os media a um sistema de propaganda do poder, **aquelas que tem como eixo central os proprietários e financiadores**, a que **considera as variáveis internas que influenciam a informação**, desconsiderando a propriedade e o sistema. Devido ao fato, segundo Zallo, desses 4 modelos não apreenderem a complexa relação dos media com a sociedade e o poder no período em que vivemos, é preciso acrescentar um quinto que nutrindo-se da sociologia crítica dos primeiros estudos culturais ou de Pierre Bourdieu, ultrapassasse esse déficits.

Vicent Mosco, por sua vez, identifica 4 vertentes contemporâneas: a **vertente ortodoxa**, de cunho conservador e assentada nas categorias da economia neoclássica, a **Institucionalista**, cuja ênfase recai sobre “as amarras institucionais e tecnológicas que conforma os mercados de acordo com o poder de controle das corporações e dos governos (Fonseca, 2003), a **neomarxista**, com a centralidade do trabalho e da divisão internacional do trabalho e as análises do capitalismo monopolista. Por fim, a quarta tradição, seria representada pela **economia política feminista** e a **economia política ambientalista**.

É certo que outras correntes teóricas internas à EPC, mais ou menos liberalizantes, poderiam ser aqui arrola-

das – nesse sentido, poderíamos pensar a constituição da EPC brasileira, ao trilhar caminhos próprios e em grande medida diferentes das tradições europeias e estadunidense, como representativa de outra matriz teórica – entretanto, as acima apontadas já são suficientes para mostrar o quanto a mesma se constitui como um campo de disputa – epistemológica e, portanto, política.

Se, como apontamos anteriormente, o materialismo dialético constitui uma matriz teórica relevante às correntes mais críticas, sua adoção não está isenta de críticas<sup>viii</sup>. A linha de pesquisa inaugurada por Dallas Smyte (1977) e, de alguma forma, seguida por Herbert Schiller, Matelart e, ainda que por caminhos diversos, Cesar Bolaño<sup>ix</sup>, entre outros enfatizará a centralidade dos conceitos de mercadoria, exploração e mais-valia na análise dos fenômenos comunicacionais e bens simbólicos. Tal centralidade é questionada, entre outros, por Alain Herscovici que, a partir da tradição francesa (Grenoble), vê no desenvolvimento mais recente do capitalismo o esgotamento do potencial analítico da forma-mercadoria:

É possível contestar esta interpretação a partir do seguinte raciocínio: o valor de uso de um bem cultural é intrinsecamente ligado às especificidades do trabalho aplicado neste tipo de produção. Na linha da escola francesa do GRESEC de Grenoble, a valorização no mercado se implementa a partir do trabalho concreto, ou seja, específico, aplicado na produção, e não a partir do trabalho abstrato, por natureza, indiferenciado (HERSCOVICI, 2014, p. 88).

Para a superação dessa insuficiência, Herscovici sustenta uma aproximação com a “Nova Economia da Informação” construída por autores como Akerlof, Grossman e Stiglitz e de algumas vertentes



tes institucionalistas como os trabalhos de Veblen e Commons ou de Williamson e Ostrom (HERSCOVICI, 2014, p. 89-90).

Para além desses embates teóricos e apoiando-se no pressuposto materialista de que o ser social determina o pensamento e numa ontologia do ser social que privilegia os processos e as relações dialéticas entre sujeito e objeto, Vincent Mosco sustenta que a EPC deva estar baseada numa epistemologia anti-idealista, antirreducionista e crítica,

A economia política da informação necessita ser fundamentada em uma epistemologia realista, inclusiva, constitutiva e crítica. É realista quando reconhece a realidade de conceitos e práticas sociais, desta forma evitando enfoques idealistas e nomotéticos (que discutem respectivamente apenas a realidade do discurso ou rejeitam as premissas de realidade, tanto de conceitos como de práticas). Partindo deste ponto, a economia política é inclusiva porque rejeita o essencialismo, que quer reduzir todas as práticas sociais a uma única explicação política econômica, favorecendo uma abordagem que entende os conceitos como aberturas para a compreensão do campo social (Resnick e Wolff, 1987). A escolha de certos conceitos e teorias, em detrimento de outros, significa que a economia política os prioriza como instrumentos explicativos úteis e não que sejam afirmativas da melhor, ou única, forma de entender as práticas sociais. Além disto, a epistemologia é constitutiva porque reconhece os limites das determinações causais- inclusive o pressuposto de que as unidades de análise social interagem como um conjunto homogêneo e de forma linear - entendendo a vida social como um conjunto de processos mutuamente constitutivos, atuando uns sobre os outros, em está-

gios diversos de formação e com uma direção e impacto que só podem ser compreendidos através de pesquisas específicas. Finalmente, é um enfoque crítico porque vê o conhecimento como produto de interações entre os diferentes campos de saber e os valores sociais (MOSCO, 1999, p. 105).

### Bibliografia

BARROS, José A. Uma “Disciplina” – entendendo como funcionam os diversos campos de saber a partir de uma reflexão sobre a História. *Revista OPS/S*, Catalão, v.11. n.1, jan-jun 2011. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/index.php?journal=Opsis&page=article&op=view&path%5B%5D=11246&path%5B%5D=9500>. Acesso em 20/12/2015.

BOLAÑO, Cesar. A centralidade da chamada Economia Política da Comunicação (EPC) na construção do campo acadêmico da Comunicação: uma contribuição crítica. In BOLAÑO, César (org). *Comunicação e a Crítica da Economia Política*. São Cristóvão: Editora UFS, 2008.

BOLAÑO, Cesar. *Campo aberto: para a crítica da epistemologia da comunicação*. Aracaju: Editora do Diário Oficial de Sergipe, no prelo.

BOLAÑO, Cesar. Economia e Televisão: uma teoria necessária. In: BOLAÑO, Cesar (coord.). *Economia Política das Telecomunicações, da Informação e da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 1995.

BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu – Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: Por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Para uma Sociologia da Ciência*. Lisboa: Edições 70, 2004a.

CABRAL, Adilson. Economia política da comunicação no Brasil: terreno fértil para análises maduras. In: BRITTOS, V.; CABRAL, A. (orgs.). *Economia Política da Comunicação: interfaces brasileiras*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

FONSECA, Virginia. A economia política e os estudos de comunicação. *Verso e Reverso*, Ano XXI - 2007/3 - Número 48. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/versoereverso/article/view/5761/5219> Acesso em 27/12/2015.

HERSCOVICI, A.; BOLAÑO, C.; MASTRINI, G. Economía política de la comunicación y la cultura: una presentación. In: BOLAÑO, C.; MASTRINI, G. (eds.). *Globalización y Monopolios en la Comunicación en América Latina*. Buenos Aires: Biblos, 1999, pp. 9-25.

HERSCOVICI, Alain. A Economia Política da Informação, da Cultura e da Comunicação: questões metodológicas e epistemológicas. Uma apresentação geral. *Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura. EPTIC online*. Vol. V, n.3, set.-dez., 2003. Disponível em <http://www2.eptic.com.br/sgw/data/bib/artigos/2a85adf9b67b84eaa166a01b12186e6c.pdf> Acesso em 07/12/2015.

HERSCOVICI, Alain. Economia Política da Cultura, da Informação, do Conhecimento e da Comunicação: uma tentativa de definição epistemológica. *Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura. EPTIC online*. Volume 16, n.3, set.-dez, 2014. Disponível em <http://www.seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/84> Acesso em 15/12/2015.

*JOURNAL of Political and Society Theory*. 1 (3): 1–28, 1977. Disponível em [http://www.ctheory.net/library/volumes/Vol%2001%20No%203/VOL01\\_NO3\\_1.pdf](http://www.ctheory.net/library/volumes/Vol%2001%20No%203/VOL01_NO3_1.pdf) Acesso em 20/11/2015.

LOPES, Ruy S. As mutações do objeto de estudo e a contribuição da EPC para a renovação do campo comunicacional. In: MORAIS, Osvando J. de. (org.). *Ciências da comunicação em processo: paradigmas e mudanças nas pesquisas em comunicação no século XXI: conhecimento, leituras e práticas contemporâneas*, São Paulo: Intercom, 2014.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michele. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Loyola, 1999.

MCCHESENEY, Robert. The political economy of communication and the future of the field. *Media, Culture & Society*. January, 2000.

MELO, José M., Vanguardismo nordestino na configuração brasileira dos estudos de Economia Política da Comunicação. In: MELO, J.; MELO, P. B. (orgs.). *Economia Política da Comunicação: vanguardismo nordestino*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2013.

MOSCO, Vicent. Economia Política da Comunicação: Uma perspectiva laboral. *Comunicação e Sociedade 1*, Cadernos do Noroeste, Série Comunicação, vol12(1-2), 1999. Disponível em <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/1440/1370>. Acesso em 30/11/2015.

MOSCO, Vicent. La economía política de la comunicación: una tradición viva. In: ALBORNOZ, L. (comp.). *Poder, Medios, Cultura: una mirada crítica desde la economía política de la comunicación*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

MOSCO, Vicent. *The political economy of communication*. London: SAGE Publications, 1996.

MURDOCK, G.; GOLDING, P. Culture, Communications and Political Economy. In: CURRAN, J.; GUREVITCH, M. *Mass Media and Society*. London: Arnold, 2000.

MURDOCK, G.; GOLDING, P. Culture, Communications and Political Economy. In: CURRAN, J.; GUREVITCH, M. *Mass Media and Society*. London: Arnold, 2000.

ORTIZ, Renato. A procura de uma sociologia da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Editora Ática, 1983.

SMYTHE, D. W. Communications: Blindspot of Western Marxism. *Canadian Journal of Political and Society Theory* 1 (3): 1–28, 1977. Disponível em [http://www.ctheory.net/library/volumes/Vol%2001%20No%203/VOL01\\_NO3\\_1.pdf](http://www.ctheory.net/library/volumes/Vol%2001%20No%203/VOL01_NO3_1.pdf) Acesso em 20/11/2015.

SODRÉ, Muniz. Comunicação: um campo em apuros teóricos. *MATRIZES*, ano 5, nº 2, jan./jul., São Paulo, 2012.

ULEPICC. *Carta de Buenos Aires*. Ulepícc, 2001. Disponível em <http://www.ulepicc.es/web/carta.html> Acesso em 20/12/2015.

ZALLO, Ramón- Retos actuales de la economía crítica de la comunicación y la cultura. In: ALBORNOZ, L. (comp.). *Poder, Medios, Cultura: una mirada crítica desde la economía política de la comunicación*. Buenos Aires: Paidós, 2011

**Recebido em 10/01/2016**  
**Aprovado em 08/02/2016**

---

I Ruy Sardinha Lopes. Doutor em Filosofia – Professor e pesquisador do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, campus São Carlos. Pesquisador do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporânea (NEC-USP) e vice-presidente da Federação Brasileira das Associações Científicas e Acadêmicas de Comunicação (SOCICOM). Brasil. Contatos: rsard@sc.usp.br

II Ver SODRÉ, Muniz. Comunicação: um campo em apuros teóricos. *MATRIZES*, ano 5, nº 2, jan./jul., São Paulo, 2012 e BOLAÑO, Cesar. Campo aberto: para a crítica da epistemologia da comunicação. Aracaju: Editora do Diário Oficial de Sergipe, no prelo.

III No tocante à Economia Política da Comunicação ver, além do referido livro de Cesar Bolão, *Campo Aberto*, LOPES, Ruy S. As mutações do objeto de estudo e a contribuição da EPC para a renovação do campo comunicacional. In: Osvaldo J. de Moraes.. (Org.). *Ciências da comunicação em processo: paradigmas e mudanças nas pesquisas em comunicação no século XXI: conhecimento, leituras e práticas contemporâneas*, São Paulo: Intercom, 2014 e HERS-COVICI, Alain – Economia Política da Comunicação: uma tentativa de definição epistemológica. Revista *Eptic*, vol 16, n.3, Aracaju: UFS, 2014. Disponível em <http://www.seer.ufs.br/index.php/epitic/article/view/84>. Acesso em 15/12/2015.

IV Ao se perguntar sobre os elementos mínimos necessários para que se constitua efetivamente um campo disciplinar, José D'Assunção Barros identifica 10 dimensões: 1) o seu campo de interesse, 2) a sua Singularidade, 3) os seus campos Intradisciplinares, 4) o seu padrão discursivo, 5) as suas metodologias, 6) Os seus aportes teóricos, 7) as suas interdisciplinaridades, 8) os seus interditos, 9) a sua “rede humana”, 10) o “olhar sobre si” estabelecido a certa altura de seu amadurecimento (BARROS, 2011, p.265).

V Podemos identificar também no interior da EPC a coexistência de linhas de força plurais e em disputa, como observado por diversos autores (ver Gording e Murdock (2000), Mosco (2011), McChesney (2000) e que, como apontamos em outra ocasião (LOPES, 2014) foram sintetizadas por José Marques de Melo (2013, p.15) em duas correntes de pensamento: “uma ‘pragmática’, catalisando as abordagens mais sintonizadas com a preservação do sistema econômico hegemônico na sociedade – e outra ‘crítica’, mais preocupada em problematizar as estruturas vigentes, quase sempre inspiradas ou influenciadas pelo marxismo” (MELO *apud* LOPES, 2014, p. 603). É a esta segunda linha que vamos nos referir, sobretudo por ser a base da EPC produzida no Brasil.

VI Em maio de 2001, um grupo de pesquisadores reunidos no Primeiro Encontro de Economia Política do Mercosul, em Buenos Aires, lançam a Carta de Buenos Aires, documento fundacional da Unión Latina de

Economía Política de la Información, la Comunicación y la Cultura, formalizada no ano seguinte, em 2002, na cidade de Sevilha. Ver ULEPICC (2001).

VII José D'Assunção Barros (2011) observa que toda disciplina está mergulhada na Interdisciplinaridade, quer por se constituir na disputa com outros campos já estabelecidos, devendo demonstrar sua potencialidade diante dos mesmos, quer enriquecendo-se a partir do diálogo com campos distintos.

VIII Mattelart e Mattelart (1999) mostraram o quanto a teoria da dependência e do sistema mundo capitalista (Wallenstein), fundamentais para o desenvolvimento da EPC latino-americana já representavam, à sua época, uma crítica interna a certos pressupostos do Marxismo.

IX Ainda que no caso desse autor, a análise da “mercadoria audiência” se dê a partir de uma crítica interna às análises de Smythe. Ver a esse respeito BOLAÑO (1995, p.21).

**Políticas culturais e de comunicação: dimensões estratégicas para a reinvenção do Estado e para a construção de uma democracia intercultural – aportes teóricos**

**Políticas culturales y de comunicación: dimensiones estratégicas para la reinvencción del Estado y para la construcción de una democracia intercultural – aportes teóricos**

**Cultural and communication policies: strategic dimensions to the state's reinvention and to the reconstruction of the intercultural democracy - Theoretical contributions**

Fayga Rocha Moreira<sup>1</sup>

**Palavras chave:**

Políticas culturais

Políticas de comunicação

Democracia intercultural

**Resumo:**

Refletimos sobre a centralidade da cultura e comunicação no jogo político democrático e sobre o descompasso, no Brasil, entre os investimentos e esforços públicos nessas dimensões estratégicas, cenário que dificulta uma dinâmica mais plural de troca e de visibilidade das diferenças nos meios de comunicação. Sustentamos que essa desigualdade representacional gera impactos na construção de uma democracia realmente intercultural.

**Resumen:**

Discutimos acerca de la centralidad de la cultura e de la comunicación en el juego político democrático y acerca del desacuerdo entre los esfuerzos publicos para la cultura y para la comunicação en Brasil, escenario que dificulta una dinámica más plural de intercambio y de visibilidad de las diferencias en los medios de comunicación. Sostenemos que esa desigualdad de representaciones genera impactos en la construcción de una democracia realmente intercultural.

**Palabras clave:**

Políticas culturales

Políticas de comunicación

Democracia intercultural

**Keywords:**

Cultural policies

Communication policies

Intercultural democracy

**Abstract:**

We reflected on the centrality of culture and communication in the political and democratic context. Furthermore, we discuss the imbalance, in Brazil, between the investments and public efforts in these strategic dimensions, which makes impossible a scenario more plural and the visibility of the differences in the mass medias. Argue that this inequality representational generates impacts on the construction of a truly intercultural democracy.

**Políticas culturais e de comunicação:  
dimensões estratégicas para a  
reinvenção do Estado e para a  
construção de uma democracia  
intercultural – Aportes teóricos**

**Aportes teóricos sobre as políticas cul-  
turais e de comunicação como dimen-  
sões estratégicas para a reinvenção do  
Estado e para a construção de uma de-  
mocracia intercultural**

A cultura e a comunicação, tal qual as entendemos, são dimensões essenciais para a construção de uma democracia intercultural que realmente dê conta das diferenças e de sua participação ativa nos processos de decisão e construção de políticas públicas. Como essas duas dimensões participam de forma recíproca da construção da realidade social e do mundo vivido, no atual contexto histórico, as inovações no âmbito das comunicações produzem transformações nas maneiras de pensar, na produção e recepção das culturas e, também, da política.

Dito de outro modo, graças à capilaridade com que as tecnologias de informação e comunicação penetram na vida cotidiana, elas causam um impacto na transmissão, veiculação e fruição das culturas. Assim, as possibilidades de diálogo intercultural no mundo contemporâneo estão cada vez mais atreladas à produção e difusão de conteúdos via meios de comunicação.

As tecnologias de comunicação e informação, então, podem servir de instrumentos para a expressão e articulação da pluralidade cultural e para a descolonização do pensamento. A questão das tecnologias da informação e comunicação, contudo, não deve ser pensada desde um ponto de vista que entenda apenas o aces-

so como condição para o “progresso” dos grupos subalternizados, vistos em muitos momentos apenas pela ótica da carência e da desfiliação. Isso soaria como uma nova estratégia de colonização por meio de uma perspectiva cultural que entende o acúmulo de informação ou sua produção desenfreada como critério para mensurar o desenvolvimento da humanidade.

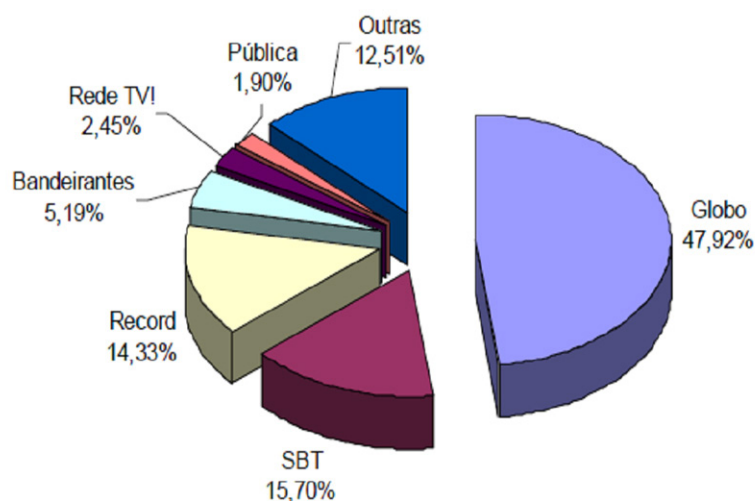
O que estamos argumentando é que o acesso à criação, distribuição, exibição e fruição a representações plurais construídas sobre ou por grupos culturais diversos é uma estratégia política para caminhar rumo a uma democracia intercultural. Mas como pensar a possibilidade de um diálogo intercultural entre a pluralidade de grupos culturais no contexto latino-americano sem cair em um idealismo esvaziado em vista da desigualdade do acesso à produção e difusão de conteúdos culturais no panorama de concentração comunicacional que concretamente vivenciamos? O que muitos pesquisadores, dentre eles Martín-Barbero e Canclini, defendem é que isso só seria possível por meio de políticas públicas efetivas que tenham como referência a democratização do acesso aos meios de comunicação.

É importante a ênfase nas políticas públicas porque, ao contrário da aposta entusiasmada que muitos fizeram apenas nas novas dinâmicas colaborativas e em rede mediadas pela internet como saídas para superar o fluxo verticalizado de informações, nota-se cada vez mais que, por mais que elas permitam inovações socioculturais, como o compartilhamento de informações sem polos centralizados, o que observamos, de modo geral, na lógica das redes é uma difusão de informações entre semelhantes: cada pessoa/grupo se conecta e recebe informações das demais pessoas/grupos com as quais se identifica, o que cria uma dinâmica de circulação comunicacional em comunidades de interesse.

O desafio que se coloca, quando estamos pensando as estratégias para promover o diálogo intercultural, é outra: como estabelecer dinâmicas de afetação, trocas, sensibilização, comunicação entre alteridades? Não com vistas a chegar a consensos, mas para que se alcance a possibilidade de troca igualitária, o que gera tensões, choques, debates entre visões de mundo divergentes, motores dos processos políticos. Além disso, precisamos levar em conta que, diante de um lastro histórico de sub-representação de culturas que sempre foram subalternizadas, é preciso que haja espaço e investimento para que o imaginário social sobre elas seja modificado, resignificado, a fim de que participem do jogo político.

Nesse sentido, o audiovisual parece a linguagem mais apropriada para possibilitar e potencializar o diálogo intercultural porque não pressupõe o letramento que subjogou toda a diversidade e potência da cultura oral dos povos colonizados. Contudo, à criação desses materiais deve se seguir sua exibição e fruição para que a cadeia do diálogo se

complete. Desse modo, o que se observa é que, diante do contexto comunicacional e cultural brasileiro, a televisão ainda é o meio mais contundente a ser atingido para que o repertório de representações audiovisuais das diferenças se capilarize. Embora essa defesa da importância da televisão pareça nadar na contracorrente das tendências que apostam nas redes como forma de romper com a mediação entre, por exemplo, os produtores de vídeos e seu público, como no caso do youtube, não se pode desconsiderar que ainda é a televisão um dos meios de comunicação mais presentes nos lares brasileiros e o mais utilizado tanto para informação como para o entretenimento. De acordo com dados do IBGE, entre os anos de 2001 e 2009, houve um crescimento de 89% para 95% no número de domicílios com televisores. Quando cruzamos essa informação com a participação da audiência de acordo com número de televisores ligados, de acordo com tabela abaixo, vemos a densidade da preocupação relacionada ao descompasso entre pluralidade cultural e limitação na veiculação de representações:



Fonte: Anuário de Mídia 2009 – página 85 – Média Workstation – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE)

Extraído de: ANCINE, 2010, p.29

Como coloca Alexandre Barbalho (2008), embora se possa constatar que a dimensão dos fenômenos midiáticos e das indústrias culturais pauta cada vez mais a cultura como um todo, visto que as construções simbólicas e a constituição do imaginário contemporâneo estão apoiados, em grande medida, nestas dimensões, as várias esferas governamentais ou deixam de lado ou agem periféricamente nesse contexto.

Daí a importância de se discutir as inter-relações entre política, indústria cultural e interculturalidade. Precisamos recordar que não dá para esperar que essa esperada diversificação (ou descolonização) das experiências audiovisuais seja acionada pelas indústrias culturais, cuja lógica de funcionamento está relacionada à conquista de públicos por meio de um esquema empresarial em que os parâmetros para mensurar o sucesso de uma produção são pautados em valores comerciais, tendo como instrumento de avaliação o Ibope (no caso de obras veiculadas em ambientes televisivos) ou em quantidade de público pagante (quando se trata do circuito de cinemas). No caso da televisão comercial brasileira, “o principal valor de troca nessa cadeia é a audiência, logo, as emissoras elaboram grades de programação com o objetivo de atingir o maior número de pessoas possível e com isso obter um preço de anúncio mais valorizado” (ANCINE, 2010, p. 22).

Se é inegável que as indústrias culturais não obliteram ou direcionam por completo a criação e inovação artística, ao menos se pode afirmar como inegável que os conteúdos que elas fazem circular estão conectados com a reprodução de determinados valores, visões de mundo, comportamentos, ou seja, de determinada cultura alinhada ao poder político e econômico que as subsidiam. Então, se estamos certos de que as indústrias

culturais são fundamentais para a constituição dos imaginários na contemporaneidade e de que os valores que elas reproduzem estão pautados nas culturas que as alimentam, então é possível concluir que, para pensar na construção de uma democracia cultural em que as diferenças tenham igualdade de troca no processo político, ainda que haja sempre negociação na recepção dos conteúdos criados pelas indústrias culturais, suas produções devem coexistir com outras criadas em dinâmicas diferentes daquela industrial e conectadas com valores e representações plurais.

Como bem observa Martin-Barbero (2009, p. 289),

o desafio representado pela indústria cultural aparece com toda a sua densidade no cruzamento dessas duas linhas de renovação – que inscrevem a questão cultural no interior do político e a comunicação na cultura. Não se trata de reviver dirigismos políticos, é certo, mas tampouco se pode entender a expansão da pluralidade de vozes na democracia “como um aumento da clientela dos consumos culturais.

### **“Democracia intercultural” e “democracia plural e radical”: devires possíveis ao Estado democrático**

Como seria possível, então, uma reinvenção do Estado, já que ele age de modo a reproduzir sua dominação biopoliticamente, em camadas tão sutis da existência? Rancière observa, de modo muito interessante, que as vias de subjetivação política se dão por meio de uma partilha do sensível: “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e



o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59). Por isso, qualquer deslocamento político ganha corpo, primeiro, como “desincorporação literária”, ou seja, como linha de fratura na narrativa que compõe o sensível comum, reconfigurando o visível, o possível e o pensável. Seguindo o pensamento do autor, podemos sugerir que a ideia de democracia intercultural surge como uma heterotopia que carrega um potencial de reconstruir essa partilha do sensível, atuando, por um lado, “como revogação das evidências sensíveis nas quais se enraíza a normalidade da dominação” (RANCIÈRE, 2005, p. 61); por outro, como proposição de um novo horizonte político.

Embora a democracia seja o tipo de governo que desafia o Estado a atuar de acordo com o seu máximo potencial coletivizador, existe um descompasso entre o entendimento formal da democracia – regras para a participação de todos os cidadãos no processo político, independente da consideração dos fins – e o substancial, “certo conjunto de fins, entre os quais sobressai o fim da igualdade jurídica, social e econômica, independentemente dos meios adotados para os alcançar” (BOBBIO et al., 2002, p. 329). Na maior parte dos países considerados democráticos prevalece a concepção formal da democracia, terreno propício, inclusive, para ancoragem do Estado neoliberal, em detrimento do entendimento substancial, que, respaldado pelos direitos sociais, prevê uma maior participação do Estado na regulação das práticas da sociedade a fim de garantir o máximo de equidade entre a pluralidade de grupos que a compõe.

É essa tensão e disputa entre concepções de democracia, fazendo, inclusive, com que um governo considerado democrático possa atuar de forma antidemocrática, que leva Chantal Mouffe a insistir no fato de que o projeto democrático é sempre “incerto e improvável”,

que nunca pode ser considerado como garantido, em vista da inevitabilidade dos antagonismos políticos. A democracia é, portanto, “sempre uma conquista frágil, que precisa ser defendida e aprofundada. Não existe nenhum limiar de democracia que uma vez alcançado possa garantir a continuidade de sua existência” (MOUFFE, 1996, p. 17).

Mouffe vai partir da argumentação de Carl Schmitt de que o conflito e o antagonismo são inerentes ao campo político, terreno em que impera a oposição entre “amigos” e “inimigos”, ou seja entre um “nós” e um “eles”. Todas as antíteses culturais, morais, econômicas, éticas, dentre outras, só se transformam em antítese política se forem fortes o suficiente para agruparem os seres humanos em amigos e inimigos. Desse modo, o exercício do fazer democrático implica abdicar completamente do consenso enquanto meta já que este é inalcançável, o que exclui a possibilidade de que um discurso ou prática democrática estabeleçam uma sutura definitiva e homogeneizante entre as diferenças antagônicas (lembrando que toda diferença é construída historicamente e que nem toda alteridade é sinal, necessariamente, de antagonismo). A conciliação, na democracia, de demandas opostas e interesses conflitantes, então, só pode ser parcial e provisória.

O desejo de uma comunicação racional não distorcida e de uma unidade social baseada num consenso racional é profundamente antipolítico, porque ignora o lugar fundamental que os afetos e as paixões ocupam na política. A política não pode ser reduzida à racionalidade precisamente porque é ela que indica os limites da racionalidade. (MOUFFE, 1996, p. 154)

Sair de uma concepção de democracia fundada em um ideal de consenso significa “abandonar o universalismo abs-

trato do iluminismo, a concepção essencialista de uma totalidade social e o mito de um sujeito unitário” (MOUFFE, 1996, p. 18). Ou seja, o que ela afirma em suas reflexões é justamente a necessidade de problematizar o legado eurocêntrico que tenta universalizar concepções forjadas em um determinado contexto sócio-histórico-cultural. Contudo, se chegamos a questionar o projeto de modernidade como referencial para integração de todos os povos e culturas, entendendo que em seu cerne estão as colonialidades, para Mouffe o que está em crise é apenas um determinado projeto de modernidade, aquele “iluminista da autolegitimação, o que não implica que tenhamos que abandonar seu projeto político de conquista de liberdade e igualdade para todos” (MOUFFE, 1996, p. 25).

Para a pesquisadora, então, problematizar as noções de racionalidade, individualidade e universalidade não é o mesmo que rejeitá-las por completo, e sim afirmar “que elas são necessariamente plurais, racionalmente construídas e comprometidas com relações de poder. Significa o reconhecimento do político em toda a sua complexidade” (MOUFFE, 1996, p. 18). Isto porque o ideal de democracia moderno não estava de forma alguma relacionado a um relativismo, mas a um conjunto de valores que disputa hegemonia.

O projeto de “democracia radical e plural” dela e de Laclau propõe, nesse caminho, uma reformulação do projeto democrático socialista (em oposição ao projeto liberal), mas que evita as armadilhas do socialismo marxista e da social-democracia, ao mesmo tempo que faculta à esquerda um novo imaginário, um imaginário que se relaciona com a longa tradição das lutas de emancipação. Para tanto, a ideia de “democracia plural e radical” parte do ideal de pluralismo e das tradições liberais de liberdade individual

e autonomia pessoal presentes nas formulações da democracia moderna, mas tentando dissociar essas noções dos discursos que associam liberalismo político a liberalismo econômico (MOUFFE, 1996). Só com essa dissociação que seria possível “apreender a multiplicidade de formas de sujeição que existem nas relações sociais e facultar um enquadramento para a articulação das diferentes lutas democráticas” (MOUFFE, 1996, p. 18).

Aquilo de que necessitamos é de uma hegemonia de valores democráticos, o que exige uma multiplicação de práticas democráticas, institucionalizando-as num número cada vez mais diverso de relações sociais, de forma que possa ser constituída uma multiplicidade de posições de sujeitos a partir de uma matriz democrática. É por este meio – e não tentando proporcionar-lhe um fundamento racional – que poderemos não apenas defender a democracia, mas aprofundá-la. Um projeto de democracia radical e plural, pelo contrário, exige a existência de multiplicidade, de pluralidade e de conflito e vê neles a razão de ser da política. (MOUFFE, 1996, p. 33)

A proposta de democracia radical e plural é importante para o que aqui seguimos argumentando por retirar o projeto democrático de uma moldagem universalista e racionalista e encará-lo como um conjunto de valores que disputa hegemonia. Ou seja, ao mesmo tempo em que os conflitos e antagonismos são inerentes a esse ideal democrático, sua própria concepção também depende desses jogos de forças. Daí o alerta de Mouffe para a necessidade de se entender que essa proposta guarda em si um paradoxo: os conflitos e antagonismos “são simultaneamente condição de possibilidade e de impossibilidade da sua total realização” (MOUFFE, 1996, p. 19).

Por isso, a análise de Boaventura de Sousa Santos de que a democracia convive com uma série de fascismos sociais nos parece tão cara. Vamos nos deter agora no pensamento desse autor sobre as possibilidades de reinvenção do Estado, por meio de uma democracia intercultural, a fim de que a participação das diferenças no jogo político do Estado deixe de ser um discurso esvaziado ou condicionado a práticas pontuais e se configure como uma “nova pedagogia política”. O autor argumenta que a democracia liberal tem uma baixa intensidade para promover a democratização do Estado de fato porque, dentre outras explicações, não garante as condições de igualdade política, reduz a participação quase sempre ao voto e não reconhece outras identidades, se não as individuais; ou seja, desconhece as identidades culturais coletivas. Isso não significa recusar os princípios da democracia representativa e, sim, usá-la de forma contra-hegemônica, por meio do desenvolvimento de novas formas de participação, afinal em um processo com regras de debate e decisão monoculturais não pode haver democracia intercultural.

Antes de seguirmos a argumentação de Boaventura, é importante sublinhar que, assim como o autor, estamos defendendo que tanto Estado quanto democracia são conceitos forjados por teorias que se desdobram em práticas e que partem de pressupostos epistemológicos; estes, por sua vez, não podem ser dissociados dos processos culturais e de colonização. Então, acreditamos na necessidade de pensar como a participação política de forma a acolher as diferenças depende da reinvenção das ideias de Estado, de democracia e de emancipação social, por meio da interculturalidade.

Práticas políticas inovadoras, que buscam essa reinvenção, surgiram e surgem a cada dia de “novos atores, novas

lutas sociais e políticas, novas formas de agência” levadas a cabo por movimentos como dos indígenas, das mulheres, dos homossexuais, dos sem-terra, dos sem-teto, dos quilombolas, de grupos das periferias e de coletivos organizados em variados rincões etc. Dentre eles, destaca-se a importância paradigmática dos zapatistas, por exemplo, por se colocarem como uma alteridade fundamental ao sistema-mundo moderno colonial e como referência para pensar outras vias possíveis para a política. Todos eles apresentam alternativas, que acabam sendo marginalizadas, invisibilizadas, excluídas e desprezadas (SANTOS, 2009, p.19). A proposta teórica que Boaventura apresenta para que essas experiências sejam reconhecidas como fermento para reinvenção do Estado, é a chamada “Epistemologia do Sul”, “una comprensión del mundo mucho más amplia que la que nos da la comprensión occidental, y que a pesar de ser cada vez más clara, no está todavía contabilizada en las soluciones políticas y teóricas que por ahora tenemos” (SANTOS, 2009, p. 20).

Todavia, Boaventura adverte que, como a diversidade do mundo é inesgotável, também não deve existir uma teoria geral que dê conta de toda essa pluralidade. Por isso, o conceito de interculturalidade é operacional ao chamar a atenção para o entre, para a necessidade de possibilitar a igualdade de participação de culturas distintas na política, o que significa sair do formalismo da igualdade jurídica em que todos são iguais perante a lei desde que aceitem participar dela e, portanto, da cultura que ela emana. Torna-se fundamental, então, jogar luz na tensão entre essa igualdade formal e a desigualdade real que empurra as diferenças à integração, à desfiliação social ou à resistência; processos que agem como forças programáticas orientadas desde o poder até as culturas, embora o que de fato aconteça mais comumente seja a negociação, o

agir nas brechas, a camuflagem, o sincretismo. Movimentos em que os que parecem se integrar, que se encontram desfilados ou que resistem, criam táticas para que suas culturas sobrevivam. Micro guerrilha cotidiana que impediu que muitas das culturas arrefecessem ou, ao menos, minimizou os estragos da violência que a colonização impôs a muitas delas.

Essas desigualdades surgem exatamente de assimetrias de poder apoiadas nas binariedades forte-frágil, oprimido-opressor, superior-inferior. Boaventura identifica, em seu trabalho, “constelações” de poder: a exploração (capital-trabalho), o patriarcado (homens-mulheres, que acredito ser melhor pensado como masculino-feminino), o fetichismo das mercadorias e a diferenciação identitária desigual, que têm como consequências o sexismo, o racismo, as limpezas étnicas e a dominação. Existem, ainda de acordo com o autor, distintas formas de caracterizar o lado tido como mais frágil: considerá-lo inferior, ignorante, atrasado, local ou particular, improdutivo, preguiçoso (SANTOS, 2009).

Pensando especificamente na possibilidade de uma interculturalidade igualitária tendo como foco a participação política nas decisões do Estado, a questão que se coloca é: como garantir que a cultura, ou os valores, a sabedoria, a cosmovisão, dos grupos marginalizados sejam levadas em conta nos processos políticos, sem que sejam considerados inadequados, precários, limitados em vista da racionalidade adotada pelo Estado. Em outras palavras, é possível levar a democracia à sua máxima potência permitindo que matrizes culturais diversas entrem em diálogo, disputa, tensão igualitária nas questões relativas às intervenções estatais, contribuindo para repensar suas categorias de intervenção-ação-reflexão?

Para Boaventura, existem dois movimentos paralelos que devem acontecer

para que essa reinvenção aconteça: um mais imediato e urgente, capaz de dar respostas em curto prazo para as injustiças socioambientais, aqui entendidas de forma integrada como culturais, por meio de alianças heterogêneas e táticas. Mas esse movimento não pode estar desconectado de estratégias de negociação e experimentação de novos conceitos e imaginários de futuro e de sociedade.

La lucha – por la tierra, por el agua, por la soberanía alimentaria, que es cada vez más importante, por los recursos, los bosques y los saberes tradicionales — tiene que ser democrática. Nosotros no tenemos las condiciones, hoy en día, para preparar un proyecto completo, un proyecto claro para gobernar el Estado intercultural y poscolonial. Tiene que ser experimental, y esa experimentación tiene que actuar en dos niveles: en el nivel de la institucionalidad del Estado y en el nivel de la territorialidad del Estado. [...] La autonomía tiene que ver con procesos de descentralización administrativa; la autodeterminación tiene un fuerte componente político y cultural. (SANTOS, 2009, p.34)

Boaventura fala, no final dessa citação, da relação entre autodeterminação, política e cultura, e em nenhum momento o autor desconecta a cultura das lutas pela soberania alimentar, da terra e da água. Isso porque a ideia de democracia intercultural não destaca a cultura de seu processo integral. E aí está uma crítica pertinente ao modo como as políticas culturais são implementadas na estrutura estatal tal qual a conhecemos: a separação entre políticas culturais e políticas de saúde, de comunicação, de educação, agrária etc., só é operacional em um sistema de governo que disciplinariza a vida; se se quiser pensar, falar e agir em função de uma diversidade radical, é necessário

estabelecer uma crítica também radical a essa compartimentalização.

A não ser que se assuma a limitação do discurso em favor da diversidade, não se pode levar tão a sério que um governo levante uma bandeira em prol da cultura negra e estabeleça políticas públicas para promovê-la, mas permaneça permitindo o massacre de jovens negros nas periferias. Não seria o fato desses jovens negros estarem nessa condição social resquícios ou resignificações do mesmo colonialismo que subsidiou a escravidão? Ou que numa mesma gestão os indígenas recebam prêmios por sua cultura milenar e suas tradições, mas que suas terras sejam alagadas pela construção de uma usina hidrelétrica que vai servir à movimentação de mais produtividade, mais capital... Como provoca Viveiros de Castro (2011, p. 7),

as culturas indígenas não estão fundadas no princípio de que a essência do ser humano é o desejo e a necessidade, a falta e a ânsia. Seu modo de vida, seu “sistema” de vida, no sentido mais radical possível, é outro. Os índios são os senhores da imanência: o que nós não podemos senão pensar, eles vivem. E o que eles pensam, nós não somos mais capazes sequer de imaginar. Que transcendência exatamente temos nós, os orgulhosos neobrasileiros, supostos representantes da Razão e da Modernidade, a oferecer a eles?

E seguindo esse pessimismo crítico, mas sem desconsiderar os avanços nas políticas culturais nos últimos anos, que buscamos problematizar a relação entre políticas públicas, diversidade cultural, cultura e comunicação. É necessário que esse senso reflexivo se mantenha em foco para que fiquem claras as armadilhas discursivas que escondem os fascismos sociais por trás de um modelo genérico e

universalizante de democracia. Pensar ou implementar políticas culturais desde um horizonte que destaca a cultura de seu processo integral só ajuda a manter o esvaziamento do potencial democrático ou democratizante do Estado.

Evelina Dagnino, ao tratar do vínculo indissociável entre cultura e política, defende que qualquer projeto político expressa e veicula significados de matrizes culturais mais amplas. É interessante a argumentação da autora sobre a re-significação dos conceitos de participação e democracia pelo projeto neoliberal. Contudo, Dagnino parece reduzir a complexidade das limitações do Estado para se relacionar com a diversidade a uma tensão apenas entre o projeto neoliberal e o participativo-democrático, sendo que, como estamos tentando argumentar, a crítica em relação à monocultura da estrutura estatal não se limita ao modelo de governo que assume o poder. Como esclarece Boaventura, a teoria política, mesmo a da esquerda ocidental, “fue siempre una lucha por la igualdad y no una lucha por el reconocimiento de las diferencias” (SANTOS, 2009, p. 200). Apesar dessa ressalva, em alguns aspectos, a reflexão de Dagnino se aproxima da ideia de Boaventura de democracia intercultural, ao afirmar, por exemplo, o “caráter intrínseco da transformação cultural com respeito à construção da democracia” (DAGNINO, 2005, p. 56).

Ao aliar a reinvenção da política com a necessidade de uma transformação cultural, sua análise abre espaço para a questão da interculturalidade. Ela argumenta que de um lado está o neoliberalismo, com “seus efeitos de aprofundamento da desigualdade, de consolidação do mercado e do interesse privado como parâmetros de todas as coisas e de minimalização da política e da democracia” (DAGNINO, 2005, p. 46); do outro, um processo político de “alargamento da

democracia, que se expressa na criação de espaços públicos e na crescente participação da sociedade civil nos processos de discussão e de tomada de decisões relacionadas com as questões e políticas públicas” (DAGNINO, 2005, p. 47). A diferença fundamental entre esses dois projetos é que, embora o primeiro também recorra à ideia de participação e pertencimento, estes se dão em um sistema político já dado e o que deve estar em jogo no segundo projeto é o direito de participar na própria definição desse sistema. Ressalta a autora, ao defender a necessidade de superação do conceito de cidadania liberal, que:

O processo de construção da cidadania como afirmação e reconhecimento de direitos é, especialmente na sociedade brasileira, um processo de transformação de práticas arraigadas na sociedade como um todo, cujo significado está longe de ficar limitado à aquisição formal e legal de um conjunto de direitos e, portanto, ao sistema político-judicial. [...] Um formato mais igualitário de relações sociais em todos os níveis implica o ‘reconhecimento do outro como portador de interesses válidos e de direitos legítimos’”. (DAGNINO, 2005, p. 57)

Esses interesses válidos só podem ser considerados de um ponto de vista intercultural, ao passo que a legitimação desses direitos deve ser considerada de uma perspectiva pós-colonial, vinculando ações afirmativas com discriminações positivas em relação aos benefícios e prioridades políticas, afinal, como aponta Boaventura, devemos exigir que as minorias sejam tratadas de forma igualitária, mas sem esquecer das injustiças históricas que as subjugou. Ou seja, “tenemos el derecho a ser iguales cuando las diferencias nos hacen inferiores; tenemos el derecho a ser diferentes cuando la igualdad nos quita nuestras características”

(SANTOS, 2009, p. 39). Nesse sentido que investir (e insistir) na construção de uma democracia de alta intensidade intercultural e pós-colonial é a única forma de escaparmos do horizonte para o qual estamos caminhando como sociedades politicamente democráticas, mas socialmente fascistas.

Por “fascismo social”, Boaventura entende um regime social e civilizacional, que tem suas origens na forma como o Estado moderno se institucionalizou, por meio de uma violência muito forte, com vistas a uma acumulação primitiva, o que gerou todas as formas de colonização, expropriação, escravidão, tal qual conhecemos. Contudo, ao contrário desse fascismo que nasce com o Estado, o do tipo social se distingue por já não precisar sacrificar a democracia em favor do capitalismo, o que é talvez pior: promove-a até ao ponto de não ser necessário, nem sequer conveniente, sacrificá-la (SANTOS, 1998).

Esse alto poder destrutivo do Estado e do capitalismo foi domesticado por uma série de lutas sociais, que geraram, inclusive, os organismos transnacionais de proteção dos direitos humanos, como Unesco, Anistia Internacional. Essas lutas reivindicaram e continuam reivindicando laços políticos capazes de frear os fascismos sociais auspiciados pelo Estado, afinal a democracia liberal é uma “isla democrática en un archipiélago de despotismos” (SANTOS, 2009, p. 44). Inúmeras atitudes fascistas coexistem tranquilamente com esse tipo de democracia formal, gerando desregulação, fragmentação e quebra do contrato social. Boaventura descreve os seguintes tipos de fascismos sociais: fascismos “do apartheid social” (divisão do território em zonas de segregação urbana), “do Estado paralelo” (discrepância na ação estatal que age de modo democrático e como protetor em determinadas zonas

e de forma fascista e predadora em outras), “paraestatal” (quando o Estado permite que entes privados poderosos economicamente assumam prerrogativas estatais de coerção ou regulação social), “populista” (promove a democratização de formas de consumo e estilos de vida que, na verdade, não estão ao alcance de toda a população), “da insegurança” (manipulação da insegurança dos setores vulnerabilizados), “financeiro” (relacionado ao mercados financeiros, que desconsideram laços políticos e agem num tempo-espaço virtualmente instantâneo e transnacional).

Esses fascismos sociais se expressam nas inúmeras privatizações, do espaço público, dos serviços públicos, dos recursos naturais, do ambiente comunicacional, da cultura. Partindo desses pressupostos, o que tentaremos analisar a seguir é como a constituição dos meios de comunicação no Brasil, em especial a televisão, se colocou como motor desses fascismos sociais, dificultando o diálogo intercultural no país.

Nesse contexto, o investimento no audiovisual se coloca como elemento estratégico e político para as diferenças, espécie de discriminação positiva em vista do processo de injustiça histórica que constituiu nosso país. Até mesmo porque, como estamos argumentando, a democracia intercultural e pós-colonial só é possível em contextos em que os interesses e direitos das culturas, o que inclui sua cosmovisão, sejam respeitados como válidos. Para que essas diferenças participem de forma igualitária no processo político é imprescindível que o imaginário social construído sobre elas, por meio de uma sub-representação ou de “representações monoculturais” nos meios de comunicação de massa, seja gradativamente resignificada com a intensificação na circulação de representações plurais dessa diversidade.

### **Políticas de culturais e de comunicação: o problema da concentração e a necessidade de regulação**

Contudo, a questão pendente é: como pluralizar as experiências audiovisuais em um ambiente comunicacional sem regulação? Ou seja, como possibilitar que, nos meios de comunicação, especialmente a televisão, coexistam as produções das indústrias culturais com as demais forjadas em outros contextos e lógicas?

Ao analisar a situação da concentração comunicacional, Cesar Bolaño e Valério Brittos (2008) analisam que o debate a respeito das políticas públicas de comunicação no Brasil não logrou mudar a equação construída durante o regime militar à diferença de outros países em que o processo de democratização instaurou mudanças estruturais profundas na área das mídias. Os autores se referem à prática nada democrática de concessão da radiodifusão, pelo poder público, para as empresas privadas de comunicação. Octavio Pieranti (2006) apresenta de forma minuciosa um panorama dessa questão, mostrando como as concessões sempre funcionaram, desde os regimes militares até o governo FHC, como moeda de troca entre o poder político e o poder privado<sup>11</sup>. Embora o governo FHC tenha começado um “processo de moralização” na outorga das concessões, tornando obrigatória a abertura de licitação, uma brecha na legislação ainda permitia o uso delas para barganha política<sup>12</sup>. Como propõe Pieranti, “o oferecimento de concessões sempre foi usado como importante moeda de troca pelos mais diversos governos brasileiros. Nessas barganhas, saíram favorecidas as grandes redes, que viram aumentar o número de emissoras afiliadas e o grau de cobertura de sua programação” (PIERANTI, 2006, p. 108).

Podemos concluir que, ainda hoje, embora se tenha avançado muito

em favor da transparência nas concessões, ainda há muito flexibilidade na legislação vigente. O relatório da Agência Nacional de Cinema – ANCINE, de 2010, que traz um mapeamento da TV Aberta no Brasil, nos mostra que ainda há um descompasso entre o principal instrumento regulador da atividade de radiodifusão de sons e imagens, que é o Código Brasileiro de Telecomunicações (CBT), de 1962, e a Constituição Federal (CF) de 1988, que estabeleceu competências, regras, procedimentos e princípios relativos às concessões de rádio e TV, criando um capítulo específico sobre a Comunicação Social. Embora o CBT tenha sido alterado ao longo de quase cinquenta anos por decretos e leis, até então “muitos aspectos trazidos pela Constituição permanecem sem regulamentação, como é o caso do estímulo à produção independente e regional, da vedação do monopólio e oligopólio, do equilíbrio entre os sistemas público, privado e estatal” (ANCINE, 2010, p. 5).

Como as empresas privadas de comunicação exercem muita influência na opinião pública nacional e, portanto, nas decisões políticas, as tentativas de regulação do setor sempre são adiadas ou realizadas de forma lenta, já que os setores interessados em manter as legislações ultrapassadas e pouco operacionais se inflamam contra as propostas de renovação das leis que regulam o sistema comunicacional brasileiro. Diante dessa dificuldade de reformulação, a estratégia encontrada pelos governos Lula e Dilma, nos últimos anos, foi de promover reajustes pontuais, mas substanciais, na regulamentação, como é o caso da aprovação da lei nº 12.485/2011, considerado o novo marco regulatório da TV paga. Como analisa Manoel Rangel (2015, s/p), presidente da Ancine, essa lei em pouco tempo já provocou uma reorganização completa no ambiente da TV paga no país, viabilizando a presen-

ça de mais conteúdo nacional nos diversos canais de televisão e fortalecendo as empresas brasileiras de comunicação. Contudo, o grande impacto desse marco regulatório aconteceu na TV paga e não na TV aberta, acessível para todos os brasileiros.

Desse modo, segue sendo limitado o alcance, em termos de pluralidade cultural representada, da mínima diversificação de conteúdos na TV paga, por meio da entrada de produtos audiovisuais brasileiros e independentes. A constituição do sistema comunicacional no país segue contribuindo, desde seus primórdios, para a afirmação e recrudescimento dos fascismos sociais cotidianos, especialmente, para a criminalização da pobreza, das diferenças e das lutas sociais e para a difusão de valores condizentes com uma cultura hegemônica (cristã, branca, ocidental, liberal, conservadora, consumista), o que dificulta a construção de uma democracia intercultural. Como observa Armand Matterlart, “como implantar uma política cultural pela diversidade cultural se a política de comunicação tira das mãos da sociedade as ferramentas e tecnologias para exercer seus direitos?” (MATTELART, 2007 *apud* YODA, 2007, s/p).

Podemos avaliar que essa incapacidade do Estado de levar adiante os embates políticos em torno da comunicação revela, de algum modo, como o Brasil se posiciona na contracorrente da importância que vem sendo dada, desde a década de 70, à necessidade de intervenção estatal na comunicação em prol do fortalecimento da democracia. Enquanto a Unesco estava investindo nessa perspectiva de regulação e regulamentação dos meios de comunicação e da indústria cultural, o discurso neoliberal já desarticulava de forma estratégica, em nível transnacional, essa abordagem: Reagan e Thatcher “comandaram



a retirada de seus países daquele órgão das Nações Unidas” (RAMOS, 2005, p. 246). Desde então, o choque de interesses entre a perspectiva liberal e a democrática tem provocado faíscas de intensidades e impactos diferenciados em cada país<sup>IV</sup>. Como afirma Murilo César Ramos (2005, p. 250),

difícil é e será sempre o reconhecimento da comunicação como política pública no capitalismo, justamente por ser ela entendida, na ideologia liberal das sociedades de mercado, como a principal garantidora e, mesmo, alavancadora da liberdade de mercado, por meio da teoria do livre fluxo da informação. Segundo esta teoria toda ação do Estado sobre os meios de comunicação torna-se automaticamente ação censória e, por isso, uma ameaça a todos os direitos e a toda liberdade.

Martín Becerra e Guillermo Mastrini (2010) observam que os dados sobre o cenário infocomunicacional na América Latina demonstram que as margens de concentração superam os padrões aceitáveis. De acordo com eles, o padrão mundial para mensurar a concentração é o seguinte: caso os quatro primeiros operadores controlem, em média, mais de 50% do mercado e caso os oito primeiros operadores controlem mais de 75%, há uma alta taxa de concentração. Algumas consequências decorrentes desse quadro – extremamente desfavorável para o diálogo intercultural, vale destacar – são: centralização geográfica da produção de conteúdos e informações, condenando a uma sub-representação os grupos que habitam o “interior” e as periferias; empobrecimento da diversidade de olhares e interpretações sobre a realidade; orientação comercial para produção e difusão dos conteúdos; falta de oportunidade dos médios e pequenos produtores, dentre outras (BECERRA; MASTRINI, 2010).

Todo esse cenário de alta concentração na propriedade e gestão dos circuitos infocomunicacionais combina-se com uma “debilidade dos poderes públicos para dispor de regras de jogo equânimes que garantam o acesso dos diferentes setores sociais, políticos e econômicos à titularidade de licenças” (BECERRA; MASTRINI, 2010, p. 94).

Em contraponto a esse cenário de falta de posicionamento político satisfatório e capaz de converter esse quadro, atores sociais, por meio do Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação, vêm pressionando o governo com uma proposta de projeto de lei de iniciativa popular que propõe a regulamentação das rádios e televisões brasileiras. As questões formuladas pelo coletivo no texto de apresentação da proposta trazem reflexões cruciais para o debate:

Como o índio, o negro, as mulheres, os homossexuais, o povo do campo, as crianças, aparecem na televisão brasileira? Como os cidadãos das diversas regiões, com suas diferentes culturas, etnias e características são representados? A liberdade de expressão não deveria ser para todos e não apenas para os grupos que representam os interesses econômicos e sociais de uma elite dominante? Existem espaços para a produção e veiculação de conteúdos dos diversos segmentos da sociedade na mídia brasileira? (FNDC, 2013, s/p)

Tendo em vista essas questões, o projeto de lei, em seu capítulo 5, sugere premissas para incentivar a diversidade na programação das televisões brasileiras. Dentre elas, destacamos as seguintes exigências:

- de que as emissoras de uma rede ocupem 30% de sua grade veiculada “en-

tre 7h e 0h com produção cultural, artística e jornalística regional, sendo pelo menos sete horas por semana em horário nobre” (FNDC, 2013, p. 8) e de que as emissoras locais ocupem no mínimo 70% de sua grade com produção regional;

- de que as emissoras de televisão veiculem, no horário nobre, “o mínimo de 10% de programação produzida por produtora brasileira independente, sendo no mínimo 50% desse tipo de conteúdo realizado na própria área de mercado da emissora” (FNDC, 2013, p. 8);

- de que assegurem ao menos 1 hora por semestre de veiculação de produção realizada por “cada um de 15 grupos sociais relevantes, definidos pelo órgão regulador por meio de edital com critérios transparentes e que estimulem a diversidade de manifestações” (FNDC, 2013, p. 8);

- de “criação de conselhos consultivos de programação com composição que represente os mais diversos setores da sociedade” (FNDC, 2013, p. 8);

- de tempo mínimo de 70% do tempo de programação ocupado com conteúdo brasileiro (FNDC, 2013);

- de proibição de veicular “apologia ao ódio nacional, racial ou religioso que constitua incitamento à discriminação, à hostilidade, ao crime ou à violência ou qualquer outra ação ilegal similar contra qualquer pessoa ou grupo de pessoas, por nenhum motivo, inclusive os de raça, cor, etnia, gênero, orientação sexual, religião, linguagem ou origem nacional” (FNDC, 2013, p. 9).

O horizonte possível de democratização aberto com essa proposta aponta para um avanço significativo no que tange à pluralidade na programação televisiva. Contudo, em termos de

espaço para expressão da pluralidade cultural, podemos dizer que a única regra de discriminação positiva apontada pelo documento é ainda muito tímida ao prescrever a necessidade de apenas 1 hora de veiculação a cada 6 meses para cada um dos 15 grupos sociais relevantes, sendo, ainda, a referência a grupo social e não cultural ou sociocultural um dado importante, visto que permite uma amplitude de interpretação que não necessariamente atenderá à necessidade de difusão de conteúdos criados por ou sobre as culturas sub-representadas, prioritárias quando se trata de discriminação positiva. As relações entre uma dimensão social e cultural, em termos de reparação histórica, são tênues, por certo; afinal, os fascismos sociais estão asentados, também, em aspectos históricos de subjugação cultural. Reforçar esse componente cultural como relevante para avançar nas discussões a respeito da democracia agrega valor e complexidade ao debate ao deixar de referendar as tensões próprias do campo social apenas em uma questão de classe ou em uma posição de ter mais ou menos acessos, regalias, benefícios no sistema.

Somar a esse debate o marco da interculturalidade traria a exigência de que as diferenças tivessem espaço de difusão garantido para que suas leituras de mundo pudessem ser veiculadas em contextos outros que não aqueles que certamente serão assistidos por suas comunidades de interesse. A dimensão cultural, de acordo com Boaventura de Souza Santos, é a que traz à tona a necessidade de aliar a defesa da igualdade ao direito da diferença, por isso é ela, também, que agrega mais possibilidades de leituras de mundo e, portanto, de imaginação de futuros, ao debate sobre a reinvenção do Estado e da democracia.

Como assinalam Marta Rizo e Vivian Romeu (2006), a comunicação, fomentada pelo viés da interculturalidade, não deve ser lida como harmônica nem simétrica; “se trata, justamente por las diferencias de rol y posición que en un espacio físico o simbólico comportan los sujetos implicados, así como sus comunidades de sentido, de una comunicación mayormente conflictiva que debe tender, en su ideal, al mantenimiento y consolidación de su eficacia, pero no a la anulación de sus conflictos” (RIZO; ROMEU, 2006, p. 9). E é nesse espaço de conflito que a possibilidade de diálogo intercultural se estabelece, não como acumulação de informação e perspectivas compatíveis com o marco hegemônico existente, como defende enfaticamente Schiwy (2002), mas como espaço potencial de transformação desse marco e suas implicações sócio-políticas.

Nesse cenário de tensões e disputas que envolvem questões econômicas, políticas, embates de ideias e ideais, mas também um horizonte de possibilidades de abertura para a diversidade, o Ministério da Cultura do Brasil vem atuando, desde 2002, na tentativa de equacionar as demandas do campo cultural com as potencialidades e restrições do campo da comunicação. Convergência complexa e muitas vezes dificultada por esse quadro de concentração que tentamos delinear.

Entendendo que dar conta da pluralidade cultural do nosso país é assunto para todo um governo e não pode se limitar a um Ministério, foi que a gestão que assumiu o Minc, em 2002, propôs diálogos, avanços e inter-relações com outras pastas. De fato, como analisa Anita Simis (2007), embora o conceito antropológico de cultura exija essa interdisciplinaridade entre os setores do governo, o que se observa é uma ex-

trema dificuldade de estabelecer essa transversalidade, ficando o Minc mais próximo das ONGs e de organismos internacionais, como a Unesco. Destacamos aqui a relação entre as políticas de comunicação e as de cultura, visto que, como afirma Barbalho, uma política cultural “perde muito de sua eficácia, de sua efetividade, se não interagir criticamente com as indústrias culturais e com as mídias” (BARBALHO, 2008, p. 24).

Necessário sublinhar, nesse sentido, o descompasso entre os Ministérios da Comunicação e o da Cultura ao longo dos 8 anos de gestão de Lula, o que tornou inviável a conjugação de esforços em prol da democratização cultural, tendo o Minc atuado fora dos preceitos neoliberais, postura bem dissonante à do Ministério das Comunicações, ainda sob forte influência da indústria cultural, ainda que no contexto de um governo com postura política diferente dos anteriores.

Embora o Minc tenha caminhado na direção de uma democracia comunicacional intercultural em alguns de suas políticas<sup>v</sup>, é nítida a falta de fôlego das ações, que acabam por promover apenas do-ins pontuais no quadro grave de desigualdade simbólica do país. Para que houvesse mais possibilidades de diálogo intercultural e para que os impulsos experimentadores se tornassem políticas mais efetivas para a pluralidade de grupos socioculturais, seria necessário que a cultura, com sua pauta democratizante, contaminasse muito mais o Estado. No que tange à interface entre cultura e comunicação, especificamente, seria fundamental um reequilíbrio entre os direcionamentos dos Ministérios da Cultura e da Comunicação, a fim de que projetos com alto potencial de interculturalidade seguissem com outros e muitos olhares imaginando o Brasil.

**Bibliografia:**

- ANCINE. *Mapeamento TV Aberta*. Brasília, DF: MinC, 2010.
- BARBALHO, Alexandre. *Textos Nômades – Política, Cultura e Mídia*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008.
- BECERRA, Martín; MASTRINI, Guillermo. Mídia e indústrias infocomunicacionais na América Latina. In: *Revista Observatório Itaú Cultural / OIC*. São Paulo, SP, n. 9, 2010. pp. 86–99.
- BOLAÑO, Cesar R. Siqueira; BRITTOS, Valéria Cruz. *TV Pública, políticas de comunicação e democratização: movimentos conjunturais e mudança estrutural*. In: *Anais do XVII Encontro da Compós*. São Paulo, SP: UNIP, 2008.
- DAGNINO, Evelina. Políticas culturais, democracia e o projeto neoliberal. In: *Revista Rio de Janeiro*, 15, janeiro – abril de 2005.
- FÓRUM NACIONAL PELA DEMOCRATIZAÇÃO DA COMUNICAÇÃO (FNDC). *Lei da Mídia Democrática*. 2013. Disponível em: <http://www.paraexpressaraliberdade.org.br/index.php/2013-04-30-15-58-11>. Acesso em: 5 de maio de 2013.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MOUFFE, Chantal. *O regresso do político*. Lisboa: Editora Gradiva, 1996.
- PIERANTI, Octavio. Políticas para a mídia: dos militares ao Governo Lula. In: *Lua Nova*, 68, 2006, pp. 91-121, Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, s/d. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n68/a04n68.pdf>. Acesso em: 15 de agosto 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.
- RANCIÉRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RIZO, Marta; ROMEU, Vivian. Cultura y Comunicación intercultural. Aproximaciones conceptuales. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Agosto de 2006. Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/ecompos/article/viewFile/85/85>. Acesso em: 15 de setembro de 2014.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pensar el estado y la sociedad: desafíos actuales*. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2009.
- SCHIWY, Freya. Intelectuales subalternos? Notas sobre las dificultades de pensar en diálogo intercultural. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; SCHIWY, F.; WALSH, C. *Indisciplinar las ciencias sociales: geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, 2002.
- SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: BARBALHO, A.; RUBIM, A (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Desenvolvimento econômico e reenvolvimento cosmopolítico: da necessidade extensiva à suficiência intensiva. In: *Sopro*, 51, Rio de Janeiro, 2011. pp. 4-15. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/suficiencia.html>. Acesso em: 15 de janeiro de 2014.
- YODA, Carlos Gustavo. Convenção precisa dos movimentos sociais para partir para a práxis. In: *Carta Maior*. São Paulo, 28 de junho de 2007. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Convencao-precisa-dos-movimentos-sociais-para-partir-para-a-praxis/12/13598>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

**Recebido em 15/12/2015**  
**Aprovado em 06/02/2016**

---

I Fayga Rocha Moreira. Doutora. Professora do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia, Brasil. Contato: fayga-moreira@gmail.com

II O autor se refere a episódios como: as relações de parceria entre as emissoras criadas no regime militar e os governos do período, em especial à cumplicidade da TV Globo com o regime; ao aumento considerável de concessões com finalidades políticas no período de redemocratização. No governo de Sarney, por exemplo, “em três anos, 168 concessões foram outorgadas apenas para empresas ligadas a 91 deputados federais e senadores. Desses, 82 (90,1%) votaram a favor da emenda que aumentou para cinco anos o mandato de Sarney” (PIERANTI, 2006, p.108).

III O autor observa que, embora a licitação pública tenha sido decretada como mecanismo de outorga das concessões, a brecha na legislação dava-se por meio das RTVs (retransmissoras de televisão), que não necessitavam de concessão para funcionar, apenas de uma portaria. A obtenção de uma RTV, segundo o autor, era “uma alternativa mais viável para políticos e empresários, já que dependia de menos verbas e era regulamentada por legislação mais flexível”. Às vésperas da aprovação da emenda que possibilitaria a reeleição de Fernando Henrique Cardoso, “o Ministério das Comunicações distribuiu 1.848 RTVs, sendo 527 a empresas de comunicação, 479 a prefeituras, 472 a empresas e entidades ligadas a igrejas, 102 a fundações educativas e 268 a empresas ou entidades controladas por 87 políticos. Desses, 19 deputados e 6 senadores votaram favoravelmente à reeleição. Os outros beneficiários foram dois governadores, onze deputados estaduais, sete prefeitos, oito ex-deputados federais, três ex-governadores, oito ex-prefeitos e outros 23 políticos, não se podendo desprezar a influência deles sobre membros do Congresso Nacional” (PIERANTI, 2006, p.109). De acordo com o relatório da Ancine (2010), são essas RTVs que capilarizam a produção das “cabeças de rede”: “a formação das redes nacionais de televisão requer pensar em dois planos: o comercial e o político. A soma destes dois fatores afeta tanto a distribuição geográfica das autorizações de serviço de Retransmissão de Televisão (RTV) outorgadas para prefeituras, como a opção dos governos locais por servir a esta ou àquela emissora. Na prática, as prefeituras municipais de Norte a Sul do país dão suporte à formação das redes nacionais de televisão, ou seja, a infraestrutura pública acaba favorecendo os interesses dos negócios privados”. (ANCINE, 2010, p.23).

IV No caso da Argentina, por exemplo, a aprovação da Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual foi um bom passo dado num rumo oposto ao que estamos vivendo no Brasil. Sobre esse processo argentino, Luiz Albornoz comenta que, “aún con serios tropiezos en su aplicación, es un paso firme por terminar con la herencia de la dictadura cívico-militar (1976-1983) en

materia de radiodifusión y un intento por dismantelar el oligopolio comercial privado que ha caracterizado la historia más reciente de la radio y la televisión en este país (Mastrini, 2008). Así, esta normativa impulsa un uso del espectro radioeléctrico destinado a la emisión de señales audiovisuales dividido en partes iguales entre el sector privado, el público y sin fines de lucro” (ALBORNOZ, 2014).

V Dentre as ações que demonstram esse passo adiante do Minc em relação à democratização comunicacional, tendo em vista, inclusive, as propostas que foram votadas como prioritárias desde 2005, na 1ª Conferência Nacional de Cultura, podemos citar:

- o edital para **Pontos de Mídia Livre**, que teve como objetivo contemplar iniciativas voltadas para construção de políticas públicas para comunicação livre e compartilhada, não atreladas ao mercado (foram selecionados 80 propostas na 1ª edição e 60, na 2ª);

- o **Programa Cultura Digital**, ação que visava fortalecer e potencializar redes virtuais entre Pontos de Cultura;

- o **edital BrGames**, que buscou estimular a produção de demos jogáveis e de jogos completos, com a perspectiva de investir no desenvolvimento de jogos eletrônicos e de inserir os produtores brasileiros nesse mercado;

- o **Programa Revelando os Brasis**, que incentivou a produção audiovisual em cidades com até 20 mil habitantes, a fim de contribuir para a descentralização dos olhares e registros sobre o país;

- e o **DocTV**, único que segue existindo mundo afora, que tem como objetivo a produção independente de documentários para exibição nas emissoras públicas de TV brasileiras. Ao longo de 4 edições, realizadas entre 2003 e 2010, foram produzidos mais de 150 documentários, realizados em todas as regiões do país e sobre as mais diversas temáticas, assegurando a descentralização representacional pretendida pela ação.

## Museus no Brasil: análise socioeconômica de perfis

## Museos en Brasil: análisis socioeconómico de perfiles

## Brazilian Museums: a socio-economic analysis

Ana Flávia Machado  
Nayara Souza  
Larissa Machado<sup>1</sup>

### Palavras chave:

Museus

Tipologia

Clusters

Brasil

### Resumo:

Este trabalho tem por objetivo construir uma tipologia de museus, utilizando como fonte básica o Cadastro Nacional de Museus (CNM) do IBRAM aplicado à estatística multivariada de formação clusters. Tipologias são nada mais do que classificações que, em um conjunto heterogêneo, desenham tipos de maior uniformidade e, com isso, contribuem para reconhecimento e formulação de políticas públicas. Neste estudo, para além da distribuição espacial, incluímos variáveis socioeconômicas referentes aos municípios onde se localizam os museus, como também características referentes a esses equipamentos. São identificados seis perfis de museus no Brasil, observando-se que a concentração em determinadas unidades da federação, tamanho de município e tipo de gestão tendem a ser as variáveis mais relevantes para descrição desses tipos.

**Resumen:**

Este trabajo tiene como objetivo construir una tipología de museos, utilizando como fuente básica *El Cadastro Nacional de Museus (CNM)* del IBRAM aplicado a la estadística multivariada de formación clusters. Tipologías son nada más que clasificaciones que, en un conjunto heterogéneo, dibujan tipos de mayor uniformidad e, así, contribuyen para el reconocimiento e para la formulación de políticas públicas. En este estudio, además de la distribución espacial, incluimos variables socioeconómicas referentes a las ciudades dónde se localizan los museos, como también características referentes a estos equipamientos. Son identificados seis tipos de perfiles de museos en Brasil, observándose que la concentración en determinadas unidades de la federación, tamaño de ciudad e tipo de gestión tienden a ser las variables más relevantes para descripción de estos tipos.

**Palabras clave:**

Museos  
Tipología  
Clusters  
Brasil

**Keywords:**

Museums  
Typology  
Clustering  
Brazil

**Abstract:**

Applying *Cadastro Nacional de Museus (CNM)* from *IBRAM* as main source for a multivariate analysis of clustering, this article aims at assemble museums typology. Typologies are classifications which draw more uniformed types in heterogeneous groups, leading to recognize and formulate public politics. In addition to the space distribution, we included socio-economic variables of municipalities where the museums are located and characteristics from this equipment in this study. It is possible to identify six types of museums in Brazil, considering that concentration in some states of Brazil, city or municipality size and management tend to be the main elements to describe these classes.

## Museus no Brasil: análise socioeconômica de perfis

### 1 - Introdução

Entre os economistas, Jevons (1835-1882) foi o primeiro a reconhecer a cultura como um bem público. Neste contexto, ressaltou a importância do Estado no financiamento de museus, especialmente os de temática científica. Recentemente, Frey e Meier (2006) trataram do termo “economia de museus”, enfocando dois aspectos. O primeiro se refere ao de unidade econômica, entendido como uma firma que produz serviços. Entre os vários insumos, acervo e pessoal são os mais importantes. As receitas, por outro lado, advêm do número de visitantes, compras em lojas situadas no seu interior e de marcas geradas. O outro aspecto, também, enfatizado pelos autores, é a possibilidade deste equipamento ser argumento em uma função de escolha sujeita à restrição institucional e ambiental.

A concepção acima reportada pretende entender o papel de um museu em uma perspectiva teórica microeconômica, denominada teoria da escolha. Entretanto, os museus assumem papel relevante em atividades de lazer e constituem atrações turísticas importantes, podendo promover efeitos positivos de transbordamento sobre a economia local, especialmente em áreas de turismo popular (FREY; MEIER, 2006).

CWI (1980) resalta, especialmente, este último efeito dos museus sobre a economia, pois destaca a geração de efeitos econômicos diretos e indiretos, tais como mudança da imagem da cidade; implementação de políticas públicas de segurança para criação de ambiente seguro; atração de novos investimentos e estímulo à integração, desenvolvendo identidade local e senso de pertencimento. Bille e Schulze (2008) apontam que arte e cultura podem ter um papel proe-

minente para o desenvolvimento regional e urbano e, ainda mais amplo, se a definição de desenvolvimento envolver não somente geração de renda e postos de trabalho, como também melhoria da qualidade de vida da população e inclusão sociocultural. E ainda, de acordo com o IBRAM (2014), utilizando o trabalho de Rausell (2011), todos esses impactos dos museus na economia podem ser classificados em: efeitos diretos, efeitos indiretos, efeitos induzidos e efeitos externos.

Entretanto, a localização das atividades culturais, principalmente equipamentos como museus, não tem atendido a essas prerrogativas. No Brasil, Pasternak e Bógus (2012) procuraram analisar a distribuição espacial dos mesmos na cidade de São Paulo e sua relação com a população a partir de suas características sócioocupacionais. Para tal, o tecido urbano foi dividido em cinco anéis – central, interior, exterior, intermediário e periférico – que são diferenciados pelas distintas características de renda, escolaridade, perfil etário e taxa de crescimento. Constatam que, em São Paulo, assim como em outras cidades brasileiras, a distribuição de equipamentos culturais segue uma trajetória histórica de concentração espacial, nas áreas centrais das grandes cidades. A maior parte desses espaços culturais está localizada no chamado centro expandido, isto é, nas áreas centrais e nos bairros nobres da cidade.

Considerando essa problemática, pretende-se, com esse trabalho, definir uma tipologia de museus tendo-se por fonte básica o Cadastro Nacional de Museus (CNM) do IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus). A definição de tipos é feita pela aplicação de análise estatística multivariada de formação clusters ao banco de dados organizado. Tipologias são nada mais do que classificações que, em um conjunto heterogêneo, desenham tipos de maior uniformidade e, com isso, contribuem para reconhecimento e formulação de políticas públicas atinentes a essas especificidades. No contexto deste estudo, para além da distribuição espacial, incluímos variáveis socioe-



conômicas referentes aos municípios onde se localizam os museus como também características referentes a esses equipamentos.

Desse modo, o presente artigo está dividido em quatro seções, incluindo esta. Na segunda, tratamos da metodologia de classificação. Em seguida, apresentamos os principais resultados e, por fim, tecemos algumas considerações.

## 2 - Construção da tipologia museal: método de agrupamentos e fontes de dados

A análise de agrupamentos, também conhecida como cluster, é um método estatístico que nos permite agrupar elementos de uma amostra em grupos homogêneos, ou seja, elementos com características similares entre si são classificados em um mesmo grupo, que por sua vez são heterogêneos em relação aos outros diferentes grupos.

A técnica utilizada para a obtenção dos clusters foi o k-Means, um método não hierárquico. Basicamente, cada elemento amostral é alocado àquele cluster cujo *centroid* (vetor de médias amostrais) é o mais próximo do vetor de valores observados para o respectivo elemento (MINGOTI, 2007). Para iniciar o processo de partição é necessário escolher *k* centroides iniciais. Então, depois de algumas tentativas, optamos por *k*=6, seis clusters.

Cada elemento da base de dados é comparado com cada *centroid*, através de uma medida da distância ao *centroid*, a distância Euclidiana. O elemento é, então, alocado no grupo cuja distância é menor. A cada novo cluster formado, novos valores dos *centroides* são definidos para cada um deles. Esse processo é repetido até que não seja necessária nenhuma realocação de elementos, ou seja, todos os elementos da amostra estejam “bem alocados”.

Assim, o agrupamento dos museus brasileiros em grupos homogêneos permite criar ti-

pologias, buscando facilitar o entendimento da distribuição dessas instituições pelo país, por meio da combinação de características e condições socioeconômicas dos municípios.

Para tal intento, foi necessário reunir informações de várias fontes de dados. A mais importante é o Cadastro Nacional de Museus (CNM), uma plataforma *on-line* construída a partir de questionários próprios e coordenada pelo IBRAM que, desde 2006, mapeou mais de 3200 instituições museológicas em todo o país. Dados como localização dos museus, natureza administrativa, cobrança ou não de entrada, se há visitas guiadas, necessidade de agendamento de visitas, infraestrutura para turistas estrangeiros, existência de biblioteca e/ou arquivo histórico, se o público em geral tem acesso a essas instalações e o tipo de acervo foram incorporados. Entretanto, para esse estudo, só foram incluídos museus em funcionamento e físicos, museus esses que totalizaram 3063 unidades. Os dados são do período de março de 2006 a junho de 2015.

O Censo Demográfico de 2010, realizado pelo IBGE, reúne indicadores de todos os 5.565 municípios do Brasil. Dentre esses indicadores, extraímos para esse estudo a população dos municípios em 2010; a taxa de ensino médio de adultos com 25 anos ou mais e a proporção de domicílios com acesso a esgotamento sanitário. Essas variáveis pretendem descrever a dimensão do público, tanto pelo tamanho como também por condições associadas à escolaridade (diretamente) e à econômica (indiretamente), pois a visita a museus, assim como a frequência a atividades culturais, está fortemente associada a essas condições (SANZ; HERRERO, 2006; BEDATE; HERRERO; SANZ, 2009; FARIA; MACHADO 2015).

O Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil 2013 é uma plataforma de consulta ao Índice de Desenvolvimento Humano Municipal – IDHM – de 5.565 municípios brasileiros e ainda apresenta outros 180 indicadores. Seleccionamos a

renda média dos ocupados com ou mais de 18 anos para o estudo, em consonância com os achados na literatura sobre o tema já reportado em parágrafo anterior.

Outra fonte de dados utilizada foi o Finbra, o relatório das informações sobre despesas e receitas de cada município brasileiro, divulgadas pela Secretaria do Tesouro Nacional. As informações disponíveis são obtidas mediante a coleta dos dados contábeis por meio do Sistema de Coleta de Dados Contábeis (SISTN), em parceria com a Caixa Econômica Federal. Os dados são atualizados anualmente. Como o Finbra disponibiliza informações sobre os gastos municipais em cultura, em 2010, essa despesa foi ponderada pela população residente em cada município. A inclusão dessa informação para construção da tipologia pretende evidenciar a possível relação entre a presença destes equipamentos e a maior disponibilidade e/ou foco da administração municipal ao incentivo de atividades culturais.

Dados sobre segurança pública foram extraídos do website Datasus, departamento de informática do Sistema Único de Saúde. Trata-se de um órgão da Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa do Ministério da Saúde com a responsabilidade de coletar, processar e disseminar informações sobre saúde. Dessa forma, incluímos informações sobre a mortalidade por município, óbitos por causas externas por local de ocorrência. A inclusão deste indicador se deve ao fato de se constituir em uma Proxy para descrever a violência urbana – grandes centros, onde a desigualdade de renda é mais elevada e, ademais, um empecilho à requência de atividades culturais que se fazem em maior extensão nos finais de semana e em horários noturnos. (DINIZ; MACHADO, 2011).

No Quadro 1 as variáveis são sumariadas, explicando o conceito e a fonte de onde as informações foram extraídas.

### Quadro 1 - Variáveis selecionadas

Variáveis	Descrição	Fonte
Natureza administrativa	Perfil jurídico do museu	Cadastro Nacional de Museus – 2015
Ingresso	Cobrança ou não de ingressos	Cadastro Nacional de Museus – 2015
Tipo de acervo	Tipologia das coleções que são preservadas pelo museu	Cadastro Nacional de Museus – 2015
Agendamento	Necessidade de agendamento de visitas	Cadastro Nacional de Museus – 2015
Estrutura para turistas	Infraestrutura para recebimento de turista estrangeiro	Cadastro Nacional de Museus – 2015
Visita guiada	Possibilidade de visitas guiadas	Cadastro Nacional de Museus – 2015
Biblioteca	Existência de biblioteca no equipamento	Cadastro Nacional de Museus – 2015

<b>Acesso à biblioteca</b>	Acesso à biblioteca do equipamento ao público	Cadastro Nacional de Museus – 2015
<b>Arquivo</b>	Existência de arquivo histórico no equipamento	Cadastro Nacional de Museus – 2015
<b>Acesso ao arquivo</b>	Acesso ao arquivo histórico do equipamento ao público	Cadastro Nacional de Museus – 2015
<b>População em 2010</b>	População do município em 2010	Censo Demográfico (IBGE) – 2010
<b>Proporção da população com ensino médio completo (%)</b>	Adultos que concluíram o ensino médio – 25 anos ou mais (%)	Censo Demográfico (IBGE) – 2010
<b>Mortalidade</b>	Óbitos por causas externas (por ocorrência)	Datasus – sistema único de saúde – 2013
<b>Proporção de domicílios com acesso a esgotamento sanitário</b>	Domicílios particulares permanentes com banheiro ligado à rede de esgoto em geral (%)	Censo Demográfico (IBGE) – 2010
<b>Despesa em cultura per capita</b>	Total de gastos em cultura – per capita	Finbra
<b>Rendimento médio dos ocupados</b>	Média dos rendimentos de todos os trabalhos das pessoas ocupadas de 18 anos ou mais de idade.	Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil – 2013

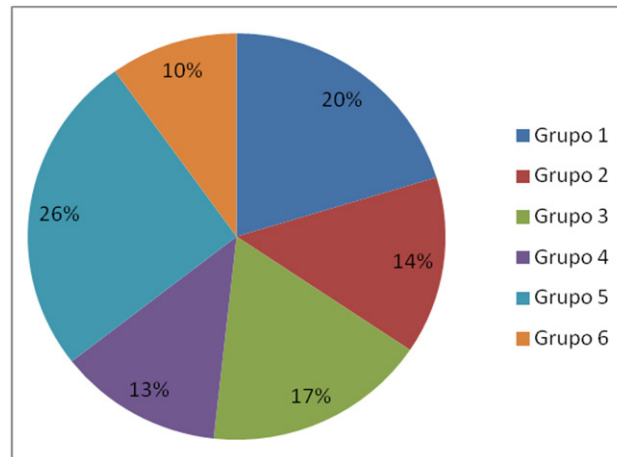
Fonte: elaboração própria

### 3 – Tipologia museal: análise dos aglomerados

Ao se aplicar o método de agrupamentos às variáveis selecionadas, classificamos em seis perfis tipos, clusters ou aglomerados, os 3063 museus brasileiros físicos em funcionamento. De todas as variáveis utilizadas apenas a cobrança (ou não) de “ingresso” e a necessidade (ou não) de agenda-

mento de visitas não foram relevantes para a construção dos agrupamentos, uma vez que a variabilidade dessas variáveis era ínfima, dado que a maioria dos museus brasileiros é de franca entrada e também não há necessidade de agendamento prévio para visitação. Os tipos de maior concentração de museus, conforme reportado no Gráfico 1, são o 5 com 26% da amostra, seguido pelo 1, com 20%.

**Gráfico 1- Distribuição dos museus por clusters (%)**



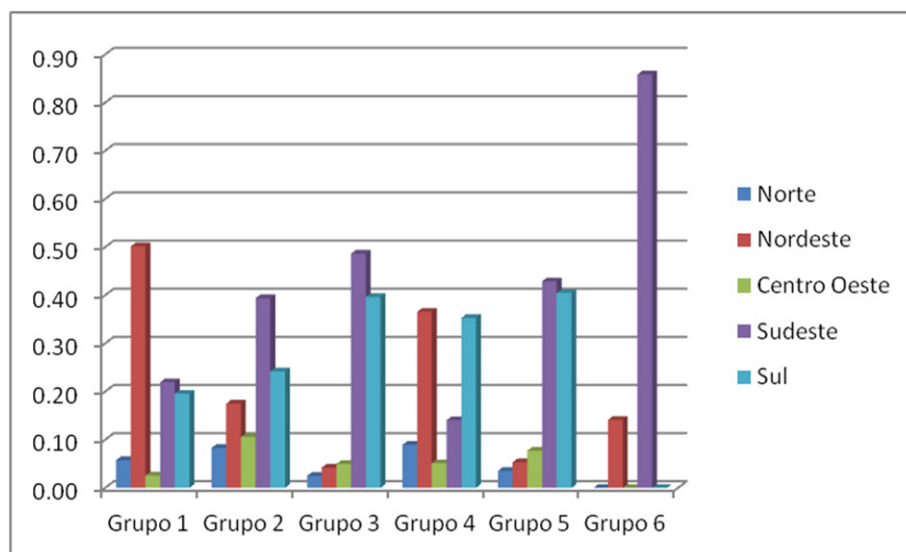
Fonte: elaboração própria

Importante destacar que, dos 3063 equipamentos, quase 50% não possui todas as informações no Cadastro Nacional de Museus, o que evidencia escassez de informações de grande parte dos museus brasileiros e que acaba dificultando estudos mais precisos na área de museus. E ainda de acordo com a Relação Anual de Informações Sociais, em 2010, apenas 460 museus possuem CNPJ. Logo, essas instituições têm a sua gestão dificultada, principalmente quanto à falta de

orçamento próprio e quanto à atividade de captação de recursos (IBRAM, 2014).

Ao analisar a distribuição dos clusters por região, percebe-se a concentração do grupo 1 na região Nordeste, cerca de 50% dos museus, e do grupo 6 no Sudeste, pouco mais de 80% dos equipamentos. Os grupos 3 e 5 são formados predominantemente por museus das regiões Sudeste e Sul. Os da região Sul estão ausentes somente no sexto grupo (Gráfico 2).

**Gráfico 2 – Distribuição dos grupos por regiões (%)**



O grupo 1 apresenta uma distribuição bastante uniforme entre os estados brasileiros, embora com alguma concentração em alguns estados do Nordeste. Já no cluster 3, o dos museus localizados nas regiões Sul e Sudeste, há maior evidência nos estados de São Paulo, Rio Grande do Sul,

Minas Gerais, Paraná e Santa Catarina (Tabela 1).

No grupo 6, museus dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro somam 85% das instituições do agrupamento, os 15% restantes correspondem a museus do Ceará.

**Tabela 1 – distribuição dos grupos por Unidades da Federação<sup>II</sup> (%)**

Unidade Federativa	Grupo 1	Grupo 2	Grupo 3	Grupo 4	Grupo 5	Grupo 6
Rondônia	0,00	0,01	0,01	0,00	0,00	0,00
Acre	0,01	0,00	0,01	0,00	0,01	0,00
Amazonas	0,01	0,00	0,00	0,09	0,00	0,00
Roraima	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
Pará	0,02	0,06	0,00	0,00	0,01	0,00
Amapá	0,00	0,00	0,00	0,00	0,01	0,00
Tocantins	0,01	0,01	0,00	0,00	0,01	0,00
Maranhão	0,01	0,00	0,00	0,05	0,00	0,00
Piauí	0,02	0,01	0,00	0,00	0,00	0,00
Ceará	0,15	0,00	0,00	0,00	0,00	0,14
Rio Grande do Norte	0,04	0,05	0,01	0,00	0,00	0,00
Paraíba	0,06	0,07	0,01	0,00	0,01	0,00
Pernambuco	0,05	0,00	0,01	0,11	0,02	0,00
Alagoas	0,05	0,00	0,00	0,06	0,00	0,00
Sergipe	0,02	0,04	0,00	0,00	0,00	0,00
Bahia	0,08	0,00	0,01	0,14	0,02	0,00
Minas Gerais	0,14	0,05	0,14	0,14	0,15	0,00
Espírito Santo	0,03	0,05	0,03	0,00	0,02	0,00
Rio de Janeiro	0,03	0,04	0,09	0,00	0,05	0,42
São Paulo	0,03	0,25	0,23	0,00	0,21	0,43
Paraná	0,07	0,04	0,14	0,17	0,09	0,00
Santa Catarina	0,02	0,12	0,11	0,00	0,11	0,00

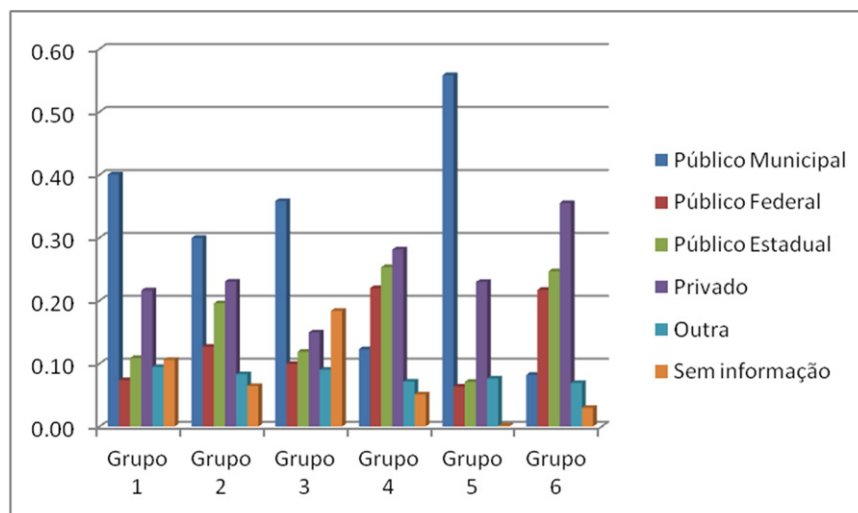
Rio Grande do Sul	0,11	0,08	0,15	0,18	0,20	0,00
Mato Grosso do Sul						
Sul	0,00	0,06	0,01	0,00	0,03	0,00
Mato Grosso	0,00	0,05	0,01	0,00	0,02	0,00
Goiás	0,02	0,00	0,02	0,05	0,03	0,00
Total	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00

Fonte: elaboração própria

A variável natureza administrativa (tipo de gestão dos museus) foi igualmente significativa para a construção dos agrupamentos (veja Gráfico 3). Em todos os grupos, percebe-se uma concentração maior de museus de gestão pública em

geral. No entanto, pouco mais de 50% dos museus do grupo 5 possuem gestão pública municipal, enquanto o grupo 6, formado por museus de São Paulo, Rio de Janeiro e Ceará detém 36% de seus museus em administração privada (Gráfico 3).

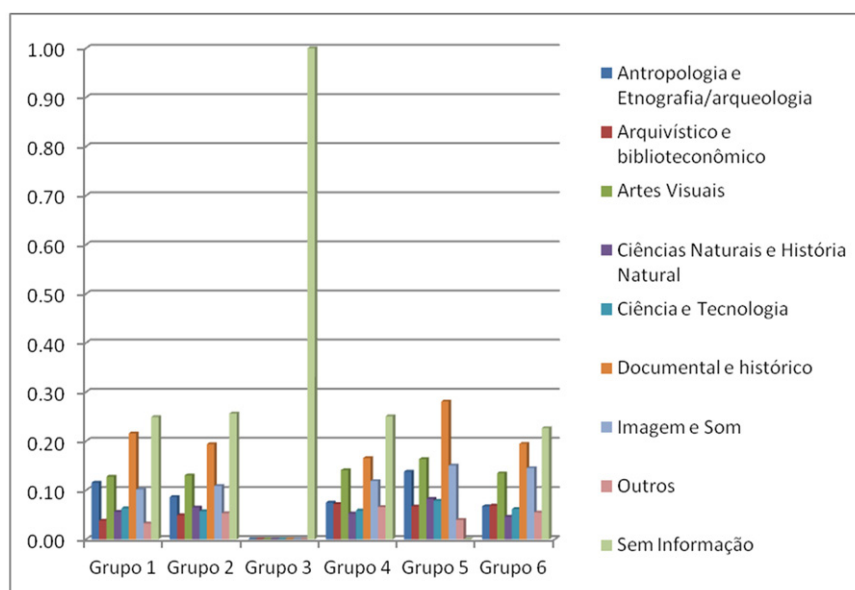
**Gráfico 3 – distribuição dos grupos por gestão (%)**



Fonte: elaboração própria

Com respeito à temática das coleções permanentes dos museus, a distribuição entre os grupos não se diferenciou muito, destacando-se museus da categoria “Documental e Histórico” e “Sem Informa-

ção” (Gráfico 4). No entanto, o grupo 3 se diferencia desse padrão, sendo formado apenas por museus da categoria “Sem Informação”, ou seja, que não possuíam informações sobre o acervo no CNM.



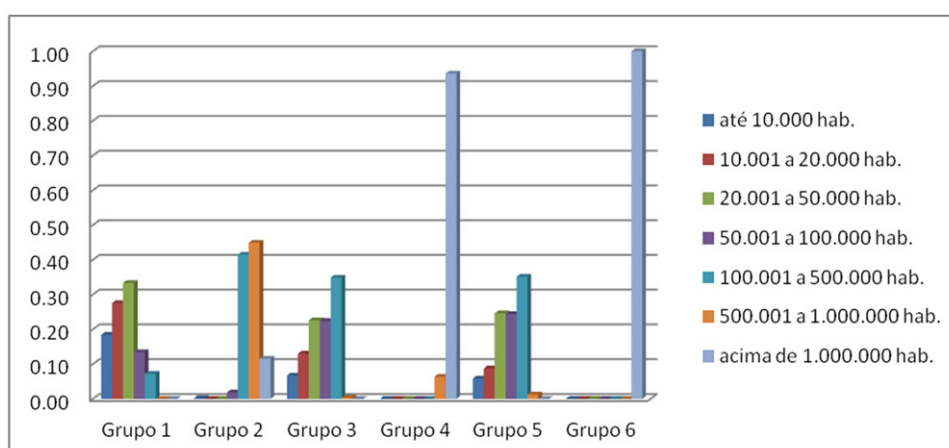
Fonte: elaboração própria

Observamos também que o tamanho das cidades é uma variável importante, medida pelo tamanho da população (Tabela 3). Os grupos 4 e 6 são formados basicamente por museus localizados em cidades grandes, predominantemente com mais de um milhão habitantes. O grupo 1 é formado, em sua maioria, por

museus localizados em municípios pequenos, com menos de 50 mil habitantes na região Nordeste.

O segundo grupo engloba os museus localizados em cidades médias das regiões Sudeste, Sul e Nordeste, municípios com 100 a 1 milhão de habitantes.

**Gráfico 5 – Distribuição dos clusters pelo tamanho dos municípios (%)**

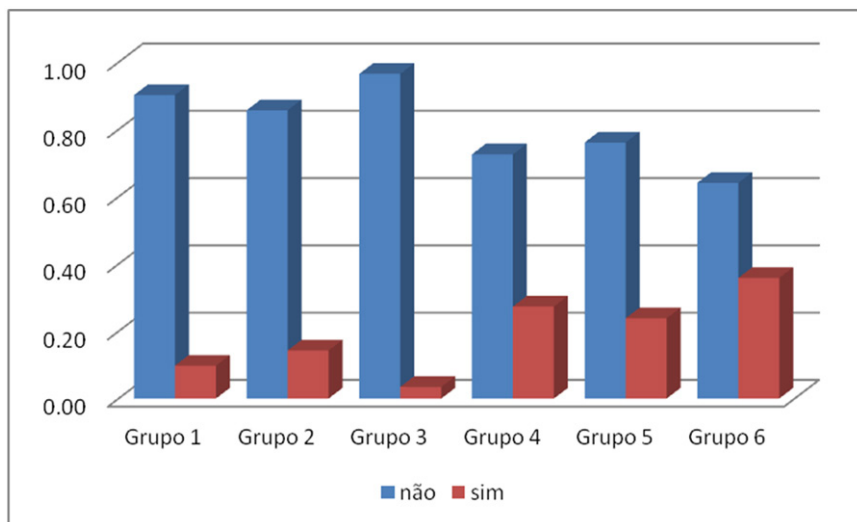


Fonte: elaboração própria

A variável estrutura para turistas estrangeiros não foi muito relevante para a formação dos perfis, pois os museus brasileiros, em sua grande maioria, não apresentam esse tipo de

estrutura (Gráfico 6), cerca de 90%. No entanto, o grupo 6 dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, destacou-se pelo elevado percentual de museus que possuem tal estrutura (36%).

**Gráfico 6 – Distribuição dos grupos por estrutura para turistas estrangeiros**

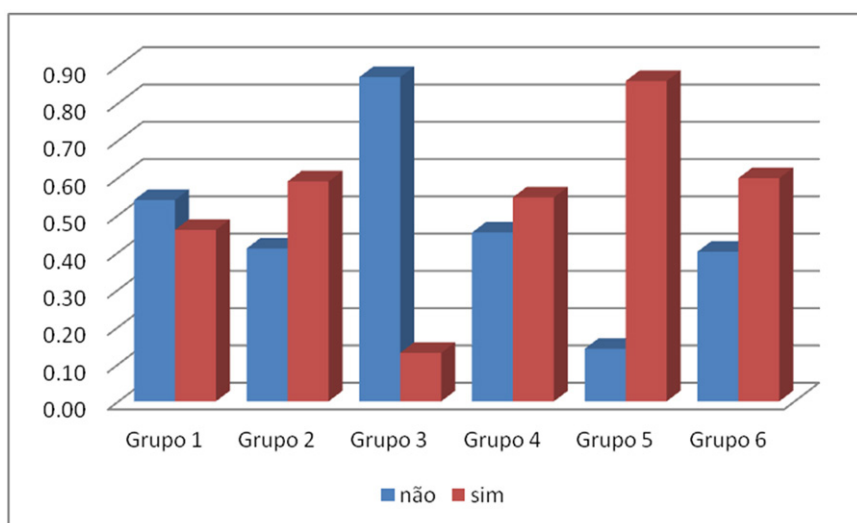


Fonte: elaboração própria

Outra característica importante dos museus brasileiros é a oferta de visitas guiadas. O grupo 3 se destaca por grande parte de seus museus, cerca de 90%, não ofere-

cer esse tipo de visita, e já o grupo 5 se destaca por apresentar uma situação contrária a essa, cerca de 90% oferecerem visitas com acompanhamento de guias (Gráfico 7).

**Gráfico 7 – Distribuição dos grupos por visitas guiadas**



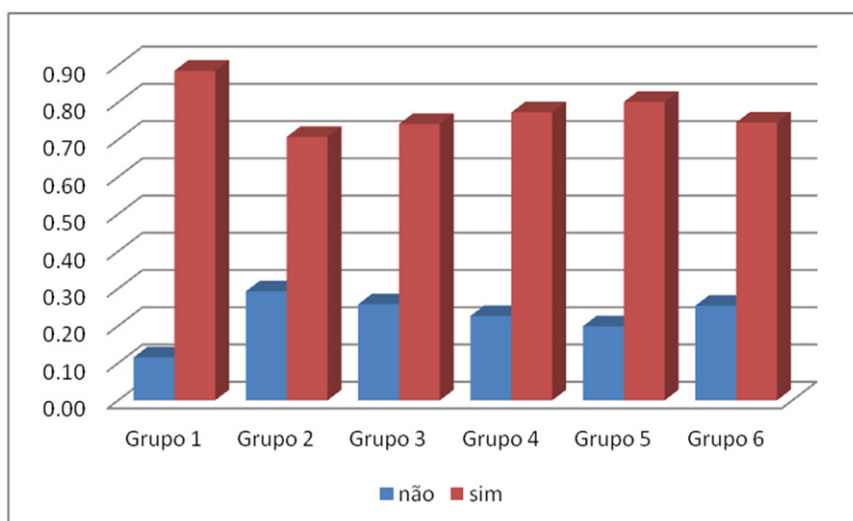
Fonte: elaboração própria



Ainda a respeito das estruturas dos museus, analisamos a existência de bibliotecas e arquivos históricos nesses equipamentos. Cerca de 70% dos museus brasileiros não possuem bibliotecas e pouco

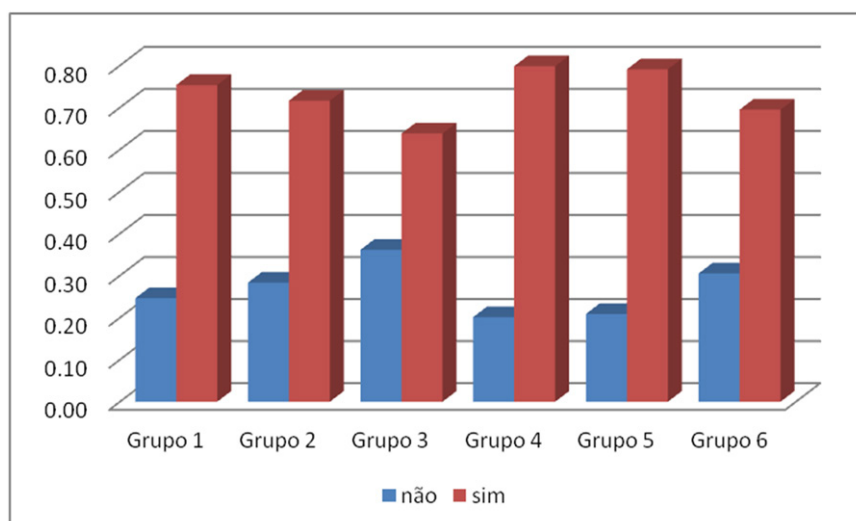
mais de 65% não possuem arquivo histórico. No entanto, como mostram os gráficos 6 e 7, dentre os museus que possuem tais instalações, mais de 70% permitem acesso ao público.

**Gráfico 8 – Distribuição dos grupos por acesso à biblioteca**



Fonte: elaboração própria

**Gráfico 9 – Distribuição dos grupos por acesso ao acervo histórico**



Fonte: elaboração própria

Através dos indicadores socioeconômicos, o grupo 1, composto apenas por museus localizados em municípios com menos de 50 mil habitantes, detém o menor número de mortes por causas externas, além das menores proporções de adultos com ensino médio completo e de domicílios com acesso a esgotamento sanitário (tabela 2).

O grupo 2, instituições localizadas em municípios com mais de 100 mil habitantes, possui a maior despesa em cultura per capita, já o grupo 4 abrange os equipamentos localizados em municípios com

a menor despesa em cultura per capita e a maior proporção da população com ensino médio completo.

Por sua vez, o grupo 6 é formado por museus em municípios com a maior renda média dos ocupados, pouco mais de R\$ 2.030 per capita. Além da maior média de mortalidade e proporção de domicílios com acesso a esgotamento sanitário.

A despesa em cultura per capita em todos os grupos não apresentou valores muito díspares, variando de R\$ 34,80 (Grupo 3) a R\$ 49,70 (Grupo 2).

**Tabela 2 – Variáveis socioeconômicas**

Variável	Grupo 1	Grupo 2	Grupo 3	Grupo 4	Grupo 5	Grupo 6
Mortalidade (número de mortes por causa externa)	35,0	548,8	90,0	1.871,9	100,4	5.321,7
Proporção da população com ensino médio completo (%)	24,6	52,0	35,7	54,9	36,0	52,7
Proporção de domicílios com acesso a esgotamento sanitário (%)	31,6	68,9	62,7	75,3	59,1	91,7
Despesa em cultura per capita (R\$)	44,0	49,7	34,9	34,8	41,2	42,8
Renda dos ocupados (R\$)	674,0	1.811,7	1.225,8	1.874,4	1.248,3	2.030,7

Fonte: elaboração própria

Ao combinar essas descrições, podemos identificar tipos característicos dos museus brasileiros de acordo com as variáveis que selecionamos. Deste modo, as especificidades de cada um dos tipos são assim delineadas:

Tipo 1: museus de gestão municipal localizados em municípios com menos de 50 mil habitantes, principalmente na região Nordeste, e que apresentaram a menor mortalidade por causa externa, as menores proporções de adultos com ensino médio completo e de domicílios com acesso a esgotamento sanitário, além da menor renda média per capita.

Tipo 2: museus localizados em municípios das regiões Sudeste e Sul com população superior a 100 mil habitantes e que apresentaram a maior despesa média em cultura per capita.

Tipo 3: equipamentos, principalmente, de gestão municipal e sem informação sobre a gestão localizados em municípios do Sudeste e Sul com população entre 20 mil e 500 mil habitantes. Destaca-se, nesse grupo, o acervo da categoria “Sem Informação” e por não oferecer visitas guiadas.

Tipo 4: concentra museus de municípios das regiões Nordeste e Sul com população superior a um milhão, além da menor média em despesa em cultura per capita. Os equipamentos também se destacam pelas gestões privada e estadual.

Tipo 5: museus localizados em municípios das regiões Sudeste e Sul com população entre 20 mil e 500 mil habitantes, predominantemente com gestão municipal. Destaca-se, nesse grupo, por oferecem visitas guiadas.

Tipo 6: museus localizados em municípios dos estados de São Paulo e Rio

de Janeiro e Ceará com uma população superior a um milhão de habitantes e que apresentam as maiores médias de renda dos ocupados e de domicílios com acesso a esgotamento sanitário. Os museus destacam-se por serem em sua maioria de gestão privada e apresentar o maior percentual de equipamentos com presença de estrutura para turistas estrangeiros.

#### 4 – Conclusões

A aplicação de análise de aglomerados ao caso de museus brasileiros cadastrados pelo IBRAM, tendo por unidade de análise o município, mostrou que a distribuição no espaço guarda características específicas. A análise de aglomerados pode, portanto, contribuir para direcionar uma política, levando em conta as especificidades desses equipamentos. Conhecer os potenciais e fragilidades do setor museal no Brasil é de suma importância para a busca de instrumentos que possam fortalecer as potencialidades do mesmo.

A distribuição de museus é bastante concentrada na região Sudeste, corroborando o achado – segundo um estudo<sup>III</sup> realizado pelo IBRAM – de que os equipamentos que tiveram mais sucesso em captar recursos públicos de incentivo fiscal, independentemente da natureza administrativa também se localizam no Sudeste, ou seja, também há concentração de beneficiários dos incentivos. Tais recursos são imprescindíveis para o funcionamento das instituições, uma vez que os custos fixos são elevados. Ademais, o tipo prevalente é o de museus de gestão da esfera municipal, ratificando a importância da descentralização da gestão cultural como proposto pelo Sistema Nacional de Cultura. A municipalização da política cultural deve ser acompanhada pelo provimento de recursos que assegurem a sustentabilidade destes equipamentos.

Sendo assim, uma política que incentive este equipamento como centralidade urbana deverá considerar tais especificidades. Em agenda de pesquisa futura, pretende-se selecionar alguns museus como emblemáticos dentro de cada um dos perfis e proceder a uma avaliação de impactos sobre o entorno.

#### Bibliografia:

BEDATE, A. M.; HERRERO, L. C.; SANZ, J. A. Economic valuation of a contemporary art museum: correction of hypothetical bias using a certainty question. *Journal of Cultural Economics*, 33(3), pp. 185-199, 2009.

BILLE, T.; SCHULZE, G. G. Culture in urban and regional development. In: GINSBURGH, Victor A.; THROSBY, David (Eds.). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Oxford: North-Holland Elsevier, 2008.

CWI, D. Public support of the arts: three arguments examined. *Journal of Cultural Economics*, 4(2), pp. 39-62, 1980.

DINIZ, S. C.; MACHADO, A. F. Analysis of the Consumption of Artistic-Cultural Goods and Services in Brazil. *Journal of Cultural Economics*, v. 35, pp. 1-18, 2011.

FARIA, D.; MACHADO, A. F. Factors associated to art museum visitation: the Inhotim case. *Business Management Review (BMR)*, v. 5, pp. 196-207, 2015.

FREY, B; MEIER, S. The economics of museums. In: GINSBURGH, Victor.; THROSBY, David (Eds.). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Oxford: North-Holland Elsevier, 2008.

IBRAM. *Museus e a dimensão econômica: da cadeia produtiva à gestão sustentável*. Brasília, 2014.

MINGOTI, S. A. *Análise de dados através de estatística multivariada*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

PASTERNAK, S.; BÓGUS, L. *A distribuição dos equipamentos culturais numa cidade segregada: São Paulo*. In: XII Seminário da Rede Iberoameri-

cana sobre Globalização e Território em Belo Horizonte, 2012.

SANZ, J. A. L.; HERRERO, L. C. P. Valoración de bienes públicos relativos al patrimonio cultural. Aplicación comparada de métodos de estimación y análisis de segmentación de demanda. *Hacienda Pública Española*, nº 178, 2006.

**Recebido em 10/01/2016**

**Aprovado em 08/02/2016**

---

I **Ana Flávia Machado. Nayara Souza Larissa Machado**. Universidade Federal de Minas Gerais.

II Os museus localizados no Distrito Federal não foram incorporados na análise devido à falta de dados de despesa em cultura per capita.

III Museus e a dimensão econômica: da cadeia produtiva à gestão sustentável / Instituto Brasileiro de Museus – Brasília, DF: IBRAM, 2014. (Coleção Museu, Economia e Sustentabilidade, 2)

## **Cultura e trabalho imaterial: música independente e produção cultural no novo mundo do trabalho**

## **Cultura y trabajo inmaterial: la música independiente y la producción cultural en el nuevo mundo del trabajo**

## **Culture and immaterial labor: independent music and cultural production in the new world of labour**

**André Peralta Grillo<sup>i</sup>**

### **Palavras chave:**

Produção Cultural  
Trabalho imaterial  
Música independente  
Movimentos sociais  
Circuito Fora do Eixo

### **Resumo:**

Este trabalho discute a relação do produtor cultural, definido como quem realiza eventos ou produz bens culturais e artísticos, com as mudanças no “mundo do trabalho” contemporâneo. Baseia-se em pesquisa sobre o tema focada no ramo da “música independente” brasileira contemporânea, a partir de estudo de caso da rede “Circuito Fora do Eixo”, fundada em 2005 por coletivos de produção cultural de diferentes partes do país. Tenho como hipótese que os agentes dessa rede levam ao limite algumas tendências contemporâneas de vinculação do trabalho produtivo a um cunho militante, a partir de um repertório de crenças e práticas forjadas no âmbito dos movimentos de contestação juvenil dos anos 60, que ficaram conhecidas como “Contracultura”.

**Resumen:**

En este trabajo se analiza la relación entre el productor cultural, definida como aquella que lleva a cabo eventos y produce bienes culturales y artísticos, con los cambios en el “mundo del trabajo” contemporáneo. Se basa en la investigación sobre el tema se centró en el negocio de “música independiente” contemporánea brasileña, a partir del estudio de la red caso “Off Circuito Eje”, fundada en 2005 por la producción cultural colectiva en diferentes partes del país. He planteado la hipótesis de que los agentes de este cable de red para limitar algunas de las tendencias contemporáneas que vinculan el trabajo de producción de carácter militante, de un repertorio de creencias y prácticas forjado dentro de los movimientos de protesta de jóvenes de los años 60, que se conoció como “contracultura”.

**Palabras clave:**

Producción cultural  
Trabajo inmaterial  
Música independiente  
Movimientos sociales  
Círculo Fora do Eixo

**Keywords:**

Cultural Production  
Immaterial labor  
Independent music  
Social movements  
Fora do Eixo Circuit

**Abstract:**

This paper discusses the relationship of the cultural producer, defined as those who makes events or produces cultural and artistic assets, with changes in the contemporary “world of labour”. It is based on research on the topic focused in the business of brazilian contemporary “independent music”, from a case study of the network “Círculo Fora do Eixo”, founded in 2005 by collectives of cultural production from different parts of the country. I have hypothesized that the agents of this network lead to limit some contemporary trends linking the production work to a militant nature, from a repertoire of beliefs and practices forged within the youth protest movements of the 60s, which became known as “counterculture”.

## **Cultura e trabalho imaterial: música independente e produção cultural no novo mundo do trabalho**

Este trabalho discute a relação do produtor cultural, definido como quem realiza eventos ou produz bens culturais e artísticos, com as mudanças no “mundo do trabalho” contemporâneo. Baseia-se em pesquisa sobre o tema focada no ramo da “música independente” brasileira contemporânea, a partir de estudo de caso da rede “Circuito Fora do Eixo”, fundada em 2005 por coletivos de produção cultural de diferentes partes do país. Tenho como hipótese que os agentes dessa rede levam ao limite algumas tendências contemporâneas de vinculação do trabalho produtivo a um cunho militante, a partir de um repertório de crenças e práticas forjadas no âmbito dos movimentos de contestação juvenil dos anos 60, que ficaram conhecidas como “Contracultura”, moldando um momento de inflexão da cultura ocidental como um todo.

O artigo divide-se em três partes, além da conclusão. Na primeira, apresenta um panorama da Contracultura. Na segunda, a discussão sobre o novo mundo do trabalho no chamado “novo capitalismo”. Na terceira, a música independente no Brasil contemporâneo e o Fora do Eixo, que vai além da produção cultural de música independente, atuando como um movimento social na esfera da cultura.

### **I**

A obra do sociólogo Theodore Ro-  
zak é um marco não só ao estudo, mas à própria Contracultura como movimento. Publicada no calor dos acontecimentos, em pleno 1968, “The making of a Counter Culture” (em português “A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a

oposição juvenil” (ROZAK, 1972) introduz o “conceito”, academicamente embasado, de “Contracultura”, no debate público, no momento em que o fenômeno estava em seu auge, no esteio de um movimento de crítica já consolidado, voltado contra a “Tecnocracia”. Estes são os dois conceitos chaves aqui, e a obra de Rozak irá sistematizar as inúmeras frentes de contestação que se proliferaram nos anos 60, em movimentos de jovens por todo ocidente. Movimentos que, se diferem substancialmente em seu teor racial, socioeconômico, muitas vezes em algumas pautas e no perfil de seus membros, têm sua unidade aqui construída em torno do conceito de “Contracultura”, como um levante ante a “Tecnocracia” e tudo o que esta representa.

Segundo o autor, a contestação aqui vai a um nível tão profundo, questionando os princípios basilares e esquecidos como tais, adotados por todas as sociedades industriais, seja qual for seu sistema político ou ideológico, que não teríamos simplesmente uma cultura ou movimento de contestação, mas estaríamos observando o nascimento de uma verdadeira Contracultura, cuja definição jaz na oposição total e plena, desde seus fundamentos (o que Marcuse chama de “Grande Recusa”), ao “Sistema” estabelecido, ou seja, à sociedade tecnocrática.

Os princípios da Tecnocracia são a eficiência, o controle científico e absoluto da vida, da produção e do ser humano, em uma sociedade (a industrial) que atinge um nível tal de complexidade que torna as mais triviais e cotidianas atividades dependentes, para a sua melhor realização, de “Especialistas”. Todo o “Sistema” depende da ingerência e consulta constante a especialistas. E isso não só em relação a questões técnicas ou processos científicos complexos. Todo conhecimento, sabedoria, bem-estar, bem-viver, devem passar pelo crivo dos especialistas. A ciência, a razão, o cálculo e o quantificável, são os únicos

dignos de ensinar conhecimento. A ciência, ou uma versão vulgar desta, reproduzida e aceita como uma religião, passa a ter o monopólio do conhecimento, banindo como inferior e irracional tudo que seja místico, intuitivo, não-intelectivo, em última instância, banindo e expurgando a subjetividade.

No decorrer da obra, Rozak irá fundamentar teoricamente e definir historicamente a Contracultura a partir da crítica teórica e prática à tecnocracia. Sua sociologia é engajada, mostrando uma ferrenha (com laivos poéticos e místicos) adesão a esta corrente crítica à tecnocracia, e uma certa ambiguidade em relação aos movimentos de jovens. Em alguns momentos entusiasta, noutros cético, noutros ainda esperançoso. Algo certo é que identifica na Contracultura a única força capaz de levar a termo uma revolução profunda e à derrocada da tecnocracia. O grande problema, que vem a tona em vários momentos de seu livro, é a imaturidade dos jovens. Seu próprio trabalho é uma tentativa de contribuir com uma reflexão mais madura, articulando uma série de pensadores que, além dele, já vinham tentando dar mais estofamento ao movimento de contestação, como Marcuse, Norman Brown e Paul Goodman, além de jovens literatos e místicos mais influentes, como Alen Ginsberg e Alan Watts, tendo como ponto nodal a transição temática e estética fundamental da carreira de Bob Dylan. Nas palavras do autor (ROZAK, 1972, p. 73):

Neste ponto, a causa que os beats do começo da década de cinquenta haviam abraçado – a remodelação de si mesmos, de sua maneira de viver, de suas percepções e sensibilidades – rapidamente toma precedência sobre a causa pública de reformar instituições ou políticas.

Pode-se, portanto, discernir entre os jovens um continuum de pensamento e experiência que liga a sociologia da Nova

Esquerda de Mills, o marxismo freudiano de Herbert Marcuse, o anarquismo gestáltico de Paul Goodman, o apocalíptico misticismo corporal de Norman Brown, a psicoterapia Zen de Alan Watts e, finalmente, o narcisismo impenetravelmente oculto de Timothy Leary [...]

Rozak trata basicamente de seu país, os EUA, embora ressalte as características de continuidade com movimentos na Europa e América Latina. Destaca as diferenças entre o movimento estudantil na Europa, mais propenso às táticas e objetivos da esquerda tradicional, visto à força do movimento (e dos partidos) socialistas e comunistas em vários países, em relação ao mesmo nos EUA. A Nova Esquerda estadunidense acaba com isso expressando de forma mais acentuada o que identifica como as características da Contracultura.

Ao mostrar essas características, o autor busca estabelecer o elo entre atores aparentemente muito díspares, como hippies andarilhos e militantes do movimento estudantil, beatnicks e jovens engajados nas lutas por direitos civis. A unidade se daria pelo foco na negação da tecnocracia, da autoridade, da hierarquia, do “sistema” como um todo, seja nas fábricas ou nas universidades, no lazer ou na vida familiar. Essa crítica pode ser identificada também como uma recusa ao “American Way of Life” e sua cultura individualista e consumista.

A discussão sobre individualidade é interessante e merece cuidado. A crítica aqui é ao individualismo egoísta, consumista e sectário, e não à individualidade, que é, ao contrário, alçada a um papel fundamental. Muito de característico do movimento de Contracultura está na valorização do indivíduo, de sua subjetividade ante instâncias objetivas que buscam anular sua expressividade e criatividade, alçando a “revolução interior” como elemento central da mudança social, e desvalorizando todas as



formas de sacrifício por uma “causa maior” a se realizar em um futuro distante.

O que está em jogo aqui é a “[...] insistência quanto a uma reforma revolucionária que deveria finalmente abranger a psique e a sociedade.” (idem: 74)

Percebemos então a unidade geral a que se sobrepõe os diversos grupos contraculturais se considerarmos a boêmia beat e hippie como um esforço no sentido de elaborar a estrutura de personalidade e o estilo de vida total que se derivam da crítica social da Nova esquerda. Naquilo que tem de melhor, esses jovens boêmios constituem os pretensos pioneiros utópicos do mundo que jaz além da rejeição intelectual da Grande Sociedade. Procuram engendrar uma base cultural para a política da Nova esquerda, descobrir novos tipos de comunidade, novos padrões familiares, novos costumes sexuais, novas maneiras de ganhar a vida, novas formas estéticas e novas identidades pessoais no lado oculto da política de poder, no lar burguês e na sociedade de consumo. (idem: 75)

Segundo Goffman e Joy (2004, p.26), a Contracultura seria, da perspectiva de Rozàk, uma “revolta ante uma civilização alienante, mecanizada e excessivamente materialista em favor de um mais natural, intuitivo, harmônico e generoso modo de vida”. Mas para outros, como Timothy Leary e, de forma menos acentuada, os Yippies e Diggers, estar-se-ia adentrando em um mundo em que “a tecnologia nos libertaria da escassez humana e do trabalho alienado, garantindo-nos uma espontânea, lúdica auto-exploração e, até, auto-indulgência”. Ressoam aqui, de forma exemplar, as idéias de Marcuse (1979; 1977), que se fundamentam em grande parte na compreensão (bastante discutível) de que o desenvolvimento tecnológico teria atingido um patamar que permitiria o

fim da escassez e do trabalho alienante, monótono e degradante, e que este estado só não era alcançado em função dos mecanismos de manutenção dos privilégios e interesses políticos do status quo, constituindo-se, assim, em termos marxistas, em uma defasagem entre as forças produtivas e as relações de produção.

Segundo os autores, movimentos contraculturais, não importa o quão díspares pareçam um em relação ao outro, surgem de combinações variáveis dos mesmos princípios e valores, que distinguem as contraculturas da sociedade mainstream, assim como de subculturas, minorias étnicas e religiosas, e grupos dissidentes não-contraculturais. As características primárias da contracultura seriam (GOFFMAN; JOY, 2004, p. 29):

- 1) Contraculturas dão primazia à individualidade às custas de convenções sociais e constrangimentos governamentais
- 2) Contraculturas desafiam o autoritarismo tanto em sua forma óbvia como em suas formas sutis
- 3) Contraculturas abrangem mudança individual e social

A individualidade é central à contracultura, podendo facilmente a história desta também ser chamada de história dos livre-pensadores e do livre pensamento. Porém, a individualidade contracultural tem um sentido específico, que difere do individualismo: ela é uma individualidade profunda, compartilhada.

Além destes princípios fundamentais, existem também, para Goffman e Joy, algumas características quase universais da Contracultura, manifestas em quase todas as contraculturas por eles analisadas, e que emergem dos princípios fundamentais expostos. São elas:

- 1) Rompimentos (breakthroughs) e inovações radicais em arte, ciência,

espiritualidade, filosofia e viver.

2) Diversidade.

3) Autêntica, aberta comunicação e profundo contato interpessoal. Além disso, generosidade e compartilhamento democrático de ferramentas.

4) Perseguição por parte da cultura mainstream das subculturas contemporâneas.

5) Exílio ou dropping out.

Uma importante característica elencada é a comunicação aberta, “a livre troca de arte e pensamento entre mentes mutuamente empáticas (like minds)”, importante principalmente para a expansão das comunidades contraculturais, sendo a comunicação intelectual, ademais, elemento chave para a formação de contraculturas.

A comunicação emocional íntima também é fundamental ao fortalecimento da maioria das comunidades contraculturais. Como no movimento beat, em que recorrentemente se faz menção às longas conversas e discussões até o amanhecer, e as inúmeras experiências e aventuras estradeiras compartilhadas.

## II

Boltanski e Chiapello (2009) defendem a tese de que o capitalismo se desenvolve a partir da incorporação parcial da crítica em seus momentos culminantes. Assim, o que chamam de “Novo Espírito do Capitalismo”, associado à reestruturação produtiva e ideológica do mesmo desde início dos anos 70, expressa a assimilação de uma série de demandas forjadas no bojo no movimento de Contracultura, moldando a nova ideologia (em sentido de conjunto de valores e crenças, ancorados em instituições), que estimula o engajamento e dedicação apaixonada dos agentes econômicos mais dinâmicos, e se dissemina no conjunto da sociedade como forma de legitimar a precarização do trabalho (SENNET, 2008).

A partir do conceito de “trabalho imaterial”<sup>III</sup> é possível identificar três dimensões da reestruturação do mundo do trabalho contemporâneo: um conceitual, outro organizacional, e um terceiro da perspectiva do sentido da ação do indivíduo.

O primeiro nível, conceitual, se refere ao questionamento da validade, ou pertinência, do uso da teoria econômica do valor-trabalho, especialmente a versão crítica de Marx. No caso, essa negação não seria da aplicação desta teoria ao capitalismo (inegável a qualquer autor com alguma relação mínima que seja com o marxismo ou vertentes intelectuais de esquerda (comum aos “teóricos do imaterial”), mas à incapacidade da mesma dar conta da produção de valor no “novo capitalismo”, “cognitivo”, “informacional”, “em rede”, “pós-fordista”. A tese<sup>III</sup> é de que o valor das mercadorias se realiza predominantemente em seus atributos imateriais, tornando o tempo de trabalho que cria o valor imensurável. Isso não exclui a materialidade da produção de bens, duráveis ou não, apenas afirma que o que há de imaterial, simbólico, de branding, são preponderantes ao valor em relação à sua utilidade, sendo cruciais aqui os gastos com propaganda e marketing, o trabalho criativo de designer e etc. O tempo gasto para se conseguir uma “sacada” em propaganda é imensurável, assim como a qualificação dos trabalhadores pós-fordistas, do “capital humano” das empresas (GORZ, 2005), na medida em que esse capital é formado pelos conhecimentos e experiências adquiridos em grande parte no mundo da vida, do lazer e da sociabilidade “lúdica”.

O segundo nível, organizacional, trata do que Boltanski e Chiapello (2009) chamam de passagem da predominância da lógica industrial para a lógica de rede na organização das empresas e do mundo do trabalho, caracterizando a ascensão do “novo espírito do capitalismo”, a nova ideologia que leva ao engajamento (no sentido de dedicação apaixonada) dos trabalhado-

res à produção pós-fordista, ancorada em instituições que orientam a prática, referendadas por provas, sanções e recompensas. Segundo os autores, como visto, o capitalismo muda de “espírito” a partir da incorporação parcial das demandas dos movimentos de crítica, no caso os movimentos de contestação (em especial da juventude) dos anos 60 do século passado no ocidente, que alcançou, em diferentes matizes, nível global, e ficou conhecido como “Contracultura”. Em meio a uma crítica mais ampla, voltada contra a sociedade consumista e tecnocrática, sobressaem as demandas por relações não-alienantes de trabalho, da valorização da subjetividade e do envolvimento do trabalhador em sua atividade produtiva, em oposição à lógica da “linha de montagem” do fordismo, além da crítica às formas sociais hierárquicas. Essas demandas são incorporadas às relações trabalhistas, chegando ao discurso do patronato em convergência com a ascensão do toyotismo. Em termos organizacionais temos, então, flexibilidade e polivalência em grupos de trabalho, hierarquias menos rígidas e fluxos de comunicação mais horizontais (facilitados pelas Novas Tecnologias de Informação e Comunicação – NTIC), incentivo ao envolvimento do trabalhador e a contribuição do mesmo criativamente, relativizando, em teoria, a separação estrita entre concepção e execução. Ressaltando que essa apropriação e reestruturação do capitalismo foi a forma de legitimar a expansão generalizada do processo de precarização do trabalho. A expansão do setor de serviços e a informatização (via automação) mesmo das atividades industriais “clássicas”, como a produção automotiva<sup>IV</sup>, também fazem parte deste processo.

Por fim, o terceiro nível expressa os outros dois na perspectiva do indivíduo, ou seja, o perfil esperado (e melhor recompensado) do trabalhador no pós-fordismo. Flexibilidade, mobilidade, adaptabilidade, capacidade de decisão e improviso, de cooperação, de trabalho em equipe, habilida-

de de comunicação, sociabilidade, desapego (a lugares e pessoas), envolvimento da personalidade e da subjetividade no trabalho, criatividade, habilidade em fazer contatos e expandir redes, são algumas das características que ensejam a conquista do patamar de “grandeza” no contexto normativo da “cidade por projetos” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009; GORZ, 2005). São características que, em princípio, aumentariam a liberdade e a autonomia, na vida e no trabalho, refletindo a incorporação das demandas contraculturais:

Assim, por exemplo, as qualidades que, nesse novo espírito, são penhores de sucesso – autonomia, espontaneidade, mobilidade, capacidade rizomática, polivalência (em oposição à especialização restrita da antiga divisão do trabalho), comunicabilidade, abertura para os outros e para as novidades, disponibilidade, criatividade, intuição visionária, sensibilidade para as diferenças, capacidade de dar atenção à vivência alheia, aceitação de múltiplas experiências, atração pelo informal e busca de contatos interpessoais – são diretamente extraídos do repertório do maio de 68. (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, p. 130)

Os autores enfatizam que o espírito do capitalismo busca motivar e engajar os agentes mais dinâmicos da economia, impulsionando assim a mesma. No caso do novo espírito, estes agentes seriam basicamente executivos e engenheiros, por sua posição e poder na divisão do trabalho, por seu papel decisivo na mesma. Porém, como afirma também Sennet (2008) ao falar do “Novo Capitalismo”, este estilo de vida que propicia uma maior liberdade e autonomia a esses agentes mais dinâmicos, que possuem os pré-requisitos para se tornarem notáveis, adquirirão grandeza - e que lhes permite não almejar a segurança de um emprego formal com carteira assinada, já que sua notabilidade lhe garante ser sempre requisitado em novos proje-

tos – dissemina-se na sociedade como um todo como ideal que, de fato, não pode ser vivido e realizado por todos, que em sua maioria estaria bem melhor em um emprego formal e seguro, e servindo assim para justificar (legitimar normativamente) a precarização do trabalho e a perda dos direitos trabalhistas, algo que para esta grande maioria é apenas prejuízo.

E onde entre a produção cultural neste contexto? No caso brasileiro, as políticas culturais a partir dos anos 90 estimulam a criação de um ambiente que é, literalmente, uma cidade por projetos, possibilitando, institucionalmente, a realização desta dinâmica, embora dificilmente (para maioria) garanta que se possa viver da realização de projetos culturais financiados por editais. Assim, uma questão geral que norteia meu trabalho é se a produção cultural no Brasil, a partir dos anos 90, incorpora esta lógica em rede, esse contexto normativo da cidade por projetos, com seus atributos específicos que são recompensados e que levam à grandeza e sucesso.

Outra questão, interligada a essa, se refere à possibilidade de pleno envolvimento no trabalho, característica central ao “novo espírito do capitalismo”, e que decorre diretamente da crítica, no âmbito da Contracultura, à sociedade tecnocrática. A partir da pergunta de Gorz (2005) sobre como se ter pleno envolvimento em uma atividade cujos fins são indiferentes ao indivíduo, como o lucro do banco para o bancário, ao menos para o engajamento, a dedicação apaixonada (BOLTANKI; CHIAPELLO, 2009), desenvolvo a hipótese de que a produção cultural talvez possa, em princípio, atender efetivamente às demandas por envolvimento da subjetividade e por uma vida laboral mais plena e realizada, na medida em que se tem a Produção Cultural como trabalho significativo, ou gratificante em si. A seguir, exploro essas hipóteses sobre a produção cultural contemporânea a partir do nicho da chamada “música independente”.

### III

Tem-se observado que nos últimos anos a indústria da música vem passando por uma transição, estando sua “crise” relacionada ao aumento da oferta de bens e serviços culturais, à limitação de poder aquisitivo (em especial nos países periféricos), e ao crescimento da pirataria (HERSCHMANN, 2012), elementos estes que enfraqueceriam os dois pilares sob os quais se assentam o mercado musical tradicional, a saber, o comércio massivo de obras gravadas em diferentes suportes físicos e “os direitos econômicos que incidem sobre os fonogramas”, no contexto das novas tecnologias e do aumento do compartilhamento de arquivos.

Temos, assim, uma vertiginosa desvalorização dos fonogramas e um “crescente interesse e valorização da música ao vivo”, além do “crescente emprego das novas tecnologias e das redes sociais na web” (HERSCHMANN, 2012, p.2).

É possível se afirmar que jamais na história da música se produziu tanto e com tanta liberdade, mas também mais do que nunca hoje o processo de desenvolvimento de visibilidade e popularidade de um repertório musical converteu-se em uma série de etapas e estratégias de grande complexidade que buscam evitar a grande tendência de fracasso enfrentada por artistas e produtores de música.

Enquanto a grande indústria busca frear este desenvolvimento (ao mesmo tempo em que se adapta a ele, elaborando contratos que exploram outras formas de ganho e gerenciamento de carreiras, aproveitando-se do aumento do lucro com apresentações ao vivo e atividades relacionadas à mesma), alguns novos agentes se beneficiam destas mudanças, em especial artistas fora do mercado tradicional: “com a utilização das mídias interati-

vas, estabelecem-se redes colaborativas entre produtores e consumidores-usuários que ampliam a visibilidade e capacidade de divulgação e promoção dos artistas” (HERSCHMANN, 2012, p. 5).

Observa-se também o crescimento significativo do número de festivais independentes, organizados por pequenos produtores, coletivos e pequenas gravadoras, que fazem uso de “recursos de leis de incentivo a cultura, emprego das novas redes sociais, militância na área musical e até escambo” (HERSCHMANN, 2012, p. 9; NOGUEIRA, 2009; ALVES, 2013). Neste sentido, se destaca a rede “Circuito Fora do Eixo” (GRILLO, 2014a; 2014b; 2015a; 2015b; 2015c; SAVAZONI, 2014; BARCELLOS, 2012), cujo surgimento está imbricado com o fenômeno que podemos chamar de “festivais independentes brasileiros contemporâneos”.

Nogueira (2009) defende a hipótese do “surgimento de um circuito de festivais em todo o país como novo fio condutor” do nicho do rock independente, “ocupando espaços de circulação que antes cabiam às rádios”, reconfigurando a cadeia produtiva da música no setor que, no Brasil, teria se consolidado dando ênfase aos fonogramas, e que, a partir de então, terá os shows ao vivo como seu eixo, em especial com a disseminação das novas tecnologias e da internet.

De meados dos anos 1990 até então (fins do 2000), o rock independente brasileiro teria desenvolvido uma “estrutura organizacional própria e bem distinta”, a partir da “formação de comunidades virtuais, principalmente em listas de discussão por email”, como a PB-Rock (Paraíba), RN-Rock (Rio Grande do Norte) e a Nordeste Independente, que contava então com 334 membros de todas as capitais da região (NOGUEIRA, 2009, p. 7). Estas listas seriam mais fortes em cidades fora do eixo Rio-São

Paulo, e facilitariam o trabalho de produção e de selos, que se centrariam mais em gêneros do que na sua região de atuação. O maior exemplo, a “Poplist”, formada em 1998, teria então 368 membros de todo o país, gerando uma média de 28.000 email’s por mês. Este recurso favorece o contato, antes realizado apenas nos festivais.

Como bem conhecido, o marco desta “nova era de festivais” é o festival Abril Pró-Rock, realizado no Recife, cuja primeira edição se deu em 1993. O mesmo alçou esse patamar de marco e destaque pela contingência histórica de surgir junto com o talvez último grande movimento da música brasileira, o movimento mangue-beat. Assim, no ano seguinte o festival já alcança outro nível, com grande repercussão na mídia e transmissão pela MTV.

O contexto aqui é o da preponderância da atuação dos selos independentes como um complemento da grande indústria, sendo que muitos artistas que se tornaram consagrados, como Pato Fú, Raimundos, Skank e etc., começam gravando por um destes selos antes de serem contratados pelas majors, ganhando notoriedade neste novo circuito de festivais que vai se consolidando (prática que ainda acontece, mas que naquele momento era como que o único caminho).

Com dezenas pelo país, os produtores dos festivais independentes iriam criar uma associação, a ABRAFIN, em 2005, tendo como primeiros presidente e vice Fabrício Nobre (produtor do Goiânia Noise) e Pablo Capilé (membro do coletivo Espaço Cubo de Cuiabá, responsável pelo Festival Calango). No mesmo ano será fundada a rede Fora do Eixo (FdE), que surge a partir da circulação de membros do Espaço Cubo por outros festivais independentes, segundo os mesmos, no intuito de fazer contato com bandas e outros produtores.

Um pouco após a troca da diretoria, em 2011, a ABRAFIN sofre um racha, com 13 festivais abandonando a associação por considerarem que a mesma estava sob influência excessiva do FdE (a presidência e vice agora era ocupada por dois membros vinculados à rede, Ivan Ferraro e Tales Lopes). A associação acaba então se dissolvendo e o FdE, que já era por si só um vasto circuito cultural, com dezenas de festivais realizados por seus coletivos, vinculados ou não à ABRAFIN, e com o festival integrado “Grito Rock”, funda a partir daí a “Rede Brasil de Festivais” que, no ano passado (2014) realizou 82 festivais em todas as regiões do país. Os dissidentes formam a FBA (Festivais Brasileiros Associados).

Embora seu ato de fundação “oficial” seja realizado em dezembro de 2005, a compreensão da formação do FdE passa pela história do que pode ser considerado seu primeiro coletivo, o Espaço Cubo, de Cuiabá. As duas principais lideranças aqui, e que mantêm esse protagonismo na rede até hoje, são Lenissa Lenza e Pablo Capi-lé. Ambos são estudantes de comunicação em 2001, Lenissa na UFMT e Pablo na rede particular. Segundo Lenissa, que participava do movimento estudantil como liderança no C.A. de seu curso, Pablo a procura no intuito de articularem possíveis ações conjuntas, aproximando os normalmente distantes mundos das faculdades públicas e particulares. A partir daí, e com a aproximação do fim de sua atuação direta no movimento estudantil, vislumbram algo para além da faculdade, algo que, segundo a mesma, permita levar adiante o que normalmente se encerra com a graduação acadêmica - a experimentação e o engajamento críticos e subversivos - e dar continuidade à produção de eventos “alternativos”.

O Espaço Cubo forma o modelo de coletivo que será posteriormente adotado, total ou parcialmente, pelos outros coletivos do que vai ser a rede FdE. Nele estão

presentes o caixa-coletivo (com retiradas por demandas, a partir de cartões compartilhados e registro das movimentações), a sede-moradia (os membros moram na sede do coletivo), a dedicação exclusiva, e o sentido militante da atividade coletiva.

No intuito de estabelecer contato com bandas independentes e outros produtores desta “cena alternativa”, os membros do Cubo começam a circular pelos festivais, a princípio mais próximos (como em Goiânia), e posteriormente pelo resto do país, para cuja comunicação contribuem de forma fundamental as NTIC.

A consolidação como rede e a atuação como movimento tem como marco os encontros presenciais nacionais, os “Congressos Fora do Eixo”. O primeiro é realizado em 2007, em Cuiabá, junto com o festival Calango, e conta com representantes de coletivos espalhados por todo o país. No segundo, realizado em Rio Branco (AC) no ano seguinte, tem-se a presença de aproximadamente 100 pessoas (o dobro do anterior). É fundamental aqui a presença de membros do “Massa Coletiva”, de São Carlos, já presentes no anterior, mas desta vez acompanhados do professor da UFSCAR, e especialista em economia solidária, Ioshiaqui Shimbo, que sugere a criação coletiva de uma carta de princípios e de um regimento interno<sup>v</sup>, levando a uma sistematização da ação da rede.

A carta de princípios reafirma os valores do colaborativismo e da descentralização, da lógica hacker (pautada no código aberto e no software livre), sua postura anti-hegemônica aos “modos de produção, circulação e fruição com ênfase no campo da cultura”, o fomento da produção criativa e autoral, valorização do ser humano e “da igualdade de condições e da polivalência individual e coletiva”, a busca por “equilibrar trabalho manual e intelectual”, o fomento a criação de moedas sociais, à organização experimental e

cambiante da rede, as práticas de comunicação livre, a proposta de se “criar ferramentas de formação e qualificação dos agentes”, e etc. Forma assim um sistema orgânico e coeso de valores e princípios, e que reflete as demandas assimiladas pela cultura ocidental a partir do movimento de Contracultura. Isso em uma atividade que, ao contrário dos setores avançados da economia que incorporam essas demandas na formação do “novo espírito do capitalismo”, não possui fins lucrativos, e que impossibilita a acumulação privada e não realiza uma acumulação coletiva de capital, ao menos econômico.

O regimento interno, aprovado em 2009, serve hoje como documento histórico da trajetória do FdE, na medida em que a organização da rede se encontra atualmente transformada, mais enxuta, embora mantendo os mesmos princípios. Ao invés das inúmeras frentes gestoras (simulacros das instituições “mainstream”, como Banco FdE, Partido FdE, Mídia FdE e Universidade Livre FdE) e temáticas (Música, Palco, Literatura Audiovisual), a divisão está mais entre o núcleo de comunicação e o núcleo de produção, embora ambos possam partilhar as mesmas pessoas, e a referência e recurso às frentes mais específicas ainda possa ser feita.

Antes disso, em 2011, é possível observar um momento de inflexão na rede, que passara a dar mais ênfase e fortalecer-se como movimento social, sem deixar de lado sua atuação como circuito cultural (mantendo até hoje, como visto, um circuito de festivais por todo o país, a Rede Brasil de Festivais). Isso se depreende da própria fala de Capilé no III Congresso FdE (outubro de 2010), em Uberlândia: “estamos fortes como circuito cultural, mas fracos como movimento social”. Tratei detidamente desta questão alhures (GRILLO, 2014b; 2015a; 2015b), em interpretação próxima a desenvolvida por Savazoni (2014). Este define o

FdE como uma “rede político cultural”, afirmando que ela passa a realizar mais plenamente suas características a partir deste momento em que passa a fortalecer sua atuação como movimento social, se aproximando de outros movimentos, participando da organização e articulação de uma série de atividades em rede, como as marchas da liberdade e os movimentos Existe Amor em SP (contra a candidatura de Russomano à prefeitura de SP) e Mobiliza Cultura (contra a presença de Ana de Holanda como ministra da cultura). A minha interpretação difere na medida em que dou mais ênfase na continuidade da inserção do FdE no mercado de bens culturais, chamado independente, ou seja, sua atuação como circuito cultural e como uma rede de produtores culturais, desenvolvendo projetos principalmente (mas não só) em torno de festivais de música (ou de artes integradas) independente (s).

Utilizo então, para definir o FdE, o termo rede de militância-laboral, para acentuar o fato de que em sua atuação há uma indistinção entre militância e atividade produtiva. A diferença para agentes de outros movimentos que tem dedicação exclusiva à causa é que no FdE a própria atividade militante se realiza na produção de bens ou eventos que se inserem em um mercado, no caso, de bens culturais<sup>VI</sup>.

Os agentes do FdE apresentam uma identidade militante com a rede, assumindo sua atividade como uma luta, e como algo que envolva toda a sua vida (como manifesto na expressão recorrente “vida FdE”). Possuem ampla mobilidade, em geral entre os festivais, com deslocamentos seja por motivo de ajuda na produção, seja na cobertura, assim como para a realização de atividade de formação (em todos os tipos de atividades desenvolvidos na rede). No período de expansão, algumas de suas lideranças realizavam as chamadas “colunas”, fazendo contato com pessoas ligadas à cultura nas mais diver-

sas cidades, em especial no interior, no intuito de apresentar sua iniciativa e interligar mais pessoas, grupos e/ou coletivos à rede, ou mesmo apresentando o modelo de coletivo por eles utilizado.

#### IV

Fica claro no perfil dos agentes do FdE, e em seus valores professados, as características e demandas defendidas pela Contracultura, e assimiladas pelo novo espírito do capitalismo. A participação no FdE engendra o desenvolvimento, percebido como uma transformação pessoal e intersubjetiva, das habilidades mais valorizados no contexto do trabalho imaterial e do que Boltanski & Chiapello (2009) chamam de “ambiente normativo da cidade por projetos”. Constitui-se em uma organização em rede impar, na medida em que congrega atividade produtiva e engajamento político/cultural, além da defesa de um ethos, um estilo de vida que se propõe contra-hegemônico, embora, como visto, em muitos aspectos, próximo dos setores mais dinâmicos da economia, tendo, porém, outro sentido para seus agentes.

Dois pontos são importantes aqui: (1) o sentido mais pleno da realização de uma atividade cujo fim é em si valorado, e não apenas um meio para se adquirir capital ou poder: a produção cultural; (2) uma rede que radicaliza esta tendência possível à atividade, na medida em que se constitui em um movimento social e é imbuída de um sentido militante em suas atividades, mesmo as mais específicas de produção.

De modo a contextualizar melhor o fenômeno, radicalizado pelo FdE, tenho como hipótese que as novas tecnologias (LEMONS, 2012; RUDIGER, 2011), a reconfiguração das indústrias culturais e o ambiente institucional das leis de incentivo possibilitaram a formação, no campo da

produção cultural, de uma verdadeira “cidade por projetos” pautada na “lógica de rede” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009), um contexto normativo e cognitivo com seus critérios, provas e parâmetros específicos de sucesso e grandeza, que se coadunam com a hegemonia do trabalho imaterial (GORZ, 2005, 2007, 1987; CAMARGO, 2011; COCCO, 2003; LAZZARATO; NEGRI 2001; SENNET, 2008) e com o perfil de trabalhador esperado, e melhor recompensado, neste ambiente, em especial a capacidade de comunicação, flexibilidade, mobilidade, trabalho em grupo e formação e fortalecimento de redes.

#### Bibliografia:

ANTUNES, R. *Adeus ao Trabalho?: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho*. São Paulo: Cortez, 2011.

BARCELLOS, R. *Por outro eixo, por outro organizar: a organização da resistência do Circuito Fora do Eixo no contexto cultural brasileiro*. Tese. Florianópolis, 2012.

BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMARGO, S. *Trabalho Imaterial e produção cultural: a dialética do capitalismo tardio*. São Paulo: Annablume, 2011.

COCCO, G. et al (orgs.) *Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CORRÊA, W. *Festivais independentes e diversidade cultural: interconexões no contexto de crise/reestruturação da indústria fonográfica*. VI Conferência brasileira de mídia cidadã, 2010.



DE MARCHI, L. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In: HERSCHMANN, M. (org.) *Nas Bordas e fora do mainstream musical*. São Paulo: Estação das Letras, 2011.

DE MARCHI, L. Do marginal ao empreendedor: transformações no conceito de produção fonográfica no Brasil. *Revista Eco-pós*, vol.9 nº1. 2006.

GORZ, A. *Adeus ao proletariado: para além do socialismo*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

GORZ, A. *O imaterial: conhecimento, valor e capital*. São Paulo: Annablume, 2005.

GRILLO, A. *Arte laborans: produção cultural no novo mundo do trabalho*. Anais do XVII Congresso Brasileiro de Sociologia (SBS), 2015a.

GRILLO, A. *Cultura, Arte e Trabalho Imaterial: a Produção Cultural e as mudanças no mundo do trabalho*. Anais da III Jornada de Ciências Sociais da UFJF, 2014a.

GRILLO, A. *Cultura e Trabalho Imaterial: notas para o debate*. Anais do I CONACSO (Congresso Nacional de Ciências Sociais, UFES), 2015b.

GRILLO, A. *A militância laboral e a cibercultura: produtores ativistas no ciberespaço*. Anais do III Seminário Fluminense de Sociologia (UFF), 2014b.

GRILLO, A. *Movimento social das culturas: uma análise a partir da rede Circuito Fora do Eixo*. Anais do VI Seminário Nacional de Sociologia e Política (UFPR), 2015c.

HERSCHMANN, M. Carência de dados e desafios metodológicos para o desenvolvimento dos estudos da indústria da música. *Famecos*, Porto Alegre, v.20, n.1, jan./abril, 2013.

HERSCHMANN, M. *Emergência de uma nova indústria da música: crescimento da importância dos concertos (e festivais), retorno do vinil, popularização dos tags e dos videogames musicais*. Anais da 32ª ANPOCS, 2012.

LAZZARATO, M.; NEGRI, A. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

SAVAZONI, R. *Os novos bárbaros: a aventura política do fora do eixo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2014.

SENNET, R. *A Cultura do Novo Capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

VAZ, G.N. *História da Música Independente*. Brasília: Brasiliense, 1989.

VICENTE, E. *A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país*. Compos, Dezembro, 2006.

**Recebido em 14/12/2015**  
**Aprovado em 04/02/2016**

---

I André Peralta Grillo. Mestre pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Contato: grillo\_andre@hotmail.com

II Sobre os inúmeros autores e correntes que utilizam o conceito, ver (CAMARGO, 2011).

III Em geral os autores que trabalham com o conceito fazem referência ao próprio Marx, afirmando que o mesmo já teria antecipado os desdobramentos do mundo do trabalho nos "Grundrisse" (MARX, 2011; CAMARGO, 2011; ANTUNES, 2009).

IV Para uma boa descrição desta informatização a partir da automação, ver (GORZ, 1987).

V Ambos estão disponíveis, junto com um cronograma desde 2001 de momentos, números e eventos considerados mais importantes pela rede, no seu site oficial ,<www.foradoeixo.org.br> .

VI Um movimento como o MST, por ex., tem fins econômicos e se insere em um mercado, mas nele há uma separação entre o momento de militância e o momento de produção, no caso, agrícola.

**Políticas de comunicação no Brasil: a proposta de um novo marco regulatório para a radiodifusão**

**Políticas de la Comunicación en Brasil: la proposición de un nuevo marco regulatorio para la radiodifusión**

**Communication Policies in Brazil: the proposal of a new regulation for media broadcasting**

**Carlos Henrique Demarchi<sup>i</sup>  
Maria Teresa Miceli Kerbauy<sup>ii</sup>**

**Palavras chave:**

Marco regulatório

Políticas de comunicação

Radiodifusão

**Resumo:**

O presente artigo analisa a proposta de um novo marco regulatório para a comunicação no Brasil. Descreve, sob o ponto de vista dos aportes teóricos da economia política da comunicação, como a legislação existente e a ausência de intervenção do Estado dificultam os avanços na implementação de políticas para o setor. O estudo mostra ainda que, apesar de o modelo histórico de concentração dos meios não ter sofrido alterações, o debate público sobre mudanças no marco legal avançou com as ações de atores da sociedade civil organizada, como o FNDC (Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação).

**Resumen:**

El artículo analiza la proposición de un nuevo marco regulatorio para las comunicaciones en Brasil. Bajo el punto de vista de los aportes teóricos de la Economía Política de la Comunicación, describimos como la legislación existente y la ausencia de intervención del Estado dificultan el progreso para la implementación de política públicas en el sector. Nuestro estudio muestra que, aunque el modelo histórico de concentración de los medios no ha sido alterado, el debate público acerca de los cambios en el marco regulatorio ha avanzado por medio de las acciones de actores de la sociedad civil organizada como el FNDC (Foro Brasileño por la Democratización de la Comunicación).

**Palabras clave:**

Marco Regulatorio

Políticas de la Comunicación

Radiodifusión

**Keywords:**

Media regulation

Communication Policies

Media Broadcasting

**Abstract:**

This paper analyses the proposal of a new regulation for media and mass communication in Brazil. Based on concepts and theoretical analysis from the Political Economy of Communication, we characterize how the current legislation and the lack of intervention by the State present difficulties for the progress in implementing public policies in the segment. Our study shows that, albeit there is a traditional and historically unchanging model of concentration of media ownership, the public debate on making changes to the current regulation have advanced through the actions of organized civil society actor such as FNDC (Brazilian Forum for the Democratizing Communication).

## **Políticas de comunicação no Brasil: a proposta de um novo marco regulatório para a radiodifusão**

### **Introdução**

A televisão aberta começou as operações no Brasil em 1950. Historicamente, o modelo de radiodifusão comercial é caracterizado pela predominância de poucos grupos televisivos no território nacional, sendo a TV Globo a líder de audiência.

Dentro da lógica capitalista de busca de audiência e de internacionalização econômica, os canais de rádio e TV investem em produtos homogêneos, restando pouco espaço para modelos alternativos, com produções culturais e regionais diversificadas.

Desde os primórdios, o modo de propriedade e controle da televisão no Brasil, a exemplo do contexto latino-americano, baseou-se no domínio de estruturas familiares detentoras dos poderes político e econômico.

Assim, ao longo de décadas do século XX, os sistemas de meios latino-americanos sustentaram práticas privadas na exploração de licenças de rádio e televisão que não precisaram da sanção de leis ou da produção de regulações estáveis. (BECERRA, 2011).

O caso brasileiro revela que a concentração da mídia remonta ao surgimento da televisão e se imbrica com a própria legislação responsável por regular o setor, cuja origem vem da década de 1960.

Outra característica da realidade brasileira é a ausência de políticas de comunicação direcionadas para a abertura de instâncias democráticas de participação social. Conforme Bolaño (2007), a Constituição Federal de 1988 trouxe o

esboço de um modelo alternativo de comunicação, porém ainda não implementado efetivamente.

Nos últimos anos, não obstante, segmentos da sociedade civil organizada, liderados pelo Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (FNDC), se mobilizaram e propõem o estabelecimento de um novo marco regulatório para o setor, defendendo, entre outros pontos, a desconcentração econômica dos canais abertos e a proibição de concessões públicas para políticos.

O movimento ganhou força após a realização da 1ª Conferência Nacional de Comunicação (Confecom) em 2009 e reflete o entendimento de que a democratização da ação do Estado implica a participação da sociedade civil nas instâncias gestoras de políticas.

A atualização de marcos regulatórios, defendida na legislação internacional acerca do assunto e levada adiante em outros países latino-americanos, enfrenta a resistência dos empresários de radiodifusão no Brasil e não encontra reforço nas ações dos poderes Executivo e Legislativo, que não avançam na aprovação e execução de proposições na área.

Tomando como base os aportes teóricos da economia política da comunicação, o objetivo do artigo é discutir a proposta de um novo marco regulatório da comunicação no Brasil a partir da análise da legislação existente para o setor e das políticas necessárias para a área, conforme reivindicam os recentes movimentos pela democratização da mídia.

### **A Unesco e o início do debate sobre políticas de comunicação**

As políticas de comunicação têm lugar, em nível mundial, nos debates da

Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) na década de 1970.

Naquele momento, as nações em desenvolvimento reivindicavam uma Nova Ordem Mundial da Informação e da Comunicação (NOMIC). Em sua forma mais radical, a NOMIC propunha a distribuição equitativa dos recursos de comunicação entre os países e mudanças profundas nos fundamentos legais e institucionais, que hoje regem as relações internacionais de comunicação.

Sob este ponto de vista, passou a ser questionado o livre fluxo de informações, visto que não correspondia ao equilíbrio esperado no acesso aos meios de comunicação.

Mesmo preocupada em não atingir a autonomia dos países membros, a Unesco recomendava que todo país deveria ter uma política nacional de comunicação, de características democráticas, participativas e a serviço do desenvolvimento nacional.

Assim, de acordo com Amorim (1988), quando se fala em políticas de comunicação pensa-se em discutir as políticas que assegurem a pluralidade das estruturas de produção e transmissão o acesso de todos às mensagens e a participação dos diversos grupos na sua definição.

Para a Unesco, o esforço para democratizar a comunicação não se esgota no plano das relações internacionais, havendo a necessidade também, em cada país, da adoção de sistemas nacionais democráticos de comunicação. Esse processo implicaria o desenvolvimento das dimensões do indivíduo enquanto ser político, cultural e social. Deste modo,

A Unesco entende por política nacional de comunicação um conjunto de regras

e princípios tendo como objetivo estimular comportamentos desejáveis e inibir os inconvenientes. Insiste em que esta política deve ser global e explícita. Neste sentido, deve abranger todos os aspectos importantes da comunicação. Caberia, portanto, ao se formular uma política, tentar responder a perguntas tão variadas quanto saber se o sistema de comunicação deve ter caráter comercial ou saber se a comunicação deve ter um sentido eminentemente de entretenimento, ou também de educação e informação ou o que fazer para desenvolver a pesquisa em comunicação. (AMORIM, 1988, p. 21-22).

Diante da concentração dos meios de comunicação, fenômeno que se acentuou nas últimas décadas no contexto latino-americano, as políticas de comunicação também abarcam as ações do Estado que, conforme as concepções e legitimações de cada tempo histórico, orientam os destinos da criação, produção, difusão e consumo de produtos comunicativos e culturais, além de abranger iniciativas de segmentos da sociedade civil e do setor privado (BUS-TAMANTE apud MORAES, 2009, p. 109).

As discussões do organismo multilateral culminaram com a publicação do Relatório MacBride (Um mundo e muitas vozes) em 1980, documento que identificou e sistematizou o problema da concentração dos meios e a relevância de mecanismos dos poderes públicos para salvaguardar a cultura nacional dos países e ampliar a participação social.

Como forma de fazer frente ao poderio da indústria midiática, os Estados têm praticado intervenções para regular os sistemas de radiodifusão, medidas adotadas principalmente na Argentina, Uruguai e Equador. O tema encontra lugar em investigações da economia política da comunicação, para a qual a indústria da comunicação se tornou parte integrante

de uma grande ordem corporativa que é simultaneamente exploradora e anti-democrática. (MOSCO, 1999).

Essa preocupação com o interesse público perante os órgãos reguladores e políticos do Estado serve ao quadro brasileiro, no qual a temática da atualização do marco regulatório se ampliou na esfera da sociedade civil organizada, mas não avançou na agenda dos poderes Legislativo e Executivo.

### **Comunicação, Estado e regulação**

Com a preponderância do mercado sobre os sistemas social, cultural e político, um dos problemas enfrentados pelas nações tem sido a perda da autonomia do Estado em proteger os direitos dos cidadãos e regular os agentes e dinâmicas sociais e econômicas.

Jambeiro (2001) explica que, notadamente no final do século XX, esse cenário de domínio do livre mercado teve como consequência a substituição dos valores coletivos e públicos – tradicionalmente mediados pelo Estado – por valores individuais e empresariais.

Nesta perspectiva, o Estado deixou de regular diversas áreas da sociedade, cedendo lugar às forças do mercado. Com isso, surge a preocupação em resguardar os direitos dos cidadãos, uma vez que

Cabe aos Estados, nas sociedades contemporâneas, uma função de ordenação e de regulação das relações sociais e de composição de interesses individuais e sociais, frequentemente no âmbito da prossecução de políticas públicas. (GONÇALVES, 2003, p. 34).

Essa necessidade de proteção dos direitos dos cidadãos se verifica com o aprofundamento do processo de globalização, responsável por intensificar o re-

cuo do Estado, inclusive nas políticas que tratam da comunicação. Assim:

Esta nova realidade revela a consequência mais visível da consolidação do processo de expansão do capitalismo na área das comunicações, hoje caracterizada pela conglomeração de empresas, globalização da produção, internacionalização e oligopolização do mercado, e cristalização da lógica capitalista nas relações entre os mídia e seus públicos. Isto pode não ser uma situação pretendida pela teoria liberal, no que se refere à economia de mercado e à democracia, mas sem dúvida é uma realidade concreta permitida por sua aplicação. Na medida em que se veja esta situação como não conducente ao exercício e ao aprofundamento da democracia, pode-se, portanto, concluir pela falha do mercado enquanto regulador da sociedade, e da democracia liberal enquanto sistema de gestão social, pelo menos no que se refere à área da comunicação de massa. (JAMBEIRO, 2001, p. 31).

Para Jambeiro (2001), as políticas nacionais dos países estariam se originando no interior das estruturas nacionais e internacionais de mercado. Neste sentido,

Ao invés do Estado e grupos de interesse da sociedade civil nacional, são as companhias multinacionais e as organizações internacionais, aliadas ou não a grupos nacionais, que estão ocupando a posição de principais forças nos processos regulatórios. No ambiente regulador da indústria da TV, por exemplo, ao invés dos governos e grupos nacionais de pressão lutando para conciliar interesses econômicos, políticos e culturais, estaríamos vendo agora grandes e poderosas corporações transnacionais ditando as regras

para os serviços de televisão. (JAMBEIRO, 2001, p. 10).

A defesa da intervenção do Estado no setor das comunicações encontra base em uma ampla gama de autores da linha da economia política da comunicação<sup>III</sup>, para os quais a irrestrita liberdade de mercado no cenário de concentração midiática não garante o funcionamento adequado de mecanismos de participação e regulação.

Nesta perspectiva, a ação regulatória do Estado precisa zelar pelo equilíbrio entre o que deve ser público e o que pode ser privado, “inclusive deixando claro à população que as empresas de rádio e televisão não são proprietárias dos canais, apenas concessionárias de um serviço público com prazo de validade estabelecido em contrato” (MORAES, 2009, p. 195).

Ao analisar a lógica das políticas de comunicação e o embate entre os atores na construção da legislação para o setor no Brasil, Bolaño (2010) caracteriza o modelo de audiovisual como nacionalista e concentrador, em que prevaleceu a preocupação em proteger os capitais instalados da concorrência externa, a limitação da manifestação das expressões locais e do desenvolvimento de um panorama audiovisual diversificado, servindo basicamente aos interesses políticos e econômicos que se articulam no seu interior.

Nas últimas décadas, com a chegada ao poder de governos de orientação progressista em países latino-americanos, entendeu-se que a comunicação possui um caráter estratégico, não apenas para a formação de consensos sociais, mas também para a soberania nacional, o desenvolvimento cultural, a integração regional e a cooperação internacional (MORAES, 2009).

Sob este prisma, compreende-se a relevância da participação do poder público nos sistemas de informação e difusão

cultural, por meio de ações direcionadas para a renovação de leis e marcos regulatórios das outorgas de rádio e televisão, no estímulo às produções regionais e independentes e no fortalecimento de canais públicos de comunicação.

Para Romão (2014), a democratização da ação do Estado também é um fenômeno que tem sido verificado com maior ênfase a partir do final da década de 1980, sendo a sociedade civil protagonista na abertura de espaços de debate e gestão de políticas.

Considerando que a radiodifusão é transmitida por meio de um recurso limitado – o espectro de frequências – a exploração privada desse bem público finito deve ter como fim os interesses da coletividade.

### **Marco regulatório da comunicação no Brasil**

Ao longo da história, a radiodifusão comercial brasileira é caracterizada por uma série de falhas, como a ausência de transparência e de critérios nos processos de outorgas de canais de rádio e televisão; interferências políticas e irregularidades na obtenção e na renovação de licenças; inexistência de fiscalização e falta de mudanças estruturais no processo de participação social em relação às políticas do setor.

Instituído pela lei nº 4.117, de 27 de agosto de 1962, o Código Brasileiro de Telecomunicações é o primeiro grande marco regulatório para os serviços de radiodifusão no país e segue em vigência até hoje. O dispositivo resistiu às mudanças tecnológicas e conserva intacto o texto que trata da radiodifusão, ao passo que as telecomunicações sofreram profundas transformações no decorrer da década de 1990, ganhando um novo marco legal com a Lei Geral de Telecomunicações.

Com a Constituição Federal de 1988, a Comunicação Social ganhou um capítulo específico, com cinco artigos (do 220 ao 224) sobre o tema (BRASIL, 2010). O texto constitucional estabelece os princípios da radiodifusão, que deveriam se orientar para as finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas; promover a cultura nacional e regional e estimular a produção independente.

A Constituição de 1988 também previu a proibição de monopólios e oligopólios nos meios de comunicação e a complementaridade dos sistemas privado, público e estatal.

Neste sentido, enquanto os setores de informática, telecomunicações e TV segmentada passaram por mudanças regulatórias, reforçando os mecanismos de mercado, a radiodifusão tradicional seguiu sem alterações e sob influência de poderosos interesses políticos e econômicos.

Acerca dos dispositivos legais que regem a comunicação,

Vivemos hoje um processo de mudança daquele modelo de regulação definido em 1962 e os contornos básicos do novo modelo já estão bastante claros. Quanto à questão regional, o problema da diversidade cultural, de estímulo à produção local e independente, enfim, toda a problemática da regulação dos conteúdos, numa perspectiva progressista, como aquela que figura nos princípios da Constituição de 1988, no capítulo sobre a matéria, ou não está tratada na legislação ou, quando está, os dispositivos não são cumpridos. (BOLAÑO, 2007, p. 95).

A análise do momento histórico da década de 1960 também considera que havia a centralidade do Poder Executivo no processo de outorgas e renovações das concessões de radiodifusão. A fun-

ção centralizadora da União sofreu modificações com a Constituição Federal de 1988, que trouxe atribuições também ao Poder Legislativo.

Deste modo, segundo a Constituição, compete exclusivamente ao Congresso Nacional apreciar os atos de concessão e renovação de emissoras de rádio e televisão, além de a não-renovação das concessões depender da aprovação de, no mínimo, dois quintos do Congresso em votação nominal. (BRASIL, 2010).

O período que se segue é de inexistência de iniciativas de regulamentação dos dispositivos constitucionais. Com relação a esse quadro inalterado de regulação,

Outros dispositivos da Constituição tiveram destino ainda mais triste, não sendo implementados até hoje por falta de regulamentação posterior. É o conjunto desses dispositivos que pode ser entendido como a base para a construção de um novo modelo de regulação das comunicações que jamais chegou a concretizar-se no país. Cito os mais importantes: proibição do monopólio e do oligopólio nos meios de comunicação (artigo 220, parágrafo 5); preservação das finalidades educativas, culturais e informativas; proteção à cultura regional através da garantia de regionalização da produção; estímulo à produção independente (artigo 221); criação dos três modos complementares de exploração - privado, estatal e público (artigo 223). (BOLAÑO, 2007, p. 96).

Como consequência da imobilidade governamental em propor mudanças na legislação, entidades da sociedade civil organizada, representadas pelo Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação, passaram a cobrar do poder público um novo marco legal para a radiodifusão.



Esta iniciativa adquire maior expressão em 2009, quando ocorre a 1ª Conferência Nacional de Comunicação no país. O evento pode ser balizado como o momento em que a proposta de um novo marco regulatório efetivamente entra na agenda das discussões. Os principais atores envolvidos na conferência foram os radiodifusores, os poderes Executivo e Legislativo e a sociedade civil organizada.

Para Liedtke e Aguiar (2013), a Confecom representa uma conquista política oriunda das lutas pela cidadania e pela democratização dos meios de comunicação de massa no Brasil por parte das entidades populares. Conforme os autores,

A experiência em torno da 1ª Confecom demonstra o importante papel político da sociedade civil em prol da democratização da comunicação, unindo esforços para externar suas demandas em torno de um novo marco regulatório para a mídia brasileira debatidas no âmbito da conferência, cujas expectativas recaem, agora, sobre o Congresso Nacional, a quem cabe analisar os diversos projetos de lei em tramitação encaminhados pelo Executivo. (LIEDTKE; AGUIAR, 2013, p. 79).

A Confecom terminou com a aprovação de 633 resoluções que propuseram critérios democratizantes e mecanismos de transparência nas outorgas de rádio e TV. Entre as propostas, estão a regulamentação dos artigos da Constituição Federal, a proibição de concessões públicas de radiodifusão sonora e de sons e imagens a políticos, a realização de consultas públicas e audiências nos procedimentos de renovação das concessões e a constituição de um Conselho de Comunicação Social com poderes deliberativos.

O evento, realizado no final do Governo Lula, possibilitou a participação conjunta do Estado, sociedade civil e merca-

do, sinalizando a possibilidade de avanços nas políticas de comunicação no Brasil. O documento com o caderno de propostas sintetiza essa expectativa, ao mencionar os objetivos da conferência e suas consequências para os próximos anos:

A 1ª Confecom buscou fundamentar e atualizar os debates relacionados à Comunicação no país, de modo a fornecer subsídios para a elaboração e implementação de políticas públicas para o setor nos próximos anos, mesmo a Conferência não tendo caráter deliberativo. Por isso, é fundamental recuperar o processo de diálogos e negociações por meio do qual a Conferência se tornou possível, visando documentar esse debate democrático. (CONFECOM, 2010, p. 13).

Na análise do quadro das políticas de comunicação e regulação no contexto pós-Confecom, Bolaño (2010, p. 102) sintetiza que “é inegável no país o avanço na organização de uma esfera pública mais ampla que discute os problemas da comunicação, mas ainda falta traduzir esse avanço em conquistas concretas, materializadas na legislação”.

Após a Confecom, o movimento social ocupado com a democratização da comunicação saiu fortalecido, buscando canais de diálogo com os poderes de Estado para viabilizar a execução das propostas debatidas e aprovadas.

Um dos primeiros movimentos neste sentido se deu com a realização do seminário “Marco regulatório – propostas para uma comunicação democrática” por iniciativa do Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação. O evento, realizado no Rio de Janeiro em 2011, baseou-se nas sistematizações aprovadas e reunidas em documento final da Confecom e teve como meta reunir as sugestões da sociedade para a criação de uma

plataforma com as contribuições para a consolidação de uma plataforma para um novo marco regulatório na área.

A primeira versão da proposta foi posta em consulta pública e obteve mais de 200 contribuições dos internautas, as quais foram analisadas e reunidas no documento final. O seminário serviu de base, portanto, para o lançamento da plataforma com os 20 pontos eleitos prioritários para democratizar as comunicações no país<sup>IV</sup>, no intuito de o tema ser incluído na agenda política.

Uma das diretrizes para o novo marco regulatório das comunicações aborda a participação social que, segundo o documento, deve ser garantida em todas as instâncias e processos de formulação, implementação e avaliação de políticas de comunicação, sendo assegurada a representação ampla em instâncias de consulta dos órgãos reguladores ou com papéis afins e a realização de audiências e consultas públicas para a tomada de decisões.

No início de 2012, de acordo com o FNDC, o ministro das Comunicações Paulo Bernardo anunciou que colocaria em consulta pública o tema da regulação das comunicações, o que não ocorreu efetivamente.

A demora do governo em viabilizar a consulta pública acerca do assunto aumentou o descontentamento das organizações da sociedade civil. Desta forma, em agosto de 2012, na ocasião dos cinquenta anos de vigência do Código Brasileiro de Telecomunicações, o fórum lançou a campanha nacional “Para expressar a liberdade – uma nova lei para um novo tempo”, cuja proposta era intensificar o diálogo da sociedade civil com a esfera governamental em defesa de uma nova regulação para a área.

A aglutinação dos atores sociais desencadeou o lançamento, em maio de 2013, do projeto de lei de iniciativa popular para uma Mídia Democrática. A proposta com-

preende um instrumento político de pressão sobre os atores estatais que se propõe a levar ao Congresso Nacional uma lei que modifique a arquitetura institucional do sistema midiático brasileiro. (PROJETO..., 2013).

A proposta da sociedade civil para regulamentar a comunicação e garantir a organização de uma esfera de deliberação com participação social necessita de 1,5 milhão de assinaturas dos cidadãos para iniciar a tramitação no Poder Legislativo.

A redefinição de marcos regulatórios, como é proposta, é defendida pelos autores da economia política da comunicação, dado que representa a ação do Estado sobre o sistema de radiodifusão em defesa da democratização.

Estabelecer marcos regulatórios democráticos significa dotar os países de mecanismos legais para frear a concentração monopólica e a mercantilização, bem como atualizar normas para a concessão e a fiscalização das outorgas de rádio e televisão. A revisão da legislação pode favorecer também a produção nacional, regional, comunitária e educativa, com estabelecimento de cotas obrigatórias para exibição nas redes abertas e reserva de mercado para filmes nacionais nas salas de cinema, entre outros pontos. (MORAES, 2009, p. 141).

O tema também tem é reconhecido no direito internacional. Por consequência, “a construção de um sólido marco regulatório envolve tanto o estabelecimento, por lei, de políticas públicas com fortes objetivos e regras quanto a criação de uma autoridade reguladora independente que zelará pelo cumprimento da legislação” (MENDEL; SALOMON, 2011, p.12).

Entende-se, assim, que a participação do Estado na garantia de marcos legais que impeçam práticas monopóli-

cas contribui para o aprofundamento da democracia. Segundo Moraes (2009), as disposições regulatórias devem envolver três instâncias principais: o Estado, a sociedade civil e o setor privado, cabendo ao primeiro – ator estatal – garantir o equilíbrio em termos de acesso, participação e representatividade aos setores envolvidos.

A análise do panorama brasileiro revela a dificuldade em estabelecer um debate público sobre as comunicações, tendo em vista a centralidade histórica da indústria da comunicação em poucos grupos familiares. Entrementes, alternativas democráticas surgem com a proeminência de atores da sociedade civil, que conseguiram a realização da Confecom e agora reivindicam as mudanças no modelo via novo marco regulatório.

### Considerações finais

No presente momento, não há no Brasil uma política democrática para a comunicação. Essa constatação se reflete na imobilidade do governo de turno em dar continuidade às propostas aprovadas na 1ª Conferência Nacional de Comunicação, realizada em 2009.

O congestionamento de um debate público tanto na esfera do Executivo quanto Legislativo tem levado a sociedade civil organizada a conduzir esta discussão por meio de debates em universidades, associações sindicais, audiências públicas e pela internet.

A mobilização da sociedade civil, conduzida majoritariamente pelo Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação, tem demonstrado a possibilidade de abertura de canais de discussão pública sobre temas de interesse coletivo.

A proposta de um novo marco regulatório para a comunicação deve ser

compreendida como parte do processo de reconstrução democrática do espaço latino-americano, submetido há décadas ao neoliberalismo, cujos reflexos podem ser notados na concentração da mídia e no esvaziamento dos poderes do Estado.

### Bibliografia:

ALBORNOZ, Luiz (comp.). Economia política da comunicação: uma perspectiva laboral. *Revista Comunicação e Sociedade 1 – Cadernos do Nordeste*, Braga, v.12, n.1-2, 1999.

AMORIM, José Salomão David. Políticas de comunicação no Brasil: evolução e impasse. In: GOMES, Pedro; PIVA, Marcia Cruz (orgs.). *Políticas de Comunicação*. São Paulo: Edições Paulinas, 1988. p-21-22.

BECERRA, Martín. A imaculada conceição dos meios latino-americanos em crise. In: BRITTOS, Valério (org.). *Economia política da comunicação: convergência tecnológica e inclusão digital*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.p. 45-58.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. O modelo brasileiro de regulação do audiovisual em perspectiva histórica. RECIIS – *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, Rio de Janeiro, v.4, n.4, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.reciis.cict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/414/671>>. Acesso em: 12 out. 2015.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. *Qual a lógica das políticas de comunicação no Brasil?* São Paulo: Paulus, 2007. (Coleção Questões Fundamentais da Comunicação).

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Senado Federal – Secretaria Especial de Editoração e Publicações. Brasília, 2010.

BUSTAMANTE, Enrique. Políticas de comunicación: un reto actual. IN: MORAGAS, Miquel de. (ed.).

*Sociología de la comunicación de masas: nuevos problemas y transformación tecnológica.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1986. pp. 125-143.

CONFECOM. *Caderno da 1ª Conferência Nacional de Comunicação.* Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, 2010.

FNDC. *Plataforma para um novo marco regulatório das comunicações no Brasil.* 2011. Disponível em: <<http://fndc.org.br/noticias/plataforma-para-um-novo-marco-regulatorio-das-comunicacoes-no-brasil-736321/>>. Acesso em: 12 out. 2015.

GONÇALVES, Maria Eduarda. Direitos e regulação pública na sociedade da informação. In: *Direito da informação: novos direitos e formas de regulação na sociedade da informação.* Coimbra: Almedina, 2003.

JAMBEIRO, Othon. A regulação da TV no Brasil: 75 anos depois, o que temos? *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 13, n. 24, pp. 85-104, 2008.

JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil no século XX.* Bahia: EDUFBA, 2001.

LIEDTKE, Paulo; AGUIAR, Itamar. Políticas públicas de comunicação no Governo Lula (2003-2010): avanços e retrocessos rumo à democratização do setor. In: BRITTES, Juçara (org.). *Saber militante: teoria e crítica nas políticas de comunicação do Brasil.* Santa Maria: FACOS-UFSM; São Paulo: Intercom, 2013. pp. 65-84.

MENDEL, Toby; SALOMON, Eve. *Liberdade de expressão e regulação da radiodifusão.* Unesco, 2011. n. 8, fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001916/191623por.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2015. (Série Debates Comunicação e Informação).

MORAES, Dênis de. *A batalha da mídia: governos progressistas e políticas de comunicação na América Latina e outros ensaios.* Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2009.

MORAES, Dênis de. Sistema midiático, mercantilização cultural e poder mundial. In: MORAES, Dênis (org.). *Mídia, poder e contrapoder: da concentração monopólica à democratização da informação.* São Paulo: Boitempo, 2013. pp.19-52.

MOSCO, Vincent. La economía política de la comunicación: una tradición viva. In: ALBORNOZ, Luiz (comp.). *Poder, médios, cultura: uma mirada crítica desde la economía política de la comunicación.* Buenos Aires: Paidós, 2011. pp. 61-90.

PROJETO DE LEI DE INICIATIVA POPULAR DA COMUNICAÇÃO SOCIAL ELETRÔNICA. 2013. Disponível em: <[http://www.paraexpressaraliberdade.org.br/arquivosnocms/plip\\_versao\\_final.pdf](http://www.paraexpressaraliberdade.org.br/arquivosnocms/plip_versao_final.pdf)>. Acesso em: 4 nov. 2015.

ROMÃO, Wagner de Melo. O eclipse da sociedade política nos estudos sobre o Orçamento Participativo. In: CARLOS, Euzenia; OLIVEIRA, Osmany Porto; ROMÃO, Wagner de Melo (orgs). *Sociedade civil e políticas públicas: atores e instituições no Brasil contemporâneo.* Chapecó: Argos, 2014. pp. 219-264.

**Recebido em 15/12/2015**  
**Aprovado em 06/02/2016**

---

I Carlos Henrique Demarchi. Doutorando e Mestre em Comunicação pela UNESP de Bauru. Docente do Centro Universitário Católico Salesiano Auxilium (UniSALESIANO). Contato: henriquejornalista@hotmail.com

II Maria Teresa Miceli Kerbauy. Doutora em Ciências Sociais pela PUC/SP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNESP/Campus de Bauru. Bolsista produtividade do CNPq. Contato: kerbauy@travelnet.com.br

III Originalmente, a economia política da comunicação tem se caracterizado por ser uma área de investigação com enfoque na concentração dos meios, na erosão da diversidade de conteúdos e do ponto de vista das classes sociais. De acordo com Mosco (2011), a área apresenta atualmente cinco tendências principais: a globalização da investigação na economia política da comunicação; a mudança de ênfase na investigação histórica; a busca de pontos de vista alternativos; a transição de ênfase dos meios tradicionais para os novos meios e a expansão do ativismo político (tradução nossa).

IV O texto consolidado após a consulta pública pode ser acessado no site <<http://www.paraexpressaraliberdade.org.br/20-pontos-para-democratizar-a-comunicacao-no-brasil/>>

**Políticas para o audiovisual no Brasil (1985-2002):  
Estado, cultura e comunicação na transição democrática**

**Políticas para el audiovisual en Brasil (1985-2002):  
Estado, cultura y comunicación durante la transición a la democracia**

**Audiovisual policies in Brazil (1985-2002):  
State, culture and communication in the democratic transition**

**Renata Rocha<sup>1</sup>**

**Palavras chave:**

Políticas Culturais

Políticas de Comunicação

Audiovisual

Brasil

**Resumo:**

O artigo ora apresentado tem como objetivo discutir as políticas culturais para o audiovisual e as relações entre Estado, comunicação e cultura no período de transição democrática no Brasil, entre os anos de 1985 a 2002, ao longo dos Governos José Sarney (1985-1990), Fernando Collor de Mello (1990-1992), Itamar Franco (1992-1994) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). Considerando as necessárias relações entre os campos da cultura e comunicação e as dificuldades para sua efetiva consecução, enfatiza-se, nesta reflexão, as principais propostas e iniciativas do Governo Federal que envolvem o cinema, as emissoras de televisão dos campos público e privado, bem como as necessárias, e muitas vezes frustradas tentativas de regulamentação para o setor.

**Resumen:**

Ese artículo tiene como objetivo discutir las políticas culturales para el audiovisual y las relaciones entre el Estado, comunicación y cultura en el período de transición democrática en Brasil, en los años de 1985 a 2002, durante los gobiernos de José Sarney (1985-1990), Fernando Collor de Mello (1990-1992), Itamar Franco (1992-1994) y Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). Teniendo en cuenta las relaciones necesarias entre los campos de la cultura y comunicación y las dificultades para su efectivo cumplimiento, se plantean, en esa reflexión, las principales propuestas e iniciativas del Gobierno Federal que involucran el cine, las cadenas de televisión de los ámbitos público y privado, así como la necesaria y a menudo frustrados intentos de regulación del sector.

**Palabras clave:**

Política Cultural  
Política de Comunicación  
Audiovisual  
Brasil

**Keywords:**

Cultural Policies  
Communication Policies  
Audiovisual  
Brazil

**Abstract:**

This article discusses the cultural policies on audiovisual and their relations between state, communication and culture during the Brazilian democratic transition period, from 1985 to 2002, in the course of the Governments of José Sarney (1985-1990), Fernando Collor de Mello (1990-1992), Itamar Franco (1992-1994), and Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). Considering the essential links between culture and communication fields as well as difficulties for their effective performances, this reflection emphasizes the main proposals and initiatives of the Federal Government dealing with cinema, public and private television broadcasting, and the necessary and often frustrated attempts to regulate the sector.

## **Políticas para o audiovisual no Brasil (1985-2002): Estado, cultura e comunicação na transição democrática**

### **Premissas**

A fim de nos debruçarmos sobre as políticas para o audiovisual e as relações entre o Estado brasileiro, a comunicação e a cultura durante o processo de transição democrática no país entre os anos de 1985 e 2002, enfatizamos, inicialmente, alguns conceitos-chave à reflexão proposta.

Especial atenção merece o conceito de política cultural. Ana Maria Ochoa Gautier (2003) ressalta que o sintoma de “confusão terminológica, de fragmentação discursiva, de dispersão escritural e de sentidos, não é apenas um produto das diferentes práticas às quais a noção de política cultural remete, mas parte constitutiva do campo na atualidade” (p. 65-66, tradução da autora).

Nesse sentido, adotamos uma noção de política cultural abrangente, mas que logra alcançar a dimensão institucionalizada do campo simbólico, invocada como:

[...] o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados, a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação cultural. (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 65, tradução da autora).

Mesmo abarcando uma dimensão mais geral do campo simbólico, que ultrapassa os âmbitos da organização e mediação cultural, verifica-se, no conceito

utilizado, uma ênfase nestes últimos em detrimento da primeira. Nesse sentido, é necessário reconhecer que a adoção de uma perspectiva antropológica da cultura implica o risco de ampliar o conceito ao seu extremo, tornando-o pouco operacional, inclusive no sentido de orientar uma proposta de política. Por outro lado, é esta mesma perspectiva que possibilita, e impele, a inserção da comunicação como questão a ser considerada pelas políticas culturais.

Sob tal perspectiva, destacamos a noção de campo, tomando como base a teoria desenvolvida por Pierre Bourdieu (1990). Este autor organiza os agentes e formas institucionais em campos autônomos, que funcionam como um sistema regido por leis específicas. Sua grande contribuição metodológica reside na capacidade de mediar a relação entre infraestrutura e superestrutura, bem como entre o social e o individual, expressando uma perspectiva relacional da sociedade, na qual os sistemas de relações objetivas (posições), explicariam as práticas, discursos e escolhas dos agentes (tomadas de posição).

Ao refletir sobre o campo artístico na obra *La sociedad sin relato*, García Canclini apresenta a hipótese metodológica de que, na atualidade, “para produzir perguntas não metafísicas, a pesquisa desenvolvida em cada campo necessita articular-se com os interrogantes dos outros campos” (2010, p. 45, tradução da autora). A assertiva tornou-se ainda mais pertinente na discussão proposta, demarcada pela interseção entre os campos das políticas de cultura e comunicação. É neste intercruzamento que ocorrem os principais embates relacionados aos meios de comunicação e são implantadas as iniciativas de desenvolvimento tecnológico. E, se autores como Barbalho (2005) e Rubim (2003), destacam a importância da inte-

ração crítica entre as políticas culturais, as indústrias culturais e a comunicação, Jesús Martín-Barbero (2003, p. 299) os supera quando propõe que a renovação da cultura política assuma o que está em jogo, hoje, nas políticas culturais, ultrapassando as reivindicações em prol da instituição de políticas para a comunicação. Para o autor, “na redefinição da cultura, é fundamental a compreensão de sua *natureza comunicativa*”.

Ainda segundo Martín-Barbero “pensar a política a partir da comunicação significa por em primeiro plano os ingredientes simbólicos e imaginários presentes nos processos de formação do poder” (2003, p. 15). A efetividade de qualquer projeto político depende, portanto, de batalhas travadas no campo simbólico – a cultura política –, aspecto que não pode ser deixado em segundo plano.

Ademais, a relação entre políticas culturais e comunicação possui outra perspectiva que não deve ser subdimensionada: o fato de que a cena pública construída pelos meios de comunicação massivos é essencial para a manutenção do caráter participativo da democracia. Nas sociedades contemporâneas, a comunicação mediada por tecnologias e as indústrias culturais perpassam as relações humanas nos diversos âmbitos e redefinem modos de convívio e de compreensão social. O papel dos meios “não interessa apenas por seu caráter de difusores, e sim pelas operações de reconceitualização e metaforização que realizam em conexão com outros campos da vida social” (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 74, tradução da autora).

Embora o reconhecimento da imbricação entre a cultura e a comunicação seja imprescindível para a efetividade das políticas culturais, isto não denota uma identidade entre esses campos. Segundo Jean Caune:

A aproximação entre as noções de cultura e de comunicação não é da ordem das circunstâncias históricas ou técnicas, ainda que a industrialização da cultura e o desenvolvimento das comunicações de massa tenham contribuído a deslocar as fronteiras, a modificar os atores e a confundir as funções. *Na verdade, a cultura e a comunicação formam uma estranha parceria. Uma não se constitui nem se explica sem a outra.* Os fenômenos não são nem perfeitamente ajustados (um contendo o outro) – a cultura apresentando-se como um conteúdo veiculado pela comunicação – nem situados em planos paralelos, em correspondência analógica. (2008, p. 37, *grifo nosso*)

Optamos, portanto, por posicionar a comunicação no campo das políticas culturais – uma opção de cunho teórico, metodológico e político –, ao partimos do pressuposto de que a “cultura só existe como ‘fato social total’ devido à sua manifestação como expressão de uma experiência individual na qual se combinam o psiquismo e a corporeidade, os signos e os comportamentos, os valores e as normas” (CAUNE, 2008, p. 38).

Reiteramos a importância da busca pelos fundamentos teóricos sobre as interações e contradições entre cultura e a comunicação. No entanto, a produção de um conhecimento científico que contribua para o desenvolvimento de políticas contra hegemônicas exige articular e contextualizar os conceitos já assinalados acima e a *práxis* política. Tal aspecto torna-se ainda mais destacado pelas constantes tensões, pressões e, principalmente, desigualdade de forças inerentes aos debates nestes campos interdependentes.

No que se refere ao espaço nacional, é impossível mudar a relação do Estado com a cultura, sem uma política cultural integral, ou seja, sem desesta-



tizar o *caráter público*, ressitua-o no novo tecido comunicativo do *caráter social*, mediante políticas capazes de mobilizar o conjunto dos atores sociais: instituições e associações estatais, privadas e independentes, políticas, acadêmicas e comunitárias (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 74-75). Da mesma forma, as políticas de comunicação não podem hoje ser definidas apenas pelo Ministério das Comunicações, como meras políticas de “tecnologias” ou de “meios”, mas devem fazer parte de políticas culturais.

Ainda que o Estado não se configure como única possibilidade de promoção das políticas para a cultura, seu papel é de grande relevância, por sua capacidade de normatizar, regulamentar e fiscalizar, contribuindo para a solidez e permanência das intervenções. Nesse sentido, o artigo proposto busca refletir sobre as ações empreendidas pelo poder estatal, sem desconsiderar outros agentes implicados em seu impulsionamento e consecução, bem como suas interações com os diversos setores sociais, pois

considerando que nem o estado, nem outro tipo de organizações são homogêneas e que se constituem através de distintos tipos de interações, concluímos então que as práticas comunicativas através das quais se constituem essas interações vão cumprir a função de estruturar as instituições e organizações do espaço público (OCHOA GAUTIER, 2003, p. 84, tradução da autora).

Também para Pierre Bourdieu (2001), o Estado não é uma realidade definida, delimitada e unitária, que se mantém em uma relação de exterioridade com forças externas claramente identificáveis. Trata-se, concretamente, de um conjunto de campos administrativos ou burocráticos dentro dos quais agentes diversos e categorias de agentes – governamentais

e não governamentais – lutam pela forma particular do poder de governar por meio da legislação, regulamentos, medidas administrativas (subsídios, licenças, restrições etc.), em suma, tudo o que é colocado sob a rubrica de políticas de Estado.

Partindo dos aportes teóricos apresentados e do levantamento bibliográfico sobre o tema, o artigo delinea e analisa as principais políticas culturais relacionadas à comunicação impulsionadas pelo Governo Federal durante a redemocratização do país (1985-2002), sob uma perspectiva social e histórica. Apesar da farta bibliografia abordando cada uma destas áreas de investigação em separado, a articulação em uma visão multidisciplinar mostra-se de grande relevância para o entendimento do momento em questão.

### **Período democrático e ausências contemporâneas**

Em meados da década de 1970, o fim da ditadura militar é anunciado como uma abertura democrática gradual e segura. Um dos marcos que determina o fim desse período é a eleição, via sufrágio indireto, de um presidente não militar para o país. Com a morte do candidato escolhido, Tancredo Neves, antes mesmo de sua posse, o vice José Sarney torna-se o primeiro civil a reger o país, desde a deposição de João Goulart em 1964.

No campo comunicacional, o Governo Sarney – que tem como Ministro das Comunicações o político baiano Antonio Carlos Magalhães –, é marcado pela utilização ostensiva das concessões de televisão como moeda de troca política, principalmente em negociações ligadas ao processo de promulgação da nova Constituição. Entre os anos de 1985 e 1988, Sarney outorga 1028 concessões ou permissões de rádio e televisão. Isto representa, à época, 30% das

concessões feitas no Brasil, desde 1922. (JAMBEIRO, 2002).

Com raras exceções, os beneficiados foram parlamentares, que direta ou indiretamente (por meio de seus familiares ou sócios) receberam as outorgas em troca de apoio político a projetos de Sarney, especialmente para a extensão do mandato do presidente para cinco anos. Dos 91 constituintes que foram premiados com pelo menos uma concessão de rádio ou televisão, 84 (92,3%) votaram a favor do presidencialismo e 82 (90,1%) votaram a favor do mandato de cinco anos (INTERVOZES, 2007, p. 6).

Em relação aos debates sobre os dispositivos que regulamentariam a TV, durante a Constituinte, cabe destacar a intensa polarização entre entidades ligadas aos trabalhadores da área de comunicação, conduzidos pela Federação Nacional dos Jornalistas (Fenaj) — tendo como principais bandeiras a criação de um Conselho Nacional de Comunicação para regular o rádio e a TV e a restrição da exploração de canais de rádio e televisão a organizações sem fins lucrativos — e empresários do setor, liderados, principalmente, pela Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e Televisão (Abert), que defendiam a permanência do controle da radiodifusão pelo poder executivo, além da exploração destes serviços pela iniciativa privada (JAMBEIRO, 2002).

O texto final do Capítulo da Comunicação Social da Constituição de 1988 (BRASIL, 1988) se caracteriza por determinações como: a transformação da proposta de Conselho Nacional de Comunicação em Conselho de Comunicação Social, um órgão consultivo do Congresso; a extensão da competência da aprovação de concessões ao poder legislativo, além do executivo; a dependência de, no mínimo, dois quintos dos deputados e senadores para reprovar a

renovação de uma concessão; o estabelecimento de prazos para permissões e concessões — na televisão, quinze anos e na rádio, dez; dentre outras.

Apesar dos avanços, a maioria dos dispositivos criados permanece aguardando regulamentação. É o caso dos itens que abordam a regionalização de programas, a proibição aos monopólios e oligopólios, os direitos dos telespectadores em relação aos serviços prestados pela emissora, e do art. 223, que cria três modos complementares de exploração dos serviços de televisão: privado, estatal e público. Para Othon Jambeiro (2000, p. 81),

a televisão, considerada uma das armas mais poderosas para a consolidação do regime militar, continuou constituindo um aparato fundamental para a perpetuação das elites política e econômica do novo regime. A permanência dos princípios básicos da legislação, estabelecidos durante a ditadura, deve-se seguramente ao fato da TV ser um instrumento de poder que o governo civil não quis perder.

Ainda no bojo desse processo, buscando centralizar a comunicação estatal e ampliar o poder da Presidência sobre tais veículos, o Decreto nº 95.676, de janeiro de 1988 institui o sistema de comunicação social e divulgação da Administração Federal, determinando a transferência da Radiobrás, então vinculada ao Ministério da Comunicação, e da Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (Funtevê)<sup>11</sup> com suas emissoras — que integram a estrutura do Ministério da Educação há 21 anos — para o Ministério da Justiça e para o Gabinete Civil da Presidência da República, respectivamente. Contudo, menos de um ano depois de realizada a transferência, o Decreto n.º 98.052 de janeiro 1989 devolve a Fundação ao MEC.

Também durante o Governo Sarney é criado o Ministério da Cultura (MinC), devido às pressões dos movimentos sociais, intelectuais e artísticos que reivindicam a institucionalização da cultura e o reconhecimento de sua singularidade. Uma das mais destacadas instâncias de mobilização foi, sem dúvidas, o Fórum de Secretários Estaduais de Cultura, criado em 1983 no bojo do movimento redemocratizante das primeiras eleições diretas para governos estaduais depois do golpe de 1964, que resulta na proliferação de secretarias de cultura. A militância destes gestores atrai e incita a imprensa e o Governo Federal, tornando irreversível a instituição do MinC<sup>III</sup> (BOTELHO, 2001).

A despeito da relevante conquista, o Ministério enfrenta graves problemas, nos seus primeiros anos.

A sua implantação é um exemplo contundente desta tradição de instabilidade: criado em 1985 por Sarney; desmantelado por Collor e transformado em secretaria em 1990; novamente recriado em 1993 por Itamar Franco. Além disto, foram dez dirigentes responsáveis pelos órgãos nacionais de cultura em dez anos (1985-1994): cinco ministros nos cinco anos de Sarney; dois secretários no período Collor e três ministros no governo Itamar Franco. (RUBIM, 2012, p. 36)

A instabilidade da instituição não provém apenas da pouca permanência dos dirigentes do ministério. A atuação na área cultural nestes três governos é entremeadada de discontinuidades. No momento final da ditadura e durante o Governo Sarney (1985-1989), por exemplo, são criadas diversas instituições da área cultural. Destas, grande parte é extinta no Governo Collor (1990-1992), que “no primeiro e tumultuado experimento neoliberal no país, praticamente desmonta a área de cultura no plano federal” (RUBIM, 2012, p. 36-37). Esse é o caso da Funarte, da Fundação

Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), criada em 1987, e do próprio MinC, que inclui em sua estrutura órgãos como a Embrafilme e o Concine<sup>IV</sup>, e é transformado em um Secretaria. Em seguida, Itamar Franco, em seu Governo (1992-1993), trata de recriar tais órgãos.

A política cinematográfica é ilustrativa do período. A extinção dos principais órgãos norteadores do setor, como parte do Programa Nacional de Desestatização do governo Collor, é efetivada sem que haja um projeto de políticas que substitua o modelo anterior. A crise, agravada pelo surgimento de novas tecnologias substitutivas ao cinema, promove um expressivo retrocesso para o mercado cinematográfico do Brasil que, em 1993, lança apenas três filmes. (EARP, SROULEVICH, 2009)

Delineia-se, já a partir do Governo Sarney, apesar da paradoxal criação das instituições culturais acima citadas, a tentativa de substituição do Estado pelo mercado como agente das políticas culturais. Como principais ferramentas são adotadas de leis de incentivo fiscal, como a Lei n.º 7.505 de 1986, a Lei Sarney, posteriormente substituída pela Lei n.º 8.313 de 1991, que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), mais conhecida como Lei Rouanet. Tais normas visam a incentivar que pessoas jurídicas ou físicas apliquem parte do Imposto de Renda, a título de doações ou patrocínios, no apoio direto a projetos culturais, ou por meio de contribuições ao Fundo Nacional de Cultura. (SALGADO; PEDRA; CALDAS, 2010).

## Cultura e Mercado

Fernando Henrique Cardoso (FHC) assume a presidência do país em 1995. Como parte do processo de reformas de cunho liberalizante do seu Governo, está a reestruturação do setor de telecomunicações iniciada com a promulgação da

Emenda Constitucional n.º 8 de 1995, que elimina a exclusividade na exploração dos serviços públicos a empresas sob controle acionário estatal, permitindo a privatização e introduzindo o regime de competição. Em relação às telecomunicações, as iniciativas se baseiam na substituição do Código Brasileiro de Telecomunicações por uma legislação mais moderna, cujos marcos seriam a Lei nº 9.472, conhecida como Lei Geral de Telecomunicações (LGT), aprovada em julho de 1997, e a Lei Geral da Comunicação Eletrônica de Massa (LGCEM), que não chegou a sair do papel. Com a promulgação da LGT, é revogada toda a regulamentação referente às telecomunicações do Código Brasileiro de Telecomunicações, composto atualmente apenas pelos dispositivos que dizem respeito à radiodifusão, situação anunciada como “transitória” (BOLAÑO, 2007, p. 42).

Ainda segundo Bolaño (2007), do arcabouço regulatório da LGT, destaca-se a criação de um organismo regulador independente. À Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel) cabe definir a regulamentação do setor, com as missões de promover a justa competição, defender os direitos e interesses dos consumidores dos serviços e estimular o investimento privado. A proposta do então ministro das Comunicações, Sérgio Motta era reintegrar, posteriormente, a regulamentação do rádio e da televisão hertziana aos demais serviços de telecomunicações, utilizando-se “do poder regulador a uma agência independente que se fundiria com a Anatel, formando a Agência Nacional das Comunicações (Anacom)” (idem, ibidem, p. 48).

Com a morte do ministro Sergio Motta, em 1998, sua proposta de uma Lei de Comunicação Eletrônica de Massa, em substituição ao antigo Código Brasileiro de Telecomunicações é abandonada pelo seu sucessor, Luiz Carlos Mendon-

ça de Barros, e posteriormente retomada por Pimenta da Veiga. Na gestão deste último, em setembro de 1999, o jornalista Daniel Herz, então coordenador do FNDC, publica uma versão do anteprojeto, a fim de “derrubar a cortina de silêncio criada pelo ministério em torno da elaboração dessa lei e para contribuir com o verdadeiro debate público” (FOLHA DE SÃO PAULO *apud* BOLAÑO, 2007, p. 42). Cerca de um ano e meio depois, em junho de 2001, é publicado na internet, para consulta pública, um anteprojeto de Lei de Radiodifusão. Mesmo possuindo um caráter bastante conservador, contrariando a proposta inicial do ministro Motta, a minuta não logra ser enviada ao legislativo. Segundo Pimenta da Veiga, “seu anteprojeto de Lei de Radiodifusão perdeu o *timing*, não sendo assunto para ser tratado em fim de governo” (ZANATTA, 2002 *apud* BOLAÑO, 2007, p.49)

Para além das privatizações nos diversos setores da economia nos oito anos do Governo FHC, na área cultural a transferência da atuação do estado para o mercado, que dá seus primeiros passos ainda durante o Governo Sarney, também atinge o seu ápice. O estímulo à atuação puramente mercadológica pode ser representado pelo livreto *Cultura é um bom negócio*, distribuído pelo MinC, na época capitaneado por Francisco Weffort (RUBIM. A e RUBIM. L, 2004).

Aliás, se houve política de cultura, ela se concentrou em ampliar a utilização das leis de incentivo pelo mercado. A utilização de dinheiro público subordinado a decisão privadas e ampliou bastante. Um estudo sobre financiamento da cultura mostrou que o uso de recursos sofreu profunda transformação entre 1995, 66% das empresas e 34% de renúncia fiscal, e 2000, 35% das empresas e 65% de renúncia fiscal. (DÓRIA, 2003, p. 101) Em outras palavras, as leis de incentivo ao investimento privado em

cultura estavam desestimulando tal atitude, pois o dinheiro cada vez mais era público (RUBIM, 2012, p. 38).

No que diz respeito ao âmbito da radiodifusão pública/educativa, sob os auspícios do Estado, a Funtevê, já renomeada Fundação Roquette Pinto (FRP), e suas emissoras, a TVE-BR e a Rádio MEC, enfrentam uma séria crise econômica, fruto da diminuição significativa do apoio técnico e financeiro desde 1993, que resulta no declínio de sua programação e influência. Dois anos depois, o órgão é novamente transferido, desta vez do MEC para a Secretaria de Estado de Comunicação do Governo (Secom). Em 1997, iniciam-se as negociações, no âmbito do Governo Federal para a extinção da Fundação e sua substituição por uma Organização Social (OS), fato que se concretiza em janeiro de 1998, com a instituição da Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp). Assim, com o “argumento de maior independência das pressões estatais, a alteração jurídica remeteu a emissora à lei da selva da sobrevivência do mercado midiático”. (VALENTE, 2009d, p. 273)

A enfática assertiva do Coletivo Intervezoes encontra eco nos dados apresentados por outros autores. Liana Milanez (2007, p. 167), no livro *TVE: Cenas de uma história* relata que:

Com as mudanças para organização social, a então Fundação Roquette-Pinto, detentora de um orçamento anual de R\$ 80 milhões, assinou um contrato de gestão com o Governo Federal como Acerp e teve sua verba reduzida para R\$ 12 milhões. O órgão supervisor, conforme o decreto presidencial (nº 1.361 – 01/01/1995) passou a ser a Secretaria de Comunicação do Governo e Gestão Estratégica da Presidência da República – Secom/PR.

A iniciativa é complementada, ainda, pela promulgação da Lei nº 9.637 de 15 de maio de 1998, que dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais. Contribuindo para a flexibilização da publicidade nas emissoras de serviço público no Brasil, a norma jurídica determina que:

[as] entidades que absorverem atividades de rádio e televisão educativa poderão receber recursos e veicular publicidade institucional de entidades de direito público ou privado, a título de apoio cultural, admitindo-se o patrocínio de programas, eventos e projetos, vedada a veiculação remunerada de anúncios e outras práticas que configurem comercialização de intervalos (BRASIL, 1998, *online*).

Esse dispositivo, sem dúvidas, abre um importante precedente para a inclusão do apoio cultural como fonte de recurso das rádios e TVs de serviço público, ainda que restrinja sua utilização às organizações sociais que operam emissoras educativas de televisão, a exemplo da Acerp.

Também merece relevo, no período, a promulgação da lei 8.977 de 1995, conhecida como a *Lei do Cabo*. A promulgação desta norma jurídica contribui sobremaneira para a radiodifusão de serviço público, ao possibilitar a reserva de canais gratuitos para a sociedade, possibilitando a existência de emissoras legislativas, universitárias e comunitárias, bem como um canal educativo-cultural<sup>V</sup> sob responsabilidade do poder executivo. Posteriormente, a Lei nº 10.461, de 2002, determina também a inclusão de um canal do judiciário.

Trata-se de um passo importante rumo à ampliação das ofertas televisivas, ainda que restrito à parcela minoritária da população que tem acesso a esse tipo de serviço. Parte dessas emissoras conse-

que romper as amarras do cabo passando a transmitir sinais também para antenas parabólicas (LEAL FILHO, 2007). A elaboração e instituição desta legislação é objeto de um amplo debate entre diversos agentes interessados no tema, a saber, os grandes grupos empresariais ligados à Associação Brasileira de TV por Assinatura (ABTA)<sup>VI</sup>, o Fórum Nacional pela Democratização das Comunicações (FNDC) – composto por entidades como a Fenaj e a Federação Nacional dos Sindicatos de Telecomunicações (FITTEL), dentre outros –, a Empresa Estatal de Telecomunicações (Telebrás) e o Congresso Nacional. O Ministério das Comunicações, importante protagonista nos tradicionais processos regulatórios, permanece à margem das negociações<sup>VII</sup>.

### **Políticas para o Cinema: a retomada e a criação da Ancine**

Durante os anos 1990, o setor audiovisual é marcado pela ausência de políticas públicas efetivas e de um órgão estatal de regulação e financiamento da produção independente. Em meio a este contexto, durante o Governo de Itamar Franco é criada a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual por meio de renúncia fiscal e se torna conhecida como a Lei do Audiovisual. Tomando como base a Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual, regulamentada pelo Decreto n.º 974, de 1993, possibilita que o apoiador readquira até 100% do valor investido por meio da dedução do imposto de renda, limitada a 1% do valor total devido por Pessoa Jurídica e 3% por Pessoa Física.

A utilização ostensiva desse mecanismo configura o período que se torna conhecido como a “retomada” do cinema brasileiro, que tem como principal característica o aumento da produção cinematográfica na produção do cinema brasileiro,

na primeira gestão do governo FHC. Seu marco é a realização do filme *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil*, em 1996<sup>VII</sup>. Segundo Anita Simis (2010, p. 159):

Assim estabeleceu-se uma nova relação com o Estado, o qual, indiretamente, passou a incentivar a produção. Na verdade por meios tortuosos, como mecenas de um novo tipo, a partir de então está ele próprio financiando a produção audiovisual, inclusive porque várias das empresas que aplicam recursos em atividades culturais são estatais. [...] Se, por um lado, não há mais tutela do governo, com comissões que selecionam os filmes aptos a obter recursos do Estado, o que conta é a capacidade do produtor de atrair uma empresa pagadora de impostos, que tem seus créditos reafirmados e que, por sua vez, não corre nenhum risco.

No entanto, o incremento viabilizado pelas leis de incentivo, não chega a se igualar à chamada “época de ouro”, não apenas no número de títulos lançados, como também quanto à participação no mercado nacional em relação ao número de ingressos vendidos. Naquele período, o produto nacional chega a deter 20% do mercado, enquanto que, atualmente, sua participação é de pouco mais da metade deste valor. (EARP; SROULEVICH, 2009)

O modelo entra em crise, porém, a partir de 1999<sup>IX</sup>, quando a conjuntura mundial desfavorável provoca a redução dos lucros das grandes empresas do país e, portanto, da margem de financiamento<sup>X</sup>. Além disso, os custos de produção dos filmes brasileiros aumentam em reais devido à valorização do dólar (ALVARENGA, 2010).

Ainda no ano de 1999, a Secretaria de Desenvolvimento Audiovisual do MinC, então a cargo do cientista político José Ál-

varo Moisés, é reestruturada. São instituídos concursos públicos, linhas de crédito, prêmios etc.<sup>XI</sup> A ação mais significativa, porém, segundo Melina Marson (2006), se refere “às restrições impostas aos novos cineastas, como a criação de limites para captação e a definição de critérios mais rígidos para a emissão de certificados audiovisuais, através da utilização da avaliação curricular do proponente” (p. 132). Embora aclamada pelos cineastas mais influentes, a medida contribui para acirrar a divisão do setor cinematográfico, devido a seu caráter restritivo e de priorização dos cineastas de “grandes produções”. Por outro lado, as iniciativas não logram responder aos anseios dos profissionais do setor audiovisual.

A crise atravessada pelo cinema nacional pode ser explicitada pela publicação, na revista *Veja*, da matéria *Caros, ruins e você paga*, de autoria de Celso Masson (1999), que questiona a viabilidade e a necessidade do investimento estatal em cinema, fundamentada em “fracassos de bilheteria”, bem como nos escândalos da interrupção do audacioso filme *Chatô* do ator Guilherme Fontes<sup>XII</sup> – que já havia captado o montante R\$7,5 milhões do custo estimado de R\$ 12 milhões –, e da constatação de irregularidades na utilização dos R\$ 2,5 milhões captados para a realização de *O Guarani*, de Norma Bengell (1996)<sup>XIII</sup>. Em tom irônico, o texto também critica as iniciativas de fomento do audiovisual.

Outro episódio ilustra o descompasso entre o MinC e os profissionais do campo cinematográfico no período: a proposta, apresentada ao presidente Fernando Henrique Cardoso pelo ministro Weffort, já em 2000, de estender o acesso às leis de incentivo às emissoras de radiodifusão, a fim de inseri-las na produção cinematográfica. Neste caso, porém, as consequências são diversas. “Com dificuldades para conseguir patrocínio em virtude da

crise e em pânico frente à perspectiva de uma concorrência desleal da televisão” (MARSON, 2006, p. 139), os cineastas se unem e se mobilizam diante do inimigo comum: a televisão comercial.

A insatisfação do modelo estruturado pelas leis de incentivo, da crise econômica que se desdobrava intensamente no setor e da falta de ação do Ministério da Cultura em relação a uma política efetiva para o cinema fez com que cineastas passassem a se movimentar para uma articulação política que pudessem aproximá-los do Estado, buscando dialogar com outras esferas do governo. (ALVARENGA, 2010, p. 49-50).

Diante de tal conjuntura, o Senado Federal instala uma Subcomissão de Cinema, a fim de investigar a atividade cinematográfica no Brasil, diagnosticando problemas e propondo alternativas<sup>XIV</sup>. As atividades da Subcomissão ocorrem entre julho de 1999 e junho de 2000, período em que são convidados a prestarem depoimento cineastas, produtores, representantes de grupos exibidores, de distribuidoras, de associações de profissionais, pesquisadores, coordenadores de festivais de cinema e o próprio Secretário para o Desenvolvimento do Audiovisual. (ALVARENGA, 2010)

Cabe ressaltar a importância dos trabalhos da Subcomissão para a introdução das discussões sobre a situação do cinema brasileiro no Poder Legislativo, fato que contribui para a propagação e acolhimento das propostas apresentadas pela corporação cinematográfica, durante o III Congresso Brasileiro de Cinema (III CBC) em 2000.

Grande parte das temáticas discutidas na Subcomissão do Senado foi retomada com maior ou menor relevância no III Congresso Brasileiro de Cinema (III CBC), o qual obteve uma represen-

tação setorial maciça, desdobrando-se no estreitamento das relações entre a corporação cinematográfica e o Poder Executivo Federal.

Mais de quarenta anos após a realização dos dois primeiros congressos, é realizado, então, o III CBC, presidido pelo cineasta Gustavo Dahl. Profissionais e entidades do setor audiovisual – incluindo exibidores, distribuidores e representantes de emissoras de TV públicas e privadas – se reúnem para debater o cinema brasileiro, na cidade de Porto Alegre, entre 28 de junho e primeiro de julho. Dentre as 69 resoluções derivadas do evento, constam a continuidade do CBC como entidade permanente e o apoio à criação, no âmbito do Governo Federal, de um órgão gestor da atividade cinematográfica, que vem a ser a Agência Nacional do Cinema (Ancine), constituída em setembro de 2001.

Após a realização do evento – que conta com a participação mais de 40 associações ligadas ao setor audiovisual –, o Presidente FHC, reconhecendo sua representatividade, convoca membros do meio cinematográfico e do governo, com o intuito de discutir e viabilizar o atendimento das demandas apresentadas. A reunião resulta na criação em 13 de setembro de 2000, por um decreto sem número, do Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema (Gedic)<sup>xv</sup>, com o objetivo de articular, coordenar e supervisionar as ações para o desenvolvimento de projeto estratégico para a indústria cinematográfica brasileira.

Finalizados os trabalhos do Gedic, no dia 23 de março de 2001 é apresentado o sumário executivo do pré-projeto de planejamento estratégico do grupo. O texto sugere a adição de cinco medidas: a) a criação de uma agência reguladora do setor; b) o fortalecimento da atuação da Secretaria do Audiovisual junto às atividades de caráter não-industrial, visto

que à agência caberia as iniciativas relativas ao cinema enquanto indústria; c) a ampliação do fomento à atividade cinematográfica, por meio da criação de um fundo, da taxação do faturamento publicitário nas redes de televisão e de aparelhos audiovisuais, do recolhimento de um percentual sobre as loterias da Caixa Econômica Federal, bem como do provimento de recursos orçamentários governamentais; d) modificação da legislação a fim de promover a ação empresarial nos setores da produção, distribuição, exibição e infraestrutura técnica<sup>xvi</sup>; e) taxação das redes de televisão, em 4% do seu faturamento publicitário, visando à coprodução e aquisição de direitos de antena dos filmes brasileiros de produção independente (ALVARENGA, 2010).

Grande parte das propostas apresentadas pelo Gedic, portanto, é considerada na edição da Medida Provisória (MP) 2228-1<sup>xvii</sup>, de 2001. O processo de elaboração desse dispositivo legal traz um exemplo bastante ilustrativo do período em questão. Em entrevista, Gustavo Dahl (2010, p. 132-133), relata:

Então começou a redação dentro da Casa Civil do projeto de criação da Ancine [...]. Depois houve uma proposta de lei, ela foi discutida internamente, mas sempre se achou que ela seria uma Medida Provisória, mas como mexia com vários interesses, ela foi tratada dentro de um sigilo, porém foi discutida internamente tanto no Gedic, quanto em vários Ministérios, sobretudo no Ministério da Fazenda, em que o Secretário da Receita na época era o Everardo Maciel, também no Ministério das Comunicações que tinha como ministro o Pimenta da Veiga e o Ministério da Cultura também participou.

Ou seja, a fim de evitar polêmicas e embates em torno das propostas apresentadas pelo Gedic, a elaboração da norma



jurídica se dá de forma sigilosa e reduzida a um pequeno número de pessoas. Ademais, sua instituição através de MP, e não de uma Lei – que implicaria discussão e apreciação pelo Congresso Nacional e pelo Senado –, também revela o caráter antidemocrático do processo.

Em relação à Ancine, por exemplo, a proposta inicial, segundo Gustavo Dahl (2010) é de criação de uma agência reguladora que viesse a abarcar todo o setor audiovisual, e não apenas o cinema. No entanto, as pressões dos radiodifusores, naquele momento, somam-se à urgência para a publicação da norma jurídica, visto que a promulgação da Emenda Constitucional n.º 32, com o intuito de coibir os abusos do poder executivo em relação às Medidas Provisórias<sup>XVIII</sup>, é iminente. (BRASIL, 2001a)

quando a Medida Provisória (MP) estava pronta e o Ministério das Comunicações tinha participado, houve uma manifestação conjunta das emissoras de televisão se recusando em serem reguladas pelo governo e pela MP, elas conversaram com o presidente Fernando Henrique para comunicarem que não estavam de acordo com as propostas da MP, fazendo uma pressão violenta, então o governo federal recuou e restringiu a MP ao cinema e à produção videofonográfica. [...] o termo videofonográfico foi modificado dois dias antes da aprovação da MP, numa reunião tensa na Casa Civil com a presença de alguns elementos, do relator e de grupos da televisão, considerando o fato de não haver viabilidade para a aprovação da MP. (DAHL, 2010, pp. 134-135)

A nova agência reduz, portanto, seu campo de atuação, excluindo toda e qualquer menção à regulação televisiva. O governo também suprime da MP a proposta de taxação das emissoras, em 4%

do faturamento bruto, para coprodução de obras cinematográficas. Outra questão que merece destaque é a vinculação da Ancine. O texto determina seu atrelamento ao Ministério do Desenvolvimento da Indústria e Comercio, no entanto, sua permanência transitória na estrutura da Casa Civil, prevista para durar um ano, é prorrogada em 2002, transferindo ao Governo posterior as decisões, e o confronto, entre a política cultural e a industrial (BRASIL, 2001b). Por outro lado, a MP 2228-1, e as consequentes criação da Ancine e do Conselho Superior de Cinema configuram grandes conquistas da corporação cinematográfica.

Entre 14 e 18 de novembro de 2001, é realizado, na cidade do Rio de Janeiro, o IV Congresso Brasileiro de Cinema (IV CBC). Sua carta final demarca as conquistas da mobilização resultante do III CBC, em especial quanto à estruturação da Ancine e de uma política pública para o cinema. Em seu *Relatório Final*, o IV CBC enfatiza, ainda:

O IV Congresso Brasileiro de Cinema chama a si a defesa do conteúdo audiovisual nacional, absolutamente convicto de que o Cinema Brasileiro é expressão essencial da criatividade e diversidade cultural do povo brasileiro. Reconhecem, os congressistas, que o cinema nacional é produzido com recursos do povo brasileiro, que também é, em última instância, o financiador da TV brasileira, tendo, portanto, o direito de acesso ao seu cinema, em sua TV. É intolerável a persistência do excessivo e quase incontrolável poder dos meios de comunicação social sobre a vida cultural e política da nação (IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA, 2001, *online*).

Ou seja, são reiteradas demandas, já apresentadas anteriormente e ainda não solucionadas: o estímulo à construção de salas de exibição, a inter-

nacionalização do cinema brasileiro, e a atuação efetiva do Estado no fomento e regulamentação da articulação entre o cinema e a televisão.

### Considerações finais

A reflexão retrospectiva sobre as trajetórias das políticas culturais e de comunicação no Brasil entre 1985 e 2002, confirmam as três tristes tradições ressaltadas por Rubim (2012): autoritarismo, instabilidade e ausência. No período abarcado, a despeito de diferenciações pontuais, é possível constatar o encadeamento, sem alterações profundas, das relações entre a implantação de políticas culturais e autoritarismo e as instabilidades e ausências nos período democrático.

Apesar dos avanços obtidos no período, as políticas para o setor audiovisual são formuladas e implementadas de forma desintegrada e a televisão segue restrita ao âmbito do Ministério das Comunicações – de um ponto de vista eminentemente técnico –, de modo que:

as áreas de Educação e Cultura pouco tiveram a dizer a respeito, exceto no campo de suas emissoras específicas, de escassa audiência. Assim, quanto ao conteúdo da programação e em especial quanto ao seu compromisso com valores democráticos, o poder público pouco tem efetuado, ficando as poucas iniciativas positivas e as muitas duvidosas ao exclusivo arbítrio das emissoras (JANINE, 2001, p. 1).

Significa dizer que a ausência de uma política pública efetiva implica na instituição de uma política comunicacional — e, portanto, cultural — regida apenas pelos interesses do mercado. Especialmente no que diz respeito ao âmbito regulatório, a instituição de mudanças conjunturais, em especial as que contra-

riam interesses das empresas de radio-difusão são inviabilizadas por acirradas campanhas, ou ainda por profundos silenciamentos, por parte dos meios de comunicação tradicionais. Por outro lado, a necessidade de atualização da legislação para o setor é premente.

Tal quadro passa a apresentar novos matizes apenas a partir do ano de 2003, após a paradigmática gestão de Gilberto Gil frente ao Ministério da Cultura. Por sua relevância e caráter inaugurador, tal período, ao contrário do momento analisado ao longo deste texto, vem sendo alvo de diversas e relevantes investigações.

### Bibliografia:

- ALVARENGA, Marcus Vinícius T. de. *Cineastas e a formação da ANCINE (1999-2003)*. 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.
- BARBALHO, Alexandre. Política cultural. In: RUBIM, Linda (Org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 33-52.
- BOLAÑO, César. *Qual a lógica das políticas de comunicação no Brasil?* São Paulo: Paulus, 2007.
- BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e política cultural – 1976-1990*. Rio de Janeiro: Minc/FCB, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *Las estructuras sociales de la economía*. Buenos Aires: Manantial, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- BRASIL. Emenda Constitucional nº 32, de 11.09.2001. Altera dispositivos dos arts. 48, 57, 61, 62, 64, 66, 84, 88 e 246 da Constituição Federal, e dá outras providências. [2001a]

BRASIL. Constituição. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Presidência da República, 1988.

BRASIL. Lei nº 9.637, de 15.05.1998. Dispõe sobre o recebimento de recursos e a veiculação de publicidade institucional por organizações sociais que exercem atividades de rádio e televisão educativa, e dá outras providências.

BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 6.09.2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências.[2001b]

CAUNE, Jean. As relações entre cultura e comunicação: núcleo epistêmico e forma simbólica. *Revista Líbero*. São Paulo, 11(22): 33-42, dezembro de 2008.

CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA. IV Congresso Brasileiro de Cinema. Relatório Final. CBC: Rio de Janeiro – RJ. 14 a 17.11.2001. Disponível em: <<http://culturadigital.br/cbcinema/institucional/historico/4%C2%BA-congresso-brasileiro-de-cinema/>>. Acesso em 08 dez. 2013.

DAHL, Gustavo. Entrevista. Depoimento: out. 2009. Entrevistador: Marcus Vinicius Tavares de Alvarenga. In: ALVARENGA, Marcus Vinicius. T. Cineastas e a formação da ANCINE (1999-2003). 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010, pp. 127-141.

EARP, Fabio Sá; SROULEVICH, Helena. *O mercado de cinema no Brasil*. In: CALABRE, Lia (Org.). Políticas culturais: reflexões e ações. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009, pp. 181-199.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Definiciones en Transición*. In: MATO, Daniel. (org.). Estudios Latino-americanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización. Buenos Aires: CLACSO, 2001. pp. 57-68.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La Sociedad Sin Relato*. Antropología y Estética de la Inminencia. Uruguay: Katz Editores. 2010.

INTERVOZES. Concessões de Rádio e TV: onde a democracia ainda não chegou. Informativo Intervozes – Coletivo Brasil de Comunicação Social. Brasil: nov., 2007.

JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: Edufba, 2002.

JAMBEIRO, Othon. *Regulando a TV: Uma Visão Comparativa no Mercosul*. Salvador: Edufba, 2000.

JANINE, Renato. O poder público ausente: a TV nas mãos do mercado. *Cadernos de Nosso Tempo*, Edições Fundo Nacional de Cultura (Ministério da Cultura), Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p. 207-79, 2001. (nova série).

LEAL FILHO, Laurindo. A televisão pública brasileira, um vazio histórico. In: Encontro da COMPÓS. *Anais...* Curitiba: UTP, jun. de 2007. pp. 1-17.

MARSON, Melina I. *O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da Dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Trad. Ronaldo Polito e Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Televisão pública, televisão cultural: entre a renovação e a invenção. In: RINCÓN, Omar (org.). *Televisão Pública: do consumidor ao cidadão*. São Paulo: Fundação Friedrich-Ebert-Stiftung, 2002. pp. 41-80.

MASSON, Celso. Caros, ruins e você paga. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 30 jun. 1999, pp. 54- 57. MILANEZ, Liana. TVE: cenas de uma história. Rio de Janeiro: ACERP, 2007.

MINC TIRA DO AR TV CULTURA E ARTE. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, Variedades. Da redação. São Paulo: online. 7 mar. 2003. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2003/not20030307p2579.htm>. Acesso em: 20 abr. 2014.

OCHOA GAUTIER, Ana María. *La dispersión de las escrituras y la etnografía de las políticas culturales*. In: \_\_\_\_\_. Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2003, pp. 63-97.

PEDRON, Flávio Quinaud. Da Medida Provisória. *Revista Jus Navigandi* - Doutrina e Peças. 01 jul. 2000, pp. 01-03. Disponível em: <<http://jus.com.br/revista/texto/176/da-medida-provisoria>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

RUBIM, Albino. Dilemas para uma política cultural na contemporaneidade. In: LEITÃO, Cláudia (org.). *Gestão cultural: significados e dilemas na contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2003, pp. 89-104.

RUBIM, Albino. Políticas culturais no Brasil: passado e presente. In: RUBIM, A.; ROCHA, R. (org.). *Políticas Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 29-48.

RUBIM, Albino.; RUBIM, Linda. Televisão e políticas culturais no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 61, pp. 16-28, mar./abr./maio 2004.

SALGADO, Gabriel; PEDRA, Layno; CALDAS, Rebeca. As políticas de financiamento à cultura: a urgência de uma reforma. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010. pp. 87-110.

SIMIS, Anita. Cinema e política cinematográfica. In: BOLAÑO, Cesar; BRITTOS, Valério; GOLIN, Cida. (org.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: CEPOS/UNISINOS; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: OBSCOM/UFS, 2010. pp. 137-164.

SIMIS, Anita. Concine – 1976 a 1990. *Políticas Culturais em Revista*, Brasil, vol. 1, n.º 1, 2008, p. 33-55. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3189/2297>. Acesso em: 25 mar. 2013.

VALENTE, Jonas. Sistema Público de Comunicação do Brasil. In: INTERVOZES. *Sistemas públicos de comunicação no mundo: as experiências de doze países e o caso brasileiro*. (vários autores) São Paulo: Paulus/Intervozes, 2009, pp. 269 - 289. [2009d]

**Recebido em 16/12/2015**  
**Aprovado em 07/10/2016**

---

I Renata Rocha. Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura / Universidade Federal da Bahia. Bolsista em Políticas Culturais do Programa Nacional de Pós-Doutorado - CAPES/UFBA  
Vice-coordenadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - UFBA

II Criada em 1967, pela Lei nº 5.198, a Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (FCBTV), vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, tinha como finalidade a produção, aquisição e distribuição de material audiovisual destinado à radiodifusão educativa. Seis anos depois de sua criação, a FCBTVE recebe autorização para estabelecer uma estação de televisão aberta, a TVE-BR – Canal 2, que utilizaria o canal 2 do Rio de Janeiro, antes ocupado pela TV Excelsior(MILANEZ, 2007). Em 1982, a sigla FCBTV é alterada para Funtevê.

III A atuação contundente do Fórum resulta na indicação de seu presidente, o Secretário de Cultura de Minas Gerais, José Aparecido de Oliveira, para assumir o Ministério quando de sua criação.

IV Como órgãos componentes da estrutura básica do então Ministério da Cultura, quando este foi extinto, também o foram a Embrafilme e o Concine, através da Medida Provisória n.º 150 de 1990, posteriormente transformada na Lei 8.028, de 12.4.1990. (SIMIS, 2008)

V Em 2001, a fim de “contrapor-se aos gostos do mercado” (MINC TIRA DO AR..., 2003, online) a Secretaria de Audiovisual do MinC cria o canal “Cultura e Arte”. Operado pela TV Cultura, por meio de contrato, o Canal, em seu primeiro ano de existência, custa aos cofres públicos cerca de R\$ 4,7 milhões. A programação, de 60 horas semanais, consiste na exibição de documentários, filmes e programas de debates, além de obras financiadas pelo governo, por meio das leis de incentivo (Lei do Audiovisual e Lei Rouanet). O Canal é descontinuado em 2003, antes mesmo de completar dois anos de existência.

VI No ano de 1993, a Associação Brasileira de Emissoras de Antenas Comunitárias (ABRACOM) é transformada na ABTA. Segundo Murilo Ramos (apud BOLAÑO, 2007), a mudança representava mais que uma simples alteração no nome e estatuto da organização, visto que ela ocorre após a entrada de grandes empresas (a exemplo das Organizações Globo, o Grupo Abril e a recém-criada Multicanal) no mercado da televisão por assinatura. Estes três grupos empresariais assumem os cargos principais da diretoria e do conselho deliberativo da nova entidade, minimizando a influência dos pequenos e médios empresários que atuam no mercado da televisão por assinatura, via concessões do serviço de distribuição de sinais de TV por meio físico.

VII Para mais informações sobre os embates e negociações em torno da Lei do Cabo, ver Jambeiro (2002) e Bolaño (2007).

VIII Viabilizado por meio do prêmio *Resgate* com recursos remanescentes da extinta Embrafilme.

IX No ano de 1998, as crises sequenciais dos mercados emergentes do México, da Rússia e de alguns países da Ásia afetaram a economia brasileira. Segundo Alvarenga (2010), como reação, o governo brasileiro estabelece uma política cambial de desvalorização do real perante o dólar, somada à política monetária de aumento dos juros, a fim de retrair o efeito inflacionário que se seguiria a esta ação.

X Conforme já mencionado, o financiamento realizado era dedutível do imposto de renda, com base nos lucros auferidos pelas empresas.

XI São exemplos destas ações os programas: *Mais Cinema*, com apoio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), Banco do Brasil e Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), que disponibiliza R\$ 80 milhões (em valores da época) em empréstimos para produtores, distribuidores e exibidores; a destinação de verbas para *marketing* de filmes nacionais; concursos públicos para novos talentos, curtas-metragens, documentários e longas-metragens autorais; bolsa virtuose para formação profissional; criação do *Grande Prêmio Cinema Brasil*, saudado como o Oscar brasileiro (MARSON, 2006).

XII Cujas pré-estreia ocorreu apenas em novembro de 2015.

XIII Em valores da época. Ao atualizá-los para o mês de dezembro de 2015, levando em consideração o Índice de Preços ao Consumidor Amplo (IPCA), os valores são de R\$ 21.1 milhões, R\$ 33.8 milhões, e R\$7 milhões, respectivamente. Cf: <http://calculoexato.com.br/parprima.aspx?codMenu=FinanAtualizaIndice>. Acesso em 22 abr. 2014.

XIV Segundo Marson (2006), em maio de 1999, antes mesmo dos escândalos de Chatô e O Guarani tornarem-se públicos, o senador Francelino Pereira do Partido da Frente Liberal (PFL) solicita a instalação da subcomissão. Sua criação, porém, é aprovada apenas no mês seguinte.

XV O grupo era constituído pelos ministros Pedro Parente (Casa Civil), que o coordenou; Aloysio Nunes (Secretaria Geral da Presidência da República); Andrea Matarazzo (Secretaria de Comunicação de Governo da Presidência da República); Francisco Weffort (Cultura); Pimenta da Veiga (Comunicações); Pedro Malan (Fazenda); e Alcides Tápias (Desenvolvimento, da Indústria e do Comércio Exterior). Os profissionais do setor audiovisual eram os cineastas Gustavo Dahl, Cacá Diegues e Luiz Carlos Barreto; além do então diretor geral da Columbia Tristar Buena Vista Filmes do Brasil, Rodrigo Saturnino Braga e de um representante da indústria televisiva, o funcionário da TV Globo, Evandro Guimarães (ALVARENGA, 2010).

XVI As mudanças visam à criação da cota de tela para a produção independente na programação televisiva; à ampliação dos segmentos de empresas a pagarem a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica; e ao prolongamento das leis de renúncia fiscal (ALVARENGA, 2010).

XVII Dentre as quais: o estabelecimento dos princípios gerais da Política Nacional do Cinema, a criação do Conselho Superior do Cinema e da Agência Nacional do Cinema (Ancine), a instituição do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (Prodecine), a autorização para criar Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcines) e a alteração da legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Cofecine) (BRASIL, 2001b).

XVIII Em caso de relevância e urgência, o Presidente pode baixar uma Medida Provisória, que tem força de lei, sem a participação do poder legislativo. Para sua conversão, de fato, em lei, a MP deve ser submetida às duas casas do Congresso Nacional para sua aprovação no prazo de 60 dias, prorrogável por igual período. No entanto, segundo Toshio Mukai (1999 apud PEDRON, 2000, p. 3) “o presidente da República [FHC] tomou a reiteração da edição das medidas provisórias uma praxe comum e corriqueira, tanto que passou a simplesmente reeditá-las, mensalmente, com idêntico conteúdo e a mesma numeração”. Dessa forma, a utilização ostensiva e inadequada deste dispositivo legal impulsiona a edição da Emenda Constitucional n.º 32/01, que traz várias restrições ao uso do dispositivo, tais como: delimitação das matérias compatíveis com o instituto, mudanças no prazo de apreciação pelo Congresso Nacional e finalmente, a previsão legal da impossibilidade da reedição das medidas provisórias.

# *Artigo*

## Sentindo do nosso jeito: humores e estudos culturais

### Feeling our way: mood and cultural studies

### Sentiendo de nuestra manera: humores y estudios culturales

**Autor: Ben Highmore<sup>1</sup>**

**Tradutor: Paulo Gajanigo<sup>II</sup>**

#### **Palavras chave:**

Humor

Heidegger

Afinação

Materialismo Sensorial

Stimmung

#### **Resumo:**

Este ensaio é uma contribuição a uma investigação inicial sobre a utilidade de “humor” [mood] como uma categoria analítica para os estudos culturais e de comunicação. Aqui ofereço algumas descrições de paisagens de humor que demonstram a maneira como humor pode nos levar a um mundo material de orientação, afinação e atmosfera. Sugiro também que os estudos culturais, como uma forma escritável, pode também, de forma geral, se engajar produtiva e politicamente com os humores.

**Resumen:**

Este trabajo es una contribución a una investigación inicial sobre el uso de “humor” como categoría analítica de los estudios culturales y la comunicación. Aquí ofrezco algunas descripciones de paisajes de humor que muestra cómo el humor que nos puede llevar a un mundo material de orientación, afinación y atmósfera. También sugiero que los estudios culturales, como una forma escribible, también pueden en general participar de los humores como un proyecto productivo y político.

**Palabras clave:**

Humor  
Heidegger  
Afinación  
Materialismo Sensorial  
Stimming

**Keywords:**

Mood  
Heidegger  
Attunement  
SEnsorial Materialism  
Stimming

**Abstract:**

This essay is a contribution to an emergent investigation into the usefulness of “mood” as an analytic category for communication and cultural studies. In it I offer a number of descriptive moodscapes that demonstrate the way that mood can direct us to a material world of orientation, attunement, and atmosphere. I also suggest that cultural studies, as a writerly form, can also engage generatively with mood as a productive and political project.



## Sentindo do nosso jeito: humores<sup>III</sup> e estudos culturais<sup>IV</sup>

### 1.

Na atenção em curso que as humanidades e as ciências sociais estão esbanjando sobre emoção, sentimento e afeto, um espaço parece estar sendo aberto para os estudos de humor<sup>V</sup>. Neste artigo, eu irei esclarecer o que penso ser a produtividade em olhar a cultura pela perspectiva dos humores e da atmosfera. Como muitos que são pegos no primeiro rubor de entusiasmo, eu tenho um sentimento de que irei reivindicar demais por essa perspectiva: sem modular ou moderar meu sentimento o suficiente por humor; e sem proteger o suficiente minha apresentação com qualificações ou notas de alerta. Em minha excitação pelos humores, estou passível de proselitismo quando deveria estar balanceando argumentos, ou de optar pelo bombástico quando uma apresentação mais sóbria seria mais indicado. Por isso, eu devo desculpas antecipadas. Mas a escolha pela estratégia retórica (sóbrio ou bêbado? Analiticamente frio ou descritivamente quente? Seco e cuidadoso ou flagrantemente exagerado?) acaba por ter muito a ver com o tópico. As mediações de humor – seus meios de transmissão e condutores – estão incorporadas a certas práticas materiais que são rotineiramente aplicadas quando o mundo é considerado cheio de humores. E, fundamentalmente, como ficará claro, estão lá também quando um sujeito pensa que está sem qualquer humor, quando ele pensa que está operando sem paixão, podemos dizer. Ao reivindicar os humores como uma orientação para os estudos culturais, também gostaria de imaginar o caráter pleno de humores dos estudos culturais – dos humores que os estudos culturais

tiveram, e os humores que talvez tenham buscado adotar ou que podem adotar de vez em quando na procura de novos humores, e, possivelmente, dos novos humores mais adequados a um futuro que está fazendo suas demandas de humor sobre nós. É uma questão de tonalidade e estilo, claro, mas também de impaciência, irritação, elegância, indiferença e serenidade. Tonalidade e estilo não são, no entanto, meus temas aqui. Para iniciar a pensar nisso, contarei a vocês sobre um trabalho que eu tinha.

### 2.

O truque era sincronicidade. O truque era ir baixando a música de fundo ao mesmo tempo que diminuía as luzes, abria a cortina e iniciava a projeção, de forma que, no momento chave, quando as luzes estavam quase apagadas e as cortinas abertas mais da metade, e quando o silêncio estava se iniciando, você podia virar a chave que permite que o intenso feixe de luz seja jogado do projetor na tela e conectar o sistema de alto-falante à trilha sonora do filme. É necessário um pouco de prática. Para começar, eu entrava em pânico e esquecia de diminuir as luzes ou de ligar a luz do projetor. Ou pior, poderia não instalar bem o rolo, fazendo com que o filme se agarrasse e começava um giro louco da película pelo chão da cabine de projeção, o que significava que eu teria que parar o filme antes de me afogar em celuloide. Mas quando comecei a fazer tudo certo, eu me orgulhava de escolher alguma música para antes do filme que eu gostava, encaixando-a de uma forma que ela ia diminuindo à medida que eu apagava as luzes, abria as cortinas e começava o filme. Se eu gostava do filme, eu tentava achar alguma música que compartilhava da mesma ressonância. Mas frequentemente eu sentia que a Nina Simone cantando a canção que dá

título ao seu álbum *Baltimore*, de 1978, dava conta do recado.

A canção “Baltimore”, escrita por Randy Newman e com o vocal de Nina Simone, parece imbuir cada frase da canção em um mundo de dor, de um tempo de se levantar e seguir em frente. Simone parece ter um jeito de pegar as canções de homens melancólicos – estou pensando em suas versões das canções de Bob Dylan e Leonard Cohen – e ampliar a miséria ao mesmo tempo que traz o sentimento de uma leve resiliência. Sua voz e sua pegada parecem agir como uma forma de ressonador de amores difíceis. *Baltimore*, a canção ao menos, está repleta de lamentos: “Hard times in the city, in a hard town by the Sea, Oh Baltimore, ain’t it hard just to live”. Sem dúvida é uma vida dura: sem questionar que Nina Simone vive isso e vive em meio a isso. Mas é esta voz, cantando aquelas palavras, situadas numa paisagem sonora de cordas pontuadas pela batida da guitarra do reggae que me atinge. Parece um bom prelúdio para um filme.

Estava em 1987 quando comecei: os títulos dos filmes que projetei facilmente me vêm a mente – *Something Wild*; *Roxanne*; *Withnail and I*; *Angel Heart*; *Raising Arizona*; *Jean de Florette*; *Manon des Sources*; *The Lair of the White Worm*; *The Moderns*; *Torch Song Trilogy*; *Distant Voices*, *Still Lives*; *Patty Hearst*; *High Hopes*; *Red Sorghum*; *Rita, Sue and Bob Too*; *Prick Up Yours Ears*; *House of Games*; *Bagda Cafe*; *Babette’s Feast*; *I’ve Heard the Mermaids Singing*; e assim por diante. Eu consigo lembrar de alguns filmes com bastante nitidez: mas principalmente como fragmentos e particularidades sensoriais. Eu posso lembrar da cor de Bagda Cafe mas não da história; posso facilmente puxar da memória cenas de *Distant Voices*, *Still Lives*, a parte onde todos estão fuman-

do no cinema e então alguém cai, em câmera lenta, pelo teto de vidro; penso que posso representar a maneira de enunciar em *House of Games*. Penso que poderia lembrar de algo se eu sem querer me deparasse com eles agora. Buscá-los na consciência, no entanto, foi muitas vezes decepcionante. Quando eu assisti, como projetorista, uma porção de filmes durante doze noites de exibição por duas semanas eu, simplesmente, amei *Asas do Desejo* de Win Wenders (especialmente o longo *travelling* que inicia o filme sobrevoando os apartamentos), mas quando eu sentei e assisti na sala de exibição, o filme pareceu ser, fundamentalmente, sobre um homem de meia idade apaixonado por uma jovem mulher com cabelo todo desgrenhado (como o último filme de Tarkovsky: o dilema existencial de imaginar alguém). O cinema onde trabalhei era, e ainda é, um cinema “de arte” que mostrava o cardápio usual de filmes independentes, peculiares, assim como programas mais experimentais de vanguardas compilados pelo *British Film Institute*, que eram sempre exibidos na pequena segunda sala. Eu me lembro de encontrar a maravilhosa Margaret Tait, que comia seus sanduíches na cabine de projeção enquanto eram exibidos na pequena sala seus vendavais poéticos. Ela parecia um pouco encabulada em mostrar seus filmes: talvez porque eles desaceleravam o tempo.

Lembro da maioria dos filmes que eu exibi nos dois anos em que fui projetorista, não porque eu ficava checando com cuidado se o foco estava bom (ainda que eu ficasse) ou porque eu amava filmes (eu amava: muito menos agora), mas porque eu estava assustado. Durante a maior parte do tempo, eu estava assustado, preocupado em não estragar tudo. Nunca consegui pegar o jeito nesses dois anos. Meu patrão tentou me ensinar sobre eletrônica. Até li livros sobre o assunto. Mas quando as coisas

davam errado, eu estava sempre perplexo: minha postura básica era o pânico. Eu estava totalmente despreparado. Por alguma razão, eu simplesmente pensei que seria um trabalho fácil e que eu conseguiria seguir carreira: começar como um projetorista e terminar como um programador de filmes, quem sabe um curador de festivais de cinema. Mas eu não estava preparado para o fato de ser um projetorista em tempos pré-digitais, pois era um trabalho pesado, difícil, técnico e industrial. Eu não me importava com trabalhos pesados e difíceis: era o aspecto técnico que me desesperava. O que eles precisavam era de alguém com um pouco de saber técnico – alguém que fosse capaz de, ao menos, distinguir um resistor de um carburador! Não alguém com um diploma de belas artes que gostava de filmes de arte.

Eu me via como um diretor em potencial fazendo minha passagem pelos bastidores. Na verdade, eu estava sendo curado da minha cinefilia aguda. A cabine de projeção era como uma overdose de efeitos de alienação brechtiano por meio de uma concentração ultra materialista do aparato fílmico. Eu lembro de me preparar para as trocas de projetores (era necessário iniciar o projetor paralelo quando o carretel do outro terminava). Em minha ansiedade, muitas vezes me preparava muito antes; então eu acabava agachado, olhando pelo vidro, olhando, olhando para o canto direito da tela esperando o pequeno círculo riscado aparecer. Algumas vezes eu sentia que estava admirando este canto por horas, mas frequentemente era por alguns minutos. O zumbido maquinal e o creque-creque de dois projetores Gaumont Kalee 21 forneciam a insistente trilha sonora. No entanto, na sala de projeção, era suave e lânguido, lá em cima, na cabine, era sempre o trabalho frenético, vinte e quatro fragmentos por segundo, levando a enorme quantia de celuloide

para a máquina que produzia a trilha sonora e o ritmo contagiante.

Algumas vezes, se eu estava especialmente interessado em um filme, eu o assistia na sala de exibição em meus dias de folga. Normalmente era um erro: eu ficava preocupado com a qualidade do foco; muito nervoso quando as marcas da troca de projetor apareciam; muito preocupado com aspectos de volume e proporção. Eu acabei por transformar cada “texto-clássico-realista”, com toda sua identificação de caracteres que ele estava destinado a promover, em uma experiência estruturalista-materialista do “filme como filme”. Sentado lá eu tentava ter a medida da experiência daqueles à minha volta – um senso da teatralidade da apresentação. Ouvir minha tão amada Nina Simone lá debaixo era horrível: simplesmente soava como um sofisticado bar de vinhos. Mas era incrivelmente ignorado. O que não era ignorado e funcionava como um tipo de charme alucinatório era a diminuição das luzes. Escurecer as luzes era como abaixar o volume da audiência. Você poderia vê-los se ajeitarem na cadeira; se reorientarem em relação a suas companhias, a seu assento e à tela. A diminuição das luzes, o espaço recalibrado, fazia os vizinhos retrocederem e intensificava a atração da tela. As pessoas se abaixavam; estávamos preparados para a longa viagem.

E, com a abertura das cortinas e o início do filme, você podia perceber as pessoas sentindo sua entrada no filme (eu era um deles, claro): catando sugestões e pistas. Examinando a sequência que antecede o título; ouvindo a trilha sonora; qualquer coisa que poderia indicar que tipo de prazeres e dores estava nos esperando. Precisamos de um apoio de braço para agarrar? Sentamos mais para frente em apreensão por alguém ser apreendido? Ou nos voltamos

para trás para rirmos alto? Filmes eram indícios de gênero, potencializadores de humor, e introdutores de humor: pequenos sinais para nos prepararmos, para nos sensibilizar para um futuro que pode acabar bem ou mal.

### 3.

A seção anterior pode ser entendida como uma “memória dos humores”, mas se assim for, é de um matiz particular. Não está particularmente na emotividade do humor, nem vale gastar muito tempo pensando sobre meu próprio humor emocional além de mencionar uma certa quantia de ansiedade no trabalho e desapontamento em relação à experiência cinematográfica. Eu poderia descrever diferentes gamas de experiências – visitar um hospital ou os primeiros dias na escola, por exemplo – e fazê-los cheio de humores da mesma forma. Eu creio que o tipo de descrições de humor que estou interessado em buscar frequentemente requer a presença e a ausência de perícia, alguma forma de ambiente institucional formal ou informal e um conjunto de técnicas materiais e suportes materiais sensuais e sensoriais associados. Na seção anterior, eu escolhi concentrar-me nas configurações onde concentração e atenção, como orientações de humor, estão em primeiro plano. E nesses, os “suportes” sensoriais parecem ser extremamente importantes: de fato, os *dimmers* de luz e os motores de cortina podem muito bem estarem fazendo boa parte do trabalho de humor, ou ao menos na configuração de um trabalho de humor mais preparatório como os sentimentos transmitidos pela canção de Nina Simone.

As pistas de humor de gênero social são importantes como uma forma de lidar com o desconhecido, ou se preparar para isso e antecipar as suas de-

mandas (reafinar sua atenção, silenciar-se, à medida que as luzes abaixam, por exemplo). Os humores estão direcionados ao futuro, mesmo quando estão submersos em reminiscências. Humor é a atividade de aferir a atmosfera da enfermaria do hospital, por exemplo, de modo que você se sensibilize para certas maneiras de ser e fique menos propenso a fazer papel de bobo: os infinitos recipientes de loção antisséptica para as mãos agora são uma importante propriedade nessa performance. Seria interessante escrever descrições de humor das primeiras semanas de recrutas do exército. Mas então eu penso que esses são apenas momentos em que os humores estão mais vívidos, e eu deveria tentar descrever humores quando eles se tornaram segunda natureza, quando as pessoas estão pouco cientes do caráter de humor da vida.

Minhas memórias dos humores poderiam ser estendidas enormemente para dar atenção devida aos mundos de humores dos filmes que eu projetei e me perguntar por algumas questões históricas sobre a relação entre as atmosferas desses filmes, começando com as produções britânicas, e o momento histórico que inclui a chegada de Margaret Thatcher a seu terceiro mandato como Primeira Ministra. Ainda que não haja um “humor nacional” de uma forma forte e imediata, há, claramente, níveis de otimismo e esperança que estão mais ou menos disponíveis em momentos específicos para partes da população. Que tipos de humor estavam circulando no momento em que se viu o nascimento da YBA (Jovens Artistas Britânicos); em que não se podia imaginar ainda uma alternativa ao domínio dos Tories (e não era sabido dos compromissos que seriam realizados para fazer esse acordo); em que se retirou triunfalmente a maioria das bases existentes de uma ação social progressiva; mas no momento em que também se

constituiu artifícios para jovens, configurando tipos de negócios que permitiram emergir bandas como Portishead; e um momento onde “o politicamente correto” era o novo bicho-papão?

Mas esse quadro de humores pode obscurecer alguns dos humores mais leves e obviamente mais materiais que tecem a cultura pelo chão: a matriz infinita de formas sociais que são vividas em vários níveis de intensidade e em monotonia. Na minha memória de humores, um dos aspectos que me interessava era um tipo de desmistificação banal dos humores que parecia apontar para algo da fragilidade do humor, mas também o modo como os humores são trabalhados e mantidos por ações que são, ao mesmo tempo, “nosso” trabalho (estamos todos ocupados fazendo nosso trabalho de humor), mas também ligado ao que os estudiosos da ciência se referem como delegados humanos (o trabalho de humor do acionamento do dimmer ou dos motores da cortina, por exemplo). Penso que parte disso surge ao pensar sobre os sentidos humanos e o modo como são orquestrados para certos humores e como esses humores podem ser quebrados facilmente. Eu quebro o clima [mood] de uma exibição quando eu aumento a luz ao fim do filme. A fragilidade da romântica intensidade hedonista de uma discoteca é, semelhantemente, revelada e destruída quando eles acendem a luz e cortam a música ao fim da noite: - pessoal, vocês não tem que voltar para casa? - ; meu deus, onde estamos? O clima [mood] na academia de ginástica é quebrado quando, em vez de um combustível infinito de uma energética música *house* e *R&B*, alguém acidentalmente toca uma lenta balada romântica.

Luzes, sons e decoração são importantes para os humores. Isso pode parecer óbvio quando olhamos para um mundo de mercadorias que são consi-

derados de ambientação [moodful]: luz ambiente [mood], música ambiente, arte ambiente e por aí vai. Sem dúvida há pessoas que montam hotéis famosos e hospitais particulares com a composição correta de cores, luz e música ambiente para promover bem-estar. Talvez os novos designers de interiores se promovam como “engenheiros de ambiente [mood]”. Mas eu também estou pensando no “luz ambiente” que você tem num laboratório científico na escola que é gerada pelas lâmpadas fluorescentes. De fato, um laboratório escolar pode ser um bom lugar para procurar pelo humor se eu quero cumprir minha promessa anterior de que há um humor para a chamada vida desapaixonada. Os laboratórios das escolas de hoje parecem aqueles que eu lembro de meus dias escolares exceto pelos bancos e bancadas de madeiras que foram trocados pelo que parece ser fórmica, alumínio, plástico e aço. Os bicos de Bunsen são os mesmos; os grandes quadros da tabela periódica ainda estão lá. O humor de um laboratório científico é garantido de maneira mais bem-sucedida pela forte padronização na forma de escrita: as anotações do experimento. Eu me lembro de estar numa aula de ciências e deveria ter um aluno novo lá, já que o professor lhe criticou por, não sabendo das convenções da escrita científica, entregar um relatório que o professor tomou como uma agressão: “Era uma luminosa manhã de setembro quando eu cheguei ao prédio de ciência...” Ele não estava zoando; ele apenas fez uso dos únicos recursos que tinha para escrever uma hipótese ou objetivo, prever um resultado, mostrar um método (essa era a parte que eu adorava, pois significava que eu poderia desenhar os aparelhos – meu item favorito era o condensador refrigerado à água), detalhar os resultados e as observações, e arrematando com uma conclusão. Com um jaleco sujo e uma noção de que a lição de casa da semana

necessitaria a anotação do trabalho prático, experimentos científicos se tornavam a performance de certo humor, um conjunto de ações deliberadas com uma meta em mente, como terminar a lição de casa. Algum dos pupilos eram, claro, bagunceiros e tentavam estragar o clima [mood]: ainda assim, o clima [mood] do experimento estava estabelecido, e parecia impossível achar o clima [mood] tão estranho quanto maravilhoso.

Até agora, eu venho caminhando sem utilizar as propriedades acadêmicas usuais de citação e de referência das autoridades acadêmicas; eu deixei de mobilizar corpos teóricos bem discutidos e utilizar vocabulário técnico. Eu sei como as exigências insistentes sobre as convenções de referências irritam alguns estudantes. Como um acadêmico que também exige insistentemente o uso das regras de citação, eu digo aos estudantes que, ao seguir essas regras, eles devem sentir uma alegre modéstia e generosidade: eles estão mostrando aos leitores uma conversa mais ampla de que são parte e também dando ao leitor pequenos presentes por mostrá-los livros e ensaios que eles também podem ir atrás e ler. Os estudantes não tendem a ver assim ou se sentir dessa forma. Eles acham tudo isso limitante: um procedimento disciplinar, uma formatação de suas energias. Mas, por mais constrangedora que pareça, o humor promulgado nas escritas acadêmicas das humanidades e ciência social é criador: permite aos estudantes enunciar algo. Se eu tivesse seguido na química, por exemplo, aquele humor prescritivo e deliberativo do experimento da escrita teria me permitido fazer coisas, quem sabe até descobrir algo novo. O clima [mood] em meu cinema permitiu que certas formas de experiência acontecessem que provavelmente não seriam possíveis em outras circunstâncias. O clima [mood] do hospital permite que pessoas se enga-

jem em conversas práticas sobre mortalidade e a fragilidade do corpo humano. Há preços para todos esses humores: qualquer humor calibra o mundo – focaliza aspectos, borra outras partes. Sem alguma calibração, o mundo todo seria indistinto: com calibração, nós performamos nossos valores sociais, e isso é sempre um jogo de perdas e ganhos. É assim que ideologia e alienação são performadas e sentidas.

#### 4.

Por que falar de humor, e por que agora? Em sua introdução à edição de *New Literary History* sobre o tema (“In the mood”), as organizadoras Rita Felski e Susan Fraiman sugerem que “humor contorna as incômodas categorias frequentemente impostas à experiência: subjetivo *versus* objetivo, sentimento *versus* pensamento, latente *versus* manifesto”; elas também sugerem que “humor é um termo bem situado para capturar o tom afetivo pouco elaborado da escrita crítica e teórica” (FELSKI; FRAIMAN, 2012, p. vi). Isto é, em parte, uma resposta para aquilo que pode ser visto como uma deficiência nas pesquisas culturais sobre emoções e afetos, que podem ser vistas como tendo uma tendência a dedicar-se somente aos estados emocionais intensos enquanto, ao mesmo tempo, privilegiam o corpo sobre a mente. Humor se beneficia da ampla gama de usos que tem na linguagem cotidiana: por isso, enquanto você pode afirmar que alguém que tem emoções vacilantes é “temperamental” [moody], você também pode estar “no clima” [in the mood] para quase qualquer coisa – para uma contemplação silenciosa, pensamento concentrado, festas, arrumação, e por aí vai. Para a pesquisa sócio-histórica, humores de baixa intensidade podem ser tão importantes quanto os de alta intensidade. Na verda-

de, a relação entre produção e gerência do medo (“fique calmo e siga em frente”) pode ser crucial para pensar sobre um passado recente construído sobre tanto a formatação e quanto a supressão das ansiedades em relação à guerra, às ameaças nucleares e ao terror. Humor é também um termo útil para formas de análise que se dedicam aos aspectos situacionais da vida. Por exemplo, a análise de humor é em geral simpática à compreensão de Bourdieu da ação social como forma de “improviso regulado”, mas seria menos simpática a seu sentido de como formas de dispensação são “duravelmente instaladas”. A análise dos humores oferece uma chance de fazer um trabalho empírico inspirado por algumas das mesmas preocupações encontradas na sociologia de Bourdieu sem se ter a sensação de que o resultado é, de alguma forma, acordado previamente (BOURDIEU, 1977, p. 78).

Não é difícil apontar as razões por que ‘humor’ pode estar na moda: afinal, durante o *crash* financeiro de 2007 e 2008, jornalistas forneciam diariamente diagnósticos de humor sobre o que estava acontecendo. Especialistas na televisão cotidianamente descreviam o humor hesitante do mercado, o sentido de um clima [mood] de descrença: como se a expansão do mercado tivesse que acabar pois ninguém mais estaria com humor para isso. Claro que isso pode não ser novo: a sociedade é economicamente temperamental [moody] há um bom tempo<sup>VI</sup>. Como mencionei acima, os humores de medo que circulam no mundo codificado em cores dos alertas de “terror” e de “catástrofe” - permanentemente vermelho é, com certeza, uma cor que todos nós podemos imaginar – pode sugerir que os tempos dos humores chegaram. Mas e se os humores correntes ajudaram a fazer do humor um tópico para o escrutínio intelectual, revelando, assim, a

importância do humor para a pesquisa histórica em geral.

Ao tentar oferecer uma consideração persuasiva da produtividade do humor, eu quero fazer um alerta: o aspecto mais valioso do humor é também seu aspecto mais problemático. Humor está em todos os lugares, sempre. Mesmo aqueles momentos que parecem totalmente sem humor estão, na verdade, apenas com humores modulados diferentemente. Procurar pelo humor é o equivalente a olhar para a forma: pode ter exemplos onde a forma está vividamente à vista, mas nunca haverá um exemplo de uma ausência da forma. Martin Heidegger, que viu o *Stimmung*, que é tanto humor quanto tonalidade, como uma condição para nosso sentido de “ser-aí” (*Dasein*), afirma: “O fato de que humor pode deteriorar e mudar significa simplesmente que em cada caso *Dasein* sempre tem algum humor. O pálido, eventualmente ausência balanceada de humor, que frequentemente é persistente e o qual não pode ser confundido com mau humor, está longe de ser nada” (2008, p.173). Ausência de humor é apenas humor num diferente registro da mesma forma que a ausência da forma é uma forma organizada diferentemente (de modo aleatório, por exemplo). Para Heidegger, não há como escapar do humor.

Humor, em Heidegger, não pertence a um sujeito; humor pertence às “coisas”, tal como na frase “como vão as coisas” - aponta para a situação na qual o sujeito se encontra. Charles Guignon (1984, p. 236), em uma compreensão particularmente útil do papel do humor em Heidegger, adverte contra tomar o humor como um estado interno: “Humores são descobertos não olhando para dentro, mas sim tendo uma ideia do conjunto da situação”. Este sentido de humor como uma atmosfera penetrante (e frequentemente aquela que é invisível graças ao hábito) é algo com-

partilhado por comentadores interessados numa compreensão nuançada de como subjetividade e sentimento se intersectam e divergem: “Humores são modos de sentimento onde o senso de subjetividade se torna difuso e a sensação emerge em algo próximo de uma atmosfera, algo que parece invadir o conjunto da cena ou situação” (ALTIERI, 2003, p. 2). É este sentido situacional do humor que o faz uma categoria particular útil para empreender uma pesquisa cultural ou sócio-histórica que está interessada na maneira pela qual o passado é experienciado como uma orientação preparada para um futuro irrealizado. Humor permite ao estudo da cultura trabalhar com a experiência histórica de um modo antecipatório.

Charles Guignon (1984, p. 237) segue explicando por que humor é um termo constitutivo para Heidegger:

Nossos humores modulam e dão forma à totalidade de nosso Ser-no-mundo, e eles determinam como as coisas podem nos tocar em nossas preocupações cotidianas. O argumento de Heidegger é que apenas quando nos sintonizamos ao mundo de certa forma nós podemos nos ligar às coisas e às pessoas em volta. Humores nos permitem focar nossa atenção e nos orientar. Sem essa orientação, um humano seria um feixe de capacidades brutas tão difusas e indiferenciadas que nunca descobriria nada. O que nós *realmente* encontramos em nossa sintonia de situação não é apenas o mundano, mas sim um mundo cultural altamente determinado.

O trecho de Guignon é interessante, produtivo e problemático. O “sintonizar” segue o sentido de que humor em Heidegger (*Stimmung*) é na raiz uma orientação sentida. E esse sentido

de sintonização deve direcionar qualquer um que deseje estudar os humores para o material sensorial que constrói o conjunto da situação.

Talvez a análise dos humores, então, precise adotar o tipo de formalismo que é encorajado pela preocupação de Jacques Rancière com a “partilha do sensível” (*le partage du sensible*). A atenção de Rancière ao “sistema de formas a priori determinando o que se apresenta à experiência sensível”, que resulta no “recorte dos espaços e tempos, do visível e do invisível, da palavra e do barulho que determina simultaneamente o lugar e o desafio da política como uma forma de experiência” (RANCIÈRE, 2004, p. 13) é uma politização do *Stimmung*. Ao alertar-nos para o fato de que o “mundo cultural altamente determinado” que “encontramos em nossas situações sintonizadas” é desigual e assimétrico, os humores nos conectam à aproximadamente cem anos de antropologia e sociologia que, com propriedade, descobriram as circunstâncias tácitas que permitem algumas pessoas serem vistas como um nativo ou um estrangeiro. Para qualquer um interessado na performance do sexismo no ambiente de escritório, por exemplo, as regras tácitas que permitem alguns tipos de enunciados sejam vistos como engraçados e irônicos, enquanto outros sejam tomados como expressões de inveja, alertam aos estudiosos a forma como o humor é performado por meio dos códigos de linguagem e da posição dos sujeitos. Dessa forma, assim como humor oferece as circunstâncias de “sintonia”, também performa a situação que “nos liga”.

Tomem, como exemplo, os Centros de Remoção de Imigração da Agência de Fronteira do Reino Unido. São edifícios usados para deter aqueles que estão esperando para serem forçosamente deportados do Reino Unido



e para ouvir o resultado das apelações depois da rejeição de seus pedidos iniciais de asilo. O que constitui humor aqui não é o grau de otimismo ou pessimismo envolvido em algum dos casos particulares, o que varia, é claro, enormemente, mas a sintonizações institucionais que são performadas por meio, por exemplo, das mesas e cadeiras com as bases parafusadas das salas de visitas. O clima [mood] penal não é mitigado pela polidez inglesa da Agência de Fronteira; para aqueles que procuram asilo enquanto esperam ter um “retorno” forçado para onde correm perigo, as desculpas habituais que vem com as sentenças e começam com “Lamentamos, mas...” adicionam mais um sentido de incompreensão à experiência de ser sintonizado e de ser desligado<sup>VII</sup>.

Se Guignon não destaca a forma como os humores tornam certas formas de operar como insignificantes, invisíveis, inapropriadas, insinceras e inadequadas, ele nos fornece uma ênfase que faz o humor excepcionalmente útil para a pesquisa histórica. O sentido de que o humor é um encontro com um “mundo cultural altamente determinado” é crucial para o tipo de pesquisa histórica sobre humor que eu quero fazer. Tome, por exemplo, o que é um dos momentos mais cheios de humores da recente história britânica: “o inverno do descontentamento”. Para muitos cidadãos com certa idade, a própria frase traz à mente uma enxurrada de imagens recolhidas das capas de jornal de ruas infestadas de ratos e cobertas de lixo. Particularmente, no frio inverno de 1978-1979, disputas salariais causaram greves entre os lixeiros. O acúmulo de lixo foi intensamente fotografado pela imprensa e acompanhado por editoriais denunciando o poder dos sindicatos.

Qualquer outra coisa que possa ser dita daquele momento histórico, o “trabalho sobre o humor”, que foi perfor-

mado por lideranças políticas da direita e seus jornais que os apoiam, foi assustadoramente bem sucedido. E ainda é. Um conjunto de disputas relativamente menores forneceram marcadores sensoriais e sensuais de humor que as greves, mais significantes economicamente, simplesmente não poderia oferecer. O fato de que o final de 1978 e o início de 1979 estavam ligados a um humor de “descontentamento”, que era efetivado pelo lixo nas ruas e pela aparição de vermes, é o alibi pleno de humores que foi usado recorrentemente para explicar a “inevitabilidade” da eleição de Margaret Thatcher, que se tornou Primeira-Ministra em maio de 1979. Hoje, o caráter pavoroso daquele momento (“não importa o que aconteça, nós não queremos voltar a isso”) é um consenso de humor incentivado no jornalismo popular, na historicização preguiçosa dos programas de TV, por trabalhistas tanto quanto por conservadores. É incentivado quase diariamente, naturalizando infinitamente o conservadorismo thatcherista e a destruição do pacto social do pós-guerra<sup>VIII</sup>. Uma abordagem dos estudos culturais sobre os humores pode ser vista como a re-humorização de tais períodos históricos como uma tarefa particularmente útil mas extremamente difícil.

## 5.

O que é, então, o humor dos estudos culturais? Talvez essa não seja uma forma útil de colocar a questão; tentar caracterizar os estudos culturais frequentemente parece seguir a lógica de caracterizar o cristianismo descrevendo os cristãos mais exagerados e hipócritas, o que não quer dizer que não haja valor sociológico em olhar para as funcionalidades institucionais por meio das personalidades exageradas. Um pensamento mais pertinente é pensar sobre o que primeiramente sintonizou

você ou eu (sintonizou e ligou, na terminologia hippie de Guignon) aos estudos culturais e pensar sobre isso nos termos de humor. Não necessariamente precisava ser estudos culturais, é claro; poderia ser sobre tentar lembrar por que você se apaixonou pela primeira vez pelo *free jazz*, Kylie Minogue, e os filmes de Paul Thomas Anderson – ou qualquer outra forma cultural ou personalidade. Mas você pode estar aqui lendo isto porque você tem certo amor por um tipo de coisas que recebem o nome de estudos culturais, e as vezes vale se lembrar sobre o que lhe chamou à atenção pela primeira vez – as formas que agiram sobre o sensorium, sintonizando ao mundo de uma forma peculiar e particular. Ou estou errado em pensar que algo assim aconteceu?

Há um forte elemento de humor em sua memória do primeiro encontro com os estudos culturais? Eu lembro de ser um estudante de graduação em arte em um evento onde havia algumas palestrantes feministas. Uma das minhas professoras se levantou para rebater o que estava sendo dito. Eu não consigo lembrar qual foi sua objeção exatamente, apenas que envolvia uma profunda ambivalência sobre um argumento particular e as características do mundo social: mas ela expressava essa ambivalência com uma urgência tão calorosa que eu fui capturado pela aura de sua vontade. Eu penso que até aquele ponto eu tinha sempre associado meus próprios sentimentos de ambivalência, vacilação, indecisão e incerteza por ser inseguro, ter fraqueza intelectual e moral. Olhar em volta para pessoas que comandam e recrutam a atenção normalmente significa olhar para pessoas que sabiam exatamente como se sentem e sabiam o jeito certo de sentir; todos pareciam ter uma certeza inabalável em como o mundo deveria ser. Eles eram ferozes, urgentes, intensos, fortes e,

geralmente, homens: já aqui, com essa pessoa maravilhosa, estava uma incerteza dilacerada com um fogo por mudanças sociais, uma recusa em tomar o mundo como ele se apresenta. Essa ambivalência feroz era um novo humor para mim e me permitiu agir de um jeito diferente. Era um humor de engajamento com uma incerteza apaixonada, um dos humores dos quais ainda sou grato por encontrar nos estudos culturais.

Creio que minha excitação com os estudos culturais, ou com o tipo de coisas que eu considero como estudos culturais, sempre foi animada pela possibilidade de achar humores novos e diferentes: quando eu estava ocupado com, etomado por, os escritos de Michel de Certeau, foi o humor daquilo que realmente me captou. Eu ainda acho que os humores do trabalho de de Certeau são importantes e que eles se perdem se seu trabalho for reduzido a uma ou duas seções de *A Invenção do Cotidiano* (1984). Em seus escritos, há uma melancolia produtiva que é apagada quando o autor é transformado no campeão do tipo de improvisações informais que performamos para ter sucesso. Há mais coisas da versão de Nina Simone de “Baltimore” aqui. Talvez as pessoas deveriam ler *A Invenção do Cotidiano* de traz para frente; começando pelo final, com os capítulos sobre a morte e o tempo (“O inominável”; “Indeterminadas”). Os leitores poderiam então encontrar o humor de um cotidiano saturado por fantasmas da labuta e da tenacidade, juntamente com uma atenção exagerada a tudo aquilo que excede a interpretação. É um humor que eu não consigo imaginar ser cansativo ou fácil de se acostumar. Não é o oposto daquela frase batida de “pessimismo da razão e otimismo da vontade”, mas a recalibra de uma forma significativa, introduzindo um sentido agudo de “Oh Baltimore, não é difícil simplesmente viver”

suturado a uma orgia de revelações em detalhes da atualidade vivida. Não oferece escapatória, panaceia, plano de ação ou caminho para a revelação ou revolução. Tais soluções serão encontradas em outro lugar. Em vez, oferece um instrumento de sintonia, calibrada finamente à nossa inserção banal ao mundo: é Heidegger sem florestas e sem obsessão pela autenticidade.

Talvez humor não é apenas algo para os estudos culturais descreverem ou analisarem, mas algo para produzir ativamente. Como trabalhadores da cultura, podemos não ser os mais bem localizados para construir hospitais ou decidir como eles deveriam funcionar, mas nós talvez tenhamos algo a contribuir em pensar sobre a série dos humores, e suas metáforas, que pode ser encorajadora e quem sabe mais frutífera para pacientes e aqueles que os cuidam (tanto especialistas e como não especialistas)<sup>x</sup>. Nós podemos não estar dispostos a voltar a trabalhar no cinema, mas talvez poderíamos experimentar circunstâncias produtivas para ver filmes. Ou poderíamos olhar para aqueles que estão experimentando humores na escrita acadêmica, produzindo escritas que tem novas aberturas<sup>x</sup>. Talvez isso seja recodificar o projeto de Brecht: “Os métodos se gastam, os estímulos falham. Novos problemas surgem e exigem novas técnicas. A realidade se modifica: para representá-la, é necessário modificar também os meios de representação. Nada surge do nada, o novo nasce do velho, mas é justamente isso que o faz novo”<sup>xi</sup>. Talvez os estudos culturais necessitem de novos humores, novas formas de sintonia para a realidade que se apresenta. Mas num mundo onde a alienação e a ausência de empatia pode ser uma condição patológica geral, talvez nós necessitemos de um conjunto de humores diferente daquele imaginado por Brecht.

#### Bibliografia:

- ALTIERI, Charles. *The Particulars of Rapture: An Aesthetic of the Affects*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- BRECHT, Bertold. The Popular and the Realistic. In: *Brecht on Theatre*. London: Methuen, 1964.
- CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- FELSKI, Rita; FRAIMAN, Susan. Introduction, *New Literary History*, 43, 2012.
- GUIGNON, Charles. Moods in Heidegger's Being and Time. In: CALHOUN, Cheshire; SOLOMON, Robert C. [orgs.] *What is an Emotion? Classic Reading in Philosophical Psychology*. New York: Oxford University Press, 1984.
- HEIDEGGER, Martin. *Being and Time*. New York: Harper Perennial, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004.

**Recebido em 04/12/2015**  
**Aprovado em 05/02/2016**

I Ben Highmore. Doutor pelo Birbeck College (University of London) e professor de Estudos Culturais na Universidade de Sussex (Reino Unido). E-mail: b.highmore@sussex.ac.uk

II Paulo Rodrigues Gajanigo. Doutor em Ciências Sociais (UERJ), professor de Sociologia na Universidade Federal Fluminense. E-mail: gajanigo@gmail.com

III Nota do tradutor: o termo chave deste artigo, mood, tem difícil tradução para o português. Mais diretamente, ele é traduzido por humor, no sentido de estado de ânimo. No entanto, mood se aproxima muito de uma acepção mais externa e objetiva que o termo em português não faz ver. Na expressão "I'm not in the mood" a melhor tradução parece ser "eu não estou no clima", pois dessa forma é ressaltado o caráter externo à vontade, como se houvesse algo fora das suas intenções que te colocam a fim de fazer algo ou não. O termo mood tem sido objeto de interesse nos estudos culturais exatamente por esse lugar híbrido que habita, entre a vontade mais íntima e os incentivos externos materiais. Optei, para tentar registrar a potência do termo, de traduzir normalmente por humor – que é de fato a tradução mais usual – mas traduzir para clima e ambiente (como quando se trata de "mood lighting") para registrar esses aspectos exteriores e, nesses casos, coloquei o termo entre colchetes para se ter clareza que no original se trata do mesmo termo. Outra dificuldade na tradução está no uso da palavra humor para tratar de algo engraçado. Muitas vezes, traduzindo para humor, as frases ficavam extremamente ambíguas, por isso, para evitar esse erro de leitura, coloquei o termo no plural – humores. Por fim, cabe registrar que boa parte dos estudos sobre o humor [mood] partem das reflexões de Martin Heidegger com o termo *Stimmung*. Em inglês, o termo foi recorrentemente traduzido por mood e attunement, em português também há uma oscilação entre humor e afinação, mas podendo ser traduzido também por atmosfera (Michael Inwood. Dicionário Heidegger. Jorge Zahar, 2002, p.93).

IV Tradução autorizada pelo autor do artigo: Ben Highmore. Feeling Our Way: Mood and Cultural Studies, *Communication and Critical/Cultural Studies*, 10:4, 2013, pp.427-43. Esta é uma tradução não oficial do artigo da Taylor & Francis and Routledge Open Select que apareceu em uma publicação da Taylor & Francis. Taylor & Francis não endossou esta tradução.

V Veja, por exemplo, a edição especial de *New Literary History*, 43 (2012) intitulada "In the Mood."

VI Jani Scandura, em *Down in the Dumps: Place, Modernity, American Depression* (Durham, NC: Duke University Press, 2008), faz o seguinte apontamento: "In the nineteenth-century United States, the term 'depression' was generally used with a modifier, such as 'economic'; 'melancholia' was the term of choice

for 'blue devil' moods. After the 1929 stock market crash, however, 'depression' came to refer simultaneously (and without antecedent) to psychological ill health and financial collapse in American clinical and popular discourse. The so-called Great Depression was marked both by economic and mass psychological depression," p. 4.

VII Veja o ensaio e testemunho fotográfico dos detidos de Melanie Friend no projeto Border Country disponível online em <http://www.melaniefriend.com/bordercountry/>

VIII Veja James Thomas, "'Bound in by history': The Winter of Discontent in British Politics, 1979–2004," *Media, Culture and Society*, 29, 2 (2007): pp.263–83, para uma excelente abordagem sobre isso.

IX Veja Havi Carel. *Illness*. Durham, NC: Acumen, 2008.

X Como exemplos de trabalhos que tem sido sensíveis aos humores ao mesmo tempo em que estão abertos a um humor diferente dos escritos escolares são particularmente importantes para mim os seguintes: Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*. Durham, NC: Duke University Press, 2010; Lauren Berlant, *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 2008; Ann Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*. Durham, NC: Duke University Press, 2012; Sianne Ngai, *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005; Jani Scandura, *Down in the Dumps: Place, Modernity, American Depression*. Durham, NC: Duke University Press, 2008; Kathleen Stewart, *Ordinary Affects*. Durham, NC: Duke University Press, 2007; D. J. Waldie, *Holy Land: A Suburban Memoir*. New York: St Martin's Griffin, 1996. Vale mencionar também os escritos de Alphonso Lingis especialmente o ensaio "Armed Assault" em *Aesthetic Subjects*, editado por Pamela R. Matthews e David McWhirter (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).

XI N.T.: Tradução da edição de *Teatro Dialético. Ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.