

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

VIVIANNE LINDSAY CARDOSO

**DIVERSIDADE CULTURAL DO CINEMA BRASILEIRO:
UM ESTUDO DA EFETIVIDADE DAS POLÍTICAS PÚBLICAS**

BAURU

2018

VIVIANNE LINDSAY CARDOSO

**DIVERSIDADE CULTURAL DO CINEMA BRASILEIRO:
UM ESTUDO DA EFETIVIDADE DAS POLÍTICAS PÚBLICAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Área de Concentração em Comunicação Midiática, Linha de Pesquisa: Gestão e Políticas Públicas da Informação e da Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Bauru, com requisito à obtenção do título de Doutora em Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Juliano Maurício de Carvalho.

BAURU

2018

CARDOSO, Vivianne Lindsay

Diversidade cultural e as política públicas de comunicação: Uma análise de efetividade no cinema brasileiro / Vivianne Lindsay Cardoso, 2018.

570 f.

Orientador: Juliano Maurício de Carvalho

Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2018.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DEFESA DE DOUTORADO

Área de Concentração: Comunicação Midiática

Linha de Pesquisa: Gestão e Políticas da Informação e da Comunicação Midiática

Banca Examinadora:

Presidente/Orientador: Professor Doutor Juliano Maurício de Carvalho

Instituição: FAAC, UNESP – Bauru

Titular: Prof. Dr. Antonio Francisco Magnoni

Instituição: FAAC, UNESP - Bauru

Titular: Prof. Dr. Maximiliano M. Vicente

Instituição: FAAC, UNESP - Bauru

Titular: Prof^a. Dr^a. Eula Dantas Taveira Cabral

Instituição: Fundação Casa de Rui Barbosa - PPGMA

Titular: Prof^a. Dr^a. Catalina Norminanda Montoya Vilar

Instituição: Universidade Autônoma de Barcelona

Suplência:

Prof. Dr. Carlo José Napolitano - Instituição: FAAC, UNESP - Bauru

Prof^a Dr^a Mirna Tonus - Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Mateus Yuri Ribeiro da Silva Passos - Universidade Metodista de São Paulo

Resultado: Aprovada

Bauru, 24/08/2018

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE VIVIANNE LINDSAY CARDOSO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 24 dias do mês de agosto do ano de 2018, às 00:00 horas, no(a) Auditório dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. JULIANO MAURICIO DE CARVALHO - Orientador(a) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. CARLO JOSE NAPOLITANO do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. ANTONIO FRANCISCO MAGNONI do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Profa. Dra. EULA DANTAS TAVEIRA CABRAL do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação / Centro Universitário da Cidade/ Curso de Comunicação Social, Professora Doutora CATALINA NORMINANDA MONTOYA VILAR do(a) Doctorado en Comunicación Estratégica en Publicidad y Relaciones Públicas / Universidad Autónoma de Barcelona, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da TESE DE DOUTORADO de VIVIANNE LINDSAY CARDOSO, intitulada **Diversidade cultural do cinema brasileiro: um estudo da efetividade das políticas públicas**. Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: _ _ _ _

Aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.



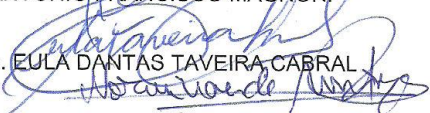
Prof. Dr. JULIANO MAURICIO DE CARVALHO



Prof. Dr. CARLO JOSE NAPOLITANO



Prof. Dr. ANTONIO FRANCISCO MAGNONI



Profa. Dra. EULA DANTAS TAVEIRA CABRAL

Professora Doutora CATALINA NORMINANDA MONTOYA VILAR

*Aos meus amados e admiráveis pais Neusa e Antonio, fontes inesgotáveis de amor, luz,
apoio, força, exemplo e dedicação, a quem devo minha vida e eterna gratidão.*

*Aos meus amados irmãos Anne, Meyre e Guto, meus amigos e incentivadores a seguirmos
juntos com coragem sempre desbravando as aventuras da vida.*

*Ao meu amor, Luciano, por ser o melhor companheiro de todas as horas com seu amor,
luz, amparo, alegria e fé, lembrando sempre que o amor é a melhor forma de completude
na vida.*

*Aos Amigos de Luz, fontes inesgotáveis de amor, coragem e fé, que sempre me deram
forças para recomeçar e seguir no caminho que me propus a trilhar.*

*Ao meu amado tio Zildo (in memoriam), por sua imensidão de amor, coragem, força, luz,
alegria e bondade, a quem devo o melhor referencial a seguir de resiliência, resignação,
coragem e alegria de viver de maneira singular.*

Agradecimentos

Agradeço a Banca Examinadora e aos Suplentes pela disposição e contribuições em partilharem de seus conhecimentos e considerações para meu amadurecimento intelectual, profissional e humano. Assim como ao meu Orientador Prof. Dr. Juliano Maurício de Carvalho pela oportunidade de vivenciar este aprendizado e amadurecimento. Faço um agradecimento especial a Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil, pelo apoio para o desenvolvimento deste trabalho como pesquisadora bolsista¹.

Agradeço a aqueles que me deram todo o suporte, força, inspiração, coragem e fé para cumprir meu doutoramento, entre eles minha fundamental família com meus abençoados pais Neusa e Antonio e meus amados irmãos Anne, Meyre e Guto pelo apoio incondicional, amizade, amor e por estarmos sempre unidos quando a vida nos exige mais do que sozinhos somos capazes de realizar. Minha gratidão ao meu amado e precioso Luciano por seu apoio, cumplicidade, companheirismo, luz, paz, paciência e amor em todas as horas, durante todos os dias desde que o conheci. Minha gratidão também aos meus amigos que me acompanham e apoiam nesta jornada, em especial a inestimável e iluminada Sandra e a inspiradora Stefhanie, minhas irmãs de coração a quem devo minha profunda e eterna gratidão.

¹O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

“De nada valem as ideias sem homens que possam pô-las em prática”

(Frase creditada a KARL MARX)

RESUMO

A pesquisa propõe, por meio de um recorte histórico entre 2006 e 2016, analisar a efetividade das políticas públicas de comunicação voltadas à diversidade cultural no cinema brasileiro. Considerando fatores econômicos, sociológicos e culturais visa identificar se as mesmas estão sendo efetivas para a proteção, promoção e desenvolvimento da diversidade cultural no país. Trabalha-se como a hipótese de que as políticas públicas não estão sendo efetivas, não atendendo a todos objetivos propostos na regulação. Utiliza-se como fundamentação teórica-metodológica o materialismo histórico-dialético. Adota-se pensadores oriundos dos Estudos Culturais e da Escola Francesa para auxiliar na sistematização do conceito de diversidade cultural. A partir dos dados levantados, aplica-se análise de efetividade das políticas públicas envolvendo eficácia, eficiência e equidade, além de metodologia específica para análise de área para indústria audiovisual, trabalhando com mapeamento e desenvolvimento de indicadores. Como resultados encontrados são identificados movimentos econômicos de tendência a concentração e homogeneização especialmente dos processos de distribuição e consumo cinematográficos no Brasil, corroborando a hipótese proposta.

Palavras-chave: Diversidade Cultural; Comunicação e Efetividade; Políticas de Comunicação; Audiovisual; Cinema.

ABSTRACT

The research proposes, through a historical review between 2006 and 2016, to analyze the effectiveness of public communication policies aimed at cultural diversity in Brazilian cinema. Considering economic, sociological and cultural factors, it aims to identify if they are being effective for the protection, promotion and development of cultural diversity in the country. The hypothesis is that public policies are not being effective, not meeting all objectives proposed by the regulation. The historical-dialectical materialism is used as theoretical-methodological foundation. Authors from Cultural Studies and the French School are used to help systematize the concept of cultural diversity. Based on gathered data, effectiveness analysis of public policies are performed considering efficacy, effectiveness and equity, besides specific methodology to audiovisual industry analysis, working with mapping and performance indicators development. As results, are identified economic movements with tendency to concentration and homogenization, especially considering the processes of distribution and cinematographic consumption in Brazil, corroborating the hypothesis proposed.

Keywords: Cultural diversity; Communication and Effectiveness; Public Communication Policies; Audio-visual; Movie theater.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Total de longas brasileiros lançados por ano (1930-1965).....	424
Gráfico 2: Total de longas brasileiros lançados por ano (1966-1990)	424
Gráfico 3: Total de longas brasileiros lançados por ano (1991-2006)	425
Gráfico 4: Total de longas-metragens brasileiros lançados por ano (2006-2016)	427
Gráfico 5: Total de longas-metragens brasileiros lançados por ano (2006-2016)	430
Gráfico 6: Total de longas brasileiros lançados por estados (2006-2016)	437
Gráfico 7: Percentual de títulos brasileiros lançados por categorias de direção (2009-2016)	446
Gráfico 8: Percentual de público dos títulos brasileiros lançados por categoria de direção em longas-metragens no circuito comercial brasileiro (2009-2016)	448
Gráfico 9: Quantidade de diretores que lançaram títulos por faixa de salas no lançamento (2009-2016)	449
Gráfico 10: Quantidade de títulos lançados no período e intervalo médio entre lançamentos por diretor estreante (2009-2016)	449
Gráfico 11: Quantidade de títulos lançados no período e intervalo médio entre os lançamentos por diretor (2009-2016)	450
Gráfico 12: Evolução da quantidade de títulos lançados por país de origem (2009-2016)	453
Gráfico 13: Total de distribuidoras brasileiras em lançamentos nacionais por ano (2009- 2016)	455
Gráfico 14: Faturamento das distribuidoras por lançamentos de filmes brasileiros (2009- 2016)	458
Gráfico 15: Faturamento total das distribuidoras em lançamentos por ano (2009- 2016).....	460
Gráfico 16: Evolução da renda por origem (2009-2016)	460
Gráfico 17: Faturamento das distribuidoras por lançamentos de filmes internacionais (2009-2016).....	461
Gráfico 18: Evolução da renda das distribuidoras brasileiras (2009-2016).....	462
Gráfico 19: Evolução da renda das distribuidoras estrangeiras (2009-2016).....	463
Gráfico 20: Quantidade de títulos lançados por faixa de salas na estreia das cinco distribuidoras que mais lançaram no período (2009-2016).....	464

Gráfico 21: Público dos títulos lançados por faixa de salas no lançamento (2009-2016)...	465
Gráfico 22: Quantidade de títulos lançados por faixa de salas no lançamento (2009- 2016)	466
Gráfico 23: Evolução da quantidade de semanas com algum título estrangeiro ocupando mais de um terço do parque exibidor existente no ano (2009-2016)	467
Gráfico 24: Evolução da quantidade de títulos lançados em mais de 900 salas e do total de salas de exibição do país (2009-2016)	468
Gráfico 25: Evolução da quantidade de semanas com pelo menos um título ocupado mais de 700 salas (2009-2016)	469
Gráfico 26: Evolução da quantidade de salas de exibição (2009-2016)	469
Gráfico 27: Evolução do número de salas no Brasil 1971 a 2017.....	470
Gráfico 28: Quantidade de salas de exibição por região do país (2009-2016.....	473
Gráfico 29: Variação de habitantes por sala em relação a região (2009-2016)	477
Gráfico 30: Evolução do número de habitantes por sala e quantidade de salas de exibição (2009-2016)	482
Gráfico 31: População residente em cidades com e sem salas de exibição por estado (2016)	483
Gráfico 32: Evolução do público nas salas de exibição (2009-2016)	485
Gráfico 33: Público Total em Salas de Cinema (2009-2016)	487
Gráfico 34: Público de filmes brasileiros e a participação do público total (2009-2017)	488
Gráfico 35: Evolução da renda das salas de exibição (2009-2016)	493
Gráfico 36: Evolução do público dos títulos lançados por país de origem (2009-2016).....	494
Gráfico 37: Evolução do preço médio do ingresso (PMI) (2009-2016)	495

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Total de longas-metragens nacionais lançados por ano (2006-2016).....	426
Tabela 2: Quantidade de longas-metragens brasileiros por gênero(2006-2016)	427
Tabela 3: Produção de filmes eróticos/pornográficos nacionais (2006-2016).....	428
Tabela 4: Origem das produções nacionais por regiões (2006-2016)	429
Tabela 5: Origem produções de longas-metragens nacionais lançados por regiões em porcentagem.....	431
Tabela 6: Origem produções nacionais região Sudeste (2006-2016)	432
Tabela 7: Origem produções nacionais região Sul (2006-2016)	433
Tabela 8: Origem produções longas-metragens nacionais região Nordeste (2006-2016).....	434
Tabela 9: Origem produções nacionais região Centro-Oeste(2006-2016)	434
Tabela 10: Origem produções nacionais região Norte (2006-2016)	435
Tabela 11: Origem produções nacionais por estados (2006-2016)	436
Tabela 12: Estimativa da população residente no Brasil e unidades da Federação com data de referência 1º de julho de 2016.....	439
Tabela 13: Relação entre produção 2006-2016.....	439
Tabela 14: Relação entre produção 2006-2016.....	441
Tabela 15: Lançamentos por produtoras na década (2006-2016).....	442
Tabela 16: Relação entre produtoras e produção ao ano (2006-2016)	443
Tabela 17: Dados gerais sobre diretores estreantes em longas-metragens brasileiros lançados no circuito comercial nacional (2015)	446
Tabela 18: Dados gerais sobre diretores estreantes em longas-metragens brasileiros lançados no circuito comercial nacional (2016)	447
Tabela 19: Lançamentos entre longas-metragens nacionais e internacionais.....	452
Tabela 20: Percentual em relação ao total de lançamentos entre longas-metragens nacionais e internacionais.....	452
Tabela 21: Quantidade de títulos lançados por países de origem (2009-2016)	453
Tabela 22: Total de distribuidoras em lançamentos nacionais por ano (2009-2016) – Parte 1.....	454
Tabela 23: Total de distribuidoras em lançamentos nacionais por ano (2009-2016) – Parte 2.....	455
Tabela 24: Total de distribuidoras em lançamentos internacionais por ano (2009-2016) –	

Parte 1.....	456
Tabela 25: Total de distribuidoras em lançamentos internacionais por ano (2009-2016) –	
Parte 2.....	456
Tabela 26: Ranking das distribuidoras por quantidade de títulos lançados (2009-2016).....	457
Tabela 27: Faturamento das distribuidoras por lançamentos de filmes brasileiros (2009-2016) – Parte 1.....	458
Tabela 28: Faturamento das distribuidoras por lançamentos de filmes brasileiros (2009-2016) – Parte 2.....	458
Tabela 29: Faturamento total das distribuidoras em lançamentos por ano (2009-2016) –	
Parte 1.....	459
Tabela 30: Faturamento total das distribuidoras em lançamentos por ano (2009-2016) –	
Parte 2.....	459
Tabela 31: Faturamento das distribuidoras por lançamentos de filmes internacionais (2009-2016) – Parte 1.....	461
Tabela 32: Faturamento das distribuidoras por lançamentos de filmes internacionais (2009-2016) – Parte 2.....	461
Tabela 33: Crescimento do número de salas e filmes totais lançados (2009-2016).....	471
Tabela 34: Números máximo de salas com filmes brasileiros lançados (2009-2016).....	472
Tabela 35: Percentual de concentração de salas por região (2016).....	474
Tabela 36: Quantidade de Salas por UF Norte (2009-2016).....	475
Tabela 37: Quantidade de Salas por UF Nordeste – 2009-2016.....	475
Tabela 38: Quantidade de Salas por UF Sudeste – 2009-2016.....	476
Tabela 39: Quantidade de Salas por UF Sul – 2009-2016.....	476
Tabela 40: Quantidade de Salas por UF Centro-Oeste – 2009-2016.....	476
Tabela 41: Dados gerais do número de salas por região e município (2016).....	478
Tabela 42: Dados gerais do número de salas por região e municípios em relação a população atendida (2016).....	478
Tabela 43: Quantidade de salas por faixa populacional 2009-2016.....	480
Tabela 44: Complexos e números de salas (2009-2016) – Parte 1.....	484
Tabela 45: Complexos e números de salas (2009-2016) – Parte 2.....	484
Tabela 46: Números de público total e em obras brasileiras e estrangeiras(2009-2016).....	486
Tabela 47: Longa-metragem nacional lançado por região (2016)	489

Tabela 48: Faixa de público por obra de longa-metragem nacional (2016)	489
Tabela 49: Máximo de salas por longa-metragem nacional lançados (2006-2016).....	491
Tabela 50: Máximo de público por sala com longa-metragem nacional lançados (2006-2012-2016)	492
Tabela 51: Ranking das empresas exibidoras por quantidade de salas (2016).....	496
Tabela 52: Ranking dos 20 títulos de maior bilheteria (2009-216)	499
Tabela 53: Ranking dos 20 títulos brasileiros de maior bilheteria (2009-216)	502
Tabela 54: Panorama de dados gerais (2009-2016) - Parte 1.....	503
Tabela 55: Panorama de dados gerais (2009-2016) - Parte 2.....	503

SUMÁRIO

1. CAPÍTULO 1: Introdução.....	18
1.1 Da práxis ao problema de pesquisa.....	18
1.2 O reconhecimento da diversidade cultural.....	20
1.3 Proposição de pesquisa.....	21
1.4 A estrutura da tese.....	27
1.5 Relevância da tese.....	30
2. CAPÍTULO 2: Premissas para a diversidade cultural: capitalismo, cultura, comunicação e cinema.....	32
2.1 Proposições.....	32
2.2 Para compreender o movimento do objeto.....	40
2.3 A comunicação como relação consciente.....	43
2.4 O cinema como espaço comunicacional das manifestações culturais em suas diversas formas.....	48
2.5 Processo de produção, distribuição e consumo.....	51
2.6 O indivíduo e a propriedade.....	60
2.7 A mercadoria e seu valor social.....	71
2.8 A cultura e as relações sociais.....	79
2.9 Cultura como ideologia e alienação.....	84
2.10 O papel e o poder do Estado.....	97
2.11 Políticas públicas como objeto de manutenção social.....	101
2.12 A efetividade de políticas públicas e políticas sociais de comunicação.....	110
3. CAPÍTULO 3: Da Cultura ao conceito de Diversidade Cultural na Comunicação.....	130
3.1 A cultura e a diversidade cultural.....	130
3.1.1 Relações entre conceito e teoria para a diversidade cultural.....	142
3.2 Poder simbólico, identidades, culturas híbridas e as relações entre o local e o global.....	170
4. CAPÍTULO 4: O Predomínio da Economia diante dos Hábitos Culturais e suas Regulações.....	204
4.1 Proposições.....	204
4.2 O predomínio da economia sobre os hábitos culturais.....	204

4.3 Cultura, comunicação e economia nas indústrias culturais na atualidade.....	239
4.4 Pluralidade, pluralismo e diversidade cultural nos espaços de poder, representação, reconhecimento e pertencimento.....	260
4.5 Desafios da diversidade cultural, da pluralidade cultural e do pluralismo no escopo normativo da comunicação brasileira.....	287
5. CAPÍTULO 5: A Regulação da Diversidade Cultural no Brasil aplicada ao Cinema.....	298
5.1 Proposições.....	298
5.2 Diretrizes para os Direitos humanos e a comunicação voltados à diversidade cultural.....	299
5.3 A Constituição Brasileira e a adoção da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais.....	320
5.4 As leis e normatizações para a diversidade cultural no cinema brasileiros.....	347
5.4.1 As normatizações para o cinema.....	362
6. CAPÍTULO 6: Análise de resultado e discussão diante das políticas públicas de comunicação voltadas à diversidade cultural no cinema brasileiro.....	404
6.1 Metodologia.....	404
6.2 Mapeamento e Avaliação.....	423
6.2.1 Quanto a Produção.....	423
6.2.2 Quanto a Distribuição.....	451
6.2.3 Quanto ao Consumo.....	485
6.3 Discussão dialética.....	512
7. CONCLUSÃO.....	524
7.1 Resultados da Avaliação.....	525
7.2 As normatizações para a diversidade cultural.....	527
7.3 A realidade social condicionada.....	529
7.4 A diversidade cultural na existência condicionada.....	538
7.5 Desafios diante dos resultados.....	546
8. REFERÊNCIAS.....	550
9. APÊNDICES.....	567

CAPÍTULO 1:

Introdução

“Sem sombra de dúvida, a vontade do capitalista consiste em encher os bolsos o mais que possa. E o que temos a fazer não é divagar acerca da sua vontade, mas investigar o seu poder, os limites desse poder e o caráter desses limites.” (MARX, 1865², p. 4)

1.1 Da práxis ao problema de pesquisa

O cinema brasileiro vivencia nos últimos anos um movimento de expressiva expansão no número de obras realizadas. O cinema nacional aumentou consideravelmente o número de produções desde o ano de 2013. Em 2016 o país bateu o recorde de lançamento com 142 obras produzidas, seguindo os números anteriores expressivos de 132 obras em 2015, 114 em 2014 e 129 em 2013. Parte considerável das obras produzidas são reflexos de políticas públicas e sociais federais incrementadas nos últimos anos por meio de incentivos à produção do audiovisual. O cinema nacional vive um período pujante no número de produções realizadas e, além disso, com reconhecimento em premiações internacionais em festivais e eventos cinematográficos renomados. Neste processo de expansão do cinema no Brasil, tem sido promovido de maneira complementar, bem como paralelamente em diversas ações, a busca pelo reconhecimento da relevância da diversidade cultural em território nacional.

Identifica-se que há regulações sendo desenvolvidas para a valorização e expansão do cinema brasileiro em território nacional. Diante de um cenário promissor, surge a inquietude: por quê são sempre os mesmos núcleos de produção e distribuição lançados e consumidos nas salas de cinema brasileiros considerando que há um número considerável de novas obras sendo realizadas que contam, por meio de regulações, com o apoio e o subsídio do Estado? Por que não estão sendo veiculadas e acessadas essas as obras produzidas?

A partir destes questionamentos iniciais se buscou identificar e compreender se haviam regulações vigentes e atuais voltadas especificamente para a comunicação, em

² Informe pronunciado por Marx nos dias 20 e 27 de junho de 1865 nas sessões do Conselho Geral da Associação Internacional dos Trabalhadores. Publicado pela primeira vez em folheto à parte em Londres em 1898. Transcrito da edição em português das Obras escolhidas de Marx e Engels publicada em 1953 pela Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscou.

especial para o cinema que incentivassem produções, distribuições e consumos de produções diversas, diferentes das comumente encontradas nas salas de cinema, as oriundas de núcleos de diversidade cultural. Ao serem identificadas as regulações vigentes tanto de valorização para a diversidade cultural, quando para as obras cinematográficas em geral, foi possível compreender que há leis de incentivo nacionais atuais que atuam ao encontro do incentivo da produção, distribuição e consumo do cinema nacional. Entre eles as políticas públicas e sociais identificadas no Plano Nacional do Audiovisual e no Brasil de Todas as Telas. Por fim, observando inicialmente os dados quanto aos números de obras produzidas entre o período de 2006 e 2016, que deu início ao processo de implantação e validade de tais políticas públicas voltadas à diversidade cultural e o cinema no Brasil, identificou-se um expressivo aumento do número de obras cinematográficas produzidas no país, um aumento de número de salas existentes, bem como o número de público assistindo as produções nacionais.

A partir de um levantamento inicial, a dúvida permaneceu: se há regulações, se há aumento do número de obras cinematográficas sendo produzidas, número de salas e público, por quê seguem sendo distribuídos e consumidos os produtos dos mesmos núcleos de produção? Onde estão as obras oriundas de núcleos de diversidade cultural que a lei propõe a proteger e promover? Não haveria interesse do público? Não estariam as políticas aplicadas sendo adequadas? Qual o motivo ou quais são os motivos na realidade social do país que levam a este cenário de distribuição e consumo? Foi desta série de perguntas e inquietudes que a proposta desta pesquisa surgiu com o problema de pesquisa proposto na buscar por compreender e responder se: as políticas públicas nacionais de comunicação voltadas à diversidade cultural no cinema são efetivas?

A efetividade surge como conceito basal no escopo da realidade social observada, pois se entende que o resultado da aplicação de regulações adotadas, sejam elas política pública e/ou políticas sociais, não devem limitar-se a análises quantitativas, mas considerar qualitativamente a complexidade e a singularidade da realidade social na qual esteja inserido o objeto de análise, inclusive com seus movimentos, potenciais, limitações e interesses.

A partir o problema de pesquisa estruturado se identificou a necessidade de uma fundamentação tanto teórica, quanto metodológica que permitissem subsidiar e sustentar uma compreensão não apenas para um olhar centrado nos resultados gerais dos dados disponibilizados pelo Estado, mas que viabilizassem compreender de maneira estruturante e basal a composição social na qual o objeto proposto está inserido, construindo um olhar

amplo e aprofundado para os movimentos sociais que envolvem e interferem o processo de produção, distribuição e consumo cinematográficos voltado à contemplação da diversidade cultural em território nacional e que deles refletem os dados encontrados. Desta busca, surge este trabalho.

1.2 O reconhecimento da diversidade cultural

Para a contemplação da diversidade cultural naturalmente é apresentado um desafio inicial: ser compreendido o que é diversidade cultural. Em seguida surge um outro desafio: como lidar com ela? A trajetória percorrida nesta pesquisa permite a compreensão de que diversidade cultural está integrada em boa parte das estruturas sociais, nas quais grupos e sociedades de homens e indivíduos que as compõem se manifestam de modo diverso ao grupo social predominante. Assim, a diversidade cultural compreendida nesta pesquisa é toda aquela que está fora dos padrões massificados e moldados pelo sistema de consumo capitalista, refletidos em uma cultura dominante e homogeneizadora. Em termos normativos, a conformação das definições acerca da diversidade cultural adotada pelo Unesco - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura passou por diversos aprimoramentos entre a década de 1950 e 2000, que integra a definição mais aplicada e respeitada nos estudos teóricos do ocidente.

A trajetória dos debates conceituais para a diversidade cultural surgem de modo globalizado desde o final da Segunda Guerra Mundial, com o Acordo Geral de Tarifas e Comércio (GATT)³ que reconheceu inicialmente a especificidade cultural exatamente do cinema, pois mundialmente são registrados embates entre o livre comércio e a proteção da diversidade cultural do audiovisual entre os países. O debate alcançou amplitude em 1995, quando a Organização Mundial do Comércio (OMC) foi criada, passando a discutir o tratamento a ser dado aos produtos culturais envolvendo os acordos de liberalização do comércio internacional, especialmente com o cinema em questão. Do amplo debate, como resultado de uma busca pela preservação da diversidade cultural no mundo com apoio da Unesco, é criada a Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural (2001). O documento apresenta a cultura como sendo o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. É por meio da originalidade e na pluralidade de identidades manifestas que os grupos e as sociedades são compostos. (DECLARAÇÃO, 2001). Em 2005, com a 33ª Conferência

³ Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$acordo-geral-de-tarifas-e-comercio-%28gatt%29](http://www.infopedia.pt/$acordo-geral-de-tarifas-e-comercio-%28gatt%29)> . Acesso em 03/06/2011.

Geral das Organizações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura, promovida pela Unesco, houve a formulação da Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais⁴. Adotada pela Unesco no mesmo ano, a iniciativa fortaleceu documentos norteadores posteriores sobre o tema, inclusive no Brasil.

Ao longo das décadas houve pelos países membros da Unesco o reconhecimento da diversidade cultural como um patrimônio da humanidade. O desenvolvimento de políticas públicas, envolvendo os poderes público, privado e a sociedade civil, tornam-se elementos determinantes de manutenção e valorização não apenas para a preservação da diversidade cultural, mas também de seu desenvolvimento social e econômico, inclusive o que engloba as produções comunicacionais. No campo do audiovisual, especialmente do cinema, torna-se mais desafiador por estar intimamente ligado a demandas das indústrias culturais que movimentam setores e modelos negócio fortemente conservadores e segmentados. Este passa a ser o principal desafio. Contemplar a diversidade cultural nas mais diversas conjunturas, inclusive no cinema, e superar desafios de interesses econômicos, políticos, de demanda social e até mesmo conceitual. Garantir políticas públicas e regulamentações que contemplem a diversidade cultural no cinema passa a envolver uma análise que está diretamente ligada a liberdade de expressão, ao próprio direito à comunicação e o acesso à informação.

1.3 Proposição de pesquisa

A partir das proposições da Unesco, a proposta desta pesquisa foi percorrer as nuances da diversidade cultural fundamentadas em concepções basais, voltando as questões que alicerçam os pensamentos acerca da diversidade cultural. Diversidade cultural essa inserida em uma realidade capitalista, em uma perspectiva ocidental, aplicada e manifesta como instrumento de comunicação e arte por meio do cinema. Neste escopo, esta pesquisa tem como objeto a diversidade cultural aplicada nas políticas públicas nacionais de comunicação voltadas ao cinema. A partir do problema de pesquisa adotado que busca responder se as políticas públicas nacionais de comunicação voltadas à diversidade cultural no cinema são efetivas, adota-se como hipótese que as políticas públicas de comunicação nacionais de diversidade cultural no cinema não estão sendo efetivas no Brasil, não atendendo a todos objetivos e metas propostos na regulação.

⁴ Disponível em: < <http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/07/convencao-sobre-a-diversidade-das-expressoes-culturais-unesco-2005.pdf>>. Acesso em: 02/03/2015

Trabalha-se para isso com os seguintes objetivos: a) Objetivo geral: Analisar a efetividade das políticas públicas nacionais de comunicação voltadas à diversidade cultural no cinema. b) Objetivos específicos: 1. sistematizar o conceito de diversidade cultural no campo da comunicação; 2. mapear regulamentações, normatizações e políticas públicas de comunicação vigentes no Brasil voltadas à diversidade cultural no cinema; 3. analisar os dados de produção, distribuição e consumo das produções cinematográficas computados pelo Estado, além de avaliar a relação de efetividade entre os objetivos e metas propostos e os resultados alcançados com a políticas públicas adotadas. Para demonstrar se elas são efetivas, serão considerados a eficiência (impacto), eficácia (objetivos) e equidade (questões alternativas de igualdade, oportunidade, vinculadas à distribuição) a partir de uma realidade social capitalista.

A fundamentação teórica desta pesquisa se estrutura no pensamento teórico-metodológico de Karl Marx que parte da concepção de que a produção material é o objeto central de atenção do indivíduo que produz em sociedade, que produz a partir de uma estrutura socialmente determinada. (MARX, 2011). Compreende o indivíduo como ponto de partida da história e não como um resultado histórico, sendo posto por sua representação da natureza que é construída pelo próprio homem e ao qual, ao mesmo tempo, está inserido. Para estudar e compreender a produção em sociedade sugere seguir “o processo histórico de desenvolvimento em suas distintas fases” (MARX, 2011, p. 56), pois a compreende como uma abstração que a avalia como razoável, sendo capaz de destacar e fixar o elemento comum do processo histórico. Ao compreender serem as condições materiais que viabilizam a vida do ser em sociedade, o modo de ser em sociedade, de sua existência, é definido assim por categorias que o estrutura (MARX, 2008, 2011). A atenção de Marx se volta para a sociedade que vive no sistema capitalista.

Adota-se nesta pesquisa o conceito teórico-metodológico do materialismo histórico-dialético de Marx para compreender o modo de ser, as formas de existência da diversidade cultural aplicada nas políticas públicas nacionais de comunicação voltadas ao cinema. Conforme orienta Marx (2011), o objeto apresenta-se ao pesquisador que vai buscar em sua trajetória histórica a sua essência, a sua capacidade de produção e ação social. Diante do objeto o pesquisador trabalha para compreender o seu conceito concreto diante de um contexto social, considerando a fidelidade do indivíduo produzindo em sociedade e respeitando seu processo histórico, como recomenda Marx (2011). Como ele mesmo aponta, (...) “em última instância, à questão de como operam as relações históricas gerais no interior da produção e qual a sua relação com o movimento histórico geral”. (MARX,

2011, p.54). A questão, de modo evidente, “faz parte da discussão e do desenvolvimento da própria produção” (Ibid., p.73). Identifica-se o conceito concreto para compreender os processos de uso em um segundo momento.

Nesta trajetória percorrida proposta por Marx, utiliza-se como opção uma estrutura descritiva na busca por gerar um panorama histórico e conceitual que permita conformar um arcabouço teórico que viabilize uma compreensão e uma sustentação da composição da realidade social da qual resultam as ações e desafios do Estado. Com isso, busca-se oportunizar uma análise de políticas públicas de comunicação voltadas à diversidade cultural no cenário capitalista ocidental, mas que não sejam apenas fundamentadas nas metodologias e parâmetros desenvolvidos pela Unesco que são habitualmente aplicados.

Para a sistematização do conceito de diversidade cultural desenvolvido pela Unesco é adotado o diálogo com o texto original de Lévi-Strauss (1953) encomendado pela Unesco, além de diversos autores que discorrem com o pensamento marxistas. A cultura e suas prática neste projeto são vistas como formas materiais e simbólicas criadas e modificadas ativamente pelo homem no espaço social e econômico, sendo capazes de influenciar e sofrer consequências das relações político-econômicas, inclusive pelo uso dos meios de comunicação de massa, transmitindo e transformando a própria história. Desta forma, o pesquisador Martín-Barbero (2001) considera que as políticas de comunicação têm como tarefa superar a concepção excludente do conceito nacional e assumir seu espaço real, mais amplo e completo de construção de espaços culturais latino-americanos, envolvendo a diversidade de culturas e comunidades dentro da nação. Compreende que a política, a cultura e a comunicação são campos primordiais de batalha, sendo estratégica a recuperação da dimensão simbólica da política para restaurar a capacidade de representar o vínculo existente entre cidadãos, o sentimento de pertencimento a uma comunidade que permitam enfrentar o que chama de erosões de ordem coletiva.

Utilizam-se como documentos de análise centrais o Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual, implantado em 2013 e o Programa Brasil de Todas as Telas, proposta aplicada do plano a partir de 2014, que são políticas sociais derivadas também da normatização basal da diversidade cultural no Brasil. No processo de avaliação das políticas sociais apresentadas nesta pesquisa serão estruturantes a Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais para o Brasil⁵, por meio do Decreto nº 6.177, de 2007 e a Lei nº 13.018/2014 do Programa Nacional de Promoção da

⁵Disponível em: <<http://www.bermuseus.org/wp-content/uploads/2014/07/convencao-sobre-a-diversidade-das-expressoes-culturais-unesco-2005.pdf>>. Acesso em: 03/04/2015.

Cidadania e da Diversidade Cultural, que institui a Política Nacional de Cultura Viva. Como dados norteadores da análise serão utilizados os documentos disponibilizados pelo Estado por meio do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA⁶, vinculado a Agência Nacional de Cinema – Ancine, que integra o Ministério da Cultura, órgão do Governo Federal. Delimita-se a pesquisa no escopo das produções cinematográficas brasileiras centradas entre os anos 2006 e 2016. Opta-se pelos dez anos considerando o período de implementação das regulações analisadas.

Adota-se nesta pesquisa a aplicação de metodologias complementares que considerem os processos industriais, o desenvolvimento tecnológico na comunicação, bem como as mudanças ocorridas tanto na cultura, quanto na sociedade. Partindo dos conceitos do materialismo histórico-dialético de Marx (2011), considerando o trabalho do pesquisador em compreender a trajetória histórica do objeto, sua essência, sua capacidade de produção e ação social permite, por meio dos dados coletados e analisados, compreender, refletir e contribuir acerca do movimento do objeto estudado. Para a análise dos dados, conforme recomenda o autor, buscou-se uma metodologia que permita compreender as informações levantadas. Para isso, adotam-se os critérios de avaliação de efetividade a partir das políticas públicas e sociais fundamentados por Cohen e Franco (1992), com recorte na etapa de análise da avaliação das políticas públicas com análise de eficiência, eficácia e equidade.

Os autores Cohen e Franco (1992) entendem que, a partir da avaliação com o uso da metodologia de efetividade para análise dos dados, é recomendável o uso de metodologia e técnicas próprias da área para chegar a afirmações causais e defensáveis sobre a eficácia do programa social sendo elas instrumentos “para determinar e que medida os projetos sociais alcançam seus objetivos” (1992, p. 79), com isso buscam alcançar maior rigor no levantamento dos dados e na construção de indicadores de análise. Por conta disso, opta-se pelo sistema de mapeamento e a construção de indicadores de indústria audiovisual de Leiva (2016).

Em síntese são utilizadas três metodologias complementares para responder o problema de pesquisa apresentado⁷: a) O materialismo histórico-dialético de Marx (2011) a partir do movimento do objeto para compreender e responder em uma perspectiva dialética o que faz com que o objeto seja efetivo ou não dentro de sua capacidade de produção e ação no contexto social. b) A análise de efetividade das políticas públicas e sociais a partir

⁶ Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/>>

⁷ Verificar Apêndice: Mapas Visuais Metodológicos

dos conceito de Cohen e Franco (1992) que utiliza os dados para analisar impacto (eficiência), objetivos (eficácia) e equidade, respondendo se são ou não efetivas. c) A sistematização de mapeamento e indicadores de Leiva (1996) para mapear e criar indicadores de análises dos dados em um campo específico – aqui o da indústria audiovisual. Em ordem de execução será iniciado com o mapeamento dos dados e os indicadores criados considerando fundamentações teóricas, bem como os dados disponibilizados. Em seguida será aplicada a análise de efetividade das políticas públicas e sociais e, posteriormente, compreendida a capacidade ou não de produção e ação do objeto no contexto social diante de um panorama dialético completado com a discussão da pesquisa desenvolvida.

Os critérios de avaliação dos dados desta pesquisa são fundamentados a partir das concepções de Cohen e Franco (1992). Eles compreendem que qualquer intenção de desenvolvimento depende do conhecimento de fatores econômicos, sociológicos e culturais próprios de cada país e região, especialmente em uma época marcada por rápidos avanços científicos e tecnológicos que abarcam os processos de industrialização, as mudanças na cultura e sociedade ao longo da história. “O entendimento dessas condições objetivas e dos meios de ação disponíveis resultam na coerência, relevância e eficácia das estratégias de desenvolvimento adotadas” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 11).

Os autores (1992) definem a efetividade como sendo, de forma generalista, “um termo que se usa frequentemente para expressar a realização concreta e as ações condizentes a essa realização concreta dos fins, objetivos e metas desejadas” (LÓPEZ, 1985, In COHEN; FRANCO, 1992, p. 107). A análise de efetividade se divide em duas dimensões operacionais iniciais que envolvem o impacto e os objetivos que permitem realizar uma análise de equidade. Ao adotar os critérios de Cohen e Franco (1992) que envolvem um campo amplo de possível análise de *ex ante* e *ex post*, ao considerar o *corpus* desta pesquisa, limita-se aqui a opção da “avaliação *ex post*” que se baseia em informações diretamente ligadas a implementação do projeto que pode estar concluído ou em curso, visando avaliar o impacto da política adotada para obter informações que visem a decisão e adoção qualitativas e quantitativas para a continuidade, mudança ou suspensão do projeto.

Para Cohen e Franco (1992) a avaliação de efetividade envolvendo a medida do alcance dos objetivos pode ser feita de diversas formas. Opta-se nesta pesquisa em utilizar para avaliação das políticas sociais o modelo “antes-depois”. O modelo é adequado para avaliar um grupo específico envolvido em um projeto, considerando o que havia sido produzido antes e os resultados obtidos com as medições realizadas depois da etapas de

execução da política social. É por meio da soma da eficiência, eficácia e equidade que torna-se possível a avaliação da efetividade de uma política social que é o projeto aplicado de uma política pública.

Compreende-se eficiência – diretamente relacionada ao impacto - como um princípio que envolve a contemplação dos desejos do indivíduo por meio de elevação de sua produção, abrangendo valores materiais, o aumento da capacidade de bens e serviços disponíveis. (COHEN; FRANCO, 1992, p. 22). Já a eficácia – diretamente relacionada aos objetivos - envolve valores imateriais, que contemplem as necessidades sociais e humanas que vão além dos valores materiais. A equidade, por fim, “implica na satisfação das necessidades básicas da população, priorizando segundo suas grades de urgência relativa” (Ibid., p. 25). A equidade abarca questões alternativas de igualdade, oportunidade, vinculada a distribuição, que propiciem as mesmas condições a partir de recompensas e/ou acordos alicerçados em méritos.

Essa desigualdade afeta valores muito arraigados em relação a igualdade natural dos seres humanos. Justamente, a equidade seria a via através da qual pode plasmar-se a justiça distributiva. A respeito da equidade corresponde a resolver duas questões: a que se relaciona com a distribuição, isto é, que quantidade há que dar ou quitar a uma pessoa; e a que se vincula a distribuição, vale dizer, quando deve ter cada um dos fins do processo econômico-social. (COHEN; FRANCO, 1992, p. 22)

Compreende-se na metodologia de Cohen e Franco (1988) as variáveis como instrumento analítico das políticas públicas. São consideradas nesta pesquisa como variáveis independentes: a diversidade cultural no Brasil; a relação entre comunicação e cultura; a indústria audiovisual no sistema capitalista. Consideram-se variáveis dependentes a partir dos dados disponibilizados pelo OCA: políticas públicas e sociais de comunicação e a produção material, ou seja, criação, produção, distribuição e consumo cinematográficos que, a partir das proposições de Leiva (2016), serão considerados: o público alcançado, o número de salas, o período em cartaz, a data de lançamento, a bilheteria, as regiões de distribuição, a(s) produtora(s), a(s) distribuidora(s) e a(s) exibidora(s) envolvido(s), além da relação entre os dados das produções nacional em relação as produções internacionais consumidas em território nacional. Definem-se como índices nesta pesquisa: o cruzamento entre as variáveis dependentes, especialmente as relações entre investimento, origem das produtoras, distribuidoras, público, salas de exibição e regiões de alcance. Para as variáveis parâmetro adotam-se o Decreto nº 6.177/2007 que adota a Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das

Expressões Culturais, a Constituição Federal e a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948)⁸.

Para o melhor cumprimento da avaliação, a proposta de Leiva (2016) para mapeamento e levantamento de índices permite a construção de indicadores. A autora (2016) propõe que a construção de mapas permite ajudar a oferecer um guia, uma forma de visualizar um território posto e se situar nele, viabilizando identificar os agentes envolvidos, sejam eles grandes, médios e/ou pequenos nos processos de intermediação e ação, sejam eles criadores, produtores, distribuidores que difundem ou exibem o audiovisual. Para Leiva (2016) o mapa pode retratar, descrever, explicar relações, detectar tendências e analisar o rol envolvendo os agentes de um setor, além de uma ampla aproximação intelectual a identificação de estruturas sociais. Busca-se, conforme Leiva (2016) destaca, compreender questões que envolvem conceitos, objetivos, opções e problemas abrangendo o cenário adotado e praticado para apresentar resultados que demonstrem forças e debilidades.

Entre os critérios de mapeamento de Leiva (2016) é construída uma representação gráfica do sistema de estruturas para apresentar: 1. Seus componentes, sejam estes atores sociais (individuais, empresas ou instituições) e/ou noções relevantes (como a concentração empresarial ou copyright); 2. O lugar que ocupa cada um dos ditos componentes (qual é sua relação hierárquica); 3. As relações existentes entre os mesmos (fluxos de intercâmbio). Nesta pesquisa os interesses envolvem: a aplicação do conceito de diversidade cultural no campo das políticas públicas nacionais de comunicação com enfoque no cinema; a indústria audiovisual vinculada ao cinema considerando os agentes e atores que integram, que estão à margem e excluídos do processo; e as formas de consumo das mercadorias envolvendo conteúdos da vida social em um sistema capitalista com seus conteúdos simbólicos. Para a contextualização da indústria audiovisual Leiva (2016) indica considerar o tamanho do mercado de atuação, a regulação do setor e as línguas de referência.

Diante de tal proposição, torna-se possível um desenvolvimento teórico e empírico desta pesquisa que busca dar sustentação para responder o problema de pesquisa tanto na perspectiva teórica, quanto aplicada, e chegar à conclusão da hipótese inicial.

1.4 A estrutura da tese

⁸ Declaração Universal dos Direitos Humanos. Disponível em: <<http://www.dudh.org.br/wp-content/uploads/2014/12/dudh.pdf>>. Acesso em: 05/10/2016

Esta tese é composta por seis capítulos e foi pensada para que o leitor percorra, juntamente com a pesquisadora, os elementos a serem considerados como determinantes em busca da resposta do problema de pesquisa e a confirmação ou a refutação da hipótese proposta. Dividida em dois grandes centros, a tese percorre na primeira parte três capítulos teóricos e conceituais, na segunda parte dois capítulos fundamentados em bases empíricas entre a estrutura normativa e legal fundante do objeto, além de dados selecionados que foram mapeados, avaliados e que apresentam suas respectivas discussões. O primeiro “Capítulo 1: Introdução”, do qual integra este texto, traz um panorama de como se configura este trabalho.

Na primeira parte da tese, o “Capítulo 2: Premissas para a diversidade cultural: capitalismo, cultura, comunicação e cinema” tem como proposta, a partir de uma contextualização teórica e metodológica marxiana, compreender a realidade social capitalista, a relevância do indivíduo inserido em sociedade e como se configura sua existência consciente diante de um sistema econômico fundamentado em uma lógica de produção, distribuição e consumo voltado a interesses financeiros. O capítulo também aborda os conceitos basais em sustentam a relevância do indivíduo, da cultura, da comunicação e do próprio cinema para a estrutura social, bem como para as relações humanas e sociais. Em um terceiro momento, é conceituado o papel e o poder do Estado diante da realidade social e como as políticas públicas atuam, como possuem papel de manutenção social da sociedade capitalista. Por fim, são trazidos ao escopo teórico os conceitos de efetividade, eficiência, eficácia e equidade demonstrando a relevância e os desafios de contemplação de políticas públicas que atendam a esses conceitos.

O “Capítulo 3: Da Cultura ao conceito de Diversidade Cultural na Comunicação” desenvolve a sistematização do conceito de diversidade cultural, propondo o desafio de relações entre os materialistas Marx e Engels diante do estruturalista Leví-Strauss, criando um conexões de sentido diante da relevância e o poder da preservação, valorização, manifestação, expansão, interação, fruição e capacidade de transformação social contidas na diversidade cultural e na própria cultura. Além disso, Leví-Strauss elucida questões ligadas aos desafios enfrentados pela diversidade cultural diante de lógicas culturais definidas por ele como cumulativas. A compreensão permite ainda elucidar desafios apresentados no capítulo ligados a movimentos de homogeneização e heterogeneidades culturais, além de relações que envolvem conceitos influenciadores e formuladores da própria cultura com suas diversidades, singularidades e/ou homogeneidades, entre eles a identidade cultural, o poder simbólico e a hibridação.

Fechando a primeira parte, o “Capítulo 4: O Predomínio da Economia diante dos Hábitos Culturais e suas Regulações” apresenta a trajetória de desenvolvimento da apropriação da indústria diante da cultura e da própria arte, utilizando mecanismos de convencimento e modelagem entre comunicação, cultura e lazer. Mecanismos esses utilizados, por meio de estratégias das indústrias culturais, para configurar uma realidade social na qual bens e valores simbólicos, entretenimento e o consumo sem pausa passam a fazer parte da vida dos indivíduos inseridos em sociedade. O capítulo ainda aborda os conceitos de pluralidade, pluralidade cultural, pluralismo e diversidade cultural, diante dos espaços de disputa de poder, representação, reconhecimento e pertencimento. A partir desses conceitos busca compreender quais os desafios a serem superados para que possam ser garantidos os direitos humanos de liberdade de expressão e comunicação, bem como os direitos primordiais dos núcleos oriundos de diversidade cultural. Por fim, é trazido ao debate os desafios da diversidade cultural, da pluralidade cultural e do pluralismo no escopo normativo da comunicação brasileira.

Na segunda parte da tese, voltada a empiria, o “Capítulo 5: A Regulação da Diversidade Cultural no Brasil aplicada ao Cinema” apresenta diretrizes para os direitos humanos e a comunicação voltados à diversidade cultural por meio de diversos documentos norteadores e basais para a garantia de contemplação, preservação e valorização. As diretrizes, fundamentadas em pensamentos globais, são norteadores para os países que integram os tratados internacionais, como o Brasil. Entre tais documentos são destacados: a Carta das Nações Unidas, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, a Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural, a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, além do reconhecimento da relevância do Relatório MacBride para a comunicação, bem como do papel social internacional da Unesco para o diálogo globalizado. O capítulo traz ainda a normatização e regulamentação que garante a contemplação da diversidade cultural no Brasil, desde a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, até a adoção da própria convenção, bem como as leis e normatizações para a diversidade cultural no cinema brasileiros que abarcam as políticas públicas em análise.

O “Capítulo 6: Análise de resultado e discussão diante das políticas públicas de comunicação voltadas à diversidade cultural no cinema brasileiro” apresenta o detalhamento metodológico aplicado na análise, bem como indicadores diretos e indiretos desenvolvidos para o mapeamento e avaliação com análise de efetividade das políticas públicas a partir dos dados levantados. Por fim, apresenta-se a discussão dialética dos

dados e dos resultados encontrados com a avaliação. A proposta do capítulo não é criar um amplo debate entre teoria e empiria, mas sim verificar com os dados avaliados a validade das principais questões e proposições teóricas apresentadas na primeira parte da pesquisa. Por fim, além da “Conclusão”, a tese traz ainda três mapas visuais no “Apêndice” para facilitar a compreensão da trajetória metodológica percorrida.

O resultado desta trajetória é uma tese compreendida como acima do tamanho recomendado na atualidade pelas instituições universitárias, mas foi uma opção percorrer de maneira detalhada os temas apresentados e tratados buscando, ao contrário da tendência, não se moldar em um tamanho, seguindo o movimento do objeto em análise com suas singularidades e peculiaridades, o que resultou em uma tese diversa. A princípio considerados conceitos amplamente debatidos por pesquisadores, identifica-se no resgate dos textos clássicos a forma mais autêntica encontrada pela pesquisadora para compreender-se os desafios da diversidade cultural na contemporaneidade no campo da comunicação e do cinema.

1.6 Relevância da tese

Este trabalho se propõe a contribuir com reflexões para o desenvolvimento de políticas públicas voltadas à diversidade cultural não apenas no escopo do cinema, mas também da comunicação, considerando a realidade social capitalista ocidental. Por meio de uma trajetória teórica conceitual, resgatando autores basais para o tema, busca-se criar também para pesquisadores da área, especialmente que estejam no início do desenvolvimento de suas pesquisas, um material norteador envolvendo os principais elementos estruturantes e que permeiam o conceito de diversidade cultural, bem como os desafios e limitações para sua preservação e promoção condicionados pelo sistema capitalista.

Compreende-se válida a proposição de uma trajetória de avaliação teórica e metodológica acerca da diversidade cultural na realidade social capitalista ocidental que se desenvolvem em paralelo as conformadas pela Unesco, propondo reflexões e apontamentos por parte dos referenciais adotados que ultrapassam os textos da organização. Em momento algum há uma proposição de oposição aos textos da organização, mas sim a busca por elucidações de questões que envolvem desafios de contemplação da diversidade cultural ainda não superados, mesmo com fundamentações legais e normativas bem estruturadas.

Por fim, a proposição da análise dos dados, mesmo limitada a critérios e resultados disponibilizados pelo Estado, permite compreender o cenário social configurado para a contemplação efetiva da diversidade cultural no Brasil. Identifica-se na contraposição da relevância da diversidade cultural para o desenvolvimento social e cultural diante dos interesses capitalistas, o reconhecimento de que a diversidade cultural possui desafios relevantes a serem superados diante dos movimentos de globalização.

CAPÍTULO 2:

Premissas para a diversidade cultural: capitalismo, cultura, comunicação e cinema

“Não é a consciência que determina a via, mas a vida é que determina a consciência”
(MARX; ENGELS, 2005, p. 52)

2.3 Proposições

Este capítulo tem como objetivo situar as premissas ontológicas que conduzem a fundamentação teórica e os parâmetros metodológicos adotados nesta pesquisa que delineou a defesa da tese que se apresenta. Partindo do problema de pesquisa proposto que busca responder se “as políticas públicas nacionais de comunicação voltadas à diversidade cultural no cinema são efetivas”, e considerando a fundamentação dos princípios e objetivos que a regulação brasileira propõe para a diversidade cultural no cinema, a busca desta tese é apresentar que na sociedade brasileira - que adota a estrutura social com modelo capitalista - não há como as políticas públicas voltadas à diversidade cultural no cinema brasileiro serem plenamente efetivas, mesmo que atuem contribuindo para o a criação, a produção, a difusão, a distribuição e a fruição da diversidade cultural, seja ela no contexto local, quanto global.

Partindo da fundamentação dos princípios e objetivos que a regulação brasileira institui, desenvolve-se a construção do pensamento que as políticas públicas nacionais de comunicação voltadas à diversidade cultural no cinema não são efetivas e nem poderão ser efetivas, apenas alcançando alguns pontos de efetividade, desde que não coloquem em risco ou abalem o sistema social capitalista. A diversidade cultural encontrará elementos de efetividade a partir das políticas pública adotadas em ações que deles resultem a manutenção e/ou expansão do sistema capitalista. A diversidade cultural que não possuir qualquer tipo de potencial de manutenção e/ou expansão do sistema terá das políticas públicas um resultado parcial de efetividade e/ou a total inefetividade, estando elas superficialmente contempladas para a garantia do *status quo* de tolerância entre os diversos grupos/classes social, e/ou ainda quando os grupos de diversidade cultural não representarem riscos para o *status quo*, tornando-se simplesmente excluídos dos processos de efetividade, resultando das políticas públicas total inefetividade.

Retomando as ideias e conceitos do materialismo histórico-dialético que busca compreender a vida social capitalista, a proposta deste capítulo é apresentar que diante da vida social em que se estrutura a sociedade brasileira, a diversidade cultural torna-se um elemento que fica a margem e/ou diverge aos interesses dominantes da estrutura social adotada. Mais do que isso, um dos objetivos centrais neste capítulo é apresentar que na estrutura social capitalista as políticas públicas e sociais são desenvolvidas e aplicadas para que possam ser ferramentas de adequação e ajustamento de tensões em um ambiente dialético entre interesses dos diferentes grupos sociais.

Para a apresentação das premissas ontológicas, parte-se de uma revisão de literatura do surgimento e fundamentação do pensamento proposto acerca da estrutura social no qual está inserido o objeto em análise: a sociedade capitalista com seus movimentos históricos, culturais e econômicos. Este trajeto é percorrido considerando influências ocidentais a partir do corpo do pensamento marxiano oriundo da obra de Karl Marx (1818-1883), com a teoria do autor e o uso do método do materialismo histórico-dialético, como fundamentação estruturante na relação entre economia, cultura e comunicação e, como já apontado, o processo de produção, distribuição e consumo que são adotados como chaves para a compreensão do escopo da tese. Resgatando o pensamento teórico-metodológico de Karl Marx, construído em um conjunto de obras complementares, com apoio de Friedrich Engels (1820-1895), o autor compreende que a produção material é o objeto central de atenção do indivíduo que produz em sociedade, que produz a partir de uma estrutura socialmente determinada (MARX, 2011, p. 54). Compreende-se aqui a produção material como sendo a produção, distribuição e consumo das obras cinematográficas brasileiras.

Marx (2011) entende que é por meio de sua produção material que torna-se possível entender o próprio indivíduo. Compreende o indivíduo como ponto de partida da história e não como um resultado histórico, sendo posto por sua representação da natureza que é construída pelo próprio homem e ao qual, ao mesmo tempo, está inserido. É o homem que constrói sua história e é desta construção que torna-se representação da natureza humana em uma estrutura social, inclusive submetendo e sendo submetido aos movimentos e características sociais em que esteja inserido. Em suas palavras, Marx (2011) apresenta o indivíduo: “Não como um resultado histórico, mas como ponto de partida da história. Visto que o indivíduo natural, conforme sua representação da natureza humana, não se origina na história, mas é posto pela natureza” (MARX, 2011, p. 55). Desta forma, adota-se na pesquisa a atenção central no indivíduo inserido em sociedade para a compreensão do

objeto em análise, pois é ele quem constrói a própria realidade social e é ele quem a modifica.

Paulo Netto (2009) explica que a teoria para Marx “não se reduz ao exame das formas dadas de um objeto, com o pesquisador descrevendo-o detalhadamente e construindo modelos explicativos para dar conta” (Ibid, p. 7), mas compreende que a teoria “é uma modalidade peculiar de conhecimento (outras modalidades são, por exemplo, a arte, o conhecimento prático da vida cotidiana, o conhecimento mágico-religioso” (cf. MARX, 1982, p. 15 IN PAULO NETTO, 2009, p. 7). Para Marx

Mas a teoria se distingue de todas essas modalidades e tem especificidade: o conhecimento teórico é o conhecimento do objeto tal como ele é em si mesmo, na sua existência real e efetiva, independentemente dos desejos, das aspirações e das representações do pesquisador. A teoria é, para Marx, a reprodução ideal do movimento real do objeto pelo sujeito que pesquisa: pela teoria, o sujeito reproduz em seu pensamento a estrutura e a dinâmica do objeto que pesquisa. E esta reprodução (que constitui propriamente o conhecimento teórico) será tanto mais correta e verdadeira quanto mais fiel o sujeito for ao objeto. (PAULO NETTO, 2009, p. 7)

O autor (2009) resgata o pensamento de Marx para explicar a relação entre sua teoria e seu método. “Meu método dialético, por seu fundamento, difere do método hegeliano, sendo a ele inteiramente oposto”. Ele detalha: “Para Hegel, o processo do pensamento [...] é o criador do real, e o real é apenas sua manifestação externa. Para mim, ao contrário, o ideal não é mais do que o material transposto para a cabeça do ser humano e por ela interpretado” (MARX, 1968, p. 16 IN PAULO NETTO, 2009, p. 8). Desta forma, a teoria é compreendida como “o movimento real do objeto transposto para o cérebro do pesquisador – é o real reproduzido e interpretado no plano ideal (do pensamento)” (PAULO NETTO, 2009, p. 8), sendo que o objeto da pesquisa possui uma existência objetiva que independe do pesquisador, do sujeito que o pesquisa, para que exista. No entanto, o autor (2009) lembra que ao adotar o objeto que possui um sistema de relações construídos pelo homem, como é o caso da burguesia para Marx, torna-se uma relação entre sujeito/objeto no processo do conhecimento teórico de não externalidade, sendo o sujeito implicado no objeto, sendo a prática social e histórica determinantes para a teoria.

Por isto mesmo, a pesquisa – e a teoria que dela resulta – da sociedade exclui qualquer pretensão de “neutralidade”, geralmente identificada com “objetividade” (acerca do debate que sobre a “objetividade” se acumulou nas ciências sociais e na tradição marxista, cf. Löwy, 1975, p. 11-36). (...) Entretanto, essa característica não exclui a objetividade do conhecimento teórico: a teoria tem uma instância de verificação da sua verdade, instância que é a prática social e histórica. (PAULO NETTO, 2009, p. 9)

Assim, o autor (2009) explica que o objetivo do pesquisador é “apreender a essência (ou seja: a estrutura e a dinâmica) do objeto” (Ibid, p. 8). Para isso sintetiza: “o método de pesquisa que propicia o conhecimento teórico, partindo da aparência, visa alcançar a essência do objeto” (Ibid, p. 8). Com este movimento explica que o pesquisador é capaz de alcançar a essência do objeto, ou seja, consegue capturar sua “estrutura e dinâmica, por meio de procedimentos analíticos e operando a sua síntese, o pesquisador a reproduz no plano do pensamento; mediante a pesquisa, viabilizada pelo método, o pesquisador reproduz, no plano ideal, a essência do objeto que investigou” (Ibid, p. 8). Paulo Netto (2009) explica que para Marx o papel do sujeito no processo de pesquisa deve ser essencialmente ativo para que consiga apreender a essência, a estrutura e a dinâmica que possui buscando apreendê-lo como um processo, para isso “o sujeito deve ser capaz de mobilizar um máximo de conhecimentos, criticá-los, revisá-los e deve ser dotado de criatividade e imaginação. O papel do sujeito é fundamental no processo de pesquisa” (Ibid, p. 10). Marx explica o processo: “na investigação, o sujeito “tem de apoderar-se da matéria, em seus pormenores, de analisar suas diferentes formas de desenvolvimento e de perquirir a conexões que há entre elas” (MARX, 1968, p. 16 IN PAULO NETTO, 2009, p. 10). Para isso utiliza técnicas variadas, conforme explica:

Neste processo, os instrumentos – ou, se se quiser, técnicas – de pesquisa são os mais variados, desde a análise documental até as formas mais diversas de observação, recolha de dados, quantificação etc. Esses instrumentos são meios de que se vale o pesquisador para “apoderar-se da matéria”, mas não devem ser identificados com o método: instrumentos similares podem servir (e de fato servem), em escala variada, a concepções metodológicas diferentes. (PAULO NETTO, 2009, p. 10).

O autor (2009) aponta que, aos ser concluída a investigação, respeitando que “no domínio científico, toda conclusão é sempre provisória, sujeita à comprovação, retificação, abandono” (Ibid, p. 10), é dado o momento em que o pesquisador apresentará de modo expositivo os resultados alcançados, onde tenha chegado. “Só depois de concluído este trabalho [de investigação] é que se pode descrever, adequadamente, o movimento real. Se isto se consegue, ficará espelhada, no plano ideal, a vida da realidade pesquisada” (MARX, 1968, p. 16 IN PAULO NETTO, 2009, p. 10). Assim, identifica-se que os resultados conclusivos da pesquisadora acerca do objeto em análise serão detalhados nesta tese, quando a trajetória percorrida de compreensão do movimento do objeto estará concluída, permitindo a verificação da comprovação ou refutação da tese.

Dedica-se considerável espaço deste texto para apresentar, a partir da teoria adotada, a estrutura social que envolve os elementos da vida social que abarcam elementos estruturantes, básicos de sustentação, denominado base ou infraestrutura; outros que envolvem elementos subjetivos complementares de ajuste e manutenção da estrutura adorada definido como superestrutura; e por fim o terceiro que garante o equilíbrio de forças e ajustamento do controle e ordem social para a conservação do modelo adotado, o Estado. É por meio deste escopo que torna-se possível compreender a sistematização desenvolvida do conceito de “diversidade cultural”.

Retomando as ideias marxianas para compreender a estrutura da vida social capitalista, três pontos são centrais a serem tratados neste capítulo: a) infraestrutura – ou base -, b) superestrutura e c) o Estado. São os três responsáveis pela estrutura, manutenção e expansão do modelo capitalista. Bottomore (1988) explica que os conceitos são adotados por Marx e Engels a partir da metáfora de um edifício: base (infraestrutura) e superestrutura para “apresentar a ideia de que a estrutura econômica da sociedade (a base ou infraestrutura) condiciona a existência e as formas do Estado e da consciência social (a superestrutura)” (Ibid, p. 52), sendo eles dependentes e coligados. É por meio da apresentação deste entrelaçamento que torna-se possível compreender o papel, a relevância e a força da cultura e, conseqüentemente, da diversidade cultural, na estrutura da vida social.

A infraestrutura é apresentada por Bottomore (1988) considerando que estrutura econômica não é “concebida como um conjunto dado de instituições, unidades produtivas ou condições materiais, mas antes como a soma total das relações de produção estabelecidas pelos homens” (Ibid, p. 53), o que para ele são as “relações de classe⁹ que, entre eles, se estabelecem”, conforme apontado por Marx (2016) envolvendo a relação direta entre os proprietários das condições de produção e os produtores diretos da estrutura social que abarcam a política e as relações que define como soberania e dependência, ou seja, as formas que define específicas que correspondem ao Estado. Assim, infraestrutura compreende-se, a partir da metáfora apresentada por Marx (2008) com a afirmação fundamentada nos processo de produção:

Na produção social de sua vida, os homens estabelecem determinadas relações necessárias e independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a uma determinada fase do desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. O conjunto dessas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a

⁹ Definição de classe encontra-se posteriormente neste capítulo.

qual se ergue a superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e intelectual em geral. (MARX, 2008, p. 47)

Superestrutura, em complemento, refere-se a consciência ou visão do mundo de uma classe como apresenta Bottomore (1988) ao citar trecho da obra de Marx (2008) para ilustrar a definição:

sobre as diferentes formas de propriedade, sobre as condições sociais de existência, ergue-se toda uma superestrutura de sentimentos, ilusões, modos de pensar e visões da vida distintos e formados peculiarmente. Toda a classe cria e forma esses elementos a partir de suas bases materiais e das relações sociais que a elas correspondem. (Ibid, p. 47)

Como reflexo disso, Bottomore (1988) entende que “a superestrutura não é autônoma, que não aparece por si mesma, mas tem um fundamento nas relações de produção sociais” (Ibid, p. 52). Consequentemente, afirma que

qualquer conjunto particular de relações econômicas determina a existência de formas específicas de Estado e de consciência social que são adequadas ao seu funcionamento, e qualquer transformação na base econômica de uma sociedade leva a uma transformação da superestrutura. (Ibid, p. 52).

No entanto, Bottomore (1988) alerta para a complexidade da relação entre infraestrutura e superestrutura. Primeiramente aponta que Marx tem consciência de que a forma de determinar a infraestrutura pode ser mal compreendida e avaliada com um reducionismo econômico, sendo exatamente por isso que caracteriza a relação que envolve a superestrutura no processo. Deste modo, “a superestrutura das ideias não é considerada como simples reflexo passivo, mas como dotada de certa eficácia própria” (Ibid, p. 53). O autor (1988) apresenta que Marx também tem consciência de que “a produção material se desenvolve de maneira desigual com relação à produção artística e às relações jurídicas” (Ibid, p. 53), para isso resgata um trecho da Introdução aos Grundrisse que apresenta a relação da arte no processo de produção, ele diz:

No caso das artes, é fato notório que certos períodos de seu florescimento não guardam qualquer proporção com o desenvolvimento geral da sociedade e, portanto, também com a base material (...) a estrutura essencial, por assim dizer, de sua organização.” Mas o problema não é tanto o de compreender que certas formas artísticas ou jurídicas podem corresponder a certas condições materiais não desenvolvidas: a arte grega baseia-se na mitologia grega e esta, por sua vez, é uma forma primitiva de tornar propícias forças naturais que não são bem-compreendidas ou dominadas, de modo que, nas palavras de Engels, essas falsas concepções têm “um fator econômico negativo como sua base” (carta a C. Schmidt, 27 de outubro de 1890). (MARX, IN BOTTOMORE, 1988, p. 53)

Por fim, Bottomore (1988) enaltece a compreensão de Marx para a eficácia da superestrutura para a determinação econômica do capitalismo¹⁰ e de Engels que afasta a “ideia de uma causalidade mecânica pela qual um nível, a economia, seria a causa e os outros níveis, as superestruturas, seus efeitos” (Ibid., p. 54), sendo ela substituída “por uma ideia “dialética” de causalidade, pela qual o fator em última instância determinante não exclui a determinação pelas superestruturas que, como causas secundárias, podem produzir efeitos e “reagir” sobre a base” (Carta a F. Mehring, 14 de julho de 1893 IN BOTTOMORE, 1988, p. 54). Como reforço do pensamento de Engels, Bottomore (1988) resgata:

nem Marx, nem eu, jamais afirmamos mais do que isso. Portanto, se alguém deforma nosso ponto de vista, dizendo que o fator econômico é o único determinante, estará transformando essa proposição numa frase sem sentido, abstrata e absurda. (carta a J. Bloch, 21-22 de setembro de 1890 IN BOTTOMORE, 1988, p. 54)

Contextualizados os conceitos iniciais de infraestrutura e superestrutura e de que dos dois surgirá o papel e a força do Estado, adota-se e desenvolvem-se os conceitos teóricos e metodológicos de Marx para compreender o modo de ser, as formas de existência e a reprodução dos objetos produzidos pelo indivíduo na sociedade brasileira que, em meio a sua produção material, produz regulações voltadas à contemplação e manutenção da realidade social. Para o desenvolvimento de uma pesquisa, conforme orienta Marx (2011), o objeto apresenta-se ao pesquisador que vai buscar em sua trajetória histórica a sua essência, a sua capacidade de produção e ação social. “As determinações que valem para a produção em geral têm de ser corretamente isoladas de maneira que, além da unidade – decorrente do fato de que o sujeito, a humanidade, e o objeto, a natureza, são os mesmos –, não seja esquecida a diferença essencial.” (Ibid., p.57). Paulo Netto (2011)

¹⁰ Definição de “capitalismo”: “Denominação do modo de produção em que o capital, sob suas diferentes formas, é o principal meio de produção. O capital pode tomar a forma de dinheiro ou de crédito para a compra da força de trabalho e dos materiais necessários à produção, a forma de maquinaria física (capital em sentido estrito), ou, finalmente, a forma de estoques de bens acabados ou de trabalho em processo. Qualquer que seja a sua forma, é a propriedade privada do capital nas mãos de uma classe, a classe dos capitalistas, com a exclusão do restante da população, que constitui a característica básica do capitalismo como modo de produção. A palavra “capitalismo” raramente é usada pelas escolas de teoria econômica não marxistas, como Tawney e Dobb observam. E, mesmo nos textos marxistas, ela é mais ou menos tardia. Marx, embora use o adjetivo “capitalista” e fale de “capitalistas”, não emprega “capitalismo” como substantivo nem no *Manifesto comunista*, nem no livro primeiro de *O Capital*. Só em 1877, em sua correspondência com os seus seguidores russos, ele a empregou, em uma análise do problema da transição da Rússia para o capitalismo. Essa relutância quanto ao emprego da palavra “capitalismo” pode ter sido consequência da relativa modernidade desta na época de Marx. O Dicionário Oxford registra o seu aparecimento em 1854, em um texto do romancista inglês William M. Thackeray.” (BOTTOMORE, 1988, p. 90)

lembra que para Marx a “reprodução ideal do movimento real do objeto pelo sujeito que pesquisa” (Ibid., p. 21) envolve um conjunto articulado de uma estrutura íntima e dinâmica não explícita de que é composto o objeto. “(...) o sujeito reproduz em seu pensamento a estrutura e a dinâmica do objeto que pesquisa. E esta reprodução (que constitui propriamente o conhecimento teórico) será tanto mais correta e verdadeira quanto mais fiel o sujeito for ao objeto.” (Ibid., p. 21).

Um dos conceitos estruturantes do pensamento de Marx refere-se à práxis. Bottomore (1988) explica que ela é considerada como uma forma especificamente humana do modo de ser do homem com sua ação e atividade, por meio do qual o homem é capaz de modificar o mundo e também a si mesmo, envolvendo sua “atividade livre, universal, criativa e auto criativa, por meio da qual o homem cria (faz, produz), e transforma (conforma) seu mundo humano e histórico e a si mesmo” (Ibid., p. 460). E é esta “atividade específica ao homem, que o torna basicamente diferente de todos os outros seres” (Ibid., p. 460). Em outras palavras, práxis é aquilo que, de fato, os seres humanos fazem, sendo que, por meio da práxis as coisas são compreendidas como elas realmente são e não como deveriam ser ou gostariam que tivesse sido. Em outra definição a partir do pensamento de Marx, práxis “é a atividade própria dos homens livres, dotados de razão e de vontade para deliberar e escolher uma ação” (CHAUI, 2008, p. 11). A palavra tem origem grega e Bottomore (1988) lembra a definição de Lobkowitz (1967) dada a ela quando se refere como sendo “quase todos os tipos de atividade que o homem livre tem possibilidade de realizar; em particular, a todos os tipos de empreendimentos e de atividades políticas” (LOBKOWICZ, 1967, p.9 in BOTTOMORE, 1988, p. 462).

Quando Marx (2011) afirma que o indivíduo é o ponto de partida da história, sendo ele o construtor dela e posto a ela, identifica-se a práxis como a norteadora da compreensão do movimento histórico de um objeto em análise ou mesmo de uma dada realidade social. É no modo de ser do homem em ação que se torna possível identificar as características, os movimentos, os conflitos e modificações acerca de um objeto por parte do pesquisador, permitindo que sua análise e contribuição sejam fiéis e as mais completas possíveis. A práxis no pensamento marxiano permite compreender que o olhar científico do pesquisador voltado à aplicação, por exemplo de uma regulação, permite que seja concretizado da maneira mais ampla, possuindo uma percepção mais clara e detalhada da realidade social e do objeto a ser analisado.

2.4 Para compreender o movimento do objeto

Marx (2011) recomenda que, a partir do objeto que se apresenta, é necessário ao pesquisador compreender seu movimento diante de um contexto social, considerar a “fidelidade do indivíduo produzindo em sociedade e respeitando seu processo histórico” (Ibid., p.54). Como ele mesmo aponta, é fundamental (...) “em última instância, à questão de como operam as relações históricas gerais no interior da produção e qual a sua relação com o movimento histórico geral” (Ibid., p.73), considerando a relação entre o concreto, as representações e as determinações abstratas.

O concreto é concreto porque é a síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade de diversidade. Por essa razão, o concreto aparece no pensamento como processo de síntese, como resultado, não como ponto de partida, não obstante seja o ponto de partida efetivo e, em consequência, também o ponto de partida da instituição e da representação. Na primeira via, a representação plena foi volatilizada em uma determinação abstrata; na segunda, as determinações abstratas levam à reprodução do concreto por meio do pensamento. (Ibid., p. 77-78)

Ou seja, o movimento real do objeto em análise inserido em um processo de produção deve ser compreendido considerando determinações abstratas adotadas no contexto social e formas de reprodução consciente dessas determinações. A partir da necessidade de compreensão do conceito concreto para entender os processos de uso de um objeto, conforme recomenda Marx (2011) serão apresentados no pensamento do autor as determinações que envolvam o que entende por conceito concreto, considerando as representações construídas ao longo do processo de sua consolidação. Assim, para estudar e compreender a produção em sociedade o autor sugere seguir “o processo histórico de desenvolvimento em suas distintas fases” (Ibid., p. 56), pois a entende como uma abstração que a avalia como razoável sendo capaz de destacar e fixar o elemento comum do processo histórico.

Na relação do homem inserido neste processo histórico, Marx (2008a) alerta que os homens “fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquela com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado” (2008a, p. 19). Desta forma, o autor (2008b) conceitua: “O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência” (2008b, p. 47). Por conta desta ponderação, é fundamental considerar para a análise de um objeto a ser pesquisado o processo histórico-social do qual faça parte, pois se torna peça determinante para o seu modo de ser. Para esta pesquisa o modo de ser do cinema brasileiro é condicionado por regulações que podem

determinar e alterar em seu modo de ser, mas não apenas isso, envolve hábitos culturais de consumo e interesses econômicos que determinam o modo de ser de maneira tão decisiva quanto a regulação.

Marx e Engels (2005), ao definirem vida material como aquela em que o homem produz em sociedade, consideram a distinção do homem que possui uma vida material daquele que possui uma vida social. Esta distinção é determinante para compreender o movimento de um objeto inserido em uma vida social. Para a compreensão desta diferença, primeiramente neste processo entre vida material e vida social do ser humano, Marx e Engels (2005) trabalham com os conceitos de homem e indivíduo de modos distintos. Para eles “o homem” é aquele que está inserido em uma vida material, mas não subordinados à divisão do trabalho como um ideal. Já o ser humano que está subordinado ao estado tendo a divisão de trabalho como um ideal, inserido em uma vida social, seguindo este pensamento e movimento da estrutura do trabalho, é denominado “o indivíduo”. Desta forma, o homem ou o indivíduo estão diretamente vinculados as relações de consciência de seu modo de estar e ser na vida material, na sua relação com o trabalho e com o próprio movimento real da realidade social em que esteja inserido. Em suas palavras, o homem é a força motriz que está diretamente ligado ao seu processo de consciência no processo de desenvolvimento histórico-social:

Os filósofos representam os indivíduos que não mais se encontram subordinados à divisão do trabalho como um ideal sob o nome “o homem”, e todo o processo que acabamos de explicitar foi concebido por eles como o processo de desenvolvimento “do homem”, apresentando como a força motriz da história. Todo o processo foi, assim, concebido como processo de auto-alienação “do homem”, e isso se deu fundamentalmente porque o indivíduo da etapa anterior, atribuindo-se, ao mesmo tempo, a este último, a consciência posterior. Por essa inversão, que desde o começo faz abstração das condições concretas, foi possível converter toda a história em um processo de desenvolvimento da consciência”. (Ibid, p. 105).

O homem, dotado de uma capacidade criadora oriunda da vida material, inserida e apropriada em uma vida social, é capaz de estruturar e inserir no processo criativo da novas formas de produção e, com isso, envolvendo indivíduos inseridos em uma realidade social, torná-las parte de sua própria realidade atendendo necessidades materiais ou sociais. Neste movimento, conforme sua adequação e aplicação é o que podemos chamar processo criador e inovador do cinema. É por meio de sua sistematização da estrutura social capitalista apresentada por Marx e Engels que apropria-se do método do materialismo histórico-dialético, considerando a comunicação, a diversidade cultural, a economia e as políticas públicas inseridos na vida material e social, para alicerçar um arcabouço teórico

com ferramental que permita compreender o objeto em análise e aplicar o método de análise de efetividade de Cohen e Franco (1992) de maneira a responder o problema de pesquisa proposto de modo fidedigno.

Quando se propõe a utilização do materialismo histórico-dialético nesta pesquisa há a necessidade de uma reflexão acerca do objeto e do modo de compreensão do mesmo. Como acaba de ser apresentado, quando Marx (2011) propõe compreender o movimento de um objeto diante de seu contexto social, - considerando a “fidelidade do indivíduo produzindo em sociedade e respeitando seu processo histórico” (Ibid., p.54); propondo entender “como operam as relações históricas gerais no interior da produção e qual a sua relação com o movimento histórico geral” (Ibid., p.73); e ainda definindo que a questão “faz parte da discussão e do desenvolvimento da própria produção” (Ibid., p.73), - identifica-se um posicionamento ontológico acerca do conhecimento do objeto. Inicia-se a compreensão do objeto partindo da concepção de objeto de estudo dentro de um ato do conhecimento, conforme conceituado por Martino (2003).

(...) objeto significa aquilo que se dá a ver ou conhecer para um sujeito. Trata-se então de um termo correlato ao de sujeito, pois a “coisa em si”, a coisa nela mesma não é um objeto, as coisas passam a ser objetos em função de um ato do conhecimento por parte do sujeito; por outro lado não podemos falar de sujeito em si, pois todo sujeito é conhecido e se deixa conhecer por sua relação com o objeto (o sujeito não apenas conhece o objeto, mas se reconhece ao conhecer o objeto). O objeto é tudo o que se apresenta consciência ou para a mente do sujeito (MARTINO, 2003, p. 85).

Para o autor (2003), o objeto de estudo é uma “construção teórica ou objeto de uma teoria. Ele não é o fenômeno que se dá à percepção ordinária, mas justamente aquilo que no fenômeno é recortado por uma teoria”. (Ibid., p. 86). Por conta disso, acredita que o objeto de estudo só pode surgir por meio de uma teoria “de uma apreensão não-naturalizada, mas produzida por um modelo teórico” (Ibid., p. 86), sendo ele uma “proposta, uma conjectura útil” (Ibid., p. 88). Assim, ele “não é, nem precisa ser, um consenso: haverá tantos objetos de estudo quantas respostas cabíveis ao problema de se aproximar e pensar a unidade de um certo conjunto de teorias” (Ibid., p. 88). A afirmação de Martino (2003) coloca que a formulação de objeto de estudo, por conta disso, “trata-se de uma discussão sobre as orientações mais gerais do trabalho de recorte e problematização de um aspecto da realidade” (Ibid., p. 88). E o autor enfatiza: “objeto e sujeito comunicacionais são correlativos. Falar de objeto de estudo é na verdade falar de um saber teórico que fornece uma representação do mundo, ou de um mundo que aparece

por meio desse saber” (Ibid., p. 86). O *corpus* desta pesquisa abarca quatro elementos centrais entre objeto e sujeitos comunicacionais: o cinema, a diversidade cultural, a economia e as políticas públicas. Adota-se como objeto central as políticas públicas de comunicação voltadas a diversidade cultural no cinema.

2.3 A comunicação como relação consciente

Sistematizando o conceito, compreende-se o termo comunicação como aquele designado à relação, voltada à ideia de rompimento de isolamento. A partir da estruturação do pensamento de Martino (2010a), o autor explica que o termo vem do latim *communication*, distinguindo três elementos: “uma raiz *munis*, que significa “encarregado de”, que acrescido do prefixo *co*, o qual expressa simultaneidade, reunião, temos ideia de uma “atividade realizada conjuntamente, completa pela terminação *tio*, que por sua vez reforça a ideia de atividade” (Ibid., p. 13). A partir do termo original o autor encontra três sentidos: “1) o termo comunicação não designa todo e qualquer tipo de relação, mas aquela onde haja elementos que se destacam de um fundo de isolamento; 2) a intenção de romper o isolamento; 3) a ideia de uma realização em comum” (Ibid., p. 13). Simplificando, decompõe o termo em comum = ação com a ideia de “ação em comum”, mas “desde que se tenha em conta que o “algo em comum” refere-se a um mesmo objeto de consciência e não a coisas materiais, ou à propriedade de coisas materiais” (Ibid., p. 14). Martino (2010a) explica que “a “ação” realizada não é sobre a matéria, mas sobre outrem, justamente aquela cuja intenção é realizar o ato de duas (ou mais) consciências com objetos comuns” (Ibid., p. 14). Desta forma, apresenta que “(...) em sua acepção mais fundamental, o termo “comunicação” refere-se ao processo de compartilhar um mesmo objeto de consciência, ele exprime a relação entre consciências” (Ibid., p. 14-15). A acepção resulta na afirmação de que conceitos como “compartilhar, transmitir, anunciar, trocar, reunir, ligar (pôr em contato), são expressões, variantes ou usos figurados de um sentido primordial e mais geral que exprime “relação”” (Ibid., p. 16).

(...) pode-se dizer que o termo comunicação não se aplica nem às propriedades ou ao modo de ser das coisas, nem exprime uma ação que reúne os membros de uma comunidade. Ele não designa nem o ser, nem a ação sobre a matéria, tampouco a práxis social, mas um tipo de relação intencional exercida sobre outrem. (Ibid., p. 14)

A comunicação compreendida como “relação” ganha amplitude quando acepções como mensagem, informação, transporte e encontro são correlacionados a ela. Martino (2010a) apresenta que uma mensagem torna-se comunicação a partir do momento em que

se relacionar com uma consciência “um livro na estante é potencialmente comunicação. Isto é, pode se tornar comunicação a partir do momento que for lido”. (Ibid., p. 16). A informação é compreendida pelo autor (2010a) como o rastro deixado por uma consciência sobre um suporte material que possa ser resgatado, recuperado por outra consciência. “O termo informação se refere à parte propriamente material, ou melhor, se refere à organização dos traços materiais por uma consciência, enquanto que o termo comunicação exprime a totalidade do processo que coloca em relação duas (ou mais) consciências” (Ibid., p. 17). No “sentido etimológico, “informação” significa “dar forma a” (...) um código com o qual é elaborada a informação” (Ibid., p. 17). E, por fim, código é uma organização dos “traços materiais, justamente o princípio a partir do qual os traços materiais serão dispostos, arranjado, sobre o suporte, e portanto tornando-se uma informação” (Ibid., p. 17).

(...) os traços materiais permite que o receptor possa reagir, em seu psiquismo, de uma forma similar àquela do psiquismo do emissor, ou seja, através dos traços materiais organizados a partir de um certo código, portanto da informação, a consciência do receptor passa a ter um objeto e consciência semelhante a do emissor. Através da informação chega-se a ter algo em comum, um mesmo objeto de consciência. Por conseguinte, a informação pode ser considerada como uma parte do processo de comunicação, ou como sinônimo desse processo”. (Ibid., p. 18)

Desta forma, Martino (2010a) compreende que não há comunicação sem informação. Mais do que isso, não há informação se ela não tiver a possibilidade de se tornar comunicação, sendo, com isso, uma informação uma comunicação em potencial, levando-se em conta a capacidade que possui de ser armazenada, codificada, reconvertida e decodificada neste sentido “o termo comunicação se aproxima bastante do significado de “transporte”, e, mais precisamente, “transporte de coisas. (...) Comunicação e transporte veem-se assim originariamente associadas na atividade de comércio” (Ibid., p. 18-19). Assumindo mais do que o sentido de relação e transporte, é capaz de possuir o sentido de “transmissão”” (Ibid., p. 21). Desta associação origina-se o interesse antropológico na comunicação.

A necessidade de ir ao encontro do estranho, estrangeiro, diferente (alteridade) para tentar entendê-los, pode ser um indício, através do desenvolvimento de uma instituição social (o comércio) do que talvez tenha sido a primeira tomada de consciência da separação entre uma prática natural e espontânea e uma atividade consciente e racional (pois orientada para fins) de gerar comunicação. É plausível que a comunicação tenha ganhado visibilidade neste momento onde deixa de ser uma prática social imediata e constitutiva da consciência humana ou das relações interpessoais, para se tornar um exercício coletivo enquanto estratégia de poder. É, pois, no contraste cultural e no impulso de superar

as diferenças que a comunicação se torna visível e supera os entorpecimentos das relações comunitárias. Nós somente nos damos conta de nosso idioma entrando em contato com o de outros” (Ibid., p. 19)

Martino (2010a) reconhece, assim, a importância da comunicação para a vida humana e o interesse dela no campo das ciências humanas, entendendo que “a diversidade de comunicação faz com que o campo de estudo coincida, num primeiro momento, com o próprio estudo do ser, o que nos leva a refletir sobre um campo de extensão máxima” (Ibid., p. 20). A relação do homem como ser orgânico no processo de comunicação envolvendo um tipo de “relação” que Martino (2010a) determina como ação/reação. O organismo não reage a “qualquer coisa”, mas sim àquele estímulo que “ele identifica enquanto tal” a partir de um processo seletivo. “Um estímulo é uma entidade relativa, não existe no mundo, mas apenas e em relação ao indivíduo que interpreta. Em suma, a natureza mecânica dá lugar a processos que primam pela interpretação e pela seleção” (Ibid., p. 22). No caso dos seres vivos o estímulo e o sentido gerado com ele, a partir da interpretação, “pode e deve ser precisado como Estímulo-Organismo-Resposta (E-O-R), já que se trata de compreender o papel mediador que o organismo desempenha entre a ação e a reação, bem como a relatividade desses termos” (Ibid., p. 22).

A partir do processo de estímulo e sentido gerado, a partir da interpretação, a comunicação para Martino (2010a) passa a assumir a forma simbólica, ultrapassando as descrições da comunicação apresentadas até então, resultando na complexa intervenção da cultura no processo seletivo. “E, quando passamos a falar de cultura, temos que estar atentos para o fato de estarmos trabalhando um conceito que já implica um processo de comunicação: a cultura implica a transmissão de um patrimônio através das gerações” (Ibid., p. 23). Martino (2010a) lembra que a noção de homem é essencialmente de ordem do simbólico, no entanto, a afirmação de que o homem é um ser simbólico, torna a afirmação de que o homem é um “ser da comunicação consigo (subjetividade) e com o mundo, ambos entendidos como o produto da comunicação com outrem” (Ibid., p. 23). Com isso, apresenta-se a subjetividade não como “um dado natural, as coisas não se apresentam ao ser humano de forma direta, mas são construídas graças à mediação do desejo, conhecimento e reconhecimento de outrem” (Ibid., p. 23).

(...) não podemos representar os elementos que expressam a comunicação humana senão através de relações, ou, mais exatamente, através de processos comunicativos. Tanto no domínio da matéria, como no domínio dos seres vivos, o termo comunicação designa a relação que se dá entre elementos que guardam uma certa substancialidade: trata-se de processos entre corpos materiais ou entre organismos. Já no caso

humano, nós não temos senão relações. (...) Para este domínio, comunicar tem o sentido de tornar similar e simultâneas as afecções presentes em duas ou mais consciências. Comunicar é simular a consciência de outrem, tornar comum (particular) um mesmo objeto mental (sensação, pensamento, desejo, afeto). (MARTINO, 2010a, p. 23)

Para Martino (2010b) a compreensão da necessidade de comunicação do indivíduo moderno diante de um engajamento coletivo e a presença crescente que adquirem os meios de comunicação na sociedade moderna, na sociedade de massa, surge a partir da análise da sociedade enquanto organização coletiva, na qual a comunicação torna-se “parte importante no processo de instrumentalização da atividade individual face ao seu desafio de engajamento numa coletividade complexa” (Ibid., p. 34). Para o autor, novas formas de organização coletiva da sociedade permitem liberar determinadas práticas sociais, inclusive com o uso de meios de comunicação, sendo fatores de socialização, resultando em um novo sentido da comunicação coletiva. “Ora, o processo comunicativo é, e sempre será um processo essencialmente psicológico, sociológico, político...” (Ibid., p. 35).

Ao sistematizar o conceito de comunicação como relação, transporte, transmissão, encontro, o autor aborda a relação consciente entre os seres envolvidos no processo de estímulo e resposta, permeada por mensagens, códigos, sentidos gerados e interpretações. A comunicação possui em sua concepção fundante a necessidade de ser produzida de maneira consciente para, também de modo consciente, relacionar-se, ser encontrada, decodificada, experienciada, provocar sentidos e interpretações. No entanto, a consciência envolvida está condicionada e depende diretamente da cultura onde esteja inserida, interferindo na subjetividade tanto no processo de ação, quanto de reação de uma dada relação comunicacional, já que, se comunicar é “simular a consciência de outrem, tornar comum (particular) um mesmo objeto mental” (MARTINO, 2010a, p. 23), torna-se determinante para a comunicação a capacidade de subjetivação. A partir desta afirmação é possível compreender que há comunicação entre produções oriundas de estruturas culturais diversas se houver a capacidade de subjetivação – ou ao menos a disposição (alteridade) para compreender a subjetivação do outro - para que a consciência de criação se relacione com a da recepção. Compreende-se, desta forma, que a diversidade cultural manifesta em objetos da comunicação e suas subjetividades apresentadas nos processos comunicacionais, sejam eles individualizados e/ou coletivos, tornam-se diretamente condicionados e correlacionados com a própria concepção e manutenção da cultura onde sejam inseridos em que haja subjetividades que permitam aos receptores estarem abertos em suas consciências para que a relação comunicacional – ou seja, a própria comunicação –

aconteça. Comunicação e cultura passam a estar diretamente condicionados e correlacionadas.

Quando a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2007) adota um conceito para diversidade cultural como sendo a “multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão (...) através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais” considerando para isso “quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados” (CONVENÇÃO, 2007, p. 5), cria-se e passa a ser aceita de modo convencionado a variedade de expressões culturais existentes que são capazes de se comunicar nos mais diversos modos de se criar, produzir, difundir, distribuir e fruir suas expressões culturais. Adota-se, a partir da conceituação da convenção que a diversidade cultural está diretamente ligada ao modo em que o indivíduo produz e insere sua produção em uma dada realidade da vida social. A multiplicidade de formas da manifestação e da produção cultural, nos mais diversos grupos sociais, passa a ser adotada e compreendida com este conceito: diversidade cultural.

O processo histórico de desenvolvimento nesta pesquisa abarca o processo de consolidação, uso e expansão da cultura na sociedade capitalista, passando por seu processo de apropriação como produto/mercadoria diretamente imbricada com a comunicação. Ao longo da história, o resultado deste processo gera a concepção e valorização do conceito de diversidade cultural. O conceito passa a ser aplicado em políticas públicas e sociais em diversas áreas, inclusive no cinema, com os objetivos principais de valorização e preservação de culturas diversas que permeiam uma cultura predominante.

O aprofundamento acerca do tema e a sistematização do conceito de diversidade cultural que serão desenvolvidos posteriormente considera o homem da vida material inserido nos mais diversos núcleos sociais, com suas diversas estruturas culturais, mas – como foco central – considerando o homem inserido em uma vida social estruturada em uma sociedade com sistema capitalista, com culturas que valorizam características e hábitos predominantemente homogeneizados e/ou segmentados em núcleos sistematizados. Em ambos, organizados por um sistema de produção, distribuição e consumo que visam contemplar necessidades e desejos dos indivíduos envolvendo setores econômicos, segmentos culturais, hábitos de consumo e gostos pré-estabelecidos que estejam inseridos em uma lógica econômica que se apropria da comunicação e da cultura adequando-as como produtos industrializados, tornando ambas mercadorias de consumo.

2.4 O cinema como espaço comunicacional das manifestações culturais em suas diversas formas

Adota-se cinema como sendo uma mídia¹¹ que é composta por um equipamento, um aparato, um dispositivo de comunicação que abarca uma série de elementos, entre eles: um público pagante ou contemplado por um bilhete (ou outro mecanismo) que lhe dá acesso a uma sala escura com uma grande tela de projeção que, agregada a um equipamento de som distribuído pelo ambiente, viabilizam a exibição de um filme, seja ele documental ou ficcional, em um processo – uma relação - comunicacional audiovisual entre indivíduos que atuam como produtores e consumidores. Desde o início, quando o cinema foi apresentado, adota-se nesta mídia a dualidade em sua forma de ação integrada entre o processo comunicacional e o processo artístico. O cinema em sua natureza como objeto empírico é apresentado ao mundo pelos irmãos Lumière como o cinema da retratação do real. Já o cinema de Mèliès é o cinema do escapismo, da arte, da ficção imagética.

Edgar Morin (1921-), mesmo sendo um pesquisador da Escola Francesa que se inspira e diverge dos pensamentos de Marx e do próprio marxismo, fortemente ligado ao pensamento de Hegel, compreende o materialismo histórico-dialético como ponto de partida para a busca da compreensão do real (LOUVEIRA; VIÉGAS, 2012). É a partir da visão deste autor que torna-se possível compreender o conceito de cinema e a dualidade cinematográfica não apenas com sua natureza como objeto empírico, mas especialmente como um objeto de estudo pertencente a um movimento mais amplo dentro de uma realidade social. A dualidade do conceito do objeto explicitada desta forma é justificada considerando o alerta de Martino (2003) quando afirma: “a classificação das ciências não é dada pela natureza de objetos empíricos, mas pelo tipo de abordagem, ou tipo de objeto de estudo proposto” (Ibid., p. 95)

Morin (1970) destaca a capacidade do cinema em se apresentar como a obra capaz de trabalhar com o movimento das imagens “o movimento é a força decisiva da realidade: é nele e através dele que o tempo e o espaço são reais. A conjunção da realidade do movimento e da aparência das formas provoca a sensação da vida concreta e uma

¹¹ Meio de comunicação, plataformas de comunicação usados com a finalidade de transmissão de informações e conteúdos variados.

percepção da realidade objetiva” (Ibid., p. 142). Entende que são as formas que fornecem uma “armação objetiva ao movimento, e o movimento dá corpo à forma”, cria-se o que entende como uma “verdade muito mais viva do que o conseguiriam”, pois “não apenas as formas desprovidas de movimento, mas o movimento acompanhar formas aproximadas ou estilizadas” (Ibid., p. 142), como é o caso dos desenhos animados, das animações.

É por meio do fluxo de imagens, dos sentimentos e emoções provocadas por elas que Morin (1970) compreende surgir uma corrente de consciência que se adapta, e é capaz de se adaptar a si em um “dinamismo cenestésico, afetivo e mental do espectador” criando por meio do filme como uma capacidade de desenvolver novas subjetividades que arrastasse ao espectador. “O cinema é precisamente esta simbiose: um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme. Um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador” (Ibid., p. 125). Cria-se uma passividade ativa do público diante do cinema:

O filme é detentor de algo equivalente a um condensador ou a um agente de participação que lhe mine com antecedência os efeitos. Na medida, pois, em que lhe executa, por conta do espectador, toda uma parte do seu trabalho psíquico, dá-lhe satisfação, com um mínimo de despesa. Faz o trabalho de uma máquina de sentir auxiliar. Motoriza a participação. É uma máquina de projeção-identificação. E próprio de toda máquina é mastigar o trabalho do homem. (Ibid., p. 125)

O cinema é compreendido por Morin (1970) como capaz de quebrar a relação espaço-tempo, pois “capta os objetos sob ângulos de visão inusitados” submetendo-os a “prodigiosas ampliações” que confere “movimentos irreais” (Ibid., p. 146). “A mobilidade da câmera e a sucessão de planos parciais sobre um mesmo centro de interesse realizam um duplo processo perceptivo que vai do fragmentário à totalidade, da multiplicidade à unicidade do objeto” (Ibid., p. 147). É por meio de visões fragmentárias que o autor compreende que “concorrem para uma percepção global: a percepção prática é uma reconstituição de conjunto, a partir de sinais.” (Ibid., p. 147). Para o autor (1970) as perspectivas parciais adotadas no cinema são “muitas vezes, perspectivas múltiplas sobre um mesmo objeto ou uma mesma situação. Esta mobilidade multifocal da câmara leva-nos a uma apreensão e uma assimilação objetivas” (Ibid., p. 147-148). Diferente da fotografia que registra um movimento de modo estático, o cinema para Morin (1970) “restitui-nos a corporalidade e a vida (...) traz consigo uma irresistível sensação de realidade” (Ibid., p. 155).

Nesta acentuada característica do potencial de registro da realidade em movimento é que o autor (1970) faz a contraposição do cinema do real para o não-real, o que ele chama de irrealidade.

Mais geralmente ainda, é devido ao fato do movimento restituir a vida ao que a tem, que ele a dá o que a não tem. Pode, portanto, dar corpo incorpóreo, realidade à irrealidade, vida ao inanimado. Mentir, iludir! (...) Do mesmo modo se desenvolve a maior irrealidade com Méliès, em função direta do maior realismo que a imagem jamais conheceu. (Ibid., p. 155)

Morin (1970) explica que é “por dar uma completa ilusão da realidade que a ilusão mais completa pôde parecer realidade” (Ibid., p. 156)

Não esqueçamos, contudo o reverso da dialética. O movimento tem uma dupla face: não é apenas uma força de realismo corporal, é também uma forma objetiva ou quinestesia¹². Tão ligado está à experiência biológica, que traz consigo tanto uma sensação íntima da vida, como a sua realidade exterior. Não somente o corpo, mas também a alma. Não só o sentimento, não só a realidade: mas o sentimento da realidade. (Ibid., p. 156)

Nesta dualidade, Morin (1970) argumenta que o cinema reflete a realidade, mas vai além disso, é capaz de se comunicar com o sonho, o sonho – inclusive – do espectador¹³. E cita Canudo (1972) que ao olhar a partir da subjetividade do objetivo do cinema afirma: “a arte, no cinema, consiste em sugerir emoções e não relatar fatos”. A obra cinematográfica, neste sentido, passa a ser compreendida como mídia condutora de emoções. Emoções essas provocadas no espectador, sendo ele elemento fundamental para o cinema. “É o que todos os testemunhos nos asseveram: e são precisamente esses testemunhos que formam o cinema, que nada é sem os espectadores” (MORIN, 1970, p. 14). Apresenta-se a relevância do público no processo cinematográfico que é apresentado por ele como espectador, aquele que consome o produto produzido, ou seja, o consumidor que, aos seus olhos, é parte fundamental do processo do cinema como se constitui. E sua constituição envolve uma representação da realidade, seja ela ilusão ou não.

O cinema não é a realidade, pois que todos no-lo dizem. Se é ilusão a sua realidade, e evidente que essa ilusão é, apesar de tudo, a sua realidade. Sabemos, porém, ao mesmo tempo, que a objetividade é destituída de subjetividade, e que nenhum fantasma virá perturbar o olhar que ela fixa ao nível do real. O cinema desenvolveu-se para lá da realidade. (MORIN, 1970, p. 15)

¹² Quinestesia: que está relacionada a hábitos diários, modos de educar e se relacionar, de lidar com o corpo.

¹³ Define-se inicialmente espectador como aquele que assiste a uma obra cinematográfica, que participa do processo comunicacional entre ação e reação, criando uma relação consciente com a obra.

Nesta liberdade dual de representação da realidade e, ao mesmo tempo, a construção da ilusão de uma ou muitas realidades, o cinema possui a capacidade de receber - como linguagem comunicacional em seu processo de produção e consumo - uma habilidade de expansão de formas de olhar e compreender o próprio mundo. A diversidade de construções e interpretações do real ou de ilusões de realidade passam a ser, exatamente como afirma Morin (1970), sem fantasmas, ou seja sem limitações, regras, padrões, normas etc socialmente instituídas, mas sim livres para se apresentar, para se expressar, para se manifestar e também se firmar em um espaço no qual o outro – entendido como espectador ativo -, que irá se deparar com esta diversidade de construções e interpretações do real, está aberto e receptivo ao que entende como diverso a sua própria realidade, a sua própria estrutura social instituída.

É por meio desta característica do processo de comunicação do cinema que a diversidade cultural encontra um espaço propício, amistoso e acolhedor para sua manifestação, sua expressão, sua transmissão, sua aceitação, sua fruição e seu enriquecimento com consciências dispostas a se relacionarem, a construir um processo comunicacional, a que se concretize, conforme aponta Martino (2010a), a comunicação. No cinema a manifestação da diversidade cultural pode construir um processo comunicacional de registro histórico, de compreensão, consolidação, integração, trocas e expansão de consciência e mesmo de expansão de uma social sem resistências subjetivas pré-estabelecidas. Seja como representação de uma realidade escapista ou não, o cinema envolve um processo de produção, distribuição e consumo, pois ele é uma obra produzida para ser consumida, para transmitir uma mensagem, para provocar emoções no espectador, no público consumidor.

2.5 Processo de produção, distribuição e consumo

Marx desenvolve em sua fundamentação teórica-metodológica a elucidação de que o processo de produção, distribuição e consumo são determinantes para entender o movimento real de um objeto a ser analisado que esteja inserido em uma realidade social capitalista. A relação entre a produção, distribuição e o consumo para Marx (2011) envolvem uma representação em que na produção os indivíduos da sociedade se “apropriam (elaboram, configuram) os produtos da natureza às necessidades humanas” (Ibid, p. 62). A produção surge como o ponto de partida, enquanto o consumo como o ponto final. Já a distribuição é o meio termo, a mediação entre produção e consumo.

No caso dos indivíduos que produzem para atender as necessidades humanas, “produção e consumo aparecem como momentos de um ato”, sendo que ambos “aparecem em todo caso como momentos de um processo no qual a produção é o ponto de partida efetivo, e, por isso, também o momento predominante. O próprio consumo, como carência vital, como necessidade, é um momento interno da atividade produtiva” (Ibid., p. 66). Mesmo assim, o consumo é considerado pelo autor como

o ponto de partida da realização e, por essa razão, também seu momento predominante, o ato em que todo o processo transcorre novamente. O indivíduo produz um objeto e retorna a si ao consumi-lo, mas como indivíduo produtivo e que se “autorreproduz” repetindo a mesma ideia de que o “consumo aparece, assim, como momento da produção. (Ibid., p. 66)

Por fim, a relação entre produtor e produto – objeto produzido – depende da relação criada com outros indivíduos. “Entre o produtor e os produtos se interpõe a distribuição, que determina, por meio de leis sociais, sua cota no mundo dos produtos, interpondo-se, assim, entre a produção e o consumo”. (MARX, 2011, p. 69).

Para Marx (2011) a produção pode ser particular e também possuir um “corpo social, um sujeito social em atividade em uma totalidade maior ou menor de ramos de produção” (Ibid., p. 57), ou seja, envolvendo questões do indivíduo inserido em uma sociedade, bem como de uma estrutura social. E as condições gerais de toda produção abarcam dois pontos centrais: o primeiro são as “condições sem as quais a produção não é possível” que indicam “os momentos essenciais de toda produção” e o segundo são as “condições que, em maior ou menor grau, fomentam a produção” (Ibid., p. 57-58).

O autor (2011) apresenta a ponderação de que se a produção parte de uma “certa distribuição dos instrumentos de produção, que ao menos nesse sentido a distribuição precede a produção e constitui seu pressuposto, deve-se responder que a produção tem de fato suas condições e seus pressupostos que constituem momentos dela própria” (MARX, 2011, p. 72). A distribuição envolve ainda a posição do indivíduo no interior da produção, inclusive na forma como produz, já que “o modo determinado de participação na produção determina as formas particulares da distribuição, a forma de participação na distribuição” (Ibid, p. 70). Para Marx (2001) há uma subsunção dos indivíduos sob relações de produção determinadas. A distribuição dos produtos é uma manifestação do resultado dessa subsunção que está incluída no próprio processo de produção e determina a articulação da produção.

As condições básicas apresentadas por Marx (2011) para o processo de produção existir são de expressiva relevância não apenas para esta pesquisa, mas para algumas das condições básicas de criação, subsistência e manutenção de todo processo de produção. Primeiramente, ao considerar que são condições básicas do processo da produção e fomento as condições de distribuição, parte da premissa que, se não houver distribuição, não há condição de existir a produção. Outro ponto determinante do pensamento do autor que a distribuição é determinada por meio de leis sociais, considerando sua cota no “mundo dos produtos” entre o processo de produção e consumo, ou seja, são as leis sociais que determinam a distribuição e, como consequência, a própria condição de existência da produção.

O papel das leis sociais torna-se mais expressivo justamente considerando o segundo ponto que Marx (2011) apresenta como condição básica da produção: o momento essencial da produção, no qual é determinante a posição do indivíduo no interior da produção e a forma que produz. Em espaços de produção nos quais há mais competitividade entre os indivíduos e a posição em que se encontram no interior da produção e sua forma de produção, as leis sociais surgem como ferramenta de equilíbrio social – como será apresentado neste capítulo – entre os interesses dos indivíduos inseridos na vida social e os interesses dos indivíduos que também estão inseridos na vida social, mas que são os detentores do capital.

O capital é um elemento central no pensamento do autor voltado à relação entre economia e sociedade, ou seja, a reprodução material de uma sociedade, com dupla atuação: como agente de produção e fonte de renda, determinando formas de distribuição (MARX, 2011, p. 69). Capital este que dá sustentação para uma sistemática de manutenção social em que os produtos produzidos, transformados em mercadorias, possuem valor como materialização do trabalho desenvolvido por este indivíduo que ocupa um espaço no interior da produção oferecendo sua mão-de-obra. A mercadoria, produzida pelo trabalho, resulta em aquisição de capital e ela mesma torna-se o capital que se mantém e se renova no processo de produção, distribuição e consumo.

A relação de necessidade e dialética entre capital e trabalho que, a princípio, agem de maneira integrada onde o trabalhador aceita a estrutura de trabalho oferecida, criando, posteriormente, uma negação a condição material a que se encontra e, por fim, uma oposição ao processo de acúmulo do capital resultante que não se destina e nem se concentra em suas posses. Neste processo, constroem para Marx (2011) a estrutura social capitalista. “Um indivíduo que participa da produção na forma de trabalho assalariado

participa na forma do salário nos produtos, nos resultados da produção. A articulação da distribuição está totalmente determinada pela articulação da produção”. (Ibid., p. 69). Como resultado, “torna os produtos do trabalho mera massa de trabalho humano sem diferenciações, mostra através de sua própria estrutura, que é a expressão social do mundo das mercadorias” (MARX, 2016, p. 89). Por conta de tal situação, “evidencia que o caráter social específico desse mundo é construído do caráter humano geral do trabalho” (Ibid., p. 89).

Neste processo de materialização do trabalho do homem inserido de sua lógica de vida material para a vida social, passa a se assumir o indivíduo inserido em uma vida social na qual o sistema de produção, distribuição e consumo são determinados por leis sociais. A posição do indivíduo no interior da produção e sua forma de produção podem ser mantidas e modificadas conforme determinações e oportunidades disponibilizadas – seja por leis ou pelo próprio interesse dos detentores do capital - considerando seu potencial de criação e produção dentro da vida social.

No caso da produção de obras cinematográficas, diretamente ligadas a este processo, compreende-se que o indivíduo que estiver em uma dada posição no interior da produção que não obtenha o capital para a produção, conseguirá concretizar a produção de um novo produto caso o seu potencial de criação e produção atenderem aos interesses dos indivíduos detentores do capital ou se houver, como alternativa, leis dentro da vida sociais que garantam a ele uma estrutura e condição de produção, bem como condições de distribuição e consumo, viabilizando uma forma de possível consolidação e manutenção como produtor em uma outra posição alcançada no interior do processo de produção da vida social. E é neste ponto que se retoma a compreensão de distribuição por Marx.

Marx (2011) compreende distribuição mais do que a simples distribuição de produtos, mas sim – e antes, como “distribuição dos instrumentos de produção” e “distribuição dos membros da sociedade nos diferentes tipos de produção”, o que constitui para ele a “subsunção dos indivíduos sob relações de produção determinadas” (Ibid, p. 71). Com isso, a distribuição dos produtos “é manifestamente apenas resultado dessa distribuição que está incluída no próprio processo de produção e determina a articulação da produção”. (Ibid., p. 71). Compreender a relação da distribuição assim aceita com a produção a torna parte da produção.

Considerar a produção abstraindo dessa distribuição nela contida é manifestamente uma abstração vazia, enquanto, inversamente, a distribuição dos produtos é dada por si mesma com essa distribuição, que é originalmente um momento constitutivo da produção. (...) *não* é a

produção o verdadeiro tema da economia moderna, mas a distribuição. (Ibid., p. 72)

Assim, em síntese, a apropriação e/ou elaboração de produtos da natureza - em um processo de produção para atender demandas da necessidade humana - envolvendo relações criadas com outros indivíduos, seja de modo individual ou em um corpo social, são viabilizadas a partir de condições para que sejam produzidas e ainda condições para que sejam fomentadas (MARX, 2011). Produzir envolve, acima de tudo, a participação em um processo social que permita a produção e o próprio estímulo da mesma, bem como formas de distribuição, já que a viabilidade da produção envolve a distribuição do produto produzido a ser consumido, a distribuição dos próprios indivíduos envolvidos no processo e a distribuição dos instrumentos para o processo de produção. “Consideradas as sociedades como um todo, a distribuição parece agora, sob outra ótica, preceder e determinar a produção; como se fosse um fator pré-econômico” (Ibid., p. 71). Assim, a produção está diretamente ligada e condicionada à distribuição e, sem leis sociais que garantam algumas instâncias da produção, o processo de produção não se concretiza e/ou não se mantém. “A distribuição não parece articulada e determinada pela produção, mas, pelo contrário, a produção parece articulada e determinada pela distribuição” (Ibid., p. 71).

Marx (2011) torna o processo mais esmiuçado exatamente quando difere o conceito de distribuição a ideia de troca. Ele explica que “a distribuição é o momento determinado pela sociedade e a troca, o momento determinado pelos indivíduos” (Ibid., p. 62), mesmo assim, em ambos os casos, há o processo de mediação entre produção e consumo, porém no primeiro caso sob formas de determinações que são dominantes e no segundo por “determinabilidade contingente do indivíduo” (Ibid., p. 62). De maneira objetiva compreende que a “distribuição determina a proporção (o *quantum*) dos produtos que cabe aos indivíduos; a troca determina os produtos nos quais o indivíduo reclama para si a cota que lhe atribui a distribuição” (Ibid., p. 62) e ainda que “a produção é a universalidade, a distribuição e a troca, a particularidade, e o consumo, a singularidade na qual o todo se unifica” (Ibid., p. 62). E, outras palavras delinea que

A produção é determinada por leis naturais universais; a distribuição, pela casualidade social, e pode, por isso, ter um efeito mais ou menos estimulante sobre a produção; a troca interpõe-se entre ambos como movimento social formal; e o ato conclusivo do consumo, concebido não apenas como fim, mas também como finalidade propriamente dita, situa-se propriamente fora da economia, exceto quando retroage sobre o ponto de partida e enceta de novo todo o processo. (Ibid., p. 62)

Para Marx (2011), saber qual a relação dessa distribuição com a produção por ela própria determinada é uma questão que evidentemente faz parte da própria produção. Dado que “a produção deve partir de uma certa distribuição dos instrumentos de produção, que ao menos nesse sentido a distribuição precede a produção e constitui seu pressuposto, deve-se responder que a produção tem de fato suas condições e seus pressupostos que constituem momentos dela própria” (Ibid., p. 72). Assim, as relações históricas que envolvem e operam o interior da produção e quais as reações que possuem com o movimento histórico geral torna-se uma questão que Marx (2011) compreende ser evidente para a discussão e do desenvolvimento que abarca a própria produção.

Em todos os casos, o modo de produção, seja o do povo conquistador, seja o do conquistado, seja o que resulta da fusão de ambos, é determinante para a nova distribuição que surge. Apesar de aparecer como pressuposto para o novo período de produção, essa própria distribuição, por sua vez, é um produto da produção, e não apenas da produção histórica em geral, mas da produção histórica determinada. (Ibid., p. 73).

O autor (2011) acredita que toda forma de produção com seus estágios da produção constrói suas próprias relações jurídicas, forma de governo entre outras questões, como as condições sociais que se formam ou desaparecem, elas não devem ser reduzidas a simples conexões de reflexões. São das formas de produção que surgem em graus e efeitos distintos que resultam em processos que se naturalizam e “perturbações na produção” (MARX, 2011, p. 60-61). O autor afirma ainda que

para todos os estágios da produção há determinações comuns que são fixadas pelo pensamento como determinações universais; mas as assim chamadas *condições universais* de toda produção nada mais são do que esses momentos abstratos, com os quais nenhum estágio histórico efetivo da produção pode ser compreendido. (Ibid., p. 61)

A “distribuição determina a proporção em que o indivíduo singular participa desses produtos” (MARX, 2011, p. 62). A “troca o provê dos produtos particulares nos quais deseja converter a cota que lhe coube pela distribuição” (Ibid., p. 62). E, ao chegar no consumo, “os produtos devêm objetos do desfrute, da apropriação individual” (Ibid., p. 62). Assim, a produção é responsável por criar os objetos que “são correspondentes às necessidades; a distribuição os reparte segundo leis sociais; a troca reparte outra vez o já repartido, segundo a necessidade singular” (Ibid., p. 62). Por fim, “no consumo, o produto sai desse movimento social, devêm diretamente objeto e serviçal da necessidade singular e a satisfaz no desfrute” (Ibid., p. 62).

Marx (2011) apresenta ainda que a produção também é consumo, assim como o consumo também é produção e um passa a mediar o outro. O consumo da produção nos próprios processos de produção e/ou a transformando novamente em algo a ser produzido e consumido. O consumo cria, estimula a necessidade de uma produção. Por outro lado, a produção cria objetos, o material e, com isso, “a produção cria, produz o consumo” com sua “determinabilidade, seu caráter, seu fim” (Ibid., p. 65), ou seja, a produção é responsável também por produzir um modo de consumo objetivo e subjetivo envolvendo não apenas a necessidade de um material, mas também “uma necessidade ao material” (Ibid., p. 65) a partir, inclusive, de uma percepção do objeto. “A produção cria, portanto, os consumidores” (Ibid., p. 65).

Desta forma, “se é claro que a produção oferece exteriormente o objeto do consumo, é igualmente claro que o consumo põe idealmente o objeto da produção como imagem interior, como necessidade, como impulso e como finalidade” (Ibid., p. 65). Consumir um produto envolve necessidades materiais, mas também desejos, prazeres, demandas não materiais, mas sim emocionais e sentimentais que são latentes ao homem ou que são estimuladas pelo próprio processo de produção. Cria-se uma co-dependência no processo de produção e consumo.

Qualquer produto produzido para Marx (2011), inclusive o objeto de arte, é capaz de criar um público em condições de apreciá-lo e ter prazer. A produção, como consequência, “produz não somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto” (Ibid., p. 66). Logo, compreende que é capaz de produzir o objeto a ser consumido, o como que deva ser consumido e o impulso para que seja consumido “a produção produz o consumo, na medida em que cria o material para o consumo, determina o modo do consumo e gera, como necessidade no consumidor os produtos por ela própria postos primeiramente como objetos” (Ibid., p. 66). De forma complementar e/ou independente, “o consumo produz a disposição do produtor, na medida em que o solicita como necessidade que determina a finalidade” (Ibid., p. 66). Cria-se, assim, uma identidade entre consumo e produção que o autor (2011) aponta sob os seguintes aspectos: identidade imediata, sendo um como meio do outro e um fornece ao outro o seu objeto.

Este movimento de distribuição e/ou troca entre necessidade singular, apropriação e desfrute estão diretamente relacionados a diversos meios de comunicação, entre eles o cinema. No caso do cinema, o processo de produção, distribuição e consumo é parte fundante de sua origem, expansão e consolidação. O cinema surge como produto a ser consumido e foi estrategicamente pensado como modelo de negócio no processo de

distribuição. A arte cinematográfica surge imbricada ao produto cinematográfico. E, ao mesmo tempo, o produto cinematográfico aproveita-se da arte cinematográfica para construir um processo de fruição junto ao público consumidor. Quando Louis e Auguste Lumière promovem em sessão paga a primeira projeção de fotografias em movimento por meio do cinematógrafo, no Salon Indien do Grand-Café de Paris, em dezembro de 1895, muito mais do que ser adotado como o marco do início do cinema no mundo, a data registra o início de um novo meio de comunicação, de uma nova arte claramente identificada como um produto a ser consumido em um processo envolvendo a produção, a distribuição e o consumo. O cinema surge, aos olhos de seus inventores, como produto.

A data foi cuidadosamente escolhida pelos irmãos Lumière entre diversas experiências de exibições de imagens em movimento, inclusive pagas, pois havia sido desenvolvido um claro modelo de negócio. Como exemplo, apenas para recordar, os irmãos Max e Emile Skladanowsky, na Alemanha, e também Jean Acme LeRoy, nos Estados Unidos, promoveram diversas sessões pagas de projeção, além do próprio quinetoscópio de Tomas A. Edson, que promovia exibições individuais em seu equipamento - semelhante a um fliperama -, pelo menos dois anos antes da data oficial da invenção exibida pelos Lumière. Além de inúmeras outras tentativas de consolidar a invenção e sua exibição pelo mundo, de fato, o desejo do homem conseguir realizar o movimento a partir de imagens é datado desde o período da pré-história, quando pinturas nas paredes propiciavam a quem as acompanhassem caminhando ao seu lado a sensação de movimento (COSTA, 1995).

Os primeiros filmes começam a ser exibidos em locais públicos caracterizados como espaços de espetáculos de variedades, como parques de diversão, cafés, teatros, circos, feiras e os vaudevilles, que anteriormente pertencente a espaços de teatros de variedades com conotação erótica para as classes mais baixas, e passam a ser espaços elegantes, bem decorados, frequentados por famílias e voltados à diversão popular. (COSTA, 1995). Com um equipamento de fácil transporte e uso e cinegrafistas treinados, os irmãos Lumière montaram de modo planejado e articulado um modelo de negócio atrativo para espaços como os vaudevilles.

Quando a Exposição universal de Paris foi inaugurada em 14 de abril de 1900, os irmãos Lumière estavam patrocinando demonstrações públicas do seu cinematógrafo e do processo de fotografia em cores que tinham inventado. Eles promoveram a apresentação de um cinematógrafo gigante onde, numa tela de 21 metros de largura por 18 metros de altura, instalada no Champs-de-Mars, um programa de 25 minutos de duração incluía a projeção de 15 filmes e 15 fotografias em cores. As 326 sessões deste

espetáculo, de 15 de maio a 12 de novembro, foram vistas por quase 1,5 milhão de pessoas.

Estes números não significam, porém, que o cinema tivesse então alguma respeitabilidade, nem como atração autônoma, muito menos como uma forma de arte. A demonstração dos irmãos Lumière era mais uma forma de propagandear seu produto do que uma aparição apoteótica de uma mídia economicamente promissora. (Ibid., p. 1)

Mesmo assim, a estratégia funcionou e eles conseguiram criar “um padrão de prática industrial que sobreviveu para a década seguinte: o fornecimento, para os vaudevilles, de um ato completo incluindo projeto, filmes e operador” (COSTA, 1995, p. 16) que mantinha em um processo compreendido como pré-industrial entre os exibidores e produtores. O processo resultou em uma não autonomia de exibição do cinema naquele momento, concentrando a lógica industrial no operador voltado à exibições em espaços populares. Rapidamente, a lógica de produção, distribuição e consumo passa a se organizar por meio das produtoras dos filmes a partir de 1900. “É um tempo em que a falta de controle institucional e também a ausência de rígidas regras, tanto formais quanto morais, dão aos primeiros cineastas uma certa liberdade de criação” (Ibid., p. 9). No entanto, Costa (1995) explica que, com a rápida transformação que sofreram as exibições cinematográficas em sua primeira fase e a ampla aceitação do público, estrutura-se uma lógica industrial de produção e consumo.

A “impressão de realidade” surge no cinema desde as primeiras exibições, como as dos irmãos Loumière. O cinema apresenta-se ao mundo seguindo a lógica do processo de produção da obra cinematográfica conforme apresentada por Marx, ou seja, apresenta-se como um novo produto comunicacional e artístico com uma linguagem inédita que se apropriando da realidade social com o registro de imagens em movimento de coisas, pessoas, elementos do cotidiano. Com isso, o cinema se apropria e reproduz os próprios hábitos dos indivíduos de uma dada sociedade e os transformam em um bem a ser consumido.

Rapidamente aceita e consumida, a obra cinematográfica se transforma, concebendo novas formas de produção por meio de inovação criativa nas mãos de cineastas visionários, como o mágico francês George Mèliés. O cineasta se apodera do cinema como espaço de experimentação, inovação e invenções em um processo de escapismo, entretenimento, ilusão e modificações da própria realidade. Com 555 filmes produzidos, sendo a maioria curtas-metragem, foi o principal precursor dos efeitos especiais no cinema. Inventor de efeitos como stop-motion, fade-in, fade-out, trucagem entre outros que dão origem ao processo de edição de imagens, propicia a nova mídia, a

nova arte, a possibilidade de muito mais do que registrar a realidade conhecida e aceita, apresentar a fuga dela para outras realidades, como é o exemplo de uma das obras mais conhecidas do cineasta “Viagem à Lua”, de 1902. O ambiente de autonomia da ficção é denominado diegético, no qual uma realidade é construída e apresentada de modo convincente, coerente e coesa.

Diegese é o processo pelo qual o trabalho de narração constrói um enredo que deslancha de forma aparentemente automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço-temporal que não inclui o espectador. O efeito diegético será mais intenso quanto menos evidentes forem as marcas de enunciação do discurso. (...) Quanto maior a impressão de realidade, mais diegético é o efeito da ficção (COSTA, 1995, p. 7)

Este processo que envolve produções complexas de áudio e de vídeo apresentam-se em constantemente aperfeiçoamento que, em um processo diegético, viabiliza ao público uma realidade aceitável e confortável, seja ela qual for. A diegese é a porta de acesso ao processo criativo, às manifestações das realidades mais singulares, às mais fantásticas originárias da mente do homem. A diversidade cultural, neste processo, encontra ambiente acolhedor, confortável e seguro para sua manifestação e aceitação. A linguagem cinematográfica adquire novos elementos, novas manifestações com obras ficcionais, artísticas, mas também se mantém como instrumento de preservação e resgate cultural e social, segue sendo um instrumento comunicacional e artístico de registro e preservação histórica (BERNARDET, 2008). Nesta perspectiva, o cinema, mais do que mídia, mais do que arte, é compreendido, estruturado e desenvolvido como um produto oriundo do processo de produção, distribuição e consumo de expressivo valor social ideal para a manifestação da diversidade cultural.

Compreendendo o cinema como mídia apropriada para a manifestação da diversidade cultural, faz-se necessário identificar que, mesmo sendo o indivíduo responsável por criar mecanismos de viabilidade para a manifestação das diversas formas de expressões culturais por meio da produção, distribuição e de acesso e consumo das mesmas, dependerá do meio social ao qual esteja inserido, determinado pelas relações existentes, para que consiga ter acesso ao processo de fruição viabilizado pelo cinema em seu processo, conforme apresentado a seguir.

2.6 O indivíduo e a propriedade

Uma das questões divergentes entre os críticos e os próprios marxistas é a posição de Marx quanto a valorização do indivíduo como elemento estruturante de seu

pensamento. Compreende-se e adota-se nesta pesquisa o indivíduo como elemento central do pensamento do autor, sendo ele o criador, o construtor da história que permanece em constante movimento. O indivíduo, inserido em um contexto social torna-se o homem que produz em sociedade (MARX, 2011). Com isso, o indivíduo é o condutor de toda ação social, mesmo que ela aconteça em função do capital. O indivíduo, a partir de suas necessidades e desejos, é o agente e o reagente da produção social; é ele o beneficiador, o beneficiado e o prejudicado; o dominador e o dominado; o provocador e o afetado; e, acima de tudo, o transformador e o transformado. Para Marx e Engels (2005) “são os indivíduos reais, sua ação e suas condições materiais de vida” o que compreender ser o primeiro pressuposto de toda história humana, é o que definem como “a existência de indivíduos humanos viventes”. (Ibid, p. 44). Marx (1991) compreende ainda o indivíduo como “o ser social”, mas, ao mesmo tempo, um “indivíduo particular”.

O indivíduo é o ser social. A manifestação de sua vida – mesmo se ela não aparecesse na forma imediata de uma manifestação vital comunitária, realizada conjuntamente com outros homens – é, portanto, uma expressão e uma confirmação da vida social. A vida individual e a vida genérica do homem não são diferentes, por muito que – e isto é necessário - o modo de existência da vida individual seja um modo mais específico ou mais geral da vida genérica, ou por mais que a vida genérica seja uma vida individual mais específica ou mais geral. [...] O homem é, por conseguinte, um indivíduo particular, e é, precisamente, esta sua particularidade que faz dele um indivíduo e um ser comunal realmente individual (MARX, 1844¹⁴, p. 538-539 in CHAGAS, 2016, p.4)

A partir de sua vida individual, o homem produz seus meios de vida que passam a depender, sobretudo, da “natureza dos meios de vida já encontrados e que eles precisam reproduzir” (MARX; ENGELS, 2005, p. 44). No entanto, os autores (2005) apontam que não deve ser considerado no modo de produção apenas “a reprodução da existência física dos indivíduos” (Ibid, p. 44), considerando-os, assim, a partir de um único ponto de vista, já que as condições materiais de sua produção influenciam o modo de atividade dos indivíduos.

Trata-se muito mais de uma forma determinada de atividade dos indivíduos, de uma forma determinada de manifestar sua vida, um modo de vida determinado. Da maneira como os indivíduos manifestam sua vida, assim são eles. O que eles são coincide, portanto, com sua produção, tanto com o que produzem como com o modo como produzem.

¹⁴ CHAGAS, E. F. **O indivíduo na teoria de Marx**. Revista Dialectus, Ano 1, nº 1, julho-dezembro, 2012. P. 1-16. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/26396621/o-individuo-na-teoria-da-marx---eduardo-f-chagas/2>>. Acesso em: 15/02/2017.

O que os indivíduos são, por conseguinte, depende das condições materiais de sua produção. (Ibid., p. 44-45)

Assim, no processo da produção social, mesmo que o indivíduo seja o agente do processo de produção, torna-se dependente e condicionado pelo processo já existente. A “própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais” (MARX, 2008b, p. 47). Há neste processo a construção de instrumentos de produção por parte destes indivíduos para a manutenção de suas vidas a distinção entre os instrumentos de produção considerados naturais e os criados pela civilização e, mais do que isso, as formas de sobrevivência e manutenção dos indivíduos nesta vida social são basais para a compreensão das relações de produção, inclusive permeadas pelo papel do Estado, sendo ele um elemento no processo social de amplo poder e capaz de auxiliar na permanência, na manutenção e/ou na transformação da estrutura social capitalista, conforme será apresentado.

Marx e Engels (2005) explicam que a diferença entre os instrumentos de produção considerados naturais e os criados pela civilização encontram-se na divisão entre o trabalho desenvolvido para “um amplo comércio” e o outro para “o caráter local”. “No primeiro caso, os indivíduos devem estar reunidos; no segundo, esses indivíduos encontram-se como instrumentos de produção ao lado do instrumento de produção dado” (Ibid., p. 100-101). No primeiro caso “os indivíduos encontram-se submetidos à natureza; no segundo caso, estão subordinados a um produto do trabalho” (Ibid., p. 101).

No primeiro caso, a propriedade (da terra) parece como uma dominação imediata e natural; no segundo, como dominação do trabalho, em especial do trabalho acumulado, do capital. O primeiro caso supõe que os indivíduos estejam unidos por um vínculo qualquer, como a família, a tribo, o próprio solo, etc.; o segundo caso pressupõe que estejam independentes uns dos outros e que se mantenham juntos apenas em razão do intercâmbio. No primeiro caso, o intercâmbio é essencialmente um intercâmbio entre homens e a natureza, um intercâmbio entre os homens no qual o trabalho dos primeiros é comutado pelos produtos da natureza; no segundo caso é, predominantemente um intercâmbio entre os homens. No primeiro caso, o senso comum é suficiente - a atividade corporal ainda não está de modo algum separada da atividade intelectual; no segundo, a divisão entre trabalho corporal e intelectual já deve estar praticamente realizada. No primeiro caso, esse domínio do proprietário sobre o não-proprietário pode descansar nas relações pessoais, em uma espécie de comunidade; no segundo caso, esse domínio deve ter tomado uma forma reificada em um terceiro elemento, o dinheiro. No primeiro caso existe a indústria, todavia subordinada à utilização do instrumento

de produção natural, e por essa razão, sem distribuição do trabalho entre diferentes indivíduos; no segundo, a indústria existe apenas por essa divisão do trabalho. (Ibid., p. 101).

Há ainda uma distinção da pequena indústria para a grande indústria. A pequena indústria está “subordinada à utilização do instrumento de produção natural, e, por essa razão, sem distribuição do trabalho entre diferentes indivíduos” (MARX; ENGELS, 2005, p. 101), sendo a propriedade “a consequência necessária dos instrumentos de produção existentes” (Ibid., p. 101). Na grande indústria, a divisão do trabalho entre diferentes indivíduos é sua condição de existência e “a contradição entre o instrumento de produção e a propriedade privada é o produto da grande indústria, que deve estar bastante desenvolvida para criá-la” (Ibid., p. 101). No caso da produção natural os indivíduos estão unidos por vínculos, como a família, o solo, a tribo etc, possuindo um senso comum e sem distinção entre o trabalho corporal e o intelectual. No segundo caso pressupõe que os indivíduos já estejam independentes uns dos outros, mantendo uma relação em razão do intercâmbio entre os homens e, de modo concretizado, a divisão entre trabalho corporal e intelectual (MARX; ENGELS, 2005). “No primeiro caso, existe a pequena indústria, todavia subordinada à utilização do instrumento de produção natural, e, por essa razão, sem distribuição do trabalho entre diferentes indivíduos; no segundo, a indústria existe apenas por essa divisão do trabalho.” (Ibid., p. 101).

A propriedade privada, no interior do trabalho, nasce e se desenvolve tendo a necessidade de acumulação e as forças produtivas surgem como sendo totalmente separadas e independentes dos indivíduos. O trabalho - em consequência o consumo oriundo dele - torna-se a única conexão que os indivíduos conseguem manter com “as forças produtivas e com sua própria existência (...) a vida material aparece como um fim, e aquele que é o criador dessa vida material, o trabalho (hoje a única forma possível, porém negativa, como veremos, da atividade de si) aparece como meio” (MARX; ENGELS, 2005, p. 103).

O que se fundamenta no fato de que os indivíduos, dos quais as forças produtivas se compõem, existem como indivíduos separados e em oposição mútua, ao passo que, por outro lado, essas forças só são forças reais no intercâmbio desses mesmos indivíduos. Por outro lado, então, temos uma totalidade de forças produtivas que adquiriram como que uma forma objetiva e que, para os próprios indivíduos, não são mais sua própria força, mas as da propriedade privada e, por isso mesmo, são apenas as forças dos indivíduos enquanto proprietários privados. Em nenhum período anterior as forças produtivas haviam tomado essa forma indiferente para as trocas dos indivíduos enquanto indivíduos, porque suas próprias trocas eram ainda limitadas. Pois a maior parte dos

indivíduos se enfrenta com essas forças produtivas, indivíduos dos quais estas últimas se destacam, e, assim, foram despojados de todo conteúdo real da sua vida, tornando-se indivíduos abstratos, mas que, justamente por essa razão e só a partir daí, são postos em condições de se relacionarem uns com os outros enquanto indivíduos. (Ibid., p. 102-103).

Marx e Engels (2005) explicam que neste processo os indivíduos “precisam apropriar-se da totalidade existente de forças produtivas, não só para alcançar a atividade enquanto manifestação em si, mas simplesmente para assegurar a sua existência” (Ibid., p. 103), tornando-se como instrumentos de produção criados pela civilização. A apropriação está condicionada pelo objeto a ser apropriado que nele envolve forças produtivas que integram uma totalidade. Esta totalidade de forças produtivas relacionadas à apropriação existe no interior do intercâmbio universal e abarca, inclusive, a reciprocidade (MARX; ENGELS, 2005). Ou seja, nada mais é do que o “desenvolvimento das capacidades individuais que correspondem aos instrumentos materiais de produção” (Ibid., p. 104). O autor complementa: “A apropriação de uma totalidade de instrumentos materiais de produção é, justamente por essa razão, o desenvolvimento de uma totalidade de capacidades nos próprios indivíduos” (Ibid., p. 104).

O autor (2005) aponta que a apropriação torna-se condicionada pelos indivíduos apropriados. Com isso, os indivíduos que não se submetem a esta apropriação e/ou não são absorvidos por esta apropriação são tidos como excluídos. No entanto, para Marx e Engels (2005), a exclusão permite aos indivíduos concretizarem sua própria manifestação de vida, sua própria existência, seu modo de ser e sua totalidade da capacidade material de produção. Em suas palavras: os “excluídos inteiramente de qualquer atividade enquanto manifestação de si, encontram-se em condições de impor esta última, de modo completo e não só limitado, que consiste na apropriação de uma totalidade de capacidade” (Ibid., p. 104). Tendo como instrumento de produção para isso, sua propriedade. São compreendidos assim como indivíduos dentro de uma estrutura capitalista, mas ao serem excluídos, possuem a não subordinação do trabalho que lhes remetem processo de desenvolvimento dos homens.

Os filósofos representam os indivíduos que não mais se encontram subordinados à divisão do trabalho como um ideal sob o nome “o homem”, e todo o processo que acabamos de explicitar foi concebido por eles como o processo de desenvolvimento “do homem”, apresentando como uma força motriz da história. Todo o processo foi, assim, concebido como processo de auto-alienação “do homem”, e isso se deu fundamentalmente porque o indivíduo médio da etapa posterior sempre foi substituído pelo indivíduo da etapa anterior, atribuindo-se, ao mesmo tempo, a este último, a consciência posterior. Por essa inversão, foi

possível converter toda a história em um processo de desenvolvimento da consciência. (Ibid., p. 105)

O processo de manifestação e apropriação - ou não - das forças produtivas por parte dos indivíduos, como apresentado por Marx e Engels, torna-se mais um motivo para ser considerado no processo de produção, distribuição e consumo de uma obra cinematográfica, pois mais uma vez depende diretamente dos instrumentos criados pela sociedade e da ação do indivíduo no processo mantendo ou transformando o tipo de obra produzida e consumida. A produção cinematográfica é naturalmente de alto custo dificultando para produtores e cineastas de pequenos núcleos sociais ou locais – como colocam os autores – que consigam concretizar uma produção por questões de limitações financeiras. Mesmo que haja recurso financeiro para a produção, outras barreiras se instauram. A primeira é a dificuldade para que a distribuição se concretize em escala mais ampla ou mesmo para uma proposta de amplo comércio, pois depende do interesse e espaços disponibilizados, como já apresentado. A menos que a produção local possua parcerias com uma estrutura de distribuição vinculada ao amplo comércio, a veiculação em salas de cinema em larga escala encontrará dificuldades.

É o que os autores chamam de “apropriação condicionada pelos indivíduos apropriados”, os indivíduos que possuem a apropriação da distribuição que alcance os espaços de exibição os torna detentores da capacidade de concretização e, ainda, de se apropriarem de uma produção local a partir do momento que compreendem ser economicamente rentável. A segunda é que o consumo depende de questões que envolvem diretamente o interesse do indivíduo que podem ser autônomas ou estarem condicionados aos hábitos da estrutura social instaurada que faz deles consumidores – ou não – de um processo de produção ofertado, seguindo o movimento da alienação¹⁵ e da auto-alienação.

Desta forma, compreende-se cinema como um produto do trabalho criado como forma de manifestação da vida, mas que dependem das condições materiais de produção e, com isso, faz parte do processo de produção integrado ao sistema da força produtiva da grande indústria para alcançar ampla distribuição e amplo consumo. O cinema é uma produção oriunda do trabalho condicionado pela lógica da vida social, caracterizado pelo seu significativo valor social, mas predominantemente dependente dos instrumentos de produção social. A partir das concepções dos autores, é por meio do indivíduo que, mesmo excluído do processo de divisão do trabalho condicionado pela produção, torna-se possível uma apropriação de sua capacidade de trabalho e a criação de novas propostas de produção

¹⁵ Definição encontrada posteriormente neste capítulo.

a partir de seu potencial de produção. No entanto, o processo de submissão dos pequenos produtores ou de grupos locais – dentre eles a própria pequena burguesia – dificulta o rompimento com a estrutura instaurada que, inclusive, conta com o poder estatal. Torna-se, neste imbricamento, a identificação de um desafio para a expansão e consolidação da diversidade cultural no cinema. O indivíduo - elemento da força produtiva ou excluído do processo produtivo, capaz de manter ou transformar a realidade onde esteja inserido – encontra como barreira na manifestação de seu modo de ser, bem como o compartilhamento desta manifestação, a grande indústria.

Além do desafio da manifestação do modo de ser dos indivíduos excluídos, Marx (2008a) volta-se para o olhar do processo de produção do pequeno burguês que também encontram dificuldades em lidar com as apropriações das forças produtivas. O autor busca entender, naquele momento, o movimento de submissão de indivíduos que estão, inclusive, à margem do processo de produção instaurado pela lógica industrial. Os membros que integram o pequeno burguês são compreendidos por condições semelhantes de vida, mas com relações sociais multiformes entre si. O modo de produção adotado cria um processo de isolamento uns dos outros, impedindo um intercâmbio mútuo, o que impede a diversidade de desenvolvimento, a criação de variedade de talentos e relações sociais enriquecedoras. (MARX, 2008a).

Na medida em que milhões de famílias camponesas vivem em condições econômicas que as separam umas das outras, e põem o seu modo de vida, os seus interesses e sua cultura aos das outras classes da sociedade, esses milhões constituem uma classe. Mas na medida em que existem entre os pequenos camponeses apenas uma ligação local e em que similitude de seus interesses não cria entre eles comunidade alguma, ligação nacional alguma, nem organização política, nessa exata medida não constituem uma classe. São, conseqüentemente, incapazes de fazer valer seu interesse de classe em seu próprio nome, quer por meio de um parlamento, quer por meio de uma convenção. (2008a, p. 116).

Para Marx (2008a) o mais crítico neste processo de produção envolvendo os pequenos produtores é que não podem representar-se junto a instâncias de decisão e têm de ser representados. Com isso, “seu representante tem, ao mesmo tempo, de aparecer como seu senhor, como autoridade sobre eles, como um poder governamental ilimitado que os protege das demais classes e que do alto lhe manda o sol ou a chuva” (Ibid., p. 116). A influência política deste grupo “encontra sua expressão final no fato de que o Poder Executivo submete a seu domínio a sociedade” (Ibid., p. 11).

Para Marx (2008a) a pequena propriedade pertencente ao camponês permite ao capitalista retirar lucros, juros e renda do solo, mas o mais expressivo é a compreensão

acerca do papel do Estado, como ferramenta da burguesia, que suga o potencial da pequena propriedade, inclusive a sobrecarregando de impostos que permite criar “um nível uniforme de relações e de pessoas sobre toda a superfície do país. Daí permite também a influência de uma pressão uniforme, exercida de um centro supremo, sobre todos os pontos dessa massa uniforme” (Ibid., p. 120). Como reflexo, há uma aniquilação das “gradações intermediárias da aristocracia entre a massa do povo e o poder do Estado. Provoca, portanto, de todos os lados, a ingerência direta desse poder do Estado e a interposição de seus órgãos imediatos”. (Ibid., p. 120).

Como resultado, esta estrutura histórica concebida resulta para Marx e Engels (2005) em que as relações produtivas e formas de trocas criam relações existentes que prejudicam a própria força produtiva, passando a ser forças destrutivas envolvendo maquinaria e dinheiro, além de estruturar uma “classe que tem de suportar todos os ônus da sociedade sem usufruir de suas vantagens; que, excluída da sociedade é obrigada à mais aberta oposição às demais classes” (Ibid., p. 105). Além disso, as condições determinadas envolvendo forças produtivas e suas aplicações tornam-se as condições para a dominação de uma classe da sociedade.

Mais do que isso, Marx e Engels (2005) entendem que a relação entre a produção e as relações dos indivíduos está diretamente ligada a divisão do trabalho determinado no interior de uma nação, levando à distinção entre o que seja trabalho industrial e comercial determinados de um lado e o agrícola determinado de outro. A divisão traz como resultado a separação entre o campo e a cidade e, mais do que isso, a oposição entre seus interesses, resultando também em uma separação do que se determina trabalho comercial e industrial. Além disso, resulta ainda nas divisões e subdivisões do trabalho executadas pelos indivíduos em cada setor, seja ele o trabalho industrial, comercial ou agrícola. “Tais condições surgem ao se desenvolver o intercâmbio entre as diferentes nações. (...) cada nova fase da divisão do trabalho determina igualmente as relações entre os indivíduos no que diz respeito ao material, ao instrumento e ao produto do trabalho”. (Ibid., p. 46)

Para Marx e Engels (2005) o desenvolvimento das forças produtivas resulta na existência empírica real dos homens que se passa um plano de vida local, mas também em um plano histórico-mundial, sendo este para ele um pressuposto prático e totalmente necessário e, sem ele, haveria uma generalização da escassez. Para os autores, “(...) toda a estrutura interna de cada nação, dependem do grau de desenvolvimento de sua produção e de sua reciprocidade prestuária interna e externa” (Ibid., p. 45). Assim, afirma que “o quanto as forças produtivas de uma nação estão desenvolvidas se mostra objetivamente

pelo grau de desenvolvimento atingido pela divisão do trabalho” (Ibid., p. 45). Como consequência, entende que um reconhecimento pela luta do que se faz necessário. Além disso,

porque somente com esse desenvolvimento universal das forças produtivas pode se dar um intercâmbio universal entre os homens, em virtude do qual, de um lado, o fenômeno da massa “destituída de propriedade” se produz ao mesmo tempo em todos os povos (concorrência universal), fazendo com que cada qual dependa das revoluções dos demais; e, por fim, porque põe indivíduos empiricamente universais, histórico-mundiais, no lugar de indivíduos locais” (Ibid., p. 62)

Deste movimento, Marx e Engels (2005) apontam que há uma transformação na própria história social de um local e de uma nação, tornando-se uma história mundial, como reflexo da atuação de esferas singulares atuando umas sobre as outras, “quanto mais o isolamento primitivo das diferentes nacionalidades é destruído pelo modo de produção desenvolvido, pela circulação e pela divisão do trabalho que aparece de maneira natural entre as diversas nações, tanto mais a história torna-se uma história mundial” (Ibid, p.77). Desta forma, a “(...) história passada nada mais é que uma abstração da história anterior, uma abstração da influência ativa que a história anterior exerce sobre a atual.” (Ibid, p. 77). Conclui Marx e Engels (2005) que a transformação da história em uma história mundial não seja um “mero fato abstrato da “consciência em si”, do espírito mundial ou de qualquer outro fantasma metafísico, mas uma ação puramente material, que pode ser verificada empiricamente, uma ação para a qual cada indivíduo fornece prova, enquanto anda, come, bebe e veste” (Ibid., p. 78).

O plano de vida local, que estrutura a existência empírica do homem, diretamente condicionada ao processo histórico a que pertença, mesmo que possua uma infraestrutura condicionada na relação entre suas formas de trabalho e a ação material para a produção material, contém elementos estruturantes do uso da força de trabalho, bem como as características que integram sua superestrutura, típicos e característicos que fazem dela uma vida inserida em uma realidade social com sua cultura própria, seja ela uma vida local considerada uma nação ou mesmo uma região dentro de uma nação. Mesmo condicionado a vida social, o homem torna-se um indivíduo que possui suas singularidades locais que fazem delas diversas entre si. Desta forma, as diversas formas de hábito de vida em uma sociedade fazem delas características de cada nação. A ação material de um plano histórico-mundial, como diz Marx e Engels (2005), por meio do desenvolvimento universal das forças produtivas, resulta na criação de um intercâmbio universal entre os

homens, entre os planos de vida, o que posteriormente será definido como globalização. Este intercâmbio entre planos de vidas locais/nacionais resultam em trocas e incrementos da força produtiva da própria base da estrutura social, ou seja, da própria cultura pré-existente e até então identificada.

Para Marx e Engels (2005), ao afirmar que o intercâmbio universal por meio deste plano histórico-mundial é um pressuposto necessário e prático para evitar a generalização de escassez, identifica-se uma visão positiva das trocas, sejam elas econômicas ou culturais realizadas. No entanto, como os próprios autores apresentam, as forças produtivas são condicionadas para beneficiar uma determinada classe social, sendo elas que determinam o desenvolvimento de uma nação. Quando pensadas as ações de tais forças produtivas em âmbito mundial, identifica-se que a classe que se beneficiará de tal força é, na verdade, a nação que mais força produtiva possuir ou então os grupos internacionais que possuírem as forças produtivas mais desenvolvidas e com maior capital acumulado, determinam e condicionam o desenvolvimento sobre as demais. O resultado deste plano é a criação de um processo de homogeneização da vida social e, com isso, da própria cultura que detiver a maior força produtiva, conforme será tratado posteriormente.

Como reflexo, o que é possível identificar no caso da diversidade cultural aplicada no cinema é um cenário de desafios de expansão e, ao mesmo tempo, preservação e manutenção da indústria audiovisual. Enquanto o intercâmbio universal permite um aprimoramento e desenvolvimento das produções, viabilizando possibilidades criativas por meio da interação entre a heterogeneidade existente em âmbito mundial, ao mesmo tempo, apresenta-se o desafio da preservação das características locais/nacionais com o processo de expansão do plano histórico-mundial de consolidação das forças produtivas dominantes que buscam não apenas trocas, mas uma homogeneização das ações materiais e, com isso, da própria cultura. No caso do cinema, enquanto as grandes indústrias buscam expandir suas produções para outros países e/ou manter-se consolidadas, como é o caso das produções norte-americanas no Brasil, há um movimento de preservação desta expansão por parte dos países em que possuem produções cinematográficas consolidadas, como é o caso de diversos países da Europa, como França e Espanha, que buscam criar mecanismos de defesa a entrada das produções norte-americanas.

O determinante a se considerar neste momento é que cria-se por meio deste plano histórico-mundial uma situação dialética entre o local e o mundial, entre as culturas locais e a cultura universalizante que pode servir de aprimoramento, tanto quanto servir como ferramenta destrutiva ao plano de vida local/nacional até então vigente. Por conta disso, os

países têm se empenhado em desenvolver ações que visem a proteção, manutenção e promoção das culturas nacionais em ações defensivas a este plano histórico-mundial. Neste processo, valorizam-se as ações de valorização da diversidade cultural, entendendo ser ela composta por suas próprias culturas diante de uma cultura mundial ou global que se torna universalizante.

Neste cenário, identifica-se na categorização de Marx, conforme apresentado, a existência de três grupos sociais envolvendo o processo de produção que, posteriormente, são refletidos em uma adequação de uma nação pertencente a uma história mundial. O primeiro é que envolve a classe dominante e seus trabalhadores. A classe dominante é aquela economicamente dominante. “Em virtude de sua posição econômica, domina e controla todos os aspectos da vida social” (BOTTOMORE, 1988, p. 110) que envolve o domínio da força material e a força intelectual, inclusive da força de produção intelectual. É aquela também que, “buscando manter e reproduzir o modo de produção e as formas de sociedade existente, deve necessariamente exercer o poder de Estado, isto é, dominar politicamente” (Ibid., p. 110). É a que intervém junto ao Estado na busca por garantir sua estabilidade econômica, criando representantes sociais e leis que permitam a manutenção de seu poder social e econômico. Os trabalhadores subordinados ao processo, como apresentado, são indivíduos dependentes – de modo consciente e/ou alienado - as lógicas e demandas do processo de produção capitalista.

O segundo é a pequena burguesia que está à margem da lógica industrial, por meio de seus pequenos territórios produtivos locais e isolados. Torna-se incapaz de possuir representantes diretos junto ao Estado, sendo necessário eleger representantes para isso, estando subordinada, submissa aos interesses da classe dominante. A pequena burguesia, mesmo limitada em seu poder econômico, possui seu espaço de representação social junto ao Estado garantido, mantido e preservado pela classe dominante já que sua produção beneficia tanto a manutenção da vida social, quanto com formas de serem absorvidas ao processo capitalista da grande indústria de produção e consumo, gerando lucro prioritariamente as classes dominantes, já que são elas as detentoras de formas de produção e/ou distribuição para o consumo em larga escala, que tanto pode ser da matéria prima produzida, do produto final diferenciado da produção industrial oriundo das produções locais, bem como uma produção que seja de menor custo em relação a produção industrial e que, assim, possa gerar mais lucro.

Por fim, o terceiro é aquele considerado pelos autores como excluído, que está completamente fora do espaço de ação e representatividade na vida social. Não possui

apropriação de forças produtivas que possam ser intercambiadas, seja localmente ou universalmente. Não há uma existência de reciprocidade com outros núcleos, estando excluídas da capacidade de manifestação em si, sendo que os indivíduos pertencentes a este núcleo não conseguem se apropriar e se desenvolver diante de uma totalidade de suas capacidades enquanto indivíduo, bem como de seus instrumentos materiais. Sendo assim, não possuem representantes junto ao Estado. Para Marx e Engels (2005) são exatamente estes indivíduos, desprendidos da vida social que são capazes de romper com o modelo da vida social instaurado. Compreende-se, desta forma, como sendo o homem inserido em uma vida material condicionada por suas próprias regras, um indivíduo que está fisicamente, ou territorialmente, inserido em um espaço geográfico da vida social, também sob responsabilidade do Estado, mas que está excluído de suas demandas e ações quando se pensa em sistemas de representação junto a vida social.

Mesmo Marx e Engels (2005) apresentando os três grupos em uma estrutura social constituída no século XIX, é possível identificar que as estruturas de classe da sociedade capitalista permanecem as mesmas. A questão envolve a compreensão da estrutura de pensamento do autor acerca dos grupos sociais existentes - que ele denomina classes -, sendo elas pertencentes ao processo de produção local, nacional e entre nações. A relação entre as classes, especialmente as ligadas ao segundo e terceiro grupo, diante da vida social enfrentam desafios estruturais de representação social de suas demandas e necessidades não apenas nas relações da produção material, mas também nos processos de manifestação comunicacionais e de representação junto ao Estado. O grupo que se encontram à margem ou excluídos, com suas formas de manifestação e da vida material singulares, cria um desafio mais acentuado trazendo a reflexão de como se interagem e se apropriam - ou não - da força do Estado na vida material e social, além disso, como elas passam por processos de transformação e adequação ao longo de uma universalização da história mundial.

Por conta disso, os três grupos apresentados são de significativa relevância a serem considerados ao longo do levantamento e análise desta pesquisa, já que ao ser considerada a produção de obras cinematográficas oriundas de grupos de diversidades cultural, identifica-se um acentuado prejuízo no processo de produção, distribuição e consumo das obras que forem oriundas dos grupos menos favorecidos ou excluídos tanto no âmbito local, nacional, quanto mundial.

2.7 A mercadoria e seu valor social

Deste processo de produção a partir da mão-de-obra os indivíduos proposto por Marx (2016), da transformação da força de trabalho, surge a mercadoria como um produto que foi produzido para ser distribuído e consumido. Como produto em si, como resultado de sua acumulação, pode surgir a riqueza. “As mercadorias são trabalho humano cristalizado” (Ibid., p. 72), mas “a força humana de trabalho em ação ou o trabalho humano cria valor, mas não é o valor. Vem a ser valor, tornar-se valor, quando se cristaliza na forma de um objeto” (Ibid., p. 73). A mercadoria é compreendida com um objeto externo que, por suas propriedades, “satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas. Não importa a maneira como a coisa satisfaz a necessidade humana, se diretamente, como meio de subsistência, objeto de consumo, ou indiretamente, como meio de produção” (Ibid., p. 57).

Inicialmente, o valor de uma mercadoria, ou seja, a grandeza de valor de uma mercadoria é determinada pela “quantidade de trabalho socialmente necessária ou o tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de um valor de uso” (Ibid., p. 61). A mercadoria adquire, assim, uma relação direta entre valor de uso e valor de troca. O primeiro está ligado a “utilidade de uma coisa” por meio de “propriedades materialmente inerentes à mercadoria” (Ibid., p. 58). “As mercadorias vêm ao mundo sob a forma de valores de uso” (Ibid., p. 69). O segundo, de modo mais complexo, possui uma “relação quantitativa entre valores de uso de espécies diferentes, na proporção em que se trocam, relação que muda constantemente no tempo e no espaço” (Ibid., p. 58).

A mercadoria, para ser compreendida como tal, “se manifesta sob o duplo aspecto de valor de uso e valor de troca” (MARX, 2008b, p. 51). O valor de uso é toda mercadoria que possui uma função de uso para o indivíduo. “Os valores de uso são, de modo imediato, meios de existência. Inversamente, esses meios de existência são produtos da vida social, resultado da força vital gasta pelo homem, de trabalho objetivado” (Ibid., p. 53). No processo de “materialização de trabalho social, todas as mercadorias são cristalizações da mesma unidade (...) o caráter determinado dessa unidade, isto é, do trabalho, que se manifesta no valor de troca”. (Ibid., p. 53). O valor de troca é o preço que possa vir a ser pago por ela em um processo de troca da mercadoria por outra mercadoria ou ainda com o próprio dinheiro, assim, o valor de uso só passa a pertencer a mercadoria quando seu valor “é determinado de forma econômica” (Ibid., p. 53), ou seja, definido pelo seu valor de troca. “O valor de troca aparece primeiramente como uma relação quantitativa na qual os valores de uso são permutáveis. Em tal relação, esses valores constituem uma magnitude

idêntica de troca”. (Ibid., p. 54). Assim, “(...) o valor só se realiza através da troca, isto é, por meio de um processo social” (MARX, 2016, p. 105).

O processo de comparação de valor e equivalência entre uma mercadoria e outra torna-se necessário considerar, como Marx (2016) lembra, que “duas coisas diferentes só se tornam quantitativamente comparáveis depois de sua conversão a uma mesma coisa” (Ibid., p. 71) e na relação que estabelece uma com a outra. É por meio da equivalência de mercadorias que são distintas que o autor compreende por “à mostra a condição específica do trabalho criador de valor, porque ela realmente reduz à substância comum, a trabalho humano, simplesmente, aos trabalhos diferentes incorporados em mercadorias diferentes” (Ibid., p. 73). Torna-se uma mercadoria de valor quando há um reconhecimento de seu valor diante da estrutura social, além de como é a posição no processo de produção em relação a uma outra mercadoria. “Da mesma maneira que o tempo é a expressão quantitativa do movimento, o tempo de trabalho é a expressão quantitativa do trabalho” (2008b, p. 55). Desta forma, “consideradas como valores de troca, as mercadorias não são mais que medidas determinadas de tempos de trabalho cristalizado” (Ibid, p. 55).

Torna-se fundamental compreender que o valor dado a uma mercadoria é condicionado pelo reconhecimento diante de uma estrutura social que a compara com outra mercadoria e a compreende como tendo valor - ou não. Sem o reconhecimento de seu valor, mesmo uma mercadoria que possa ter sido produzida com um tempo de trabalho mensurável, de modo criativo e aplicável, mas que não tenha sido concretizado o reconhecimento de seu valor torna-se excluída do processo. Esta sistemática de adoção de uma mercadoria e seu valor diante de uma estrutura social é um elemento relevante nesta pesquisa. Ao compreendemos a produção de uma obra cinematográfica como produto que é aceito como possível mercadoria, torna-se determinante considerar que só será inserida no processo de distribuição e consumo como mercadoria cinematográfica se assim for reconhecida, entendida e aceita. Em outras palavras, não basta a produção de uma obra cinematográfica para ser compreendida como produto, como mercadoria a ser distribuída e consumida, faz-se necessário para isso um processo de reconhecimento diante de uma estrutura social e também junto aos responsáveis pela distribuição dentro desta estrutura social para que a reconheçam e a definam como mercadoria de consumo.

A forma relativa do valor, simples ou isolada, de uma mercadoria torna a outra equivalente singular. A forma extensiva do valor relativo exprime o valor de uma mercadoria em todas as outras que recebem a forma de equivalentes particulares diferentes. Por fim, uma espécie particular de mercadoria adquire a forma equivalente geral, em virtude de todas as

outras mercadorias converteram-na em material da forma única e geral de valor que consagraram. (MARX, 2016, p. 89)

Em complemento, Marx afirma que:

Efetivamente, o que parece ser materialmente uma diferença dos valores de uso surge no processo de produção como uma diferença de atividade que produz valor de uso. Indiferente à substância particular dos valores de uso, o trabalho, criador do valor de troca, é indiferente à forma particular do próprio trabalho. Os diferentes valores de uso são, ademais, os produtos de atividades de distintos indivíduos; quer dizer, o resultado de trabalhos que diferem individualmente”. (MARX, 2008b, p. 54)

Marx (2016) afirma ainda que o valor dado a uma mercadoria depende diretamente de relações sociais em um reconhecimento de sua validade social. Como exemplo: quando uma mercadoria torna-se matéria prima de outra, seu valor e o valor do trabalho para sua produção passam a ter menor valor em relação a mercadoria final a ser consumida. “A forma de equivalente desenvolve-se em correspondência com o grau de progresso da forma relativa do valor. Mas, note-se, o desenvolvimento da primeira é apenas expressão e resultado do desenvolvimento da segunda” (Ibid., p. 89).

O valor de uma mercadoria só adquire expressão geral porque todas as outras mercadorias exprimem seu valor através do mesmo equivalente, e toda nova espécie de mercadoria tem de fazer o mesmo. Evidencia-se, desse modo, que a realidade do valor das mercadorias só pode ser expressa pela totalidade de suas relações sociais, pois essa realidade nada mais é que a “existência social” delas, tendo a forma do valor, portanto, de possuir validade social reconhecida. (Ibid., p. 88)

Configuram-se ainda neste processo de produção, distribuição e consumo das mercadorias mais dois elementos do processo: os juros e o lucro, pois compreende que são “formas nas quais o capital aumenta, cresce, momentos, portanto, de sua própria produção” (MARX, 2011, p. 69). Configura-se lucro, como “modos de distribuição que têm por pressuposto o capital como agente da produção” (Ibid., p. 69). Como resultado deste processo surge a riqueza. “A riqueza das sociedades onde rege a produção capitalista configura-se em imensa acumulação de mercadorias (...) isoladamente considerada, é a forma elementar dessa riqueza” (MARX, 2016, p. 57). Marx (2011) compreende o juro por um valor acrescido ao preço do produto – acima de seu valor - de modo sobre-onerado, expressando uma relação determinada com o capital enquanto tal posto de maneira igual ao valor de troca de mercadoria por outra mercadoria, não havendo uma troca simples, mas permanecendo abstrato por si.

No processo de ganhar e não apenas alcançar o ganho com a mercadoria, Marx (2016) compreende que para alcançar o ganho, busca-se produzir mercadorias que tenham valor “mais elevado que o valor conjunto das mercadorias necessárias para produzi-las, isto é, a soma dos valores dos meios de produção e força de trabalho, pelos quais antecipou seu bom dinheiro no mercado” (Ibid., p. 220). Mais do que isso, “além do valor de uso, valor e não só valor, mas também valor excedente” (Ibid., p. 220). Na busca por ganhar instaura-se o conceito de mais-valia que é o valor excedente agregado a uma mercadoria. A partir deste movimento Marx (2011) considera que um povo compreendido como industrial é aquele que “alcança o auge de sua produção” e, como isso, está em “seu auge histórico” em uma sociedade capitalista. “Um povo está em seu auge industrial na medida em que, para ele, o essencial não é somente o ganho, mas o ganhar” (Ibid., p. 57-58).

Desta forma, como mencionado, a obra cinematográfica é compreendida como mercadoria quando seu valor de troca é identificado. No entanto, há uma ambiguidade ou mesmo uma situação dialética neste valor como mercadoria para a obra cinematográfica. A primeira é aquela que envolve o consumo em larga escala, para alcançar e agradar o máximo possível de público em termos quantitativos seja ele um público generalista ou para um público segmentado. Na obra cinematográfica o valor de troca visa ser mercadologicamente rentável, ou seja, que gere lucro para o produtor. A obra cinematográfica é produzida como mercadoria para gerar lucro. Há liberdade no processo criativo, artísticos, autoral, mas o foco determinante é a produção de uma mercadoria com expressivo valor de troca que gere lucro.

A segunda, no entanto, envolve a obra cinematográfica com uma perspectiva direcionada à arte, na qual produtores e diretor exploram o potencial criativo, autoral, considerando uma dada realidade social ou o escapismo da realidade cotidiana, podendo construir uma ambientação ficcional fantasiosa e distante, sem ter como proposta basal ser uma mercadoria e ser necessariamente rentável. A partir de uma perspectiva criadora, o valor de troca não se norteia pelo lucro, mas pelo valor dado como manifestação artística, o que significa, contudo, que sempre há a busca pela aprovação do público, ou seja, que a obra seja consumida, mas seu processo de produção não se restringe apenas a isso.

Diante desta ambiguidade é que surge um ambiente dialético para a obra cinematográfica. Enquanto o produtor de uma obra artística identifica o potencial de sua produção também como mercadoria, os indivíduos inseridos em instituições que são responsáveis pela distribuição da mercadoria para o público, selecionam as obras que compreendem ser economicamente rentável a eles e aos seus parceiros e investidores, ou

seja, aquelas obras com maior potencial de valor de troca no processo de consumo pelo público são as que passam a ser priorizadas, valorizadas e difundidas para o acesso ao consumo. É por meio da disposição em uma forma de acesso que a obra cinematográfica consegue – ou não - consolidar seu espaço social como mercadoria com um valor de troca especificado. Estrutura-se, desta forma a indústria cinematográfica.

Marx (2016) afirma também que há um “caráter misterioso da mercadoria” (Ibid., p. 93) que não provém do seu valor de uso, mas do produto do trabalho que se apresenta ao assumir a forma de mercadoria e que se agregam a valores não visíveis inseridos em um contexto social e são capazes de aumentar o valor de troca de uma mercadoria. Ao processo Marx denomina fetichismo da mercadoria. “Esse fetichismo do mundo das mercadorias decorre (...) do caráter social próprio do trabalho que produz mercadorias”. (Ibid., p. 94). O autor explica:

A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total, ao refleti-la como relação social existente, à margem deles, entre os produtos do seu próprio trabalho. Através dessa dissimulação, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sociais, com propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos. A impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo óptico não se apresenta como sensação subjetiva desse nervo, mas como forma sensível de uma coisa existente fora do órgão da visão. Mas aí, a luz se projeta realmente de uma coisa, o objeto externo, para outra, o olho. Há uma relação física entre coisas físicas. Mas a forma mercadoria e a relação de valor entre os produtos do trabalho, a qual caracteriza essa forma, nada têm a ver com a natureza física desses produtos nem com as relações materiais dela decorrentes. Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos de recorrer à religião nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isso de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados com mercadorias. É inseparável da produção de mercadorias.” (Ibid., p. 94)

Com esta explicação, Marx (2016) apresenta a construção de um processo de valor agregado a uma mercadoria que envolve o desejo, a admiração, a adoração entre outros sentimentos que resultam em um aumento no valor de troca de uma mercadoria, alcançando valores que vão além da relação com o trabalho. Esta construção de valor que se agrega a mercadoria envolve um processo de criação social complexo e que abarca valores da própria identidade social que entende serem semelhantes ao processo de criação

da própria linguagem. Assim compreende (2016) que este valor transforma cada produto - oriundo do trabalho - em um “hieróglifo social” que posteriormente tentará ser decifrado e compreendido pelo homem. Aprimorando o pensamento de Marx acerca do fetichismo e da mercadoria, além dos conceitos de indústria cultural e poder simbólico relacionados ao escopo da pesquisa.

Para Marx (2016) nessa determinada forma de produção também “o caráter social específico dos trabalhos particulares, independentes entre si, consiste na identidade deles como trabalho humano e assume nos produtos a forma de valor” (Ibid., p. 96) que continua existindo após a compreensão de como é composta, mas que ganha/adquire uma carga de valor de troca complementar. Marx (2016) aponta que este valor só é fixado “nos produtos do trabalho quando eles se determinaram como quantidades de valor” (Ibid., p. 97) que variam a partir da atividade social onde estejam inseridos. A qualidade de valor dada à mercadoria, por meio do fetichismo, também se reflete nas próprias formas de trabalho e na própria atividade social. A relação entre trabalho, mercadoria e o valor dado a eles permite a estruturação do conjunto do trabalho social. Marx (2016) apresenta que “objetos úteis se tornam mercadorias, por serem simplesmente produtos de trabalho privado, independentes uns dos outros. O conjunto desses trabalhos particulares forma a totalidade do trabalho social” (Ibid., p. 95). Ou seja, é por meio dos contatos sociais entre os produtores que realizam a produção em um espaço privado, mediados por trocas, que se constitui o conjunto total do trabalho social.

A concretude de uma produção só se realiza quando há relações materiais entre pessoas inseridas em uma estrutura social, caso contrário, estarão excluídas do processo. Cria-se, assim, a dependência pessoal das relações sociais. Por isso “as relações sociais entre seus trabalhos privados aparecem de acordo com o que realmente são, como relações materiais entre pessoas e relações sociais entre coisas, e não como relações sociais diretas entre indivíduos em seus trabalhos.” (MARX, 2016, p. 95)

Mas, justamente porque as relações de dependência pessoal constituem o fundamento social incontroverso, não se faz mister que os trabalhos e os produtos assumam feição fantasmagórica, diversa de sua realidade. Eles entram na engrenagem social como serviços e pagamentos em produtos. A forma diretamente social do trabalho é aqui a forma concreta do trabalho, sua particularidade, e não sua generalidade abstrata, como ocorre com a produção de mercadorias. (Ibid., p. 99)

Há diferentes espécies de trabalhos que originam os produtos, seja no campo ou em áreas urbanas e todas elas são compreendidas por Marx (2016) como funções sociais, inclusive as que envolvem funções da família no processo de produção de mercadorias

como divisão de trabalho. As forças individuais de trabalho são capazes de operar, naturalmente, “como órgãos da força comum de trabalho de família e, por isso, o dispêndio das forças individuais de trabalho, medido pelo tempo de sua duração, manifesta-se, aqui, simplesmente em trabalhos socialmente determinados” (Ibid., p. 100). Com isso, o tempo de trabalho possui uma dupla função: uma distribuição que é socialmente planejada permitindo regular a proporção adequada para as diversas funções que envolvem os trabalhos para as mais diversas necessidades; a outra na qual o tempo de trabalho permite medir a participação dos produtores do trabalho de forma individual em um âmbito global que se destina ao consumo. (Ibid., 2016).

De acordo com a relação social de produção que tem validade geral numa sociedade de produtores de mercadorias, estes tratam seus produtos como mercadorias, isto é, valores, e comparam, sob a aparência material das mercadorias, seus trabalhos particulares, convertidos em trabalho humano homogêneo. (Ibid, p. 101)

Neste processo há um imbricamento das relações sociais com o trabalho e a própria mercadoria. Criam-se “fórmulas que pertencem, claramente, a uma formação social em que o processo de produção domina o homem, e não o homem o processo de produção” (MARX, 2016, p. 103). Tais processos de produção passam a ser considerados “uma necessidade tão natural quanto o próprio trabalho produtivo”. (Ibid., p. 103). Este movimento de considerar o trabalho humano homogeneizado em padrões e sistemas de produção, distribuição e consumo sendo não apenas aceitos, mas considerados ideais, adequados, mais do que criar uma dependência pessoal nas relações sociais constituídas desta forma - como instrumento norteador de uma estrutura social - faz com que os indivíduos que não se enquadrarem nesta sistemática de convívio social, nas feições socialmente determinadas e corroboradas, estejam naturalmente excluídos tanto do processo de produção e troca das mercadorias produzidas quanto do próprio trabalho ofertado.

Quando Marx (2016) relaciona o trabalho social com a própria mercadoria, compreende-se que, da mesma forma, mercadorias que não façam parte do conjunto deste trabalho, encontrem resistência de aceitação e consumo no sistema de troca, pois seu valor não se enquadra no sistema homogeneizado instaurado para ser aceito como mercadoria com valor de troca e com uma carga fetichista agregada. No caso das obras cinematográficas oriundas de um sistema de produção diverso ao socialmente adotado em seus padrões de mercadoria de produção, distribuição e consumo, consequentemente, sofrerão resistência para serem inseridas no sistema de troca porque seu valor de troca está

fora do sistema fetichista instaurado, não se integrando ao comumente aceito. No entanto, produções oriundas de sistemas de consumo consolidados como mercadoria, com valores de troca consolidados e impulsionados por mecanismos fetichistas, faz com que sejam facilmente consumidos, é o caso do cinema industrial, como o norte-americano no mundo.

O processo de produção cinematográfica torna a indústria cinematográfica uma das mais expressivas e lucrativas do sistema capitalista no mundo, apropriando-se do cinema explicitamente como mercadoria fetichista. Em 2015, por exemplo, as bilheterias de cinema no mundo bateram o recorde de arrecadação alcançando um faturamento de 38 bilhões de dólares, de acordo com a empresa que mede investimento em entretenimento no mundo, a Rentrak¹⁶. Só os Estados Unidos da América, um dos líderes no mundo de produções cinematográficas alcançou o primeiro lugar na lista de bilheteria, com um faturamento de 11 bilhões de dólares, seguido pela China com 6,77 bilhões de dólares. No Brasil¹⁷, em 2015, por exemplo, das 207 obras nacionais exibidas, 128 foram lançamentos, alcançou um faturamento em bilheterias de 277 milhões de reais, enquanto das 573 obras estrangeiras exibidas, das quais 314 foram lançamentos, alcançou um faturamento de mais de 2 bilhões de reais em bilheterias. Os números apontam o consolidado mercado cinematográfico no Brasil, no entanto, fortemente acentuada a preferência para as produções do cinema estrangeiro, em especial o norte-americano, o que demonstra um fetichismo maior ao consumo das mercadorias estrangeiras e não nacionais.

2.8 A cultura e as relações sociais

Adota-se por Marx e Engels cultura como sendo uma base determinante de uma estrutura social que constrói um processo de produção e identificação e, ao mesmo tempo, é capaz de gerar transformação no mesmo processo alterando diretamente sua própria história, mas circustanciada pelo legado histórico adquirido e transmitido. (BOTTOMORE, 1988, p. 93-94). A cultura é um “grande incremento da força produtiva, isto é, um alto grau de desenvolvimento” (MARX; ENGELS, 2005, p. 62). Entendem ainda que o desenvolvimento das forças produtivas permite criar um intercâmbio universal entre os indivíduos produzindo dois movimentos: “o fenômeno da massa “destituída de propriedade”” (Ibid., p. 62) que, neste processo, “se produz ao mesmo tempo em todos os

¹⁶ Rentrak Corporation, empresa norte-americana de pesquisa na área de entretenimento. <https://rentrak.com/>

¹⁷ A apresentação e análise deste trabalho fundamenta-se nos dados divulgados por meio do Informe de Acompanhamento de Mercado - Informe Preliminar de Distribuição, Exibição e Lançamentos - Informe Anual Preliminar, realizado pela Coordenação de Monitoramento de Cinema, Vídeo Doméstico e Vídeo por Demanda – CCV Superintendência de Análise de Mercado – SAM.

povos (concorrência universal), fazendo com que cada qual dependa das revoluções das demais” (Ibid., p. 62). E, ainda, coloca “indivíduos empiricamente universais, histórico-mundiais, no lugar de indivíduos locais”. (Ibid., p. 62). Desta forma, compreendem que “a existência empírica real dos homens se passe em um plano histórico-mundial e não no plano da vida puramente local” (Ibid., p. 62). A cultura é formada por um processo histórico mundial e local, sendo conduzidos por estruturas oriundas do passado em processos históricos mundiais que se refletem no local.

Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. (...) os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra e as roupagens, a fim de apresentar-se nessa linguagem emprestada. (MARX, 2008a, p. 19)

O conceito de cultura na obra marxiana surge com “pólos extremos” (BOTTOMORE, 1988, p. 93) de seu emprego, com uma visão dualista, “entendida paradoxalmente como reflexo da base econômica e como uma arma de propaganda e luta de classes” (Ibid., p. 93). O primeiro volta-se ao domínio estético, especialmente a arte e a literatura e suas relações. O segundo volta-se à aplicação antropológica “para denotar “todo o modo de vida” de uma sociedade, construído, em geral de um modo idealista, fundamentando-se em significados, valores e assim por diante” (Ibid., p. 94).

O conhecimento surge como “reflexo de uma realidade que existe independentemente” (BOTTOMORE, 1988, p. 94), com uma “estética realista, de um lado e, de outro, de uma concepção instrumental da produção intelectual que enfatiza as virtudes do partidarismo” (Ibid., p. 94). Entre esses dois pontos apresentados, a obra organizada por Bottomore (1988) explica que há entre os pólos extremos do conceito de cultura um “conjunto de sentidos desenvolvido de forma mais completa” um encontro de sentidos “onde a cultura é encarada como o domínio do espírito objetivo e sua materialização nas instituições humanas” (Ibid., p. 94) que compreende cultura como sendo, em seu significado original “cultivo e desenvolvimento (...) às vezes identificado como civilização e às vezes dela distinto como algo de mais profundo, mas quase sempre merecendo uma avaliação fortemente positiva” (Ibid., p. 94).

Para Marx, por outro lado, conforme explica a obra de Bottomore (1988), cultura envolve “diferentes aspectos da prática humana – uma esfera distinta de produção estética ou um domínio próprio de ideias ou valores com sua própria lógica intrínseca” (Ibid., p.

94). Mesmo assim, ao mesmo tempo, Marx trabalha com a “tentativa de romper com essas distinções” e buscar uma forma de “desenvolver uma explicação materialista das relações entre as ideias e outros aspectos e condições da práxis humana” (Ibid., p. 94). Busca, desta forma, compreender a cultura em um sentido mais amplo, que apresenta na oposição estabelecida “entre “o pior dos arquitetos” (que, ao menos, planeja suas próprias construções) e “a melhor das abelhas”.” (Ibid., p. 94).

A cultura passa, assim, a conservar “seu significado original de cultivo e desenvolvimento (...) às vezes identificado com civilização e às vezes dela distinto como algo de mais profundo, mais quase sempre merecendo uma avaliação fortemente positiva” (Ibid., p. 94). De relevância fundante na estrutura social, “(...) o conceito de cultura está no âmago da concepção de consciência como existência consciente: consciência diretamente ligada a um estado de coisas existentes, e também, condição para a possível transformação desse estado de coisas” (Ibid., p. 94). Nesta concepção dualista da cultura, compreende-se que

Isso pode ser exemplificado pela coexistência, no mínimo intrigante, de uma teoria do conhecimento do “reflexo” (na qual o conhecimento aparece como simples reflexo de uma realidade que existe independentemente) e de uma estética realista, de um lado e, de outro, de uma concepção instrumental da produção intelectual que enfatiza as virtudes do partidarismo (...). (Ibid., p. 94).

Em síntese, a cultura é compreendida por Marx como uma existência consciente, ligada a um estado de coisas existentes e capaz de transformá-las. Este estado de coisas envolve reflexos de uma base econômica diretamente ligada a uma construção social com domínio estético e, ao mesmo tempo, abarca todos os modos de vida com seu cultivo e desenvolvimento de significados, valores, crenças que são vinculados a uma concepção antropológica e que servem como arma de luta, ou seja, adquirem uma concepção ideológica.

Neste sentido, compreender a história de um objeto social passa a envolver, inevitavelmente, a compreensão da própria cultura na qual ele esteja inserido. Marx (2008a) enfatiza que “os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tornando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra e as roupagens, a fim de apresentar-se nessa linguagem emprestada” (2008a, p. 19). Marx parte do pensamento de Hegel para fundamentar alguns conceitos, contradizendo eles ou os corroborando, inclusive sua compreensão acerca da cultura. Chauí (2008) explica que Hegel desenvolveu “um trabalho filosófico para compreender a origem e o sentido da realidade como cultura”

(Ibid., p. 36). Para ele, a cultura representa “as relações dos homens com a natureza pelo desejo, pelo trabalho e pela linguagem, as instituições sociais, o Estado, a religião, a arte, a ciência, a filosofia” (Ibid., p. 36). Hegel acredita que a cultura “é o real enquanto manifestação do espírito” e não se trata “dizer que o espírito simplesmente produz a cultura, mas sim, de dizer que ele é a cultura, pois ele existe encarnado nela (...) o espírito manifesta-se nas obras que produz” (Ibid., p. 36-37).

Segundo Chauí (2008), Hegel trabalha com uma compreensão do espírito como construtor da história. Enquanto Marx compreende o homem como impulsionador de sua própria história. No entanto, o movimento de construção de um processo histórico manifestado por Hegel serve como norteador para Marx, mas substituindo a ideia do espírito construtor pela ideia do homem em si como construtor da própria história, ou seja, da própria cultura, de sua existência consciente.

O pensamento de Hegel acerca da história e da própria cultura dá subsídio para Marx organizar os conceitos do próprio materialismo histórico-dialético, compreendendo a relevância da dialética no processo de construção histórica. Para Hegel a história é “um movimento dotado de força interna, criador dos acontecimentos (...) um processo dotado de uma força ou de um motor interno que produz acontecimentos” (CHAUÍ, 2008, p. 37). A autora (2008) justifica que para Hegel “a história é o movimento de posição, negação e conservação das ideias – unidade do sujeito e do objeto da história, que é espírito.” (Ibid., p. 43), já para Marx ele conserva o conceito como “movimento interno de produção da realidade cujo motor é a contradição” (Ibid., p. 47).

Chauí (2008) explica que para Hegel o espírito começa se exteriorizando ou se manifestando na produção das obras culturais que envolvem sociedade, religião, arte, política, ciência, filosofia, técnicas, etc no que considera uma “perpétua divisão consigo mesmo, isto é, a produção do espírito são contradições que vão sendo superadas por ele e repostas com novas formas por ele mesmo” (Ibid., p. 40). Esse trabalho segue “produzindo novas sínteses (novas culturas), até que se produza a síntese final. Esta é produzida no momento em que o espírito termina seu trabalho, compreende que o realizou, que a cultura é sua obra, e se reconcilia consigo mesmo” (Ibid., p. 40). Assim, para Hegel, “a história é o movimento pelo qual o que o espírito é em si (as obras culturais) se torna o que o espírito é para si (compreensão de sua obra como realização sua)” (Ibid., p. 41). Esse momento final o autor denomina de filosofia, que é “a memória da história do espírito, e por isso Hegel diz que ela começa apenas quando o trabalho histórico terminou.” (Ibid., p. 41). Hegel produz

um trabalho filosófico que pensa a história como reflexão. Reflexão significa: volta sobre si mesmo. Em geral, considere-se que somente a consciência é capaz dessa volta sobre si, isto é, de conhecer-se a si mesma como consciência. Só a consciência seria capaz de reflexão. Para Hegel, essa reflexão da consciência é apenas uma forma menor da verdadeira reflexão, que é a do espírito. Este se exterioriza em obras, mas é capaz de reconhecer-se como produtor delas, é capaz de compreender-se ou de interiorizar sua criação. O espírito “saí para fora de si”, criando a cultura, e “volta para dentro de si”, reconhecendo sua produção, fazendo com que o que ela é, em si, seja também para si. Nesta medida, a história é reflexão. E o espírito é o sujeito da história, pois somente um sujeito é capaz de reflexão. (Ibid., p. 41-42)

A partir das contribuições de Hegel, Marx critica o posicionamento do autor, mas mantém o conceito de dialética como sendo ela um movimento interno do processo de produção da realidade, na qual entende ser o seu motor a própria contradição (CHAUI, 2008, p. 47). Marx e Engels entendem, assim, que a “contradição não é a do espírito consigo mesmo, entre sua face objetiva, entre sua exteriorização em obras e sua face objetiva, entre sua exteriorização em obras e sua interiorização em ideias” (Ibid., p. 47), mas sim que se origina da contradição que se estabelece “entre homens reais em condições históricas e sociais reais” (Ibid., p. 47) que denomina luta de classes. Para os autores a concepção da cultura está contida com sua carga histórica e mais do que isso, como pertencente a fundamentação de toda a história que é baseada “no processo real de produção, partindo da produção material da vida imediata” (MARX; ENGELS, 2005, p. 65). Desta forma, a cultura, como pertencente a fundamentação de toda a história e seu processo de produção, contribui para estruturar a concepção da sociedade civil envolvendo diversas formas de consciência, como a religião, a filosofia, a moral etc, bem como a ação do Estado e dos próprios processos de produção.

A conceituação acerca da cultura, a partir do pensamento de Marx e Engels, permite apontar o papel e a relevância do cinema como manifestação cultural nas estruturas sociais, seja no âmbito local para o mundial quanto o inverso. O cinema é uma das ferramentas de manifestação da existência consciente do homem inserido em uma estrutura social. Com suas bases de fundamentação da força produtiva, da produção material da própria vida imediata, a cultura manifestada pelo cinema torna-se um dos principais reflexos de uma realidade que existe, inclusive tentando rompe-la, transformá-la.

Pelas características apresentadas anteriormente nas quais a linguagem cinematográfica propicia modos de representação do real ou mesmo da construção de ambientes diegéticos, inclusive escapistas, o cinema torna-se a expressão material da

própria cultura, seja ela na manifestação da estrutura social, com hábitos, costumes, materialização de momentos históricos, baseados em fatos reais ou mesmo quando sua construção parte de histórias co-criadas entre a práxis social e uma narrativa ficcional. Mais do que isso, o cinema é capaz ainda de rompimento e tentativa de transformação da mesma estrutura social, com suas fundamentações acerca da história, de seu processo de produção, da estrutura e da concepção da sociedade civil e das diversas formas de consciência do homem inserido em uma determinada realidade social.

A cultura, sendo conforme os autores consideram, como uma forma de existência consciente da própria manifestação do homem, diretamente ligado a um estado de coisas existentes, e compreendendo ser capaz de transformá-la, por meio do cinema apresenta no universo ficcional e fantástico novas formas de existência consciente do homem, inseridos em novas culturas idealizadas e construídas, inclusive em processos de transformação e co-criação com a ação e/ou participação do homem. O escapismo da cultura pertencente a estrutura social ao qual o público integra e a apresentação de novas culturas torna-se não apenas confortavelmente aceita, mas valorizada. Como já mencionado anteriormente, o cinema é um dos meios de comunicação e produção artística mais sinérgico e de fácil fruição para a manifestação das mais diversas manifestações culturais com mostras consciente de múltiplas formas de compreender a cultura e de transformá-la apropriando-se de domínios próprios de ideias ou valores com suas próprias lógicas intrínsecas.

2.9 Cultura como ideologia e alienação

O movimento de manutenção de uma dada realidade com suas estruturas sociais inseridas em hábitos culturais e, ao mesmo tempo, por outro lado, com propostas e ideias de transformação e rompimento de tais estruturas convergem com o conceito de ideologia, apresentado por Marx e Engels. Os autores (2005) desenvolvem o conceito de ideologia como elemento da cultura, mas como uma ideia inicial de inversão acerca do pensamento da religião e da filosofia de Hegel e seus seguidores. Busca-se não explicar a práxis a partir da ideia, mas “explicitar as formações ideológicas a partir da práxis material” (Ibid., p. 65). Como resultado, os autores acreditam que todas as formas e todos os produtos da consciência “só podem ser dissolvidos pela derrubada prática das relações reais das quais brotam essas tapeações idealistas” (Ibid., p. 66).

Os autores (2005) entendem que na história cada fase se encontra um “resultado material, uma reunião de forças de produção, uma relação historicamente criada com a natureza e entre os indivíduos, que cada geração transmite à geração seguinte” (Ibid., p.

66). Cria-se, assim, o que entendem por uma “massa de força produtiva, de capitais e de condições que, embora sendo em parte modificada pela nova geração, prescreve a estas suas próprias condições de existência e lhes imprime um determinado desenvolvimento, um caráter particular” (Ibid., p. 66). Em uma frase que sintetiza o pensamento, os autores afirmam: “as circunstâncias fazem os homens assim como eles fazem as circunstâncias” (Ibid., p. 66).

Essa reunião de forças de produção, de capitais, de formas sociais de intercâmbio, que cada indivíduo e cada geração encontram como algo dado, é o fundamento real do que os filósofos representam como “substância” e “essência humana”, aquilo que eles endeusaram ou combateram; fundamento real que, em seus efeitos e influências sobre o desenvolvimento dos homens, não é em nada perturbado pelo fato de esses filósofos se posicionarem contra ele como “consciência de si” e como o “único”. (Ibid., p. 66)

Marx e Engels (2005) propõem percorrer a trajetória histórica da força de produção para compreender o que chamam de “práxis real” distanciando-se de uma construção guiada pela imaginação ou representação da práxis do homem, evitando ilusões acerca de uma época “todo problema filosófico oculto se resolve simplesmente em um fato empírico” (Ibid., p. 75). Para os autores o mundo sensível – que entendem como uma concepção teórica - é um produto histórico da indústria e do estado da sociedade, como resultado da atividade de várias gerações “cada uma delas alcançando-se aos ombros anteriores, desenvolvendo sua indústria e seu comércio, transformando a ordem social conforme as novas necessidades” (Ibid., p. 74).

Marx e Engels (2005) entendem que para o homem estar em condições de viver é preciso que existam produções de meios para que consiga satisfazer necessidades como comer, beber, morar, vestir etc e, assim que exista uma “produção da vida material” (Ibid., p. 74), que entendem ser este um ato histórico, uma exigência fundamental da história. O homem, a partir de suas necessidades, cria um processo de produção de meios que estruturam a vida material e que dela integra a cultura e a própria consciência do homem que é capaz de compreender, participar e buscar transformar o processo de uma realidade social no qual pertença. No entanto, o domínio, a apropriação de tal consciência acerca de uma dada realidade social pode sofrer interferência por um processo ideológico e/ou de alienação, sendo ocultada e/ou invertida a realidade social da qual o homem pertença. O processo de influência ideológica e/ou de alienação podem ocorrer, inclusive, de modo consciente, conforme será apresentado a seguir. Marx afirma:

(...) os verdadeiros problemas da humanidade não são as ideias errôneas, mas as contradições sociais reais e que aquelas são consequência destas.

Com efeito, enquanto os homens, por força de seu limitado modo material de atividade, são incapazes de resolver essas contradições na prática, tendem a projetá-las nas formas ideológicas de consciência, isto é, em soluções puramente espirituais ou discursivas que ocultam efetivamente, ou disfarçam, a existência e o caráter dessas contradições. Ocultando-as, a distorção ideológica contribui para a sua reprodução e, portanto, serve aos interesses da classe dominante. (BOTTOMORE, 1988, p. 293)

Para Marx e Engels (2005) o ser humano possui uma consciência que o torna capaz de produzir seus meios e de existência, considerando tal característica uma constituição corporal. Afirmam que ao produzirem “seus meios de existência, os homens produzem, indiretamente, sua própria vida material. (...) A forma pelo qual os homens produzem seus meios de vida depende sobretudo da natureza dos meios de vida já encontrados e que eles precisam reproduzir” (Ibid., p. 44). Compreendem, assim, que trata-se de uma “forma determinada de atividade dos indivíduos, de uma forma determinada de manifestar sua vida, um modo de vida determinado. Da maneira como os indivíduos manifestam sua vida, assim são eles” (Ibid., p. 44).

Para os autores, as formas de manifestação de vida estão diretamente relacionadas com a produção “tanto o que produzem, tanto como o modo como produzem” (MARX; ENGELS, 2005, p. 45). E como consequência, o que os indivíduos são “depende das condições materiais de sua produção” (Ibid., p. 44). Afirmam que “os homens, ao desenvolverem sua produção material e relações materiais, transformam, a partir de sua realidade, também o seu pensar e os produtos de seu pensar” (Ibid., p. 52) e, neste sentido, complementam para entender o homem e seu real processo de desenvolvimento, em condições que compreendem determinadas e empiricamente visíveis, como fortemente caracterizado: “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida é que determina a consciência” (Ibid., p. 52). Assim, entendem que o processo de vida real e a ação dos indivíduos de cada tempo são os elementos que permitem serem compreendidos.

A produção de ideias, de representações e da consciência está, no princípio, diretamente vinculada à atividade material e o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio espiritual entre os homens, aparecem aqui como emanção direta de seu comportamento material. (...) São os homens os produtores de suas representações, de suas ideias etc, mas os homens reais e atuantes, tal como são condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e das relações a eles correspondentes, até chegar às suas mais amplas formações. A consciência nunca pode ser outra coisa que o ser consciente e o ser dos homens é o seu processo de vida real. E se, em toda ideologia, a humanidade e suas relações aparecem de ponta-cabeça, como ocorre em uma câmara escura, tal fenômeno resulta de seus processos históricos de

vida, da mesma maneira pela qual inversão dos objetivos na retina decorre de seu processo de vida diretamente físico. (MARX; ENGELS, 2005, p. 51).

O processo de produção de vida para os autores (2005) envolve a relação natural e a relação social do indivíduo que está diretamente ligada a uma forma de cooperação e uma força produtiva que gera, como já mencionado, uma “dependência material dos homens entre si, condicionada pelas necessidades e pelo modo de produção” (MARX; ENGELS, 2005, p. 56) que são constantemente, ao longo da história, transformadas e adequadas. Assim, a “consciência é, antes de tudo, mera consciência do meio sensível mais próximo e consciência de uma interdependência limitada com as demais pessoas e coisas que estão situadas fora do indivíduo que se torna consciente” (Ibid., p. 56-57). Ao mesmo tempo, entendem que há uma consciência da natureza, que aparece, a princípio aos homens como sendo uma força “completamente estranha, onipotente, inexplicável, com a qual os homens se relacionam de forma puramente animal e diante da qual se deixam impressionar como se fossem um rebanho; é, por isso, uma consciência puramente animal da natureza” (Ibid., p. 57). Por fim, esta relação com a natureza condicionada do modo de vida em sociedade e vice-versa, tem ainda uma consciência da necessidade “estabelecer relações com os indivíduos que o cercam”, sendo este o início, para o homem, “da tomada de consciência de que vive em sociedade” (Ibid., p. 57).

O conceito de ideologia emerge a partir da reflexão acerca desta consciência, mas a compreendendo também com uma função negativa e restritiva que para os autores envolvem contradições sociais que aceitam soluções discursivas e espirituais que são reproduzidas de modo distorcido sobre a representação das relações sociais (BOTTOMORE, 1988). São as relações sociais capitalistas que sustentam o pensamento acerca da ideologia e suas inversões que os levaram a conclusão de que mais avançada de que a conexão entre “consciência invertida” e “realidade invertida” são as mediadas “por um nível de aparências que é constitutivo da própria realidade” (BOTTOMORE, 1988, p. 294). Marx em seu processo de desenvolvimento do conceito conclui que “se algumas ideias deformavam ou “invertiam” a realidade, era porque a própria realidade estava de cabeça para baixo” (Ibid., p. 294).

A ideologia é capaz de ocultar “o caráter contraditório do padrão essencial oculto, concentrando o foco na maneira pela qual as relações econômicas aparecem superficialmente” (BOTTOMORE, 1988, p. 294). Os autores trabalham com a ideia de dupla inversão na consciência e na realidade e se aprofunda no pensamento acerca da

produção capitalista, compreendendo que a ideologia não se trata de uma falsa consciência, mas sim de uma consciência que se modifica, que “só se aplica às distorções relacionadas com o ocultamento de uma realidade contraditória e invertida” (Ibid., p. 294). Ou seja, quando se fala sobre A – que é a realidade – existe um não-A – que é a realidade contraditória e invertida de A. Pensar em uma falsa consciência é pensar em B – que se trata de uma outra realidade, não em um não-A. Chauí (2008) detalha:

(...) quando digo “A não é B, a negação é externa; mas quando digo “A é não-A”, a negação é interna. Na primeira, digo que algo não é outra coisa (ou qualquer outra coisa); mas na segunda digo que algo é ele mesmo e a negação dele mesmo, ao mesmo tempo. Só há contradição quando a negação é interna e quando ela for a relação que define uma realidade que é em si mesma definida num pólo positivo e num pólo negativo, pólo este que é o negativo daquele positivo e de nenhum outro. (...) Numa relação de contradição, portanto, os termos que se negam um ao outro só existem nessa negação. Assim, o escravo é o não-senhor e o senhor é o não-escravo, e só haverá escravo onde houver senhor, e só haverá senhor onde houver escravo. (...) Ambos só existem como relação. (...) Aquele que sobrevive graças ao trabalho do escravo, portanto um senhor é aquele cujo ser depende da ação de um outro que é sua negação. (CHAUÍ, 2008, p. 38-39)

A autora apresenta, em síntese, que a consciência compreendida por Marx e Engels está “diretamente ligada às condições materiais de produção da existência, das formas de intercâmbio e de cooperação” (CHAUÍ, 2008, p. 61). As ideias são oriundas da atividade material e “tendem a ser uma representação invertida do processo real, colocando como origem ou como causa aquilo que é efeito ou consequência, e vice-versa” (Ibid., p. 61). Como reflexo, as relações sociais são estruturadas em um conjunto de ideias “como se fossem coisas em si, existentes por si mesmas e não como consequência das ações humanas” (Ibid., p. 61). E mais do que isso, as ações humanas passam a ser “representadas como decorrentes da sociedade, que é vista como existindo por si mesma e dominando os homens” (Ibid., p. 61). A autora conclui: “A ideologia é um dos meios usados pelos dominantes para exercer a dominação, fazendo com que esta não seja percebida como tal pelos dominados” (Ibid., p. 79).

Ao longo do desenvolvimento do conceito de ideologia por Marx e Engels (2005), instauram-se duas novas concepções: “a totalidade das formas de consciência social – que passou a ser expressa pelo conceito de “superestrutura ideológica” – e a concepção da ideologia como as ideias políticas relacionadas com os interesses de uma classe” (BOTTOMORE, 1988, p. 294). Opta-se nesta pesquisa de adotar o conceito desenvolvido por Marx, considerando que uma forma de consciência social – bem como as ideias

políticas que possuam relações com interesses de uma classe - segue o mesmo princípio de que a ideologia envolve distorções acerca do ocultamento de uma realidade contraditória, bem como invertida.

A partir da divisão social do trabalho entre material e espiritual/intelectual, o conceito de ideologia é estruturado por Marx e Engels (2005), criando uma diferenciação entre o sistema ordenado de ideias, representações, normas e regras criadas pelo homem – fortemente pela classe dominante - e as condições materiais, da produção material, com ideias mais passivas e receptivas, possuindo “menos tempo para produzir ideias e ilusões acerca de si” (Ibid., p. 79). É por meio do sistema ordenado de ideias que surgem os processos ideológicos.

(...) são sempre as ideias que dominam na história, é muito fácil abstrair dessas ideias “a ideia”, quer dizer, a ideia por excelência, como o elemento dominante na história, e nessa medida conceber todos esses conceitos e ideias particulares como “autodeterminações” do conceito que se desenvolve ao longo da história. (2 Ibid., p. 81)

Em síntese, as ideias passam a assumir espaços de atuação na práxis que podem se transformar em ideologias que são absorvidas e reproduzidas pelo homem com manifestação de consciência ao longo da história. Desta consciência que absorve e reproduz a ideologia aplicada na práxis por uma ideia resultam em hábitos da vida social. Dentre eles, os hábitos de consumo e da própria identificação e atuação do indivíduo em uma dada realidade social. É a partir desta consciência aplicada em ações ideológicas que tendem a estruturar-se formas estratégicas de ação que beneficiam determinados indivíduos em detrimento de outros.

A construção de uma consciência social acerca de uma realidade, inclusive invertida ou distorcida por uma consciência ideológica, reflete em formas estratégicas de ação sobre o indivíduo também sobre sua forma de consumo que alteram suas relações originais de identificações culturais e resultam em formas de compreender os hábitos de consumo cinematográfico em uma realidade social, conforme será trabalhado ao longo da tese. Deste movimento da consciência da realidade e da distorção da consciência na vida social é que se torna acentuada a compreensão do processo de construção e reconstrução social a partir de interesses de determinados grupos sociais, tendo como consequência, entre outras, a própria alienação, uma forma de consciência distorcida em uma determinada realidade social.

Os estudos acerca da produção material entendem, nesta perspectiva, que o desenvolvimento da concorrência, da acumulação que são facilmente identificados no

processo de produção, distribuição e consumo cinematográfico estão diretamente ligados a construção de uma consciência social acerca de uma realidade que esteja disposta ao consumo, mas não ao simples consumo, mas sim ao tipo de consumo que crie hábitos que beneficiem maiores lucros para determinados grupos sociais. A partir de uma concorrência como mercadoria é que se conquistam espaços de distribuição para o consumo, ou ainda a distribuição a partir das demandas do consumidor. Por conta desta concorrência, criam-se mecanismos de manutenção social e defesa que beneficiem o processo de consumo de certos produtos oriundos dos mesmos núcleos de produção, normalmente os grandes grupos empresariais. No caso do cinema, é por meio da acumulação de obras cinematográfica/mercadorias cinematográficas abrangendo atores e diretores renomados envoltos por estratégias fetichistas, produzidas por produtores com estruturas de produção, distribuição e consumo consolidadas, com prestígio e aceitação junto ao consumidor, que geram identificação e maior aceitação de novas obras cinematográficas, com potencial de mercadoria de alto consumo, oriundas desses mesmos produtores. Com isso, passam a manter um espaço restrito de concorrência, evitando novos produtores.

O processo de concorrência, acumulação e ainda identificação do potencial da obra como mercadoria de consumo faz com que produções cinematográficas oriundas de produtores que estejam fora do processo de distribuição e consumo consolidados, como é o caso das obras produzidas em núcleos de diversidade cultural, acabem tendendo a ser prejudicadas, negligenciadas ou simplesmente ignoradas. Mesmo que a obra tenha recebido subsídios e incentivos para sua produção, a agregação do valor de troca dado a ela para que se torne mercadoria de interesse para a distribuição e, como consequência um possível consumo, dependerá do espaço social que consiga alcançar e/ou que lhe seja propiciado que dependerá diretamente da relação do interesse do público, que costuma consumir produtos específicos em seus hábitos, inclusive ligados ao processo de alienação que estejam inseridos para que continuem a consumir os mesmos tipos de produções, como é o caso do formato hollywoodiano no consumo nacional.

Neste debate, um ponto da fundamentação teórico-metodológica de Marx (2011) estruturante envolve as determinações para a produção em geral que devem ser isoladas de maneira correta para que não seja esquecida o que entende como “diferença essencial” (Ibid., p. 57). O autor (2011) compreende que a produção é a “apropriação da natureza pelo indivíduo”, mas ao ser “mediada por uma determinada forma de sociedade” (Ibid., p. 60), a propriedade e a própria acumulação passa a ser uma condição para a concretização da produção material. A burguesia para ele torna-se a classe social mais adequada para ser

compreendida a produção material – diretamente ligada a apropriação - que envolvem não apenas a produção, mas também a relação efetiva com a distribuição.

deve ser desde logo evidente que, por mais que possa ser diversa a distribuição em diferentes graus de sociedade, deve ser possível também nesse caso, assim como o foi para a produção, destacar as determinações em comum e, da mesma forma, confundir ou extinguir todas as diferenças históricas em leis humanas gerais. (MARX, 2011, p. 59)

O modo de ser em sociedade, de sua existência, é definido assim por categorias que o estrutura (MARX, 2008, 2011 e MARX; ENGELS, 2005) e por meio das apropriações dos homens que dela conseguem alcançar a partir de condições de realizações viabilizadas. “Essa transformação do trabalho em atividade enquanto manifestação de si corresponde também à transformação do limitado intercâmbio entre indivíduos enquanto tais” (MARX; ENGELS, 2005, p. 105). Cria-se uma consciência de classe:

Marx estabeleceu, desde o início, uma distinção entre a situação objetiva de uma classe e a consciência subjetiva dessa situação, isto é, entre a condição de classe e a consciência de classe. Em sentido estrito, as diferenciações sociais só assumem a forma de “classe” na sociedade capitalista, porque só nessa forma de sociedade é que o fato de se pertencer a uma dada classe social é determinado apenas pela propriedade (ou controle) dos meios de produção ou pela exclusão dessa propriedade ou desse controle. (BOTTOMORE, 1988, p. 128).

Como reflexo, “a apropriação das forças produtivas totais pelos indivíduos associados, a apropriação é suprimida (...) o isolamento dos próprios indivíduos, a aquisição privada particular de cada um, tornam-se acidentais”. (Ibid., p. 105). Ou seja, os indivíduos que possuem modos de ser em sociedade que não se integram as categorias determinadas entre os homens inseridos em um sistema de forças produtivas, passam a ser isolados e a apropriação de um modo de ser particular são compreendidos como estando fora de uma sistemática social prevista e programada.

Quando Marx (2011) diz que há a produção que envolve a “apropriação da natureza pelo indivíduo” e “mediada por uma determinada forma de sociedade” (Ibid., p. 60) ele está se referindo também a um grupo social dominante que se apropria da natureza e determina formas de sociedade, este grupo social denominado burguesia detém, assim, a capacidade de se apropriada da natureza, determinar formas da sociedade e obter o poder de aquisição, apropriação e acúmulo do lucro, da mercadoria, da mão-de-obra, da mais valia, ou seja, do capital de modo geral. Este grupo social é denominado por Marx e Engels (2005) como classe dominante. Ela abrange para os autores (2005) duas noções: a primeira ligada a questões de domínio econômicos, possuindo uma posição que a permite, a partir

de sua posição econômica, dominar e controlar os aspectos da vida social, dispondo dos meios de produção material, estando diretamente ligadas a força material e, ao mesmo tempo, aspectos intelectuais. A segunda, visando a manutenção e reprodução do modo de produção que adotam e as formas de existência e manutenção da vida social que lhes beneficia, devem e passam a exercer poder de controle social diretamente ligado ao Estado, ou seja, exercem poder de Estado dominando a política, criando um sistema de representação, predomínio de seus interesses.

As ideias dominantes, são, pois, nada mais que a expressão ideal das relações materiais dominantes compreendidas sob a forma de ideias; são, portanto, a manifestação das relações que transformam uma classe em classe dominante; são dessa forma, as ideias oriundas de sua dominação. Os indivíduos que formam a classe dominante possuem, entre outras coisas, também uma consciência e, por conseguinte, pensam; uma vez que dominam como classe e determinam todo o âmbito de um tempo histórico, é evidente que o façam em toda a sua amplitude e, como consequência, também dominem como pensadores, como produtores de ideias, que controlem a produção e a distribuição das ideias de sua época, e que suas ideias sejam, por conseguinte, as ideias dominantes de um tempo. (Ibid., p. 78)

Aprimorando o pensamento de Marx e Engels envolvendo o domínio de uma classe, Gramsci (1995) desenvolve o conceito de hegemonia, apresentando o processo de dominação de uma classe inserida na sociedade civil que se apropria do domínio político para alcançar o poder de Estado (BOTTOMORE, 1988, p. 110). Gramsci (1995) compreende que é possível identificar dois “planos superestruturais”. O primeiro que identifica como ““sociedade civil”, isto é, o conjunto de organismos chamados comumente de “privados”” (Ibid., p. 11), o que para Marx e Engels (2005) define-se como aquela que “abrange toda troca material dos indivíduos dentro de uma determinada fase de desenvolvimento das forças produtivas” (Ibid., p. 63). O segundo Gramsci (1995) compreende como ““sociedade política ou Estado”, que correspondem à função de “hegemonia” que o grupo dominante exerce em toda a sociedade e àquela de “domínio direto” ou de comando, que se expressa no Estado e no governo “jurídico”” (Ibid., p. 11).

Nesta sistemática estrutural, criam-se funções organizativas e conectivas nas quais os intelectuais são compreendidos pelo autor como ““comissários” do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político” (GRAMSCI, 1995, p. 11). A atividade intelectual para Gramsci (1995) deve ser diferenciada. Para ele “no mais alto grau (...) devem ser colocados os criadores de várias ciências, da filosofia, da arte etc; no mais baixo, os “administradores” e divulgadores mais

modestos da riqueza intelectual já existente, tradicional, acumulada” (Ibid., p. 11). Nas funções organizativas são abarcadas duas instâncias na qual “(...) a própria função organizativa da hegemonia social e do domínio estatal dá lugar a uma certa divisão do trabalho e, portanto, a toda uma gradação de qualificações” (Ibid., p. 11). São elas:

1) do consenso “espontâneo” dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce “historicamente” do prestígio (e, portanto, da confiança) que o grupo dominante obtém, por causa de sua posição e de sua função no mundo da produção; 2) do aparato de coerção estatal que assegura “legalmente” a disciplina dos grupos que não “consentem”, nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade, na previsão dos momentos de crise no comando e na direção, nos quais fracassa o consenso espontâneo. (Ibid., p. 11)

É relevante considerar que na conceituação de classe dominante, o desenvolvimento do conceito de hegemonia e relação com a própria cultura são temas debatidos e remodelados por marxistas ao longo dos anos, agregando, inclusive, a relação com a ideologia. A Escola de Frankfurt apresenta debates aprofundados acerca das questões, inclusive colocando em “cheque” a posição de Marx e Engels acerca dos temas. A proposta desta pesquisa não é debater a questão envolvendo a revolução oriunda das lutas de classe, mas identificar, a partir do materialismo histórico-dialético marxiano, o movimento real do objeto em análise, considerando os envolvidos no processo da produção, distribuição e consumo cinematográfico que são regulados por políticas públicas de Estado. O que compreende ser fundante para o debate é a existência de um grupo social hegemônico capaz de determinar orientações sociais e de participar e interferir no Estado, conforme serão apresentadas neste capítulo.

As determinações para a produção, distribuição e consumo cinematográficos em geral são compreendidas como diretamente vinculadas a questões econômicas, de acesso e reconhecimento e que delas refletem a presença ou ausência da representação da diversidade cultural no processo, conforme já apresentadas. Compreender o movimento da estrutura social envolvendo hábitos sociais que abarcam orientações e regulações que são influenciadas e/ou determinadas por um grupo hegemônico é de relevante para identificação da presença – ou não - da diversidade cultural nas produções cinematográficas nacionais, pois, nesta perspectiva, o estudo das políticas públicas e sociais de diversidade cultural no cinema engendra-se no mecanismo que envolve o processo de produção material voltado ao mercado industrial e suas relações entre conquista e acumulação.

Esta relação do homem com a consciência de sua vida material, inserido na vida social que é permeada por um trabalho. Inserido em uma vida social da qual uma consciência distorcida pode modificar e/ou reconstruir sua consciência como indivíduo inserido em uma realidade social, torna-o um indivíduo ao mesmo tempo capaz de ser consciente e alienado, que não apenas se submete, mas corrobora, constrói e reconstrói sua própria realidade material por meio de vida social inserida em um sistema social movido pelo processo de produção, distribuição e consumo que é mantido e impulsionado por questões econômicas. Marx e Engels (2005) apresentam que a alienação é um processo social construído de modo consciente.

(...) a luta prática dos interesses particulares, que constantemente e de modo real chocam-se com os interesses coletivos e ilusoriamente tidos como coletivos, torna necessário o controle e a intervenção prática por meio do interesse “geral” ilusório sob a forma de Estado. O poder social, ou a força produtiva multiplicada que nasce da cooperação de vários indivíduos exigida pela divisão do trabalho, aparece a esses indivíduos – porque sua cooperação não é voluntária, mas natural – não como seu próprio poder unificado, mas como uma força alheia situada fora deles, cuja origem e destino ignoram, que não podem mais dominar e que, ao contrário, percorre agora uma série particular de fases e de estágios de desenvolvimento, independe da vontade e do agir humano, e que, na verdade, dirige estes últimos (Ibid., p. 61)

Para Marx e Engels (2005) a alienação é um processo social sustentado por dois pressupostos práticos para que ela se transforme em um poder “insuportável”: faz-se “necessário que tenha produzido uma massa humana totalmente “destruída de propriedade” e que se encontre, ao mesmo tempo, em contradição com um mundo de riquezas e de cultura existente de fato” (Ibid., p. 65). No que os autores “pressupõem, em ambos os casos, um grande incremento de força produtiva” (Ibid., p. 65) que trazem como reflexo a escassez, a carência. É por meio do trabalho alienado que o processo de produção ganha força nas diferenças entre os indivíduos de classe.

“O trabalho alienado é aquele no qual o produtor não pode reconhecer-se no produto de seu trabalho; porque as condições desse trabalho, suas finalidades reais e seu valor não dependem do próprio trabalhador, mas do proprietário das condições do trabalho” (CHAUÍ, 2008, p. 54) e mais do que isso, “faz com que o produto surja como um poder separado do produtor e como um poder que o domina e ameaça” (Ibid, p. 54), compreendido como o fetichismo da mercadoria. A autora (2008) explica que “a ideologia burguesa, através de seus intelectuais, irá produzir ideias que confirmem essa alienação” (Ibid., p. 73). É a partir deste processo que Chauí (2008) aponta que cria-se uma

contradição “entre os que produzem a riqueza material e cultural com seu trabalho e aqueles que usufruem dessas riquezas, excluindo delas os produtores”. (Ibid., p. 63). Para ela isso acontece porque “estes se encontram excluídos do direito de usufruir os bens que produzem, estão excluídos da educação, que é um desses bens”. (Ibid., p. 63).

É assim, por exemplo, que a ideologia burguesa tende a explicar a história através da ideia de progresso. Como a burguesia se vê a si mesma como uma força progressista, porque usa as técnicas e as ciências para um aumento total do controle sobre a natureza e a sociedade, considera que todo o real se explica em termos de progresso. (...)Visto que a finalidade do processo já está dada (isto é, já se sabe de antemão qual vai ser o futuro), e visto que o progresso é uma “lei” da história, esta irá alcançar necessariamente o fim conhecido. Com isto, os homens se tomam instrumentos ou meios para a “história” realizar seus fins próprios e são justificadas todas as ações que se realizam “em nome do progresso”. (Ibid., p. 78)

Se a alienação surge de uma ideologia que é absorvida conscientemente, oriunda de uma ideia que é aplicada na práxis, compreende-se que a estrutura de ideias que sustenta e mantém a alienação na sociedade civil são absorvidas e corroboradas conscientemente ao longo da história por processos de manutenção e remodelações de ideias alienantes para atender aos interesses envolvidos. Chauí (2008) explica que para Engels e Marx há três aspectos que são condições determinantes para a história: força de produção, relações sociais e consciência. É por meio da consciência que instalou-se uma compreensão de que há uma dominação que se conserva e se sustenta de poucos sobre muitos, em um processo contínuo de exploração e dominação, “a percepção da desigualdade social: uns pensam, outros trabalham; uns consomem, outros produzem e não podem consumir os produtos de seu trabalho” (CHAUÍ, 2008, p. 64). Marx, ao longo de suas obras, de maneira geral, define “trabalho” como ““o ato de alienação da atividade humana prática” (...) e sustenta a opinião de que todo trabalho é uma forma autoalienada de atividade produtiva humana” (BOTTOMORE, 1988, p. 462)

Marx desenvolveu sua concepção do homem como um criativo e livre ser da práxis de forma tanto “positiva” como “negativa”, essa última por meio da crítica da auto-alienação humana. No que diz respeito à primeira, isto é, à forma positiva, Marx afirma que “a atividade consciente, livre, é o caráter da espécie do ser humano” e que “a construção prática de um mundo objetivo, o trabalho, que se exerce sobre a natureza inorgânica, é a confirmação do homem como um ser de espécie consciente” (Primeiro manuscrito, “Trabalho alienado”). (Ibid., p. 462)

O filósofo húngaro István Mészáros (1930-2017) debate as considerações de Marx acerca da alienação, como um dos principais desafios para a compreensão da dualidade

entre a “vida real” e os “reflexos” provocados por ela. Mészáros (1981) aponta que Marx não debate a alienação do homem simplesmente entre ele e a natureza como tal, “mas fala sobre a alienação entre o homem e a sua própria natureza a “natureza antropológica” (dentro e fora do homem)” (Ibid., p. 100). Esta natureza “implica necessariamente a automediação ontológica fundamental entre o homem e a natureza através de sua própria atividade produtiva (e autoprodutiva)” (Ibid., p. 100). O autor lembra que na concepção de Marx “o conceito-chave é a “atividade humana produtiva”, que nunca significa simplesmente “produção econômica” (Ibid., p. 103), mas envolvem múltiplas mediações que são específicas “nos mais variados campos de atividade humana, que não são simplesmente “construídas sobre” uma base econômica, mas também estruturam ativamente esta última” (Ibid., p. 103). O autor aponta que mesmo em relação a cultura há essas complexas mediações “em vários níveis de generalização histórico-filosófica, que nos permitem chegar conclusões fidedignas sobre as formas ideológicas específicas em questão e sobre a forma historicamente concreta da sociedade capitalista como um todo” (Ibid., p. 104). Para Mészáros (1981)

A “meta” da história humana é definida por Marx em termos da imanência do desenvolvimento humano (em oposição ao transcendentalismo a priori da teologia teológica), ou seja, como a realização da “essência humana”, do elemento “especificamente humano”, da “universalidade e liberdade do homem” etc, através do “estabelecimento do homem por si mesmo, pela atividade prática”, primeiro de uma forma alienada, e mais tarde de uma forma positiva de atividade vital, estabelecida como uma “necessidade íntima”. O homem, como o “ser automediador da natureza”, não pode deixar de desenvolver – através da dialética objetiva, crescentemente complexa, das necessidades e objetivos humanos (e de acordo com as leis objetivas mais fundamentais da ontologia) – seu próprio papel mediador ativo. (MÉSZÁROS, 1981, p. 106-107)

O autor (1981) apresenta que na compreensão de Marx, “a história é necessariamente aberta, por força da necessidade ontológica segundo a qual a teleologia humana automediadora é parte essencial da história” (Ibid., p. 107). Desta forma, não há nem poderá haver “modo de predeterminar as formas e modalidades da “automediação” humana (cujas complexas condições teleológicas só podem ser satisfeitas no curso dessa própria automediação)” (Ibid., p. 107). A exceção disso vale ao reduzir “arbitrariamente a complexidade das ações humanas à crua simplicidade das determinações mecânicas” (Ibid., p. 107). Por isso, não é possível dizer: ““agora a substância humana foi plenamente realizada”. Essa delimitação privaria o ser humano de seu atributo essencial: seu poder de

“automediação” e “autodensenvolvimento”” (Ibid., p. 107), o que reflete em uma consciência do processo alienante e de auto-alienação.

É por meio de uma compreensão do processo social capitalista de alienação e dos princípios ideológicos alienantes, envolvendo uma consciência da estrutura social construída e consolidada historicamente onde esteja inserido por meio do trabalho, que o indivíduo se torna capaz de entender de maneira consciente o movimento real da produção oriunda de seu trabalho, com suas próprias concepções culturais e ideológica, inserida em um processo histórico em constante transformação, que vai se modificando e se adequando conforme os interesses e necessidades. Resulta deste movimento, ainda, uma auto-alienação. Neste movimento das estruturas sociais de produção, distribuição e consumo, beneficiando alguns indivíduos em detrimentos de outros, o cinema torna-se uma mercadoria altamente lucrativa e ainda uma ferramenta de comunicação disseminadora ideológica e também alienante com amplo poder de alcance, ultrapassando territórios geográficos, sem restrições sociais, morais e ideológicas, garante seu espaço, seu lugar social de relevância.

2.10 O papel e o poder do Estado

Destaca-se a seguir a relevância do papel do Estado na visão dos autores que se apropriam da república constituída pela burguesia em torno de 1848, na França, para compreender o seu papel e a própria estrutura do Estado na sociedade capitalista. A partir do movimento de adequação da burguesia neste momento histórico, adota a compreensão da relação entre o Estado e as classes sociais, tendo como consequência, um conflito de interesses. Para Marx e Engels (2005)

toda classe que aspira à dominação (...) exija a superação de toda a forma antiga de sociedade e de dominação em geral, deve primeiro conquistar o poder político, para apresentar seu interesse como interesse geral, ao que está obrigada no primeiro momento. Justamente porque os indivíduos buscam apenas o interesse particular, que para eles não coincide com os interesses coletivos. (Ibid., p. 61)

Na aspiração à dominação do poder por interesses particulares, Marx e Engels (2005) argumentam que “constantemente e de modo real chocam-se com os interesses coletivos e ilusoriamente tidos como coletivos, torna necessário o controle e a intervenção prática por meio do interesse “geral” ilusório sob a forma de Estado” (Ibid., p. 61). Faz-se necessário o controle do poder social que envolve a força produtiva multiplicada, sendo ela oriunda de um processo de cooperação de vários indivíduos por meio da divisão do

trabalho que não se dá por sua cooperação que não é voluntária, mas tida por Marx e Engels (2005) como sendo natural – o que já apresentado como processo de alienação. Este poder social para os autores envolve não um poder unificado, mas sim uma força compreendida como alheia “situada fora deles, cuja origem e destino ignorem, que não podem mais dominar e que, ao contrário, percorre agora uma série particular de fases e de estágios de desenvolvimento, independente da vontade e do agir humano, e que, na verdade, dirige estes últimos” (Ibid., p. 61). O burguês, neste processo de dominação do poder político e, como consequência, estatal para Marx (2008a) torna-se um “ser superior que só pode ser combatido em uma forma superior, consagradas” (Ibid., p. 82), pois o burguês comum está “sempre pronto a sacrificar o interesse geral de sua classe por este ou aquele interesse particular” (Ibid., p. 86).

Ao olhar de Marx (2008a), a revolução que ocorreu na França e em outros países com o rompimento da estrutura social vigente e a implantação do capitalismo significa “apenas a forma política da revolução da sociedade burguesa” (Ibid., p. 27). A constituição instaurada naquele momento, como consequência, refere-se a leis orgânicas que deveriam pôr em prática para a burguesia as “restrições e regular o gozo dessas liberdades irrestritas de maneira que não colidam nem entre si, nem com a segurança pública” (Ibid., p. 34). Para o autor, “essas leis orgânicas foram promulgadas pelos amigos da ordem e todas aquelas liberdades foram regulamentadas de tal maneira que a burguesia, no gozo delas, se encontra livre de interferência por parte dos direitos das outras classes” (Ibid., p. 34). Como ponto central, a estrutura constitucional instaurada busca garantir a manutenção da liberdade para o sistema social existente.

Assim, desde que o nome liberdade seja respeitado e impedida apenas a sua realização efetiva – de acordo com a lei natural –, a existência constitucional da liberdade permanece intacta, inviolada, por mais mortais que sejam os golpes assentados contra sua existência na vida real (Ibid., p. 34).

A estrutura da constituição implantada, segundo Marx (2008a) outorga poderes que são efetivos ao presidente e ainda busca garantir para a Assembleia Nacional o que entende como poder moral. “A Assembleia Nacional eleita está em relação metafísica com a nação, ao passo que o presidente eleito está em relação pessoal com ela” (Ibid., p. 36), sendo por meio da Assembleia Nacional a exibição de representantes individuais, o que entende por “múltiplos aspectos do espírito nacional”, enquanto o presidente “esse espírito nacional encontra a sua encarnação” (Ibid., p. 36). Ao comparar com a Assembleia, “ele possui uma espécie de direito divino; é presidente pela graça do povo” (Ibid., p. 36). Neste cenário de

estrutura social, o indivíduo que se torna adequado ao processo histórico de produção, passa a ter como mediador de seus direitos e seus deveres o Estado, o órgão que se torna responsável por proporcionar e garantir o equilíbrio e a manutenção da estrutura social do qual seja responsável. (MARX, 2008b).

(...) as relações jurídicas, bem como as formas do Estado, não podem ser explicadas por si mesmas, nem pela chamada evolução geral do espírito humano; essas relações têm, ao contrário, suas raízes nas condições materiais de existência, em suas totalidades, condições estas que Hegel, a exemplo dos ingleses e dos franceses do século 18, compreendia sob o nome de “sociedade civil”. (...) o leitor que se dispuser a me seguir terá que se decidir a se elevar do particular ao geral.” (MARX, 2008b, p. 47)

Desta forma, retomando o termo, falar em sociedade civil, para os autores, é falar em relações de manutenção nas condições materiais de existência em suas totalidades. Marx e Engels (2005) explicam que o termo surge durante o século XVIII a partir do momento em que “as relações de propriedade não correspondiam mais a comunidade antiga e medieval” (Ibid., p. 64). Os autores (2005) apontam que a sociedade civil se desenvolve “imediatamente a partir da produção e do intercâmbio e que forma em todos os tempos a base do Estado e do resto da superestrutura idealista” e, por conta disso, “só pode se desenvolver com a burguesia” (Ibid., p. 64).

Marx (2008a) traz ainda ao debate a força que o Estado possui com uma estrutura do poder executivo que “controla um exército de funcionários (...) e portanto mantém uma imensa massa de interesses e de existências na mais absoluta dependência; onde o Estado enfeixa, controla, regula, superintende e mantém sob tutela a sociedade civil” (Ibid., p. 60). A afirmação envolve o que entende ser

desde suas mais amplas manifestações de vida até suas vibrações mais insignificantes, desde suas formas mais gerais de comportamento até a vida privada dos indivíduos; onde por meio da mais extraordinária centralização esse corpo de parasitos adquire uma ubiquidade, uma onisciência, uma capacidade de acelerada mobilidade e uma elasticidade que encontram paralelo na dependência desamparada, no caráter caoticamente informe do próprio coro social (Ibid., p. 60-61)

Marx (2008a) compreende que é por meio da manutenção da máquina estatal com sua complexa ramificação e entrelaçamentos íntimos que a burguesia francesa garantia seus interesses materiais, inclusive com funcionários e representantes da própria burguesia ocupando cargos e postos de trabalho fixos construindo um amplo poder estatal. Mais do que isso, compreende que recursos e pessoal, envolvendo juros, lucros, rendas, honorários

e a própria mão de obra existente, seja ela empregada ou excedente, passam a estar engendradas junto ao poder do Estado.

Com este cenário, observa a luta entre a própria classe dominante fragmentada entre uma burguesia comum e a aristocracia financeira. Há uma distinção relevante neste ponto, já que a apropriação do maior volume financeiro - do capital - e, com isso, de poder não está sob o domínio da burguesia de modo geral, mas sim de uma pequena parcela denominada aristocracia financeira que, mesmo no processo de transição para uma sociedade capitalista, passando do domínio da propriedade (terra) para o domínio do trabalho - especialmente o trabalho acumulado - (MARX, 2005), abarca e preserva os grandes latifundiários e integra uma pequena parcela da burguesia que prospera financeiramente de modo acentuado nascida do sistema capitalista. O autor explica:

Por aristocracia financeira não se deve entender aqui apenas os grandes promotores de empréstimos e especuladores de títulos públicos, a respeito dos quais se torna imediatamente óbvio que seus interesses coincidem com os interesses do poder público. Parte de seu capital ativo é necessariamente invertida e posta a juros e títulos do governo. Se em todas as épocas a estabilidade do poder público significava tudo para todo o mercado financeiro e para os oficiais desse mercado financeiro, porque não o seria hoje, e com muito mais razão, quando cada dilúvio ameaça destruir os velhos Estados e, com eles as velhas dúvidas do Estado? (MARX, 2008a, p. 98)

Marx (2008a), ao definir a aristocracia financeira, apresenta o entrelaçamento entre o poder público e o próprio capital. O movimento e a manutenção da sociedade capitalista, sob tutela do Estado passa a depender, inevitavelmente, do movimento do capital. Sendo o Estado um instrumento das demandas da aristocracia e da burguesia, faz-se necessário retomar ao tema do capital para apresentar como o Estado busca contemplar as demandas das classes sociais de maneira generalista. Inicialmente, Marx (1996) explica que o crescimento do capital envolve diretamente o crescimento da força de trabalho e de um fundo adicional de trabalho. Para que haja a manutenção do capital, faz-se necessário o domínio da força de trabalho.

Quanto maiores a riqueza social, o capital em funcionamento, o volume e a energia de seu crescimento, portanto também a grandeza absoluta do proletariado e a força produtiva de seu trabalho, tanto maior o exército industrial de reserva. A força de trabalho disponível é desenvolvida pelas mesmas causas que a força expansiva do capital. A grandeza proporcional do exército industrial de reserva cresce, portanto, com as potências da riqueza. Mas quanto maior esse exército de reserva em relação ao exército ativo de trabalhadores, tanto mais maciça a superpopulação consolidada, cuja miséria está em razão inversa do suplício de seu trabalho. Quanto maior, finalmente, a camada larenta da classe trabalhadora e o exército industrial de reserva, tanto maior o pauperismo

oficial. Essa é a lei absoluta geral, da acumulação capitalista. (MARX, TOMO 2, 1996, p. 274)

Marx (1996) explica que o mecanismo da produção e acumulação capitalista passa por um processo constantemente de ajuste do número de trabalhadores conforme as necessidades que envolvem o ajustamento da “criação de uma superpopulação relativa, ou exército industrial de reserva” e da “miséria de camadas sempre crescentes do exército ativo de trabalhadores e o peso morto do pauperismo” (Ibid., p. 274). Desta forma “compreende-se a insanidade da sabedoria econômica, que prega aos trabalhadores que ajustem seu número às necessidades de valorização do capital” (Ibid., p. 274).

A lei segundo a qual uma massa sempre crescente de meios de produção, graças ao progresso da produtividade do trabalho social, pode ser colocada em movimento com um dispêndio progressivamente decrescente de força humana — essa lei se expressa sobre a base capitalista, onde não é o trabalhador quem emprega os meios de trabalho, mas os meios de trabalho o trabalhador, de forma que, quanto mais elevada a força produtiva do trabalho, tanto maior a pressão do trabalhador sobre seus meios de ocupação e tanto mais precária, portanto, sua condição de existência: venda da própria força para multiplicar a riqueza alheia ou para a autovalorização do capital. Crescimento dos meios de produção e da produtividade do trabalho mais rápido do que da população produtiva expressa-se, capitalisticamente, portanto, às avessas no fato de que a população trabalhadora sempre cresce mais rapidamente do que a necessidade de valorização do capital. (Ibid, p. 274).

O pensamento marxiano acerca do papel e poder do Estado na sociedade capitalista não se desenvolve considerando as questões ligadas ao atendimento das demandas sociais de maneira generalista, bem como não aprofunda o pensamento acerca das políticas adotadas pelo Estado na equação que envolva um processo de equilíbrio e manutenção social que estejam além dos interesses da classe dominante. Diante do pensamento desenvolvido pelos autores, coloca-se em conflito a ação de política públicas junta as classes não dominantes, fazendo-se necessário a complementação do pensamento com pesquisadores contemporâneos sobre o Estado, a política, as políticas públicas e as políticas sociais.

2.11 Políticas públicas como objeto de manutenção social

As políticas públicas são ferramentas capazes de gerar transformação e/ou manutenção de uma realidade social. Limita-se neste momento a definição do conceito de

políticas públicas na contemporaneidade, considerando as visões dos pesquisadores Höfling (2001), Heidemann (2014), Salm (2009) e Dye¹⁸ (2005).

Adota-se o conceito de política pública compreendido pelo cientista político Thomas R. Dye (1972, p. 2) “política pública é tudo o que os governos escolhem fazer e deixar de fazer” (HEIDEMANN; SALM, 2014, p. 31). Mais do que isso, o conceito de Dye (2005 in HEIDEMANN; SALM, 2014, p. 31) define que a política pública tem como elementos chave a intenção e a ação, em que sua formulação favorece a comunicação e o entendimento entre governo e cidadania; e a ação materializa a intenção. Entende-se, assim, que política pública é “a alocação oficial de valores para toda a sociedade” (EASTON, 1953, p. 129 in HEIDEMANN; SALM, 2014, p.).

Para a compreensão os conceitos do autor, primeiramente faz-se necessário diferenciar o conceito de Estado e governo. De maneira sintética, Höfling (2001) considera Estado como “o conjunto de instituições permanentes – como órgãos legislativos, tribunais, exército e outras que não formam um bloco monolítico necessariamente – que possibilitam a ação do governo” (Ibid., p. 31). Governo é definido pela autora (2001) como “o conjunto de programas e projetos que parte da sociedade (políticos, técnicos, organismos da sociedade civil e outros) propõe para a sociedade como um todo” (Ibid., p. 31), desta forma “configurando-se a orientação política de um determinado governo que assume e desempenha as funções de Estado por um determinado período” (Ibid., p. 31). Ao compreender as políticas públicas como “Estado em ação” (Gobert, Muller, 1987), a autora entende que “é o Estado implantando um projeto de governo, através de programas, de ações voltadas para setores específicos da sociedade.” (HÖFLING, 2001, p. 31).

Heidemann e Salm (2014) complementam o pensamento da autora de modo convergente aos conceitos marxianos:

O Estado é um agente unitário que atua em prol dos interesses de um corpo político, sua cidadania, a totalidade de seus cidadãos. O mercado é um agente “plural”, cujos membros tomam decisões e agem por motor individual, levados pelo auto-interesse. O grau de participação de cada um desses agentes depende de cada realidade social e do seu momento histórico. Em vez de autorregulado, mercado é hoje mais ou menos politicamente regulado na maioria dos países. Como declarou, recentemente, em entrevista à revista Time, o detentor do prêmio Nobel de Economia Joseph Stiglitz, “a noção de livre mercado é um mito. Todos os mercados são moldados por leis e regulações, mas infelizmente, nossas leis e regulações são feitas para criar mais desigualdade e menos oportunidade” (Time, 11-06-2012, p. 52 in (HEIDEMANN; SALM, 2014, p. 29-30)

¹⁸ DYE, R. D. *Understanding public policy*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1972.

Dye (2005 in HEIDEMANN; SALM, 2014) aponta que a política, de modo geral, engloba tudo o que diz respeito à vida coletiva das pessoas em sociedade e em suas organizações, trata do conjunto de processos, métodos e expedientes usados por indivíduos ou grupos de interesse para influenciar, conquistar e manter poder, além de ser a arte de governar e realizar o bem público. Heidemann e Salm (2014) afirmam que a política pública promove a participação do terceiro setor no processo político governamental, sendo este considerado o “esforço de produção do bem público por agentes não governamentais, mas ao mesmo tempo distinto o setor empresarial de mercado” (Ibid, p. 32). Considerando ainda a função social do capital (econômico), contemplam no conceito de política pública a transformação do próprio empresário ou executivo da empresa privada como um agente de políticas públicas “sobretudo por força de sua responsabilidade social e da necessária produtividade dos recursos e dos sistemas produtivos que proativamente administra” (Ibid., p.33).

Para melhor compreensão acerca do conceito, Heidemann e Salm (2014) explicam que começa a ser concebido o conceito de política pública a partir da ideia de progresso e o ideal de desenvolvimento, que surge no período da Renascença, “significando uma noção de que os acontecimento históricos desenvolvem-se no sentido mais desejável, realizando um aperfeiçoamento crescente” (Ibid., p. 24). No século 19, o progresso assume o “caráter de necessidade”, já no século 20 estava sob encargo “das forças de economia de mercado, sob a inspiração teórica da economia política”, cabendo “à economia o poder de prover de forma autônoma o bem-estar da sociedade” (Ibid., p. 25), estando praticamente sob a tutela de um mercado autoregulador. “O tamanho da liberdade individual era diretamente proporcional ao tamanho da esfera privada. Quanto menor fosse a presença do poder público regulando a ação dos atores privados, maior seria seu espaço de atuação” (Ibid, p. 25), estando, neste momento, os negócios dos indivíduos e/ou das organizações particulares livres de regulações.

No entanto, Heidemann e Salm (2014) esclarecem que os contratos sociais começaram a prevalecer na primeira metade do século 20 como reflexo da liberdade quase absoluta dos indivíduos que “se revelou exacerbada e insubstituível, por desconsiderar as dimensões comunais da vida humana, que se defronta com problemas que só consegue resolver pela via da ação política” (Ibid., p. 25). Como consequência, cresce o papel do Estado e surge a diminuição do mercado autorregulador, sendo a liberdade individual “reduzida na proporção do poder exercido pela comunidade política para estabelecer leis e

impor limites às atividades individuais, sobretudo no campo econômico e social” (Ibid., p. 26)

Com a crise do mercado após as duas guerras mundiais, o campo de estudo da “política pública” teve início mais pontual na década de 1950. Heidemann e Salm (2014) explicam que a ação política do governo se manifestou por meio de ações reguladoras com a criação de leis para estruturar direcionamentos que fossem específicos de ordem política diante das iniciativas econômicas; e como participação direta na economia, inclusive com função empresarial. Criam-se burocracias para a provisão de serviços de modo direto, estando ligadas a saúde, educação, transporte público, inclusive com a produção de serviços de infraestrutura, entre eles saneamento básico, eletricidade, telecomunicações etc. “É então que aparecem com mais visibilidade as assim chamadas políticas governamentais, mais tarde melhor entendidas como políticas públicas” (Ibid., p. 26). Com isso, o desenvolvimento de uma cidade, com termos político-administrativos na contemporaneidade “resulta de decisões formuladas e implementadas por governos de estado (em suas instâncias nacionais, subnacionais e supranacionais), em conjunto com as demais forças da sociedade, sobretudo as forças de mercado” (Ibid., p. 29).

Os autores (2014) destacam que a política pública pode ser compreendida, concebida e aplicada em diversas instâncias, pois ela:

- 1) engloba tudo o que diz respeito à vida coletiva das pessoas, em sociedade e em suas organizações (BOBBIO¹⁹, 1986 in HEIDEMANN; SALM, 2014, p. 29)
- 2) trata do conjunto de processos, métodos e expedientes usados por indivíduos ou grupos de interesse para influenciar, conquistar e manter o poder. A conjuntura prevalece sobre a estrutura (...) os interesses conjunturais, particulares, podem comprometer, ou mesmo corromper, as instituições públicas (HEIDEMANN; SALM, 2014, p. 30)
- 3) é a arte de governar e realizar o bem público, o bem comum. Nesse sentido, ela é o ramo da ética que trata do organismo social como uma totalidade e não apenas das pessoas como entidades individuais (Ibid, p. 30).
- 4) é entendida como ações práticas, diretrizes políticas, fundadas e expressas em leis e empreendidas como funções do Estado por um governo, ou organização que façam suas vezes, para resolver questões gerais e específicas da sociedade. (...) o Estado passa a exercer uma presença mais visível, prática e direta na vida social, sobretudo por meio do uso do planejamento, que pressupõe políticas previamente definidas tanto de alcance geral como de alcance ou impacto setorial (Ibid, p. 30).
- 5) é concebida, finalmente, como a teoria política ou o estudo e o conhecimento dos fenômenos associados à regulação (*regulation*), regulamentação (*rule-making*) e ao controle da vida humana em sociedade, como também à organização, ao ordenamento e à

¹⁹ BOBBIO, N. **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986 in HEIDEMANN; SALM, 2014

administração das jurisdições político-administrativas (nações, estado/províncias, municípios, distritos especializados ou outras possíveis divisões regionais). Nesse sentido, ela estuda e sistematiza o “fato político elementar” assim caracterizado e abarca, portanto, todas as acepções aferidas (Ibid, p. 30)

Retomando ao conceito de Dye (1972, p. 2) sendo política pública “tudo o que os governos escolhem fazer e deixar de fazer” (HEIDEMANN; SALM, 2014, p. 31), Heidemann e Salm (2014) apresentam que estudiosos da área apontam três pontos positivos acerca da definição:

- a) ela especifica que o agente primário da *public policy-making* é um governo; isto é, a política pública é iniciativa sancionada por governos, que atuam oficialmente em nome dos cidadãos (HEIDEMANN; SALM, 2014, p. 32);
- b) a *policy-making* envolve uma decisão fundamental por parte de um governo, a fim de se fazer ou não fazer alguma coisa a respeito de um problema, e esta decisão é tomada pelos políticos eleitos e outros atores que integram o governo em caráter oficial. A decisão de abster de agir e manter o curso atual da ação (“decisão negativa” ou “não decisão”) é uma decisão política tanto quanto o é a decisão positiva de tentar alterar o *status quo*, ou parte dele; em ambos os casos há que haver deliberação explícita a respeito” (Ibid, p. 32);
- c) política pública é uma decisão consciente do governo; isto é, embora muitas vezes resultem efeitos não intencionados das ações e decisões governamentais, a consequência não intencionada de uma política não é política pública, mas meramente subproduto dela (Ibid., p. 32).

Heidemann e Salm (2014, p. 33) argumentam ainda que “nem toda política pública é realizada de forma exclusiva, plena e satisfatória por governos”. Os autores explicam que “toda ação de mudança praticada na sociedade por força de lei ou por regulação pública é política pública, independentemente de serem públicos ou privados seus agentes implementadores” (Ibid., p. 33). A afirmação se fundamenta ao entender que “os mercados são todos mais ou menos politicamente regulados” (Ibid., p. 33) e a produção e oferta de bens e serviços públicos em conjunto, vinculada a atores governamentais e não governamentais, “é também conhecida na literatura com o nome de coprodução do bem público” (Ibid., p. 33), o que tornam agentes da política pública atores/indivíduos não diretamente ligados ao governo.

Neste movimento de co-participação, Höfling (2001) argumenta que as políticas públicas não podem ser reduzidas a políticas de estado, mesmo sendo compreendidas com a responsabilidade do Estado “quanto à implementação e manutenção a partir de um processo de tomada de decisões que envolve órgãos públicos e diferentes organismos e agentes da sociedade relacionados à política implementada” (Ibid., p. 31). Oriundas dos

movimentos populares do século XIX, a partir dos conflitos entre capital e trabalho, as políticas públicas voltam seu olhar para ações “que determinam o padrão de proteção social implementado pelo Estado, voltadas, em princípio, para a redistribuição dos benefícios sociais visando a diminuição das desigualdades estruturais produzidas pelo desenvolvimento socioeconômico” (Ibid., p. 31).

No Brasil, em 1950, a Escola Brasileira de Administração Pública (Ebap – atualmente Ebape) constituiu uma perspectiva acerca da política pública nacional, que Heidermann e Salm (2014) dizem dar ênfase de maneira primordial para a substância das políticas nacionais. De maneira secundária enfatiza a estrutura formal ou funcional, que se torna encarregada de implementar as políticas públicas por meio de projetos e programas públicos. “O conceito de política pública passa a ser entendido como a função básica do governo e de seu aparato organizacional” (Ibid., p. 34) e, com isso, “cobra do governo maior preocupação com eficácia econômica e social do que com o exercício efetivo do poder político por cidadãos soberanos e preocupados com seu destino” (Ibid., p. 34), resultando em um envolvimento do governo no processo da política pública engajando múltiplos atores, mas mantendo a responsabilidade por toda iniciativa de caráter.

No panorama marxiano acerca do Estado e da força do capital sobre os indivíduos inseridos na vida social, utiliza-se a contribuição do sociólogo marxista alemão Claus Offe (1984) que complementa o pensamento de Marx e Engels para a compreensão do Estado com estruturas e ações voltadas ao atendimento de um equilíbrio da vida social, considerando as demandas dos indivíduos referentes ao interesse das classes sociais com suas reivindicações e da classe dominante com interesses de acumulação de capital. Höfling (2001) explica que em um momento de assimetria nas relações envolvendo os indivíduos proprietários de capital e os proprietários da força de trabalho, Offe (1984) apresenta o Estado – adequando o pensamento marxiano para a contemporaneidade -, a partir de uma visão de um Estado moderno como atuante no papel de regulador, mas estando a serviço da manutenção das relações capitalistas.

O sistema de acumulação capitalista engendra em seu desenvolvimento problemas estruturais relativos à constituição e reprodução permanente da força de trabalho e à socialização desta através do trabalho assalariado. O Estado deve “responder” a estes problemas, ou em outros termos, deve assegurar as condições materiais de reprodução da força de trabalho – inclusive visando uma adequação quantitativa entre a força de trabalho ativa e a força de trabalho passiva – e da reprodução da aceitação desta condição. Estas podem ser consideradas as funções últimas da política social: como as distintas instituições sócio-políticas e estatais contribuem para a resolução dos problemas acima, gerando intervenções do Estado que atingem a sociedade como um todo. (HÖFLING, 2001, p. 34)

Cria-se uma função reguladora através da chamada política social que é compreendida como uma “forma pela qual o Estado tenta resolver o problema da transformação duradoura de trabalho não assalariado em trabalho assalariado” (OFFE, 1984, p. 15). Desta forma, o “Estado capitalista moderno cuidaria não só de qualificar permanentemente a mão-de-obra para o mercado, como também, através de tal política e programas sociais, procuraria manter sob controle parcelas da população não inseridas no processo produtivo.” (HÖFLING, 2001, p. 33)

Há, assim, um processo de institucionalização da propriedade privada e, com isso, os meios de produção, seja ele o modo de distribuição dos bens, como a divisão do trabalho. Offe (1984) apresenta que surge como consequência a perda da possibilidade, considerada em larga medida, dos trabalhadores de poderem estruturar a organização de seu trabalho de modo autônomo, seguindo e respeitando seus próprios interesses. Esta perda é uma das características organizacionais do trabalho da vida social capitalista, submetendo a força de trabalho, o máximo possível, “a uma orientação externa e a um controle externo integral” (Ibid., p. 19). Do ponto de vista da organização do trabalho, “a “desapropriação” significa que os indivíduos foram despojados de seus recursos materiais e simbólicos, dos quais depende uma autorepresentação satisfatória” (Ibid., p. 20)

Offe (1984) enfatiza que o processo de industrialização capitalista é acompanhado por um processo de “desorganização e mobilização da força de trabalho”. Os indivíduos que são integrados a este processo entram em uma “situação na qual não conseguem fazer de sua própria capacidade de trabalho a base de sua subsistência, já que não controlam, seja em termos individuais ou coletivos, as condições de utilização dessa capacidade” (Ibid., p. 15). No entanto, o autor argumenta que a “aplicação das relações concorrenciais aos mercados nacionais e finalmente mundiais, a introdução permanente de mudanças técnicas poupadoras da força de trabalho, a dissolução das forças agrárias de vida e de trabalho, a influência de crises cíclicas etc” (Ibid., p. 15) criam um cenário de mobilização, tendo o “efeito comum de destruir, em maior ou menos medida, as condições de utilização da força de trabalho até então dominantes” (Ibid., p. 15)

A solução de um problema não coincide em absoluto com a solução do outro: ambos se comportam contraditoriamente um em relação ao outro. Deste modo, como acreditamos, modelo evolutivo das estratégias e inovações da política social do Estado é determinado pela tentativa de resolver um meta-problema”, que pode ser resumido na seguinte pergunta: como podem ser modernizadas as instituições existentes, de modo que satisfaçam, simultaneamente, no contexto dos direitos políticos existentes da classe operária, as exigências políticas “administrativas” e

as necessidades previsíveis do processo de acumulação, levando em conta, ao mesmo tempo, os pré-requisitos da economia do trabalho e as possibilidades orçamentárias? O problema funcional do desenvolvimento sócio-político e com isso a chave de sua explicação sociológica é a compatibilidade das estratégias, mediante as quais o aparelho de dominação política deve reagir tanto às “exigências” quanto às “necessidades”, de acordo com as instituições políticas existentes e as relações de força societária por elas canalizadas. (OFFE, 1984, p. 36)

Neste cenário, o autor (1984) apresenta em sua análise três diferentes questões na estrutura acerca da força de trabalho que merecem atenção: a disposição para o trabalho, a capacidade de trabalho individual e as oportunidades de venda da força de trabalho. Tais questões trazem como reflexo o controle das motivações, a necessidade de adaptação da capacidade de trabalho e o surgimento da regulação voltada a equacionar a quantidade da oferta de força de trabalho (OFFE, 1984). Com estas organizações, compreende que a política social “não é mera “reação” do Estado aos “problemas” da classe operária, mas contribui de forma indispensável para a constituição dessa classe. A função mais importante da política social consiste em regulamentar o processo da proletarização” (Ibid, p. 22).

Com a proletarização da força de trabalho por meio de políticas sociais, Offe (1984) as define hipoteticamente como o “conjunto daquelas relações e estratégias politicamente organizadas, que produzem continuamente essa transformação do proprietário de força de trabalho em trabalho assalariado, na medida em que participam da solução dos problemas estruturais” (Ibid., p. 24). Pela estrutura ofertada pela políticas sociais se criam, desta forma, um “exército de reserva”, ou seja, há um excesso na “capacidade de absorção do mercado de trabalho (...) a força do trabalho é tratada como mercadoria, mas ao contrário de outras mercadorias, sua existência não se fundamenta em expectativas estratégicas de sua possibilidade de venda” (POLANYI, 1944²⁰ in OFFE, 1984, p. 23). Compreende, com isso, que o Estado possui diversas possibilidades para

ampliar a oferta de posições que não implicam em oferta no mercado de trabalho, e simultaneamente a de integrar os que não podem ser incluídos no mercado de trabalho, estando assim desvinculados do efeito disciplinador do trabalho. Esses instrumentos de intervenção política social têm a vantagem de que, dependendo da capacidade de absorção do mercado de trabalho, também podem ser utilizados no sentido contrário, ou seja, para a elevação da oferta da força de trabalho. (OFFE, 1984, p. 27)

²⁰ POLANYI, *The Great Trasformation*, New York, 1944 in OFFE, 1984.

Caracteriza-se pelo autor (1984) a socialização condicionada pelo mercado, sancionada pela política de dominação do poder estatal. “Só a organização burocrática estatal permite ajustar de forma flexível as medidas político-sociais às exigências da economia de mercado” (Ibid., p. 30). Com isso, o indivíduo detentor da força de trabalho torna-se condicionado a oportunidades viabilizadas pelo Estado, conforme a demanda econômica. O “proprietário de força de trabalho somente se torna trabalhador assalariado enquanto cidadão” (Ibid., p. 24). A política social, como consequência, “não se limita a oferecer (de forma confiável e evitando conflitos) prestações de serviços sem os quais seria difícil imaginar a integração permanente de força de trabalho no sistema do trabalho assalariado” (Ibid., p. 29). Ela se encarrega, inclusive, “de controlar o uso “adequado” de tais prestações” (Ibid., p. 29). Como reflexo, Offe (1984) apresenta que “(...) os desenvolvimentos e inovações da política social do Estado não podem ser conceptualizados com as causas concretas de estado societário ou de mudanças definitivas, mas meramente como condições iniciais desencadeadoras de interações conflitivas” (Ibid., p. 39), tendo como resultado a decisão de “relações de poder estruturais e constelações de interesses, ficando em aberto, portanto, os seus resultados ou apresentando-se como ambivalentes” (Ibid., p. 39)

Como complemento, Offe (1984) aponta que a transformação da força de trabalho que não está possuída de força de trabalho assalariado é também parte do processo que constitui a política social, que traz como efeito uma situação que ultrapassa a coerção que envolve as relações econômicas. Caracteriza-se, em síntese, que a política social é aquela que abarca o indivíduo condicionado pela força do trabalho assalariado e aquele que é despossuído da mesma, visando a manutenção da ordem social capitalista contemplando as demandas da classe social trabalhadora assalariada e não assalariada, a partir dos interesses e necessidades da classe dominante, adequando-as conforme as demandas sociais.

Partindo das premissas apresentadas por Marx, Engels e Offe acerca do papel social do Estado e da implantação de políticas sociais em uma vida material e social na sociedade capitalista, compreende-se que passa a estar instaurada uma realidade condicionada acerca da efetividade de uma política pública aplicada em uma política social. A arbitragem condicionada do Estado gera, como consequência, uma situação de conflito entre os interesses dos indivíduos inseridos na vida social, sejam eles trabalhadores assalariados ou detentores do capital, e os resultados alcançados com a política implantada, já que há, naturalmente, um ambiente dialético de interesses. Offe (1984) reforça: “(...) a questão do saber se a implementação dessas estratégias em seu resultado final vai efetivamente

atender aquele interesse do Estado não é solucionada com a aprovação das medidas e leis correspondentes. Ao contrário só surge a questão”. (Ibid., p. 42-43)

(...) as consequências sociais reais (“impacto”) de uma lei ou de uma prestação de serviço institucionalizada não são determinadas pelo texto de lei ou dos regulamentos (...). Essas consequências são produzidas pelos conflitos sociais, para os quais a política social estatal limita-se a fixar o lugar de arbitragem, o momento, a temática e as “regras do jogo”. Em tais casos de “implementação extra-estatal” de medidas de política social, a política social estatal não fixa de forma alguma “situações” concretas (nível de abastecimento, prestação de serviços, medidas concretas de assistência em casos existenciais problemáticos etc), mas demarca os temas do conflito e pré-define, através do maior ou menor poder conferido aos grupos em presença, a medida em que as instituições de política social poder ser efetivamente aproveitadas. (Ibid., p. 38-39)

Offe (1984) reforça que “a política social pura e simplesmente não dispõe de um volume adequado de “alavancas” sociais, cuja manipulação pudesse assegurar o êxito da estratégia preventiva” (Ibid., p. 43). Como consequência, “depende dos resultados de estratégias conflituosas de avaliação entre classes sociais e grupos, os quais decidem sobre o “êxito” da política social estatal” (Ibid., p. 43). Com isso, adota-se como premissa desta pesquisa a compreensão de que uma política social condicionada pelo Estado não garante a sua efetividade, nem dos objetivos do Estado, nem das demandas sociais. Como afirmam Marx e Engels “não é lutando contra a fraseologia de um mundo, que se luta com o mundo que realmente existe” (2005, p.37), faz-se necessário para compreender o movimento real do objeto estudado, ou seja, a compreensão acerca da efetividade de uma política pública de comunicação aplicada em uma política social, voltada a atender, entre outras demandas, a diversidade cultural, conforme propõe o pensamento marxiano, ultrapassar o texto aplicado e compreender aquilo que não está explicitado.

2.12 A efetividade de políticas públicas e políticas sociais de comunicação

Retomando pontos centrais do tópico anterior, é possível identificar que propor uma reflexão e análise sobre a efetividade de políticas públicas e políticas sociais de comunicação, voltadas a atender também a diversidade cultural, envolve diretamente uma relação conflitiva e ao mesmo tempo colaborativa com as próprias políticas. Faz-se necessário pensar epistemologicamente esta relação desafiadora entre demandas sociais e interesses sociais.

Ao ser identificada a política pública com seus elementos que envolvem a intenção e ação de um governo por meio do Estado, favorecendo a relação entre a comunicação e o

entendimento entre governo e cidadania para setores específicos da sociedade, abarcando, com isso, o progresso e o desenvolvimento, bem como a promoção da participação do terceiro setor no processo político governamental e a transformação do empresário ou executivo da empresa privada em agente de políticas públicas, de fato, o olhar para as ações do governo por meio do Estado voltam-se para a redistribuição dos benefícios sociais em busca da redução das desigualdades estruturais que são originárias da estrutura e do desenvolvimento socioeconômico.

No entanto, o pensamento marxiano complementado por Offe (1984) acerca do papel do Estado e a relação oriunda desta estrutura social, faz com que a política pública e a política social sejam compreendidas como mencionadas acima, no entanto, condicionadas aos interesses de acumulação do capital, a manutenção das relações capitalistas. Por conta disso, ao entender que as políticas sociais estão vinculadas a manutenção do trabalho assalariado e não assalariado, auxilia na construção da própria classe operária. Por meio delas se obtém um controle de parcelas da população não inseridas no processo produtivo como ferramenta do trabalho, como mercadora criando um exército de reserva, uma oferta da força de trabalho. (OFFE, 1984).

Com isso, Offe (1984) compreende que a política social é encarregada de controlar o uso adequado das prestações de serviço da força de trabalho, o que faz com que seja automaticamente desencadeadora de interações que sejam conflitivas que envolvam poderes estruturantes e interesses, conflitos ligados a interesses dos indivíduos inseridos na vida social, o que gera resultados que possam vir a ser ambivalentes. Com isso, o autor (1984) destaca que o resultado final, o impacto de uma política pública e/ou social, envolvem uma realidade condicionada que não são determinados pelo texto da lei ou de seus regulamentos, mas sim pelos conflitos sociais estatais que compreendem a fixar, definir o lugar de arbitragem. Desta forma, enfatiza que são as estratégias conflituosas de avaliação entre classes e grupos que definem o êxito.

Há uma relação conflituosa natural das políticas públicas e sociais que estão diretamente ligadas aos espaços comunicacionais, especialmente quando elas envolvem o próprio campo da comunicação. As relações conflituosas entre classes e grupos de poder midiático envolvendo oligarquias locais, regionais, nacionais e internacionais passam a exigir especial atenção em busca de sua efetividade. No caso do Brasil, assim como nos países latino-americanos, há como característica, de acordo com Maldonado (2013), a construção de meios alternativos de comunicação, com a acentuada presença dos grupos e sistemas midiáticos hegemônicos, inclusive internacionais, como os dos Estado Unidos da

América, o que faz com que se apropriem de espaços artesanais e industriais, deixando fluir culturas midiáticas do mercado capitalista e industriais circunscritas pela maximização dos lucros, atuando para que consigam “gerar uma diversidade de produções comunicativas de singular força estética, informativa, filosófica, ética e política” (Ibid., p. 19).

O autor (2013) enaltece que a vitalidade cultural, política e social latino-americana possui uma característica que merece atenção tendo como “um componente crucial no comunicacional; isso se faz manifesto em todos os processos históricos relevantes de transformação, nos quais os meios de comunicação foram trabalhados com especial intensidade, compromisso e ação.” (MALDONADO, 2013, p. 19). Por conta disso, pensar comunicação em uma perspectiva transformadora envolve para ele a necessidade de “situar o concreto em sua multiplicidade dimensional e contextual”, evitando que a investigação se torne “restrita a exercícios repetidos de esquemas sem maior transcendência, que contribuem para a reconfiguração sociocultural”. (Ibid., p. 20)

Por outro lado, o autor (2013) entende que há uma nova fase da cultura humana que se “construíram recursos de produção simbólica que têm fortalecido as capacidades artísticas, cognitivas, experimentais, políticas, sócio-organizativas, culturais, poéticas e de trabalho sistemático das pessoas” (MALDONADO, 2013, p. 21), permitindo mostrar de maneira clara e concreta o que compreende como um caráter multidimensional da comunicação “ao utilizar recursos e técnicas digitais podemos experimentar, mostrar, testar, simular, reconstruir as convergências hipertextuais, as formas de confluência, mescla, convergência e atravessamento de dimensões comunicativas” (Ibid., p. 21). Tais convergências acabam refletindo em todos os campos comunicacionais, inclusive no cinematográfico, mas alcançando espaços mais amplos, como a própria relação de construção de políticas públicas e sociais.

O caráter multicontextual da comunicação nas condições digitais também se expressa de maneira mais clara e palpável; a realidade de fluxos, migrações, vivências digitais e atômicas fazem ser possível essas diversas combinações. A mundialização da cultura e da globalização da economia, as novas regulamentações internacionais, as necessidades dos sobreviventes das crises latino-americanas dos anos de 1990 e início do século XXI e as crises atuais na União Europeia, tornaram possível historicamente que se compreenda que o mundo não é único, homogêneo, provinciano, como apresentavam os pensamentos localistas, chauvinistas, fundamentalistas, universalistas e autoritários. (Ibid., p. 22)

Com identificação cada vez mais acentuada da heterogeneidade mundial e a adequação das regulamentações oriundas deste processo, faz com que sejam, segundo

Maldonado (2013) facilitados os “dom do seres humanos, e socializam possibilidades de combinar inteligências múltiplas no processo de produção do conhecimento” (Ibid., p. 28), o que traz, como consequência, que haja um facilitador para a introdução e expansão da diversidade cultural no campo da comunicação. O autor (2013) aponta que esta condição, entendida como favorável em termos comunicacionais são definidas nas relações com os meios de produção simbólica, o que faz com que tenham mudado, com isso, os instrumentos, meios e capacidades de produção. Constatase como “os meios e modos de produção simbólica estão ao alcance de milhões de pessoas, antes excluídas das técnicas, competências e conhecimentos comunicacionais”. (Ibid., 2013)

Por conta das transformações ocorridas na realidade comunicacional, complementando o pensando de Maldonado (2013), Bonin (2013) propõe a necessidade da formulação de conceitos que sejam capazes de dar conta da nova realidade, submetendo a reflexões, críticas e reformulações necessárias. Compreende a complexidade do processo que englobam dos contextos sociais, econômicos, políticos, culturais e psíquicos vigentes no que entende como concreto histórico. Para o autor (2013), exigem-se “novas sínteses e repõe na agenda a necessidade de alimentarmos formulações de outros campos que podem ser úteis nesta difícil tarefa.” (BONIN, 2013, p. 43)

Quando se assume com força o trabalho, a investigação teórica possibilita experimentar diversas perspectivas desde as quais se pode compreender o fenômeno que se quer investigar e optar por um ponto de vista – com múltiplas perspectivas e dimensões pequenez que os fenômenos midiáticos e comunicacionais encerram – capaz de que nos ajudem em sua compreensão. Em confluência com os demais movimentos, pode-se caminhar em direção a um artesanato teórico que evite o recurso das formulações e modelos acabados, que se efetive como construção comprometida com o objeto investigado. (Ibid., p. 45)

A busca por essa construção para Maldonado (2013) envolve uma urgência histórica na América Latina de superar atrasos, como o educativo, o técnico e o científico “para o qual precisa economizar etapas, aprender a história da ciência, como também das trajetórias frutíferas na comunicação, educação, ciências sociais e as ciências em geral”, na busca por “desenhar projetos e programas que superem o burocratismo quantitativista que rege o pensamento e as realizações dos principais gestores públicos e privados” (Ibid., p. 30).

Para isso, Bonin (2013) apresenta a relevância das pesquisas científicas e o uso de concepções metodológicas e procedimentos metodológicos que permitam sustentar a observação do objeto de estudo. Neste sentido, compreende que no processo de “maturação

do desenho metodológico, a investigação exploratória adquire um papel fundamental” (Ibid., p. 46). Para o autor (2013) a metodologia pode ser pensada como “dimensão que guia, orienta, encaminha o processo de construção de investigação, em todos os seus níveis; como instância corporificada em operações, experimentações, tarefas e procedimentos que dão consistência ao objeto de conhecimento” (Ibid., p. 47). Abrange ainda a necessidade de tornar consciente o método escolhido, já que será ele a configurar o objeto e o tipo de conhecimento a ser produzido, considerando limitações e alcances.

A aproximação empírica ao fenômeno estudado permite divisar especificidades do que se investiga, o que facilita o trabalho em termos de concretização do problema, de confrontação das proposições teóricas e de sua delicada construção para a especificidade do problema investigado. Este procedimento também possibilita gerar elementos para fundamentar as opções relacionadas com a seleção de uma amostra, e/ou com o corpo de investigação e com a definição dos procedimentos da coleta de dados. Na escrita do projeto, esta trajetória de construção das decisões e opções relacionadas com o objetivo empírico é recuperada; as opções metodológicas referentes a mostra e/ou ao corpus aparecem construídas e justificadas com os critérios pertinentes ao problema/objeto de investigação e a configuração concreta do fenômeno. (BONIN, 2013, p. 46)

Bonin (2013) entende que o processo de construção do campo científico, aqui sendo o da comunicação, deve ser realizado não excluindo relações e interfaces com outros campos, considerando objetos multidimensionais e complexos que também exigem formulações que alcancem a resposta de sua natureza. Por conta disso, o autor (2013) afirma que a investigação que se compromete com o avanço do conhecimento tem como necessidade colocar em diálogo campos relacionados ao conhecimento da problemática investigada, inclusive envolvendo vários âmbitos de sua elaboração, entre eles o epistemológico, o teórico, o metódico e o técnico. Assim, a escolha da metodologia ou das metodologias envolve não apenas uma mera seleção de métodos de abordagem, mas sim os que são utilizados em várias ciências, que são caracterizados “por um enfoque mais amplo e abstrato dos fenômenos da natureza e da sociedade” (Ibid., p. 179). Por conta disso, para Bonin (2013), o desejo de fazer um doutorado não envolve só “uma oportunidade para a construção de uma investigação e operacionalização das etapas de investigação científica”, mas sim algo mais amplo e profundo, sendo “um momento para pensar as Ciências da Comunicação ao fazer a investigação, desde logo, como uma prática de investigação, como um exercício epistemológico o de reflexão filosófica em ciência aplicada.” (Ibid., p. 179).

Este processo ligado a esses métodos envolve para o autor uma técnica de ordenação e sistematização da investigação. “Desde já, a metodologia não está

determinada. Ele é constituída pelo investigador” (BONIN, 2013, p. 180) sendo uma construção diretamente ligada com a fundamentação teórica o objeto sob investigação. Assim, a epistemologia “é vista na investigação como a instância de reflexão filosófica, o espaço de exercício das regras de argumentação e de lógica advindas da filosofia, que permitem estabelecer a ruptura entre o objeto real concreto e a construção do objeto científico” (Ibid., p. 180).

Evidentemente, todo trabalho científico implica uma dimensão epistemológica. Creemos que esta dimensão é o lugar, o espaço para a produção de sentido²¹ privilegiado para construir um pensamento em comunicação, o que significa afirmar que todos os encaminhamentos metodológicos nesta instância de investigação devem ser problematizados e refletidos filosoficamente como constructos de fundamentação. (Ibid., p. 180)

Valorizando a relevância do diálogo e relações entre epistemologia e metodologia durante o processo de investigação, Bonin (2013) aponta a necessidade de definição de critérios fundamentais para a construção da pesquisa diante do objeto de estudo de comunicação a ser investigado, recortando em uma epistemologia específica, a epistemologia da comunicação para que existam “condições de ter a fundamentação com densidade” para a “produção de um saber comunicacional que deve ser legitimado nas relações intersubjetivas das comunidades acadêmicas de comunicação”. (Ibid., p. 181). Neste sentido, como já apresentado, a relação entre comunicação e cultura inseridos em um sistema capitalista exige uma compreensão metodológica do objeto proposto que permita não apenas a clareza da realidade social, mas fundamentalmente do movimento do objeto que estão diretamente ligados com a execução das políticas públicas e sociais em análise. Políticas essas compreendidas como condicionadas aos interesses de acúmulo do capital e da manutenção das relações capitalistas diretamente ligadas ao trabalho assalariado e não assalariado e da própria classe operária.

Como já explicado, neste embate dialético entre poderes estruturantes e interesses capitalistas *versus* o interesse dos indivíduos inseridos na vida social, torna-se fundamental a aplicação de uma metodologia que considere as características da contemporaneidade envolvendo os processo industriais, o desenvolvimento tecnológico, bem como as

²¹ O autor entende que “O lugar aqui não é tomado tão somente no sentido físico, geográfico, sim em sua condição de espaço simbólico, pois seria o espaço das forças em que se ajustariam as interpretações e onde o que é imposto desde fora pode ser processado e negado. Por conseguinte, o lugar como espaço de produção de sentidos, de ressignificações, resistência e consensos”. (SANTOS, 1994 In BONIN, 2013, p. 180)
SANTOS, M. **Técnica, Espaço Tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. São Paulo: Hucitec, 1994.

mudanças ocorridas tanto na cultura, quanto na sociedade, para a compreensão real do movimento ideal do objeto em análise.

Em uma época marcada pelo rápido avanço do progresso científico e tecnológico, especialmente visível nos processos de industrialização e das mudanças concomitantes em nossa cultura e sociedade, a experiência nos ensina que o êxito de qualquer tentativa de desenvolvimento depende da bondade do conhecimento dos fatores econômicos, sociológicos e culturais próprios de cada país ou região. Do entendimento dessas condições objetivas e dos meios de ação disponíveis resultam a coerência, a relevância e a eficácia das estratégias de desenvolvimento adotadas. (IGLESIAS²² in COHEN; FRANCO, 1992, p. 11)

Quando pensada a análise da efetividade das políticas públicas e sociais de comunicação, compreende-se a necessidade de encontrar uma metodologia complementar a marxiana que permita o aprofundamento da compreensão e sistematização do movimento do objeto, para isso, faz-se necessário a avaliação dos resultados da aplicação das políticas, adotam-se, assim, os conceitos de avaliação de Cohen e Franco (1992) com a avaliações *ex post* de projetos em curso. Compreende-se a contribuição do tema em análise para o país, já que os autores apontam que na América Latina, “a avaliação dos programas sociais é infrequente, por não dizer excepcional e, em geral os atores sociais envolvidos frequentemente são relutantes em avaliar o que realizaram” (Ibid., p. 13).

O objetivo dos autores é contribuir com ações posteriores e ter ferramentas de análise de eficiência, eficácia (ou impacto) e equidade. Para isso, faz-se necessário inicialmente distinguir os conceitos de políticas econômicas e políticas sociais e apontar elementos entendidos como determinantes que operam sobre ambas que envolvem a distribuição e o emprego da ação planejada que visam atingir os princípios propostos pelas políticas, bem como um meio para se alcançar outros fins, como a adequação entre estrutura e demanda que implica a distribuição. “Isto leva a reconhecer que ela pode ser manipulada e modificada para incentivar e desestimular certas atividades para adequar aos objetivos da política econômica” (Ibid., p. 18). Assim, os autores (1992) explicam que a distribuição do ingresso torna-se um parâmetro da política econômica (e social), sendo uma forma de estabelecer aos meios certos limites mínimo e máximo que não poderão se superar. Ao mesmo tempo, é um meio para alcançar outros objetivos, permitindo que a prática econômica modifique parcialmente a distribuição dos ingressos dentro dos limites politicamente pretendidos. Para isso é relevante considerar:

²² Prólogo de Enrique V. Iglesias, presidente do Banco Interamericano de Desenvolvimento – Washington, D. C.

Tal como já destacado por Ahumada (1965), resulta impossível realizar programação econômica global sem previamente não se tenha estabelecido pela autoridade política um critério, abordagem para a distribuição pessoal do ingresso. Aquela requer, como instrumento básico, a decisão exógena que determina como se vai distribuir a riqueza socialmente gerada entre os agentes econômicos. Em consequência, a distribuição do ingresso não é gerenciada pela política econômica, sem que constitua um de seus parâmetros, derivado de uma decisão política e, portanto, função de estrutura de poder vigente nessa sociedade. (...) O emprego é outra dimensão importante da política econômica. (COHEN; FRANCO, 1992, p. 18)

Há uma relação direta entre as políticas econômicas e a variável emprego, refletindo acerca das hipóteses que se pretendem centrar a política social em seu emprego, com isso, “a política social tenderia que ver com o processo de produção e distribuição, como a economia, e não teria forma para distingui-la da política econômica” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 19). Consequentemente, significa que “elas existem tanto através dos programas de investigação no capital humano, que preparam a mão de obra para que se incorpore ao mercado de trabalho, como pelos programas (assistenciais e promocionais) orientados a criação de empregos” (Ibid., p. 19). No entanto, os autores alertam que não há como limitar e vincular política social a distribuição da riqueza e do ingresso, já que são instrumentos insuficientes para atuar sobre as dimensões sociais. Entendem ainda que “reclamar que a distribuição da riqueza forme parte da política social resulta uma pretensão excessiva que lhe remove também toda especificidade” (Ibid., p. 19), o que resulta na afirmação de que viabilizar a modificação radical do sistema social vigente e/ou melhorar as condições da vida da população envolve uma concepção ideológica, desde que se tenha claramente identificado o objetivo que se pretende alcançar. “Há de se aceitar que a política social tem um conteúdo próprio, independente das decisões econômicas enquanto a variável emprego. Esse conteúdo tem a ver tanto com a redistribuição do ingresso e da riqueza, como com o manejo dos setores sociais” (Ibid., p. 19).

A tarefa das políticas sociais, então, não é preocupar-se com a fontes de desigualdade, que se encontram na base do sistema, e portanto, mais além de seu campo de ação. (...) Este esforço de delimitação das áreas legítimas da atuação não implica negar a conveniência de que a política econômica seja gerida segundo objetivos de natureza social. Mas, quando assim se sucede, não quer dizer que a política social abarque a econômica. Esta segue dispondo dos instrumentos que lhe permitem orientar o funcionamento do sistema produtivo. O que sucede é, ao aplicá-lo, busca contribuir a alcançar fins que podem ser chamados “sociais”. Tal orientação, por suposto, responderá também as decisões de natureza política. (Ibid., p. 20)

Há uma questão entendida por Cohen e Franco (1992) que compreendem ser uma “confusão limítrofe” em relação a ação de ambas políticas ligadas ao comumente conhecido como “ensinar a pescar no lugar de entregar o peixe a quem tem fome”. Os autores explicam que a política social tem como objetivo “investir em recursos humanos (que pode interpretar-se como “ensinar a pescar”), mas necessita que o sistema produtivo (o econômico) esteja em condições de demandar esse pessoal” (Ibid., p. 20). Mesmo assim, é tarefa das políticas o “entregar pescado”, o que entendem como uma outra expressiva vertente da política social, um subsídio aos setores carentes para que tenham condições de chegarem ao momento em que esteja em condições de pescar. (COHEN; FRANCO, 1992)

A eficiência e a equidade ligadas as finalidades das políticas sociais e, em nível mais concreto, suas realizações dos objetivos das políticas sociais, devem ser entendidas como peças fundantes da metodologia aplicada nas políticas sociais, sendo que “enquanto a equidade se baseia em valores, a eficiência seria o instrumento para alcançar os fins que a sociedade se tenha fixado” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 21). A eficiência é compreendida como “um princípio orientador que se sustenta no princípio de que os indivíduos escolhem em função de sua própria felicidade e que sempre preferem elevar sua capacidade de eleição, pelo que buscam elevar sua produtividade e aumentar assim os bens e serviços disponíveis” (Ibid., p. 21). Os autores (1992) argumentam que é difícil sustentar o “postulado dos desejos inatos iguais em todos os seres humanos independentemente de seu meio e de outras características” (Ibid., p. 21).

Cohen e Franco (1992) explicam que os estudos das ciências sociais têm demonstrado que há diferenças entre diversas sociedades envolvendo, inclusive, no processo de internalização de desejos e orientações ligados a culturas em que esteja inseridas como se fossem naturais. Na sociologia também é aceita a importância da eficiência como um critério fundamental para um adequado funcionamento da sociedade. Já a equidade seria o acesso para a justiça distributiva em meio a uma desigualdade social.

O conceito de eficiência é considerado pelos autores (1992) a partir de duas perspectivas complementares: “se a quantidade de produção está predeterminada, persegue-se minimizar o custo total e meio que se requer para gerá-lo” e “e o gasto total está fixado de antemão, busca-se otimizar a combinação de insumos para maximizar o produto”, desta forma, “a eficiência pode definir-se como a relação existente entre os produtos e os custos” (Ibid., p. 104). Assim, o conceito é usado de forma predominante em análises financeiras e tem uma relação com a não de “ótimo”, o que se refere “as quantidades físicas mínimas de recursos requeridos para gerar uma certa quantidade de

produto, assumindo uma tecnologia constante. Quando se introduz o custo de insumos, se homogeneíza esta dimensão e se passa a consideração da eficiência” (Ibid., p. 104).

Insumos são fluxos associados a elementos essenciais e necessários para se alcançar o resultado, são utilizados no processo de implementação. “Os insumos requeridos por um projeto pode expressar-se em unidades monetárias. A partir dele a eficiência pode definir-se como a relação existente entre os produtos e os custos definir-se como a realização existente entre os produtos e os custos de insumo” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 104). Desta forma, “o resultado será sempre o custo de uma unidade de produto final recebida por um beneficiário em certa unidade de tempo” (Ibid., p. 104). Os autores (1992) lembram que eficiência e produtividade são conceitos semelhantes, já que possuem uma relação entre recursos e resultados. No entanto, a produtividade considera “os recursos em ambas as unidades físicas (mesmo que é ótimo na análise econômica), enquanto que a eficiência traduz os insumos a unidades monetárias” (Ibid., p. 104)

A eficácia é outro conceito que os autores (1992) apresentam como diretamente ligado ao desenvolvimento de políticas sociais para a aplicação de projetos que tem como última razão ser desenvolvido para “produzir mudanças em alguma parcela da realidade, solucionar um problema social, ou prestar um serviço a um subconjunto populacional determinado” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 102). De maneira operacional, a eficácia é “o grau em que se alcançam os objetivos e metas do projeto na população beneficiária, em um período determinado, independentemente dos custos que ele implique” (Ibid., p. 102), que trazem como elementos fundamentais as metas e o tempo envolvidos a partir de uma programação a ser realizada determinada com base na alocação de recursos para a realização das metas.

Duas questões fundantes da equidade para o autores (1992) envolvem a remuneração e a distribuição. A primeira está ligada ao quanto se dá e se quita a uma pessoa e a segundo o equivalente a quanto cada um deve ter ao final de processos econômico sociais. Como alternativa as questões surge a igualdade de oportunidades, pretendendo “colocar a todos os indivíduos na mesma situação inicial, buscando que as recompensas se entreguem de acordo com “os méritos”” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 21), criando uma condição de meritocracia e de desigualdade das recompensas, considerando as diferenças de capacidade, de dedicação (e de sorte) que envolvem os indivíduos. Já a “desigualdade de resultados pretende alcançar uma distribuição final igualitária, independentemente do desempenho dos indivíduos e de sua contribuição a sociedade”, proposta que vai ao encontro da norma “a cada qual segundo suas

necessidades” (Ibid., p. 21). No entanto, envolve perspectiva de uma sociedade de abundância, além de sustentar a não necessidade de estabelecer ligação entre esforço e recompensa, considerando como pressuposto que “todos indivíduos farão o máximo em busca do bem comum” (Ibid., p. 21).

Na proposta da igualdade de ingressos “a sociedade descartaria toda oportunidade de utilizar a recompensa material como incentivo da produção; isso levaria a ineficiências que prejudicariam o bem estar da maioria (...). Isso levanta a disjunção entre igualdade e eficiência econômica” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 21). Com isso, há um predomínio da proposta de “cada qual segundo sua contribuição para a produção”. Nos debates envolvendo cotas de ingressos e riquezas atribuídas a cada indivíduo, os autores (1992) lembram que há um especial interesse nos objetivos de aumento da produtividade das pessoas e sua relação de dedicação ao trabalho, além de uma condição ideal de igualdade aproximada de condições ou, minimamente, a satisfação de maneira geral das necessidades entendidas como fundamentais. Assim, compreende-se que a equidade e eficiência “são os critérios básicos que estruturam os sistemas globais, provocando desigualdades na distribuição da riqueza socialmente gerada. Neste plano ambos princípios têm a ver com a lógica essencial de funcionamento da sociedade” (Ibid., p. 23). Ao pensar a equidade e a eficiência no campo das políticas sociais, os autores apresentam a distinção de três tipos de políticas sociais envolvendo os objetivos de assistenciais, de inversão em recursos humanos, ou promocionais, com custos-benefícios diferenciados. São elas:

- i) As que buscam elevar o nível de consumo de uma parte da população (que alguns chamariam assistenciais e paliativas) regidos em todos os momentos pelo princípio da equidade. Cabe destacar, contudo que “é muito atual que o consumo dos grupos pobres torna-se um forte componente de inversão em capital humano, uma vez que nem gerado esse consumo se produzirão danos nas pessoas desses grupos que constituíram, inevitavelmente, um desinvestimento”. (Jofré, 1985, p. 233)
- ii) A inversão em recursos humanos, obviamente, tem um horizonte de mediano a longo prazo e responde tanto as necessidades da clientela, que requerem capital humano para satisfazer por só mesma suas necessidades, como a demandas da sociedade que exige uma população em condições de assegurar sua continuidade e desenvolvimento. O princípio da equidade rege estas ações, no que respeita a curto prazo e a clientela, enquanto que o princípio de eficiência predomina em no médio e longo prazo e em relação aos interesses societais.
- iii) As atividades proporcionais frequentemente têm objetivos sociais e de outra natureza, o que leva a que a eficiência apareça nelas como fim, inclusive no curto prazo. Considera-se o caso de programas orientados ao desenvolvimento das microempresas. Desde uma perspectiva econômica global, optar por este setor implica proceder de acordo ao critério de equidade, já que poderia ser mais eficiente atribuir os recursos disponíveis ao setor formal da economia. Mas, uma vez acertado que se destinará a microempresa, corresponde decidir a quais delas concretamente vai se apoiar. Aqui se abrem duas alternativas:

eleger as economicamente viáveis ou selecionar aquelas onde se encontram os atores sociais mais carentes, enquanto tais empresas não tenham possibilidade de crescer ou, inclusive, tendam a desaparecer. A primeira opção privilegia a eficiência; a segunda se inclina pela equidade. (COHEN; FRANCO, 1992, p. 24)

Cohen e Franco (1992) apresentam que equidade é um princípio orientador e inalienável da política social, inclusive em seu plano de elaboração. Agregado a eficiência, busca-se alcançar na implementação exatamente a equidade. “A equidade implica a satisfação das necessidades básicas da população, priorizando-as segundo seus graus de urgência relativa. O critério a ter em conta não pode ser a dramaticidade e sim a generalidade do problema” (Ibid., p. 25). Um limite político determinante no processo envolve a decisão de áreas e setores nos quais os recursos serão destinados que devem sempre seguir a orientação de assegurar a continuidade da sociedade, o que pode ou não estar inspirado na equidade (Ibid., p. 25). Os autores (1992) apontam que as políticas sociais têm se expandido em um processo gradativo e de maneira segmentada absorvendo diferentes grupos sociais. “(...) várias investigações sobre o impacto redistributivo da política social têm demonstrado que, em geral, ela contribui a reduzir as desigualdades na distribuição de ingresso/entrada” (Ibid., p. 27). No entanto, “pode se afirmar que não se sucede assim em todos os casos ou que o impacto redistributivo poderia ser todavia maior” (Ibid., p. 27).

Um dos pontos relevantes da equidade apresentada pelos autores é que a “equidade aconselha não aplicar a mesma solução para situações distintas” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 28), isso significa que cada política social que busque a equidade deve ter como ponto de partida o cuidado de se estruturar a partir de cada situação apresentada. Mesmo assim, os autores (1992) explicam que há critérios que são generalistas, como há que “dar mais para os que têm menos” (Ibid., p. 28). No entanto, eles lembram que os critérios nem sempre são possíveis de serem aplicados em todos os casos, como a concentração de ações aos que são mais pobres, mas sim em uma população-objetivo que possua a quantidade de recursos disponíveis para concretizar a proposta da política social, além de evitar o vazamento, a perda de recursos investidos. Para isso, há a necessidade de adotar que “aplicação do princípio da compensação exige cumprir com determinadas condições, a primeira das quais é gerenciada uma concepção sintética do social” (Ibid., p. 28).

Surge uma necessidade de compreender o campo social como uma totalidade que seja o que os autores chamam de “uma totalidade dotada de unidade e com níveis claros de hierarquização” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 29). Os autores afirmam que se faz

necessário ainda estabelecer prioridades, evitando fragmentações da política social que múltiplas ações, já que a tornam ineficaz na produção de impacto, especialmente nos países da América-Latina, onde as sociedades em suas estruturas são mais complexas e demandam planos mais elaborados que devem necessariamente recuperar as prioridades sociais: nutrir, educar e atender a saúde. “Como o estabelecimento de prioridades é uma decisão política do mais alto nível, embora invisível sem conhecimento técnico adequado, cada país fixará suas prioridades considerando sua própria situação” (Ibid., p. 29).

Cohen e Franco (1992) apontam que um dos principais objetivos da política social é aumentar o seu impacto redistributivo. Outro ponto que compreendem fundamental é tornar que os serviços sejam usados, ou seja, conseguir que os serviços cheguem realmente aos beneficiários propostos. Para isso, compreendem ser necessário “analisar tanto a maneira em que são ofertados e os problemas de demanda que afetam para seus potenciais destinatários” (Ibid., p. 30). Há casos em que se faz necessária a redefinição da oferta para sanar deficiências na maneira como são ofertadas, buscando garantir que os bens e serviços cheguem, de fato, aos beneficiários propostos. São os pontos burocráticos que os autores afirmam ser um momento de fracasso de muitos programas sociais, demandando a necessidade de se pensar e planejar, por meio de estudos, formas alternativas para a concretização da entrega de forma concomitante a recepção dos bens e serviços que sejam ofertados. Para isso, apontam que é necessário facilitar o acesso das prestações sociais buscando considerar as “estratégias de sobrevivência das famílias para evitar erros de importância” (Ibid., p. 30), bem como “superar obstáculos culturais por quanto a recepção das prestações pode implicar uma mudança de atitude ou de práticas tradicionais arraigadas e, pelo menos, gerar resistência” (Ibid., p. 30).

Outro ponto compreendido por Cohen e Franco (1992) como fundamental é promover a demanda, sendo por meio dela viabilizada a tomada de medidas e o fortalecimento de informações sobre os serviços existentes, inclusive pelos meios de comunicação de massa, já que em diversas ocasiões os autores apontam que a promoção da demanda não é usado nos serviços sociais, seja ele gratuito ou com custo previsto. Mesmo que em muitas ocasiões o serviço não seja gratuita ao beneficiário, a busca pela redução dos custos e os benefícios do serviço social ofertado deve ser divulgado.

Os autores (1992) apresentam que a política social, bem como as demais políticas, possuem elementos político e técnico. Sendo que a vontade política de determinadas ações para que cheguem adiante dependem de considerações outras a essa discussão. Mesmo assim, os elementos técnicos permitem facilitar e recomendar variáveis e eficientes para a

aplicação das políticas sociais. Outro ponto de contribuição apresentada pelos autores é a realização de diagnósticos adequados, por meio de uma análise objetiva da situação social para que possa ser modificada. “Não basta as descrições quantitativas das carências das populações. É necessário também possuir outra informação que permita sua interpretação. Assim, o diagnóstico deve se fazer tendo em conta os problemas que se podem abordar” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 32). É por meio do diagnósticos que apontam ser possível estabelecer prioridades e alcançar a satisfação de necessidades a partir da proporção dos recursos disponíveis. Identifica-se pelos autores que, em muitos casos, as estimativas de carências são efetuadas a partir de normas pouco adequadas para a situação que se é considerada, o que pode resultar em diagnósticos que levem a desistir ou prosseguir com o programa social por parte das autoridades. Por conta disso, podem ser adequados para áreas menos prioritárias para que possam, de fato, produzir algum impacto. Para auxiliar na questão os autores (1992) sugerem melhoria no sistema de informação, auxiliando – por meio das informações – a execução de bons diagnósticos fundamentados nos problemas existentes a serem sanados. Sugerem também avaliar os programas sociais buscando identificar se os objetivos para os quais foram criados estão sendo alcançando. A partir das propostas apresentadas, os autores (1992) compreendem que há uma série de desafios a serem superados, entre eles a necessidade de construção de uma nova realidade institucional que estructurem avanços que busquem alcançar a persistência e a continuidade nas ações.

Quando pensadas as políticas sociais inevitavelmente são pensados os atores sociais, entendidos pelos autores (1992) como diversos coletivos que podem se tratar de classes sociais, partidos políticos entre outros. “Aqui sem negar o papel que poder corresponder aos já mencionados, no esforço por plasmar uma sociedade, quer-se fazer referência aos que aparecem em níveis mais concretos das políticas públicas” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 64). Nos processos de atividades governamentais os autores enfatizam que convivem atores sociais diferentes, alguns que produzem desencontros como reflexo de problemas de natureza pessoal ou atitudes inadequadas, bem como pelas diferentes racionalidades que estejam subordinadas ao comportamento dos atores. Para os autores os políticos são “encarregados de tomar decisões e de fixar os grandes objetivos das políticas; os burocratas, cuja racionalidade se centra nos procedimentos, na aplicação de normas e na competência legal; e os técnicos que se orientam pela racionalidades de fins” (Ibid, p. 64).

O político realiza uma atividade profissional, que o leva a cumprir duas tarefas. Por um lado toma decisões em busca de solucionar os problemas

da conjuntura histórica; por outro, tem que organizar e manter, continuamente e eficazmente, os canais para tomar essas decisões. A conquista de situações novas – supostamente melhores – constitui a culminação de sua primeira tarefa, enquanto que a “negociação é a característica indispensável da segunda. Ou, se quiser, o domínio respectivo das estratégias e da criação política”. (Medina Echavarría, 1972, p. 174 In COHEN; FRANCO, 1992, p. 64-65)

Há de se considerar ainda, o chamado papel político dos planificadores que envolve não apenas “a capacidade de por em prática a racionalidade técnica e de conectar adequadamente os meios aos fins, sim também a possibilidade de tomar decisões sobre estes” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 65). Neste escopo estão diretamente correlacionados dois pontos centrais de uma política social: os objetivos e as metas a serem alcançadas. O “objetivo” é “o estado em que aparece uma variável no modelo imagem-objeto (Boisier, 1976, p. 89), vale dizer, é esta situação que se deseja obter ao final do período de direção do projeto, mediante a aplicação dos recursos e da realização das ações previstas” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 88). Vale lembrar que existem objetivos considerados em seu grau de instrumentalidade como “zero”, sendo chamados de puros e finais, diretamente relacionados a julgamentos éticos e estéticos, estando desta forma mais ligados ao observador com sua forma de avaliar do que a própria natureza objetiva. Já a “meta” pode ser definida como “um objetivo temporal, espacial e quantitativamente dimensionado” (Boisier, 1976, p. 88 In COHEN; FRANCO, 1992, p. 90). Está ligado, desta forma, a um objeto que se tenha qualificado e fixado o objetivo de ação e determinado um prazo para ser alcançado.

É preciso distinguir as metas de projetos das normas técnicas de implementação. As primeiras correspondem ao processo de qualificação dos objetivos, com se dito anteriormente. As normas (que erroneamente são chamadas de “metas”) na realidade são os requerimentos técnicos que devem cumprir-se para alcançar o objetivo. (COHEN; FRANCO, 1992, p. 90-91)

A partir dos objetivos e metas de um programa ou projeto, criam-se possibilidades de concretização de acontecimentos e comportamentos que são definidos pelos autores (1992) como efeitos buscados, previstos, positivos e relevantes. Sem dúvida, podem se criar também efeitos “não buscados” que surgem, ao mesmo tempo, podendo ser positivos ou negativos, mas relevantes a partir do ponto de vista da organização, do sistema que aplica o programa ou projeto. Cohen e Franco (1992) apontam a necessidade de diferenciar e relacionar os objetivos com os efeitos.

Os objetivos como se viu oportunamente, constituem a situação (estado desejado) que se pretende alcançar com a realização do projeto. Vale dizer, se localizam temporariamente antes da realização do projeto e são fixados segundo os valores sustentados por seus desenhadores. Em troca, os efeitos constituem resultados das ações levadas a cabo pelo projeto e, portanto, verificam-se durante e depois do mesmo. Poderiam inclusive distinguir-se efeitos ou produtos intermediários (que tem lugar durante a realização do projeto) e final (a transformação verificada na população objeto que pode atribuir-se ao projeto). Embora a distinção anterior é válida, resulta conveniente prestar atenção também a relação que existe entre objetivos e efeitos. Há efeitos buscados, vale dizer, aqueles que inicialmente se pensou alcançar com o projeto e que, por ele, previram-se como objetivos. Há outros não buscados mas que se abateu sobre como consequência da realização do projeto. (Ibid., p. 92)

Seguindo uma lógica de coerência, os autores (1992) afirmam que os efeitos definidos como buscados devem ser previstos e positivos. Já os efeitos não buscados “podem ter sido previstos no momento de desenhar o projeto, sendo positivos quando se trata de consequências não centrais para os propósitos planejados, mas valiosas por outras considerações, ou negativos quando podem influir sobre o possível êxito do projeto” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 93). Há também a possibilidade efeitos não previstos oriundos de limitações de conhecimento disponível. A avaliação que acompanha ao processo de operação é uma ferramenta que auxiliar em relação aos efeitos no sentido de corrigi-los e/ou minimizá-los evitando que venham a comprometer a realização dos objetivos propostos. Estão diretamente ligados ao programa ou projeto aplicado a partir de uma política social os insumos

Os processos ligados ao programa ou projeto são “constituídos pelo conjunto de atividades que se realizam para tratar de alcançar o objetivo buscado” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 94). Já os produtos “os resultados concretos das atividades desenvolvidas a partir dos insumos disponíveis. Segundo seu caráter de materialidade podem distinguir-se bens produzidos (ou resultados materiais) e serviços prestados” (López, 1985 In COHEN; FRANCO, 1992, p. 94)

O impacto é um dos conceitos de maior interesse por parte dos avaliadores, sendo ele definido como “um resultado de efeitos de um projeto” (ONU, 1984 In COHEN; FRANCO, 1992, p. 93). Para se determinar o impacto é exigido o “estabelecimento de objetivos operacionais e de um modelo causal que permita vincular o projeto com os efeitos resultantes de sua implementação” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 93). Os autores apropriam-se dos conceitos de Bond (1985) para explicar as diversas formas de avaliar os resultados, entre eles o impacto que é o resultado líquido.

Bond (1985) distingue os resultados brutos (RB) que são as mudanças que se observam na população objetivo depois que o projeto tenha estado funcionando durante um tempo suficientemente longo para que tais modificações sejam observáveis. Os resultados líquidos (netos) (RL) são as alterações no grupo meta que podem atribuir-se única e exclusivamente ao projeto. Isto exige a eliminação dos efeitos externos (EE), o que se alcança mediante a aplicação do modelo experimental e seus derivados. (...) O resultado líquido/neto é equivalente ao impacto. (COHEN; FRANCO, 1992, p. 93)

Destacam relevante distinguir os produtos dos efeitos e dos impactos. Os efeitos resultam da utilização dos produtos do projeto. “Aparecem durante o processo de implementação, mas, habitualmente, não se produzem em sua totalidade enquanto o projeto não alcançou seu pleno desenvolvimento, mesmo depois de seu término” (ONU, 1984 In COHEN; FRANCO, 1992, p. 93). O impacto é compreendido como consequência dos efeitos de um projeto. “Neste sentido, expressa o grau de cumprimento dos objetivos respectivos a população-meta do projeto” (1992, p. 93). Pode ser medido de formas distintas, entre individual ou em grupo, ou ainda em distintos agregados sociais, como o comunitário, regional e/ou nacional.

Compreende-se pelos autores (1992) “processo” como “as funções e operações que se levam a cabo dentro e pela estrutura, como meio de obter certos produtos para alcançar os efeitos e conseguir os impactos perseguidos” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 95), ou seja, é o conjunto de procedimentos, métodos e atividades. A distinção entre produto, efeito e impacto dependerá da natureza e dos objetivos específicos traçados no projeto. Já as “atividades” são ações que “permitem gerar um produto determinado e, em geral, são repetitivas embora não contínuas. Quando uma atividade é permanente e sua suspensão interrompe um processo dentro da estrutura se está diante de uma função e não uma atividade”. (Hernández Orozco, 1986 In COHEN; FRANCO, 1992, p. 95)

Agregado ao circuito insumos-processos-produtos pode ser incorporada a noção de “estrutura” que é “a organização relativamente estável de distintos tipos de recursos para alcançar os fins do projeto. Nela se distinguem os recursos e as organizações” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 94). A diferença entre recursos e insumos é que os “recursos” são usados “no marco de uma organização relativamente estável (como a dos efeitos de saúde)” (Ibid., p. 94), enquanto os “insumos” geralmente vinculam-se “a processos que necessitam de permanência” (Ibid., p. 94), estando o primeiro conceito mais associado aos projetos considerados permanentes e o segundo aos que têm uma existência mais improvável.

A partir dos resultados alcançados, torna-se possível construir uma relação com os objetivos propostos por uma política pública e uma política social. Esta relação entre resultados e objetivos é definida como efetividade. Em forma mais generalista se define efetividade como “um termo que se usa frequentemente para expressar a realização concreta e as ações condizentes a essa realização concreta dos fins, objetivos e metas desejadas” (LÓPEZ, 1985 In COHEN; FRANCO, 1992, p. 107).

A efetividade está dividida operacionalmente em duas dimensões: a análise do impacto e o grau de alcance dos objetivos. A primeira utiliza os desenhos para a avaliação de impactos, recorrendo a variáveis susceptíveis de quantificação direta, como a que resulta de determinar que depois de um ano de funcionamento do programa, o absentismo (ausentismo) foi reduzido em 6%. A segunda mede o grau de alcance dos objetivos, quando o indicado é indireto e estão envolvidas variáveis de caráter mais qualitativo. (...) Em cada um dos sistemas se devem considerar os objetivos planejados. (COHEN; FRANCO, 1992, p. 265)

Para a avaliação de impacto é possível realizar ou a análise *ex ante* que busca analisar os impactos que esperam ser obtidos com o projeto considerando experiências passadas, avaliando projetos de similia natureza e escala. E/ou a avaliação *ex post*, a qual será adotada nesta pesquisa, que “se baseia na informação derivada da implementação do projeto” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 120). A determinação de impacto, da qual será utilizada, exige “aplicar modelos experimentais ou quase experimentais, considerando dois momentos (antes e depois) e requer, assim mesmo, controlar os efeitos não atribuíveis ao projeto. Seu propósito é estabelecer os “efeitos líquidos” ou impactos do projeto” (Ibid, p. 120). A avaliação de impacto permite estabelece a compreensão “em que medida o projeto alcança melhorias de situação (...) para o que foi desenhado; a magnitude que tiveram as mudanças, se for o caso, e que segmentos da população-objetivo afetaram e em que medida”. Com base nas respostas, torna-se possível sugerir e reprogramar atividades e/ou situações análogas, mas a avaliação proposta, de acordo com os autores (1992), exige uma reflexão:

O âmbito social, em geral, tais razões não operam da mesma maneira. Normalmente, a atividade privada é escassa neste campo, e a que se realiza em grande parte se guia por sentimentos altruístas, de solidariedade, e similares. Quando a ânsia de lucro está presente, a avaliação e o manejo do respectivo projeto se realizam como se tratasse de uma inversão mais econômica. O gasto público social usualmente se apoia na instituição ou em suposições de natureza ideológica que não se discutem com base na realidade técnica. Se tende a considerar mais o altruísmo das metas perseguidas, que o uso eficiente dos recursos. (Ibid, p. 282)

A avaliação dos projetos sociais oriundos de políticas sociais se justificam pelos autores (1992) em busca do melhor aproveitamento dos recursos investidos, sendo eles escassos em muitas situações. Ela permite ainda “aprender da experiência, tanto exitosa como fracassada, ajudando a racionalizar a tomada de decisões” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 282) permitindo saber se é adequado, inclusive, continuar ou não com o projeto, identificando incoerências dos objetivos ou inadequações neles contidos e nos meios disponíveis, proporcionando um caráter formativo para aqueles que a realizam (Ibid., p. 284). Para isso necessitam da racionalidade técnica, inclusive dando credibilidade para que os políticos tomem em consideração, já que “o melhor uso dos recursos a que haja mais recursos disponíveis, seja para fins sociais, seja para outros que se considerem prioritários. Também, bons programas sociais dirigidos a população com necessidades pode ajudar inclusive a conseguir votos nas eleições” (Ibid., p. 282).

Se realmente se querem alcançar os objetivos que planejam os planos sociais, como erradicar a pobreza, redistribuir o ingresso, aumentar a esperança e a qualidade de vida da população, reduzir a mortalidade infantil etc, é necessário incorporar ao seu desenho os avanços da investigação científica, tanto em seus aspectos puros, como aplicados. (...) Sucede contudo que os que decidem, na maioria dos casos, ainda não têm consciência da necessidade de saber o que tem sucedido e o que está acontecendo no presente com as soluções a problemas sociais e, portanto, não sentem necessidade das avaliações. Mas essa situação está mudando. Cada vez mais os políticos se convencem da conveniência de realizar programas sociais adequados e efetivos. (Ibid., p. 282-283)

Os autores (1992) compreendem que as características de avaliação são o que constituem uma investigação social que esteja incorporada em um contexto que envolvam o poder e a política, lembrando assim que a avaliação não serve para todos, mas sim para alguns interesses de algumas pessoas. Por conta disso, recomendam que a “a avaliação deve caracterizar-se em questões relativas a aplicação de políticas e programas” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 286), ou seja, é dizer que devem ter interesses práticos e, além disso, caso seja bem feita, “sugerirá mudanças que podem amenizar a alguma porção de quem está relacionado com o projeto avaliado, o que obviamente fará que estes resistam a sua realização” (Ibid., p. 286).

A medida em que a análise sirva única e exclusivamente para outorgar “justificativa científica” para as decisões já adotadas pela cúpula da organização agente, que também é a que decide sobre o financiamento da avaliação, é pouco o que está fornecido ao incremento da eficiência dos programas sociais, servindo melhor para alcançar outros objetivos ligados a esse programa. Neste caso é obvio que os critérios de discernimento passam pela ética dos avaliadores. (Ibid., p. 286)

Outras funções da avaliação apontadas pelos autores (COHEN; FRANCO, 1992, p. 286) envolvem ainda: “racionalizar o processo de tomada de decisões ou simplesmente justificá-los”, além de “maximizar a realização dos objetivos em um grupo focal ou conseguir financiamento adicional para a mesma ou outras avaliações e otimizar a alocação de recursos ou satisfazer a comunidade científica” (Ibid., p. 286).

É relevante lembrar que “não existe uma única metodologia de avaliação (e sobre tudo, nenhuma técnica única “simples e barata”)” (Eicken, 1982, p. 199 In COHEN; FRANCO, 1992, p. 286), mas que as avaliações devem utilizar técnicas adequadas ao tamanho e os recursos disponíveis pelo projeto. Com isso, torna-se possível auxiliar na “constituição de um banco de projetos sociais e de avaliações *ex post* que permitam, justamente, acumular informação sistematicamente sobre projetos de tamanho pequeno, com o qual se tenha sucesso em externalidades positivas para projetos futuros” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 286).

A partir da metodologia proposta pelos autores (1992), torna-se possível identificar que as políticas públicas e sociais são tentativas de desenvolvimentos sociais que esbarram em uma série de elementos a serem considerados: quais são os fins, objetivos e metas desejados e planejados; os interesses econômicos, políticos e sociais envolvidos e pretendidos; além do conhecimento econômico, sociológico e cultural próprios de cada país ou região, bem como a adequação das políticas a serem aplicadas considerando tal conhecimento. Torna-se claro que uma política social, seja qual for o campo de aplicação que venha a ser executada, exige do pesquisador que irá analisar sua efetividade, um olhar amplo e minucioso de tais pontos identificados.

De maneira convergente ao materialismo histórico-dialético, a metodologia aponta a necessidade de análise do objeto pesquisado considerando o movimento do objeto diante de seu contexto social, respeitando, como já citado, a “fidelidade do indivíduo produzindo em sociedade e respeitando seu processo histórico” (MARX, 2011, p. 54). Como aponta Maldonado (2013), a identificação da heterogeneidade mundial que é favorável aos processos comunicacionais e a expansão da própria diversidade cultural nos meios de produção simbólica, sejam eles nos instrumentos, nos meios e na capacidade de produção exigem que a pesquisa abarque uma construção metodológica que considere, antes de sua análise, a compreensão do que seja a diversidade cultural no escopo proposto e a compreensão da própria regulação no Brasil.

CAPÍTULO 3:

Da Cultura ao conceito de Diversidade Cultural na Comunicação

“Tudo que era sólido desmancha no ar; tudo o que era sagrado é profano, e os homens são obrigados a encarar com olhos desiludidos seu lugar no mundo e suas relações recíprocas”
(MARX, ENGELS, 2016 (b), p. 29).

3.1 A cultura e a diversidade cultural

A proposta deste capítulo é sistematizar o conceito de diversidade cultural, considerando o desenvolvimento do conceito de cultura na sociedade capitalista, a partir de sua relação com o espaço comunicacional, especialmente o cinematográfico na busca por maior clareza na compreensão do conceito. Retomando o conceito de cultura a partir das ideias de Marx e Engels, um dos objetivos centrais neste capítulo é desenvolver uma sistematização de modo descritivo, considerando três grandes temáticas que abarcam a diversidade cultural nesta perspectiva. Diretamente ligadas ao pensamento de Marx e Engels, em primeiro lugar, a cultura como instrumento de manutenção e/ou transformação social. Em segundo, fundamentada por Leví-Strauss a pedido da Unesco, a compreensão do papel social dos diversos modos de se criar, produzir, difundir, distribuir e fruir as manifestações sociais – denominadas como diversidade cultural. E, por fim, em terceiro, as manifestações, preservações e transformações de modos de vida de uma sociedade – compreendidos aqui como identidades culturais. Tais pontos estão diretamente relacionados ao conceito de cultura marxiano, ao ferramental de manutenção e mudança nos papéis sociais tanto das culturas, quanto de poder entre as classes, ou seja, entre grupos sociais na vida social, diretamente ligadas ao modo de vida capitalista.

Para desenvolver a sistematização, parte-se da compreensão já discutida de que cultura é uma base da estrutura social, um incremento da força produtiva, capaz de construir um processo de produção e identificação, sendo capaz ainda de gerar transformações neste processo e na própria história que é circunstanciada por um legado histórico adquirido e transmitido (BOTTOMORE, 1988, p. 93-94). É por meio da cultura que os indivíduos podem criar um intercâmbio entre si, resultando no “fenômeno da massa “destituída de propriedade”” (MARX, ENGELS, 2005, p. 62), gerando “indivíduos empiricamente universais, histórico-mundiais, no lugar de indivíduos locais” (Ibid., p. 62), tornando o homem diretamente influenciado por um legado histórico. Compreende-se,

assim, como já apresentada, a cultura sendo formada por um processo histórico mundial e local, sendo conduzidos por estruturas oriundas do passado em processos históricos que também podem ser tanto mundial, quanto local, mas que se refletem entre si.

O conceito de cultura é entendido ainda na obra marxiana com sendo um reflexo da base econômica vigente com forte domínio estético, e, ao mesmo tempo, uma arma de propaganda e luta de classes envolvendo o modo de vida de uma sociedade (BOTTOMORE, 1988, p. 93-94). Entre esses dois pontos há um encontro de sentidos voltado ao cultivo e ao desenvolvimento da prática humana (Ibid., p. 94), tornando o conceito de cultura, como já mencionado, como um elemento do “âmago da concepção de consciência como existência consciente”: consciência diretamente ligada a um estado de coisas existentes, e também, condição para a possível transformação desse estado de coisas” (Ibid., p. 94). O homem, desta forma, torna-se o construtor da própria história, de sua própria cultura, de sua existência consciente. A partir dos conceitos marxianos apresentados acerca da cultura, com sua força social e sua relevância para a existência e o desenvolvimento do indivíduo inserido em sociedade, é possível traçar um potencial inato da diversidade cultural na manutenção e movimentação das estruturas sociais, conforme este capítulo irá apresentar. Pensar em diversidade cultural é pensar nas relações sociais entre indivíduos inseridos em sociedade e nos sistemas de manutenção delas oriundos.

É pertinente registrar que compreende-se para este trabalho – no âmbito das pesquisas científicas no campo das ciências sociais - a complexidade da sistematização do conceito de cultura nas mais diversas matrizes teóricas. Desta forma, ressalta-se que a proposta deste capítulo não é desqualificar ou limitar sua definição, mas adotar uma definição basal para sua trajetória que considere o conceito marxiano da cultura como elemento estruturante e transformador de uma estrutura social capitalista e de sua própria história. Como Sodré (1983) apresenta, entre seus diversos modos de significação, há a necessidade de considerá-la como um instrumento das relações de poder.

Os antropólogos Kroeber e Kluckhohn puderam catalogar pouco mais de 150 definições, que só fazem atestar a natureza, ao mesmo tempo, movediça e tática, do conceito. Cultura é uma dessas palavras metafóricas (como por exemplo, liberdade) que deslizam de um contexto para outro, com significações diversas. É justamente esse “passe livre” conceitual que universaliza discursivamente o termo, fazendo de sua significação social a classe de todos os significados. A partir dessa operação, cultura passa a demarcar fronteiras, estabelecer categorias do pensamento, justificar as mais diversas ações e atitudes, a instaurar doutrinariamente o racismo e a se substancializar, ocultando a arbitrariedade histórica de sua invenção. É preciso não esquecer, assim, que os instáveis significados de cultura atuam concretamente como instrumentos das modernas relações

de poder imbricadas na ordem tecno-econômica e nos regimes políticos, e de tal maneira que o domínio dito “cultural” pode ser hoje sociologicamente avaliado como o mais dinâmico da civilização ocidental (SODRÉ, 1983, p.8).

A partir da concepção marxiana, como apresentado, o conceito de cultura está intrínseco a consciência como existência consciente ligada a um estado de coisas em condições de possível transformação e diretamente ligada as próprias relações de poder das estruturas sociais que envolvem a força produtiva, o processo de produção e identificação, inclusive por meio de fenômenos de massa geradores de indivíduos universais e histórico-mundiais. Considera-se a partir do século XIX, como surgimento da classe média e o desenvolvimento da vida social fundamentada na industrialização, a sobreposição do capitalismo nas tradições culturais até então consolidadas.

O capitalismo e sua consolidação mundial se deram, conforme explicam Marx e Engels (2016 (b)), com a descoberta da América e a circum-navegação da África, ambos oferecendo a burguesia que estava em ascensão novos terrenos para exploração e expansão, além de mercados já existentes que intensificaram os meios de trocas e de mercadorias em intercâmbio, como o mercado indiano e chinês, a colonização de colônias como a própria América que “deram ao comércio, à navegação e à indústria um impulso até então desconhecido” (MARX, ENGELS, 2016 (b), p. 25). A produção industrial surge, conforme explicam os autores, diante do crescimento do mercado sem pausa e das demandas que aumentavam, o que gerou uma insuficiência dos processos de manufatura, resultando na rápida expansão do vapor e do maquinismo, ambos responsáveis por revolucionar a produção, tornando o processo de produção, na consolidada produção industrial que resulta na grande indústria moderna. E com ela, de acordo com os autores, surge “a classe média industrial, os milionários da indústria, chefes de verdadeiros exércitos industriais, os burgueses modernos” (Ibid., p. 25) que iriam provocar alterações nas estruturas culturais até então estabelecidas.

A grande indústria “criou o mercado mundial” que “expandiu prodigiosamente o comércio, a navegação e as comunicações” (Ibid., p. 26). Com isso, “esse desenvolvimento repercutiu sobre a extensão da indústria” sendo que “à medida que indústria, comércio, navegação e ferrovia se desenvolviam” (Ibid., p. 26), resulta na consolidação de uma classe social compreendida pelos autores como determinante na vida social, a burguesia moderna que “é produto de um longo processo de desenvolvimento, de uma série de profundas transformações no modo de produção e nos meios de comunicação” (Ibid., p. 26). E cada

uma das etapas do desenvolvimento da burguesia que reflete e interfere a própria vida social “acompanhou-se de um progresso político correspondente. (...) Com a criação da grande indústria e do mercado mundial, a burguesia conquistou finalmente a dominação política exclusiva no moderno Estado parlamentar” (Ibid., p. 26-27).

A força e dominação desta classe gera para os autores “na história um papel revolucionário decisivo” (Ibid., p. 27) alterando laços e relações da época que resultaram nas modificações nas próprias estruturas culturais, sendo capazes de “reduzir a dignidade pessoal a simples valor de troca e, em lugar das inumeráveis liberdades estatuídas e arduamente conquistadas” derivando em erigir “a liberdade única e implacável do comércio” (Ibid., p. 27). Mas, acima de tudo, identificam que a “burguesia não pode existir sem revolucionar permanentemente os instrumentos de produção; portanto, as relações de produção; e assim, o conjunto das relações sociais” (Ibid., p. 28). Reafirmando e sintetizando o pensamento dos autores: é por meio da revolução industrial e a consolidação da burguesia moderna que há uma revolução na vida social e, com ela, na própria cultura nas mais diversas regiões, seja no âmbito local, quanto mundial, nas suas diversas forças e formas de ser e existir.

Onde quer que tenha chegado ao poder, a burguesia destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas (...) não deixou subsistir entre os homens outro laço senão o interesse nu e cru, senão o frio “dinheiro vivo”. (...) Em resumo, substitui a exploração disfarçada sob ilusões religiosas e políticas pela exploração aberta, cínica, direta e brutal. (MARX, ENGELS, 2016 (b), p. 27)

Para os autores há uma supressão da cultura em geral. “A cultura cuja perda o burguês deplora é, para a imensa maioria dos homens, a sua transformação em máquinas” (Ibid., p. 53). De maneira provocativa, os autores apresentam a definição da nova realidade: “Tudo que era sólido desmancha no ar; tudo o que era sagrado é profano, e os homens são obrigados a encarar com olhos desiludidos seu lugar no mundo e suas relações recíprocas” (Ibid., p. 29). O pensamento marxiano diante da compreensão de que a mudança cultural na estrutura social capitalista passa a estar diretamente relacionado ao desenvolvimento econômico é ilustrado por Engels (1981) em uma carta a Borgius, em 1894, quando expõe a relação entre o desenvolvimento histórico social, a cultural e as condições apresentadas pela estrutura econômica, enfatizando as relações entre eles:

o desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico, etc, repousam sobre o desenvolvimento econômico. Mas todos eles atuam, igualmente, uns sobre os outros, bem como sobre a base econômica. E isto porque a situação econômica não é a causa, o único motor, e todo o resto simples ação passiva. Ao contrário, sempre existe

ação recíproca sobre a base da necessidade econômica, que sempre predomina em última instância. (Engels, 1981, p. 231).

Em complemento ao pensamento, Marx e Engels (2005) apresentam:

A produção de ideias, de representações e da consciência está, no princípio, diretamente vinculada à atividade material e o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio espiritual entre os homens, aparecem aqui como emanção direta de seu comportamento material. (MARX; ENGELS, 2005, p. 51).

Com este pensamento, Marx (1989) argumenta que a religião, a família, o Estado, o direito, a moral, a ciência, a própria arte, entre outros, são considerados apenas como modos particulares de produção que acabam caindo na estrutura social capitalista, em um processo que compreende como alienação econômica que, para ele, “é a da vida efetivamente real” (MARX, 1989, p.170). Para o autor, a “propriedade privada, imediatamente sensorial, é a expressão sensorial material da vida humana alienada” (Ibid., p. 169). Com isso, o “seu movimento – a produção e o consumo – é a revelação sensorial do movimento de toda a produção até aqui, isto é, a realização efetiva ou realidade efetiva do homem” (Ibid., p. 169). Em consequência, compreende que “a superação positiva da propriedade humana é por conseguinte a superação positiva de toda a alienação, portanto o retorno do homem desde religião, família, Estado etc, à sua existência humana, isto é, social” (Ibid., p. 170). Assim, a superação da alienação depende de instâncias do homem que envolvem a consciência e a vida que ele compreende como efetivamente real. Por conta disso, entende que nos diversos povos “o movimento tem o seu primeiro começo conforme a vida reconhecida verdadeira do povo se desenvolve mais na consciência ou no mundo exterior, seja mais a vida ideal ou a real”. (Ibid., p. 170).

(...) o homem produz o homem, a si mesmo e ao outro homem; como o objeto, que é o exercício imediato de sua individualidade, é simultaneamente a própria existência dele para o outro homem; como o objeto, que é o exercício imediato de sua individualidade, é simultaneamente a própria existência dele para ele. (...) o caráter social é o caráter geral do movimento inteiro; assim como a sociedade mesma produz o homem como homem, assim ela também é produzida por ele. A atividade e a fruição, tanto segundo o seu conteúdo quanto também segundo o seu modo de existência são sociais, atividades sociais. (Ibid., p. 170)

Para Marx (1989) a essência humana da natureza existe primeiramente para o homem social, isso pois considera que “é primeiro aqui que ela existe para ele como vínculo com o homem, como existência sua para o outro e do outro para ele, também como

elemento vital da realidade efetiva humana” (Ibid., p. 171), entende ainda que “é primeiro aqui que ela existe como fundamento de sua existência humana própria. É primeiro aqui que a sua existência natural se lhe tornou a sua existência humana e a natureza se tornou para ele o homem” (Ibid., p. 171). Desta forma, para ele, portanto, “a sociedade é a unidade essencial acabada do homem como natureza, a ressurreição verdadeira da natureza, o naturalismo do homem e o humanismo da natureza levados ambos a cabo.” (Ibid., p. 171)

Ao afirmar que “o homem produz o homem” Marx (1989) apresenta a relevância do objeto no processo, sendo ele o exercício imediato da individualidade do homem, a manifestação de sua existência na realidade social. E é exatamente por meio da superação da alienação que consegue se manifestar, expressar sua individualidade (por meio dos objetos) diante da sociedade. Tornando-se, também assim, um ser social. As ponderações de Marx estão diretamente relacionadas a relevância da manifestação da individualidade e, com ela a fundamental importância de ser realizada em uma realidade social, pois, para o autor, a existência do homem social, sua consciência individual e coletiva, são concebidas e se concretizam nesta realidade social, sendo ela essencial, uma peça central do homem. Com isso, as estruturas sociais, sejam elas manifestas dos mais diversos modos, tornam-se basais para o homem social. A relevância compreende-se na existência da realidade social para o homem, não em sua forma de produção como é apresentada pela estrutura capitalista, mas em sua forma de ser que permite ao homem se identificar, interagir, manter e se modificar historicamente. É por meio da realidade social que sua individualidade pode se manifestar e se modificada, é por meio dela que torna-se possível construir sua identidade, inclusive sua identidade cultural. Ou seja, a estrutura social torna-se o fundamento de o homem produzir o próprio homem ao longo da história.

Diante desta conceituação, determinante para este trabalho, Marx compreende a relevância do modo de ser da estrutura social para o homem social. Seja ela como for que se estruture pelo próprio homem e se mantenha ao longo da história, sua maneira de ser é que torna-se determinante. A contribuição determinante da obra de Marx para esta pesquisa envolve a compreensão da estrutura social apresentada pelo modo de produção da realidade social capitalista que modifica e padroniza o modo de ser e existir do homem inserido na vida social. O que o autor questiona e critica é o modo de se estruturar a realidade social apresentada pela vida social capitalista que gera uma condição de vida ao homem que gradativamente vai minando sua individualidade, as manifestações e estruturas autônomas diversas de ser e existir no mundo. Ou seja cria-se uma condição social em que

a autenticidade das diversas formas de manifestação social, de formas de vida social, da própria cultura originária são oprimidas diante da capacidade que possuem de modificar, inovar, romper condições sociais que não sejam justas a todas as classes sociais, que não beneficiem a uma minoria, como o sistema capitalista busca manter.

O conceito de diversidade cultural defendido pela Unesco, adotado na Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais e em regulação brasileira reconhece, em essência, a relevância das manifestações sociais dos “diversos modos de se criar, produzir, difundir, distribuir e fruir” (CONVENÇÃO, 2006) e, assim, convergem diretamente com o que defendem Marx (1989) e a própria parceria entre Marx e Engels, nas diversas obras apresentadas. Mesmo sem apresentarem tal conceito em suas obras, a “diversidade cultural” é peça chave na existência histórica-social do homem social. Em contrapartida, o processo de produção industrial consolidado por uma classe dominante em seu benefício, em detrimento de uma coletividade social, torna-se contrário ao conceito, minando e moldando as diversas formas de ser e existir do homem social, buscando sua padronização como indivíduo social inserido no processo de produção industrial da vida social capitalista alienante. A diversidade cultural só interessará se resultar em possibilidades de produção, lucro e acúmulo de capital. É por conta desta situação social que o próprio homem social desenvolveu ao longo da história uma cultura ligada a produção industrial. Este capítulo se propõe a percorrer como se dá o processo de transformação da própria cultura para o homem social para compreender como o conceito da diversidade cultural se sistematiza nesta realidade social, centrando como foco o âmbito comunicacional por meio do cinema.

Historicamente, compreende-se que a cultura é capaz de gerar intercâmbios entre si que influenciam e modificam legados históricos, gerando indivíduos empiricamente universais e histórico-mundiais. Mais do que uma mudança nas relações sociais locais e regionais onde se consolidam e expandem a cultura, a produção industrial atua diretamente na cultura não só local, mas também em uma ampliação na exploração do comércio mundial em busca de novos espaços. Com isso, inicia-se a globalização do comércio e, com ela, as interferências culturais por meio do comércio globalizado.

“Pressionada pela necessidade de mercados sempre mais extensos para seus produtos, a burguesia conquista a terra inteira. Tem que imiscuir-se em toda a parte, instalar-se em toda a parte, criar relações em toda a parte” (MARX, ENGELS, 2016 (b), p. 29). Com isso, os autores argumentam que há uma alteração das necessidades que antes satisfeitas pelos produtos encontrados em âmbito local, passam a dar lugar a novas

necessidades para atender satisfações que envolvem produtos de outras regiões e países, abarcando, entre elas, produções materiais e intelectuais. “A autossuficiência e o isolamento regional e nacional de outrora deram lugar a um intercâmbio generalizado, a uma interdependência geral entre as nações” (Ibid., p. 30), inclusive os produtos considerados intelectuais de cada nação tornam-se parte de um bem comum. “O espírito nacional tacanho e limitado torna-se cada dia mais inviável, e da soma das literaturas nacionais e regionais cria-se uma literatura mundial”. (Ibid., p. 30). Modificam-se os hábitos de consumo e com ele, a própria cultura.

Pela exploração do mercado mundial, a burguesia tornou cosmopolita a produção e o consumo de todos os países. Para grande pesar dos reacionários, retirou da indústria sua base nacional. As antigas indústrias nacionais foram aniquiladas e ainda continuam a ser nos dias de hoje. São suplantadas por novas indústrias cuja introdução se torna uma questão de vida ou de morte para todas as nações civilizadas: essas indústrias não empregam mais matérias-primas locais, mas matérias-primas provenientes das mais longínquas regiões, e seus produtos acabados não são mais consumidos somente *in loco*, mas em todas as partes do mundo, ao mesmo tempo. (MARX, ENGELS, 2016 (b), p. 29-30)

A modificação provocada pela exploração do mercado mundial resulta na modificação na estrutura de manutenção da própria estrutura social – seja ela nacional, regional e local - na qual o sistema capitalista passa a integrar. Criam um processo de padronização internacional de manutenção de seu modo de ser e, com isso, aniquilam gradativamente as mais diversas formas de produção e vida material, minam com isso, inevitavelmente a própria diversidade nas estruturas culturais existente nos países que passam a integrar, tornando-as semelhantes em seu modo de ser e agir a partir do pensamentos industrial.

Para os autores (Ibid., p. 31), “a burguesia submeteu o campo à dominação da cidade”. Por meio de cidades que chamam “tentaculares”, o novo sistema de vida social resultou no aumento maciço da população das cidades em relação à dos campos e, com isso, “arrancou uma parte expressiva da população do embrutecimento da vida rural. E tal como subordinou campo e cidade, tornou dependentes os países bárbaros ou semibárbaros dos países civilizados; os povos agrícolas dos povos burgueses” (Ibid., p. 31).

Pelo rápido desenvolvimento de todos os instrumentos de produção, pelas comunicações infinitamente facilitadas, a burguesia impele todas as nações, mesmo as mais bárbaras, para a torrente da civilização. (...) Obriga todas as nações, sob pena de arruinarem-se, a adotarem o modo de produção burguesa; obriga-as a introduzirem em seu seio a chamada civilização, isto é, compele-as a tornarem-se burguesas. Em suma, plasma um mundo a sua própria imagem”. (MARX, ENGELS, 2016 (b), p. 30-31)

Marx e Engels (2016 (b)) apontam que, por meio do controle da dispersão dos meios de produção, da propriedade e da própria população, há uma aglomeração da população, uma centralização dos meios de produção e uma concentração da propriedade em poucas mãos e, como consequência, a centralização política, o que acaba por tornar mais fácil sua gestão e administração. Províncias também consideradas independentes, “apenas federadas, com interesses, leis, governos, sistemas alfandegários diferentes, foram reunidas em uma só nação, em um só governo, em um só código de lei, em um só interesse nacional de classe, em uma só fronteira alfandegária” (Ibid., p 31). A força de dominação foi tão intensa que os autores afirmam que “em apenas um século de sua dominação de classe, a burguesia criou forças de produção mais imponentes e mais colossais que todas as gerações precedentes reunidas” (Ibid., p. 31). Há uma consolidação da livre concorrência, uma reorganização social e política, com supremacia econômica. Consolida-se o capitalismo e com ele, uma nova estrutura social e, obviamente, cultural.

Ser capitalista significa ocupar na produção uma posição não somente pessoal, mas também social. O capital é um produto coletivo e só pode ser mobilizado pela atividade comum de inúmeros membros e, em última instância, apenas pela atividade de todos os membros da sociedade. Portanto, o capital não é uma força pessoal. É uma força social. Assim, quando o capital é transformado em uma propriedade coletiva, pertencendo a todos os membros da sociedade, não é uma propriedade pessoal que se transforma em propriedade social. É apenas o caráter social da propriedade que se transforma. Esta perde seu caráter de classe. (MARX, ENGELS, 2016 (b), p. 49)

Por conta da estrutura capitalista com o livre comércio, o mercado mundial e a uniformização da produção industrial que refletem em uma uniformização das condições de vida, há um rompimento das fronteiras e barreiras locais, regionais e nacionais, o que resulta para os autores que “os antagonismos entre os povos tendem cada vez mais a desaparecer” (MARX, ENGELS, 2016 (b), p. 56). Como contraponto do desaparecimento dos antagonismos, os autores argumentam que surge uma unidade de ação do proletariado que podem se tornar, nos países civilizados, uma das principais condições de emancipação, resultando em uma supressão do próprio processo de exploração do capitalismo e da classe dominante. “À medida que se suprime a exploração de um indivíduo por outro, suprime-se igualmente a exploração de uma nação por outra. Desaparecendo o antagonismo de classes no interior de uma nação, desaparece igualmente a hostilidade entre as nações” (MARX, ENGELS, 2016 (b), p. 57).

Compreende-se na concepção marxiana que há uma identificação da exploração e dos antagonismos como sendo os pontos centrais de aniquilação das culturais consolidadas e da diversidade nas e entre as estruturas culturais existentes. Ao mesmo tempo, os autores apresentam os antagonismos entre os povos como uma forma de identificação da diversidade entre as culturas. Exatamente estes antagonismos entre as culturais que o capitalismo busca aniquilar, já que eles interferem, prejudicam, dificultam e resistem ao sistema de produção industrial, ao próprio modelo de exploração do indivíduo e de uma nação. Ou seja, o antagonismo entre as culturas é um entrave ao sistema capitalista.

Em síntese, para Marx e Engels (2016 (b)), a “história de toda a sociedade até hoje gira em torno de oposições de classe, que assumiram diversas formas nas diferentes épocas” (MARX, ENGELS, 2016 (b), p. 58), compreendendo-se que há como raiz em suas diversas formas de existência, como ponto essencial de suas características, de suas tradições, lutas e superações, ou seja, de sua própria cultura, a oposição entre grupos sociais, entre classes sociais, entre as próprias nações. Os autores reforçam que em “qualquer que tenha sido a forma assumida, a exploração de uma parte da sociedade por outra é um fato comum a todos os séculos passados” (Ibid., p. 58).

Mesmo com os antagonismos cultural entre os povos, há uma consciência social que possui certas formas que são comuns. Elas são apresentadas em formas de consciência, mesmo sendo manifestas com suas multiplicidades e diversidades de constituições e estruturas sociais. Ao identificar este ponto em comum, a consciência social que permanece entre os séculos, para Marx e Engels (2016), sustenta-se exatamente pelo antagonismo entre as classes.

Portanto, não é de se admirar que a consciência social de todos os séculos, apesar de toda a multiplicidade e de toda a diversidade, gravite em torno de certas formas comuns, em formas de consciência, que só se dissolvem completamente com o desaparecimento total do antagonismo de classe. (MARX, ENGELS, 2016 (b), p. 59)

Diante de tais afirmações inicia-se o processo de sistematização do conceito de diversidade cultural que não se limitará a uma única compreensão, mas por meio de suas diversas matizes permitirá apresentar a complexidade, a dimensão, o alcance e a força de tal conceito para a sociedade na contemporaneidade. Inicialmente, faz-se necessário considerar a explanação marxiana feita no primeiro capítulo acerca da cultura como sendo “o âmago da concepção de consciência como existência consciente: consciência diretamente ligada a um estado de coisas existentes, e também, condição para a possível transformação desses estado de coisas” (BOTTOMORE, 1988, p. 94), ou seja, é por meio

dos diversos elementos que compõem a cultura em que um indivíduo esteja inserido que faz com que ele consiga conceber sua existência de modo consciente.

Isso posto, torna-se fundamental apontar que: se a consciência como existência consciente tem em seu âmago de concepção o que se compreende como cultura, a cultura social agrega a soma do âmago de muitas existências conscientes, compostas por diversas e múltiplas formas de ser e existir. Como consequência, a soma dessas diversas existências conscientes formam a consciência coletiva de um grupo ou povo. Tal consciência coletiva, que se constitui de multiplicidades e diversidades de formas de ser e existir dos homens, pode estar inserida em uma vida material ou em uma vida social. A diferença entre as consciências coletivas estará no sistema de vida – social ou material - adotado por um grupo ou povo por meio de sua própria história que compõe sua cultura social. Tal afirmação permite compreender que a diversidade cultural surge da raiz da existência consciente diversa que se entrelaça com a cultura formando uma cultura social diversas e uma consciência coletiva diversa as demais como consequência de sua trajetória única de construção. É possível compreender que, se a cultura é o âmago da existência consciente de um indivíduo, a diversidade na existência consciente é o propulsor e condutor da manutenção e transformação da própria cultura. Pensar em cultura é pensar na soma de diversas consciências. E pensar em diversidade cultural é pensar nas diversas formas de ser e existir no mundo a partir da existência consciente e da consciência coletiva que é criada.

Os diversos modo de ser e existir compõem não apenas a cultura de um grupo ou povo, mas sim as mais diversas culturas, com diversas consciências coletivas e que, fundamentalmente, são compostas pelas diferenças que são delimitadas de maneira generalista pelo que os marxianos compreendem como classes, ou seja, grupos sociais dos quais os homens pertençam. É por meio de seu pertencimento em determinado grupo ou povo que se tornar possível identificar suas características e singularidades, resultando delas as diversas formas de manifestações culturais. Ou seja, é possível compreender, a partir de tais ponderações, que a consciência coletiva ou consciência social – oriunda das diversas existências conscientes -, formam, cada uma ao seu modo e sua forma, o que se compreende como diversidade cultural. Em âmbito mundial/global, é possível compreender diversidade cultural como as diferenças entre as culturas existentes, com seus diversos modos de ser, existir e se manifestar socialmente.

No caso da vida social, em um sistema de produção industrial capitalista, como o aqui analisado pelo pensamento marxiano, os indivíduos inseridos em grupos sociais são definidos por Marx e Engels (2005) como pertencentes a três níveis de classes sociais: a

classe dominante com seus trabalhadores, no qual integra o sistema cultural legitimada pelo sistema e predominante na estrutura social; a pequena burguesia com seus hábitos culturais mantidos nos pequenos territórios locais e/ou isolados, ficando ela a margem do sistema e se tornando integrada a cultura legitimada quando for de interesse da mesma; e por fim, a classe excluída que possui um sistema de vida e cultura que nada tem a oferecer aos interesses da cultura legitimada. Como apresentado, nesta concepção a diversidade cultural passa a dialogar e ser compreendida pertencente aos dois últimos grupos: a margem e os excluídos do sistema cultural legitimado, ou seja, da cultura predominante. A diversidade cultural é compreendida também como tudo que é diferente dos padrões da cultura legitimada adotada pelo sistema da vida social da produção industrial capitalista. Tudo que está a margem ou fora da lógica industrial. As manifestações sociais e culturais oriundas de culturas que não se enquadrem aos padrões culturais legitimados pelo sistema industrial, tornam-se diferentes, diversas e passam a pertencer ao que se compreende como manifestações sociais e culturais oriundas da diversidade cultural. São exatamente essas manifestações que esta pesquisa busca analisar em como estão se dando no processo de produção, distribuição e consumo/acesso no cinema a partir da efetividade - ou não - das políticas públicas voltadas à diversidade cultural no cinema.

Deste modo, para compreender o conceito da diversidade cultural, sua origem, manutenção e transformação, a partir da compreensão de Marx e Engels (2016 (b)), torna-se fundamental compreender as relações de identificação, oposição e a supressão de antagonismos entre grupos culturais e classes sociais. Referindo-se a aplicação da proposta de rompimento da estrutura da vida social capitalista apresentada por Marx e Engels eles afirmam e lembram que “dependerá sempre e em toda a parte das circunstâncias históricas dadas” (ENGELS In MARX, ENGELS, 2016 (b), p. 13), o que torna possível identificar que as relações de antagonismos dependem sempre das circunstâncias históricas dadas, ou seja, da realidade social da qual esteja sendo proposta uma possível alternativa aos processo de dominação e dos enfrentamentos existentes. E são essas circunstâncias históricas dadas diante da cultura na vida social capitalista que, percorridas neste capítulo, torna-se possível compreender o conceito de diversidade cultural adotado e aplicado nesta pesquisa.

A trajetória histórica e metodológica apresentada por Marx com apoio de Engels, por meio do materialismo histórico-dialético, permite compreender a estrutura social capitalista do século XIX que alicerça a realidade social contemporânea. O olhar dos teóricos – a partir do homem inserido nesta sociedade – torna-se basal para a compreensão

dos desafios que cercam a preservação, manutenção, acesso, expansão, fruição e respeito à diversidade cultural na contemporaneidade. É nesta vida social, entre padronizações e diferenciações que o indivíduo - pertencente a um espaço cultural coletivo - busca a garantia de sua singularidade e/ou autenticidade cultural ou ainda visa sobreviver e se colocar na vida social. Ao mesmo tempo, o homem alheio a esta realidade social busca a garantia de sua vida material.

3.1.1 Relações entre conceito e teoria para a diversidade cultural

A trajetória dos debates conceituais para a diversidade cultural surgem de modo globalizado desde o final da Segunda Guerra Mundial, com o Acordo Geral de Tarifas e Comércio (GATT)²³ que reconheceu inicialmente a especificidade cultural exatamente do cinema, pois mundialmente são registrados embates entre o livre comércio e a proteção da diversidade cultural do audiovisual entre os países. Nascida em Londres, em 1945, a Unesco “era um projeto híbrido, razoavelmente idealista, que encarava a cultura e a educação não como um fim, mas como um meio a serviço de uma paz, da qual cada parte interessada fazia uma ideia diferente” (WARNIER, 2003, p. 111). Foi ela a responsável por iniciar de modo mais enfático ações de valorização e preservação da diversidade cultural no ocidente a partir da década de 1950, por meio das conclusões do relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento.

Em 1952, sob encomenda da Unesco, o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss publica o texto clássico “Raça e História”, buscando auxiliar na reflexão acerca do tema. O autor sustenta que “a proteção da diversidade cultural não deveria limitar-se à manutenção do *status quo*, pois é a própria diversidade que deve ser salva e não o conteúdo histórico que cada época lhe conferiu” (UNESCO, 2009, p. 2). A proteção da diversidade cultural consistiria, desta forma, “não tanto em garantir a perpetuação indefinida de determinada fase da diversidade, mas em assegurar que ela possa continuar a desenvolver-se”, (Ibid., p. 2). O que “pressuporia uma razoável capacidade de aceitar e manter o intercâmbio cultural, sem o considerar, no entanto, uma imposição do destino” (Ibid., p. 2).

Anteriormente, construindo o pensamento neste sentido, o Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento defendeu que “a diversidade cultural não era simplesmente um bem que se deveria preservar, antes consistia num recurso a fomentar, tendo em vista os seus potenciais dividendos, nomeadamente em âmbitos relativamente

²³ Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$acordo-geral-de-tarifas-e-comercio-%28gatt%29](http://www.infopedia.pt/$acordo-geral-de-tarifas-e-comercio-%28gatt%29)> . Acesso em 03/06/2011.

distanciados de um entendimento estrito de cultura” (Ibid., p. 2). Nesta trajetória, a Unesco definiu que a “diversidade cultural é, antes de mais nada, um fato: existe uma grande variedade de culturas que é possível distinguir rapidamente a partir de observações etnográficas, mesmo se os contornos que delimitam uma determinada cultura se revelem mais difíceis de identificar do que, à primeira vista, poderia parecer” (Ibid., p. 3). Ela ainda “converteu-se também numa questão social de primeira ordem vinculada à maior diversidade dos códigos sociais que operam no interior das sociedades e entre estas” (Ibid., p. 3). Com isso, diante dessa “variedade de códigos e perspectivas, os estados nem sempre encontram as respostas apropriadas, por vezes urgentes, nem logram colocar a diversidade cultural ao serviço do bem comum” (Ibid., p. 3). Atrelada a isso, dá-se indícios que “a consciência dessa diversidade parece até estar sendo banalizada, graças à globalização dos intercâmbios e à maior receptividade mútua das sociedades” (Ibid., p. 3).

Diante de tais questionamentos, o debate acerca da diversidade cultural alcançou amplitude em 1995, quando a Organização Mundial do Comércio (OMC) foi criada, passando a discutir o tratamento a ser dado aos produtos culturais envolvendo os acordos de liberalização do comércio internacional, especialmente com o cinema em questão, em um enfrentamento entre a tentativa de entrada dos filmes norte-americanos na Europa e os países membros da União Europeia resistindo em busca da preservação das produções nacionais e regionais. Neste debate, como resultado de uma busca pela preservação da diversidade cultural no mundo com apoio da Unesco, é criada a Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural (2001). O documento apresenta a cultura como sendo o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. É por meio da originalidade e na pluralidade de identidades manifestas que os grupos e as sociedades são compostos. (DECLARAÇÃO, 2001).

Ela entende que a diversidade cultural é um patrimônio comum da humanidade, pois acredita que a cultura “adquire formas diversas através do tempo e do espaço” (DECLARAÇÃO, 2001, p. 3). Aponta, desta forma, que a “diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade” (Ibid., p. 3). Entende que ela deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras como fonte de intercâmbios, de criação, de inovação e de criatividade. É vista ainda como fator de desenvolvimento social, inclusive econômico, e está diretamente ligada à dignidade humana e suas liberdades

fundamentais, estando relacionados com a Declaração Universal de Direitos Humanos²⁴ e o Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais²⁵.

Reconhecendo sua importância, as políticas públicas, normatizações e regulamentações para a diversidade cultural são vistas na declaração como garantias para a coesão social, a vitalidade da sociedade civil e a paz. Entende-se como fundamental a garantia de livre circulação de ideias mediante a palavra e a imagem, cuidando para que “todas as culturas possam se expressar e se fazer conhecidas” (DECLARAÇÃO, 2001, p. 3). Entende que devem ser criadas ainda “condições propícias para a produção e a difusão de bens e serviços culturais diversificados” (Ibid., p. 4). Aponta que cada Estado deve “definir sua política cultural e aplicá-la, utilizando-se dos meios de ação que julgue mais adequados, seja na forma de apoios concretos ou de marcos reguladores apropriados” (Ibid., p. 4), mas acredita que o estabelecimento de políticas públicas para o desenvolvimento de parcerias entre os setores público, privado e a sociedade civil são primordiais para a preservação e a promoção da diversidade cultural.

Com amplo reconhecimento a partir do documento, o desenvolvimento das políticas públicas voltadas à diversidade cultural passaram a ser estruturadas e consolidadas no mundo a partir da 33ª Conferência Geral das Organizações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura, promovida pela Unesco em 2005. A conferência foi reflexo dos debates e desacordos internacionais, inclusive discutidas pela OMC. O encontro resultou na Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais²⁶, adotada pela Unesco no mesmo ano, que fortaleceu documentos norteadores como a Declaração Universal sobre Diversidade Cultural e o surgimento de documentos posteriores, como o Relatório Mundial da Unesco Investir em Diversidade Cultural²⁷; Diálogo Intercultural²⁸ e o Relatório Mundial da Unesco²⁹, “Investir na diversidade cultural e no diálogo intercultural”, ambos de 2009; a Declaração sobre Proteção e a Promoção da Diversidade Cultural na Era Digital em 2013, entre outros. A Convenção passa a definir que:

“Diversidade cultural” refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais

²⁴ Disponível em: < <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>>. Acesso em: 15/08/2015.

²⁵ Disponível em: <http://www.unfpa.org.br/Arquivos/pacto_internacional.pdf>. Acesso em: 15/08/2015.

²⁶ Disponível em: <<http://www.iberamuseus.org/wp-content/uploads/2014/07/convencao-sobre-a-diversidade-das-expressoes-culturais-unesco-2005.pdf>>. Acesso em: 02/03/2015

²⁷ Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184755por.pdf>>. Acesso em: 15/05/2015

²⁸ Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184755por.pdf>>. Acesso em: 02/03/2014.

²⁹ Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184755por.pdf>>. Acesso em: 02/04/2015.

expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados. (CONVENÇÃO, 2007, p. 5).

Diante do amplo debate desenvolvido pela Unesco acerca da diversidade cultural, o Brasil também integra relevância como país membro da organização e por sua composição cultural com amplo potencial de desenvolvimento. Conforme aponta o Escritório da Unesco no Brasil³⁰, “o Brasil tem uma notável diversidade criativa. Diversidade cultural pode ter um papel central no desenvolvimento de projetos culturais no país (...)”. (SITE UNESCO, 2015). De acordo com dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística)³¹ o país possui a quinta maior população do mundo, com quase 200 milhões de habitantes, divididos em 8,5 milhões de quilômetros quadrados, especialmente concentrada respectivamente nas regiões Sudeste, Nordeste e Sul, estando em menor número respectivamente nas regiões Norte e Centro-Oeste. Diante de sua dimensão geográfica e altos índices populacionais, naturalmente surge em território nacional uma ampla diversidade cultural. O Brasil é um país diverso em suas tradições e culturas, justificado também por sua miscigenação migratória e imigratória ao longo de sua história. Exatamente por isso, torna-se relevante a preservação e promoção das culturas manifestas oriundas das populações que integram os mais diversos núcleos sociais, com suas tradições e culturas arraigadas ou em transformação.

No Brasil, a regulamentação ligada a temática tem início de modo mais abrangente com a Carta Magna, desde os artigos nº 210 a 224 da Constituição Federal³² de 1988. São os principais norteadores que envolvem a contemplação da diversidade cultural e sua relação com a comunicação. No entanto, entre os anos de 2003 e 2008, o conceito de diversidade cultural ganhou força com a adoção e regulação da Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais para o Brasil³³. Ela se tornou significativo marco legal sobre o tema para as políticas públicas do país, com o texto oficial ratificado por meio do Decreto Legislativo nº 485, de 2006. No campo das políticas públicas voltadas especificamente ao audiovisual foram criadas, como exemplo, o

³⁰ Disponível em: < <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/cultural-diversity/> > . Acesso em: 03/04/2015

³¹ Dados IBGE. Disponível em: <www.ibge.gov.br>. Acesso em: 25/01/2016.

³² Constituição Federativa do Brasil. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON198804.02.2010/CON1988.pdf>. Acesso em: 15/04/2014.

³³ Disponível em: <<http://www.bermuseus.org/wp-content/uploads/2014/07/convencao-sobre-a-diversidade-das-expressoes-culturais-unesco-2005.pdf>>. Acesso em: 03/04/2015.

Plano Nacional de Cultura³⁴ e o Programa Brasil de Todas as Telas contido no Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual³⁵. O país, desde 2015, passa ainda a ser um dos membros do Comitê Intergovernamental de Diversidade Cultural da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco)³⁶, reflexo do empenho do Estado em busca de resultados no escopo da diversidade cultural.

Nesta trajetória empírica desafiadora, ao retornar a trajetória teórica, se Marx e Engels trazem a compreensão basal da vida social na sociedade capitalista, o antropólogo e filósofo belga Claude Lévi-Strauss (1908-2009), fundador da antropologia estruturalista, dialoga com pensadores marxistas em sua obra e apresenta no texto “Raça e História” (1953). O texto solicitado pela UNESCO busca compreender o que havia de comum e universal por trás da diversidade entre culturas da espécie humana. O autor procurava as características “invariantes” nas busca por compreender a relação entre o ser humano, a natureza e a cultura, acreditando que a cultura é uma produção e não uma negação da natureza³⁷. E é nesta perspectiva que o autor realizou sua contribuição ao identificar a importância social da diversidade cultural na contemporaneidade, inclusive nas estruturas sociais fundamentadas no sistema capitalista. Mesmo com olhares a partir de períodos distintos, Marx, Engels e Lévi-Strauss comungam de um pensamento acerca da necessidade de organização dos dados de uma realidade social e a crítica ao sistema capitalista adotado nas civilizações ocidentais.

Lévi-Strauss (1953) inicia sua reflexão acerca da diversidade cultural com a afirmação de que não é seu objetivo demonstrar cientificamente superioridade ou inferioridade intelectual entre raças distintas. Busca sim valorizar um olhar qualitativo para refletir também acerca da “desigualdade das raças humanas” que são compostas e povoadas, em sua grande maioria, “por habitantes de troncos raciais diferentes” (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 2) que estão relacionadas com as circunstâncias geográficas, históricas e sociológicas, e não com aptidões que estejam distintas ou ligadas à constituição anatômica ou fisiológica das raças, mas “através de modos extraordinariamente diversificados de sociedades e de civilizações” (Ibid., p. 2). Para ele esta “diversidade

³⁴ Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/Lei+12.343++PNC.pdf/e9882c97-f62a-40de-bc74-8dc694fe777a>. Acesso em: 10/11/2015.

³⁵ Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/PDM%202013.pdf>>. Acesso em: 10/11/2015.

³⁶ **Brasil passa a integrar Comitê da Diversidade Cultural da Unesco, Portal Brasil, publicado em:** 15/06/2015. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cultura/2015/06/brasil-passa-a-integrar-comite-da-diversidade-cultural-da-unesco>>. Acesso em: 22/02/2017.

³⁷ LEACH, E. R.. As ideias de Lévi-Strauss. Cultrix, São Paulo, 1977.

intelectual, estética, sociológica não está ligada por nenhuma relação de causa e efeito àquela que existe, no plano biológico, entre determinados aspectos observáveis dos agrupamentos humanos - é-lhe apenas paralela num outro terreno” (Ibid., p. 2). O autor (1953) destaca e distingue dois aspectos que considera importantes para compreender a relação entre raça humana e diversidade cultural:

Em primeiro lugar, esta situa-se numa outra ordem de grandeza. Existem muito mais culturas humanas do que raças humanas, pois que enquanto umas se contam por milhares, as outras contam-se pelas unidades; duas culturas elaboradas por homens pertencentes a uma mesma raça podem diferir tanto ou mais que duas culturas provenientes de grupos racialmente afastados. Em segundo lugar, ao contrário da diversidade entre as raças, que apresentam como principal interesse a sua origem histórica e a sua distribuição no espaço, a diversidade entre as culturas põe uma vantagem ou um inconveniente para a humanidade, questão de conjunto que se subdivide, bem entendido, em muitas outras. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 2-3)

Na busca por compreender no que consiste a diversidade cultural, avalia ser necessário refletir acerca do “problema da desigualdade das raças humanas” (Ibid., p. 3), mas para isso se faz necessário “nos debruçarmos também sobre o da desigualdade - ou da diversidade - das culturas humanas que, de fato, senão de direito, está com ele estreitamente relacionado, no espírito do público” (Ibid., p. 3). O autor propõe que para compreender “como e em que medida as culturas humanas diferem entre si, se estas diferenças se anulam ou contradizem, ou se concorrem para formar um conjunto harmonioso” (Ibid., p. 3), faz-se necessário primeiramente traçar seu inventário, o que dá início ao desafio da compreensão, pois aponta que “nós devemos aperceber-nos de que as culturas humanas não diferem entre si do mesmo modo nem no mesmo plano” (Ibid., p. 3). Para Leví-Strauss (1953) “estamos, primeiro, em presença de sociedades justapostas no espaço, umas ao lado das outras, umas próximas, outras mais afastadas, mas, afinal, contemporâneas” (Ibid., p. 3-4).

Em segundo lugar, faz-se necessário levar em conta as formas da vida social “que se sucederam no tempo e que não podemos conhecer por experiência direta” (Ibid., p. 4), pois não há a possibilidade de se entrar em contato com uma civilização desaparecida, por exemplo, estando o seu contato limitado a documentos escritos ou monumentos figurados que esta sociedade, ou mesmo outras, possam ter deixado a seu respeito. Mesmo as sociedades contemporâneas que não utilizam a escrita o autor (1953) torna praticamente impossível possuir um inventário consciencioso dela e dos que a ela precederam. “Impõe-se uma primeira constatação: a diversidade das culturas é de fato no presente, e também de

direito no passado, muito maior e mais rica que tudo o que estamos destinados a dela conhecer” (Ibid., p. 4). Leví-Strauss (1953) assinala outro desafio: O que deve ser entendido por “culturas diferentes”. Para ele algumas sociedades parecem ser diferentes, mas algumas, mesmo com a mesma origem comum, desenvolvem-se de modo diferente. “Inversamente, sociedades que muito recentemente estabeleceram um contato muito íntimo, parecem oferecer a imagem de uma e mesma civilização, ainda que a tenham atingido por caminhos diferentes, que não temos o direito de negligenciar”. (Ibid., p. 4).

Para o autor operam nas sociedades humanas, simultaneamente, “forças que atuam em direções opostas, umas tendendo para a manutenção e mesmo para a acentuação dos particularismos, outras agindo no sentido da convergência e da afinidade” (Ibid., p. 5). Forças identificadas também no que define como outros domínios da civilização, como as instituições sociais, a arte, a religião, o que geram a pergunta “se as sociedades humanas não se definem, face às suas relações mútuas, por um determinado *optimum*³⁸ de diversidade para além do qual elas não poderiam ir, mas abaixo do qual também não podem descer sem perigo” (Ibid., p. 5). E define:

Este *optimum* variaria em função do número das sociedades, da sua importância numérica, do seu afastamento geográfico e dos meios de comunicação (materiais e intelectuais) de que dispõem. Com efeito, o problema da diversidade não se põe apenas a propósito das culturas encaradas nas suas relações recíprocas, existe no seio de cada sociedade, em todos os grupos que a constituem: classes, meios profissionais ou confessionais, etc., desenvolvem determinadas diferenças às quais cada uma delas atribui uma extrema importância. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 5)

Leví-Strauss apresenta que “a noção da diversidade das culturas humanas não deve ser concebida de uma maneira estática. Esta diversidade não é a mesma que é dada por um corte de amostras inerte ou por um catálogo dissecado” (Ibid., p. 5). Os homens, para ele, não limitam-se a elaborar culturas diferentes em virtude do seu afastamento geográfico, nem mesmo pelas propriedades particulares ou ainda pela “ignorância em que se encontravam em relação ao resto da humanidade”, pois “as sociedades humanas nunca se encontram isoladas; quando parecem mais separadas, é ainda sob a forma de grupos ou de feixes” (Ibid., p. 5). Identifica, inclusive, que diversos costumes surgiram “apenas da vontade de não permanecerem atrasados em relação a um grupo vizinho que submetia a um uso preciso um domínio em que nem sequer se havia sonhado estabelecer leis” (Ibid., p. 5). Por consta disso, define que as relações entre grupos contribuem para o desenvolvimento

³⁸ A melhor situação, o ponto ideal.

da própria diversidade “a diversidade das culturas humanas não nos deve induzir a uma observação fragmentária ou fragmentada. Ela é menos função do isolamento dos grupos que das relações que os unem”. (Ibid., p. 6).

Um dos principais desafios para a diversidade encontra-se no etnocentrismo que faz com que raramente seja posta ao homem como de fato, deva ser: “um fenômeno natural, resultante das relações diretas ou indiretas entre as sociedades”, mas “sempre se viu nela, pelo contrário, uma espécie de monstruosidade ou de escândalo” (Ibid., p. 6) e nem mesmo “o progresso do conhecimento não consistiu tanto em dissipar esta ilusão em proveito de uma visão mais exata como em aceitá-la ou em encontrar o meio de a ela se resignar”. (Ibid., p. 6)

A atitude mais antiga e que repousa, sem dúvida, sobre fundamentos psicológicos sólidos, pois que tende a reaparecer em cada um de nós quando somos colocados numa situação inesperada, consiste em repudiar pura e simplesmente as formas culturais, morais, religiosas, sociais e estéticas mais afastadas daquelas com que nos identificamos. "Costumes de selvagem", "isso não é nosso", "não deveríamos permitir isso", etc., um sem número de reações grosseiras que traduzem este mesmo calafrio, esta mesma repulsa, em presença de maneiras de viver, de crer ou de pensar que nos são estranhas. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 6)

Na Antiguidade, o autor conta que o nome de “bárbaro” era dado aos que não participavam da cultura grega ou greco-romana, bem como no Ocidente se adota o termo “selvagem” com o mesmo sentido. Ele explica que é provável que a palavra bárbaro “se refira etimologicamente à confusão e à desarticulação do canto das aves, opostas ao valor significante da linguagem humana; e selvagem, que significa "da floresta, evoca também um gênero de vida animal, por oposição à cultura humana” (Ibid., p. 6). Como consequência, identifica a recusa em ambos os casos em “admitir a própria diversidade cultural, preferindo repetir da cultura tudo o que esteja conforme à norma sob a qual se vive” (Ibid., p. 6). A colocação significativa do autor é complementada com o que entende como um paradoxo significativo: “Esta atitude do pensamento, em nome da qual se expulsam os "selvagens" (ou todos aqueles que escolhemos considerar como tais) para fora da humanidade, é justamente a atitude mais marcante e a mais distintiva destes mesmos selvagens” (Ibid., p. 7).

Leví-Strauss (1953) apresenta que a noção de humanidade, toda forma de espécie humana, seja ela raça ou de civilização, teve um aparecimento tardio e uma limitada expansão, estando em alguns casos aparentemente ausente. Ilustra-se o relativismo cultural pela anedota:

A humanidade acaba nas fronteiras da tribo, do grupo linguístico, por vezes mesmo, da aldeia; a tal ponto que um grande número de populações ditas primitivas se designam por um nome que significa os "homens" (ou por vezes - digamos com mais discrição -, os "bons", os "excelentes", os "perfeitos"), implicando assim que as outras tribos, grupos ou aldeias não participem das virtudes - ou mesmo da natureza - humanas, mas são, quando muito, compostos por "maus", "perversos", "macacos terrestres"; ou "ovos de piolho". Chegando-se mesmo, a maior parte das vezes, a privar o estrangeiro deste último grau de realidade fazendo dele um "fantasma" ou uma "aparição". Assim acontecem curiosas situações onde os interlocutores se dão cruelmente réplica. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 7)

E há nesta medida um movimento em que se pretende “estabelecer uma discriminação entre as culturas e os costumes, que nos identificamos mais completamente com aqueles que tentamos negar” (Ibid., p. 8). E na busca por recusar a “humanidade àqueles que surgem como os mais "selvagens" ou "bárbaros" dos seus representantes, mais não fazemos que copiar-lhes as suas atitudes típicas” (Ibid., p. 8), o que para o autor estão incluídos os grandes sistemas filosóficos e religiosos da humanidade. Para ele, “a simples proclamação da igualdade natural entre todos os homens e da fraternidade que os deve unir, sem distinção de raças ou de culturas, tem qualquer coisa de enganador para o espírito, porque negligencia uma diversidade de fatos” (Ibid., p. 8). Leví-Strauss compreende que essa negligência a diversidade de fatos “se impõe à observação e em relação da qual não basta dizer que não vai ao fundo do problema para que sejamos teórica e praticamente autorizados a atuar como se este não existisse” (Ibid., p. 8).

As grandes declarações dos direitos do homem têm, elas também, esta força e esta fraqueza de enunciar um ideal muitas vezes esquecido, que o homem não realiza a sua natureza numa humanidade abstrata, mas nas culturas tradicionais onde as mudanças mais revolucionárias deixam subsistir intatos aspectos importantes e explicam-se a si próprias em função de uma situação estritamente definida no tempo e no espaço. Preso entre a dupla tentação de condenar experiências que o chocam afetivamente e de negar as diferenças que ele não compreende intelectualmente, o homem moderno entregou-se a toda espécie de especulações filosóficas e sociológicas para estabelecer vãos compromissos entre estes pólos contraditórios, e para aperceber a diversidade das culturas, procurando suprimir nesta o que ela contém, para ele, de escandaloso e de chocante. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 9)

O termo falso evolucionismo apresenta-se para o autor como o mais adequado para caracterizar o comportamento do homem moderno, pois compreende como uma “tentativa para suprimir adversidade das culturas, fingindo conhecê-la completamente” (Ibid., p. 9), pois compreende que, mesmo nos mais diferentes estados em que se encontram as sociedades humanas, elas devem convergir para o mesmo fim “vemos bem que a

diversidade é apenas aparente” (Ibid., p. 9). Com isso, a humanidade “torna-se una e idêntica a si mesma, só que esta unidade e esta identidade não se podem realizar senão progressivamente e a variedade das culturas ilustra os momentos de um processo que dissimula uma realidade mais profunda ou retarda a sua manifestação” (Ibid., p. 10).

O autor sugere que, segundo o seu ponto de vista, qualquer sociedade pode dividir a cultura em três categorias: a) “as que são suas contemporâneas, mas que se encontram situadas num outro lugar do globo”; b) “as que se manifestaram aproximadamente no mesmo lugar, mas que a precederam no tempo”; c) “as que existiram num tempo anterior ao seu e num lugar diferente daquele em que esta se situa” (Ibid., p. 11). Na primeira situação, identifica-se pelo autor o processo de comparação, tomando parte com o todo, dando a compreender que sempre existe uma possibilidade de semelhança entre as culturas. Nesse ponto de vista que se adota, o autor identifica que ela “permite formular qualquer hipótese sobre os documentos em questão a partir de seu olhar, de sua comparação, de sua referência” (Ibid., p. 13), o que resulta no que o autor chama de “fórmula elíptica”, na qual a história permanece desconhecida, mas que não significa que não existiram. Em uma visão menos simplista, buscando uma tentativa de interpretação da diversidade das culturas de modo mais justo, apresenta:

Poderíamos, na verdade, dizer que as sociedades humanas utilizaram desigualmente um tempo passado que, para algumas, teria sido mesmo um tempo perdido; que umas metiam acelerador a fundo enquanto que as outras divagavam ao longo do caminho. Seríamos assim conduzidos a distinguir duas espécies de histórias: uma história progressiva, aquisitiva, que acumula os achados e as invenções para construir grandes civilizações, e uma outra história, talvez igualmente ativa e empregando outros tantos talentos, mas a que faltasse o dom sintético, privilégio da primeira. Cada inovação, em vez de se acrescentar a inovações anteriores e orientadas no mesmo sentido, dissolver-se-ia nela numa espécie de fluxo ondulante que nunca consegue afastar-se por muito tempo da direção primitiva. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 13)

Para isso orienta que sejam consideradas questões para que se alcance uma visão com mais prudência, como a cautela ao determinar culturas como sendo um segundo grupo, distinto ao de quem determina; distanciamento do tempo no momento de análise de uma sociedade antiga compreendendo a possibilidade de existência de processos e hábitos muito distantes do presente, inclusive dos previamente determinados para estes períodos. Leví-Strauss apresenta que faz-se necessário considerar que podem haver diversos valores próprios desenvolvidos que não sejam de interesse do observador considerando a civilização em que esteja inserido. Por conta disso, considera duas formas de visão da

história que dependem intrinsecamente das culturas as quais se aplica, inclusive o modo etnocêntrico: a cultura cumulativa e a estacionária.

Consideraríamos assim como cumulativa toda cultura que se desenvolvesse num sentido análogo ao nosso, isto é, cujo desenvolvimento fosse dotado de *significação* para nós. Enquanto que as outras culturas nos apareceriam como estacionárias, não porque necessariamente o fossem, mas porque a sua linha de desenvolvimento nada significa para nós, não é mensurável nos termos do sistema de referência que utilizamos. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 10)

Outros elementos considerados por Leví-Strauss envolvem os adversários de um regime político que não reconhecem de maneira positiva a evolução de uma ou um grupo de sociedades, podendo as expulsar da história. Por outro lado, a concepção dos partidários para “sê-lo-á tanto mais quanto mais estreitamente participarem do funcionamento do aparelho” (Ibid., p. 10). A oposição entre culturas progressivas e culturas inertes parecem primeiramente ao autor resultar de uma diferença de localização do observador, o que torna determinante a concepção de uma dada realidade cultural, refletindo no que chama a distinção entre “culturas que se movem” e “culturas que não se movem” (Ibid., p. 11) partindo do que consideram como informação e o que, de fato para o observador, possui significação.

Com o fim de demonstrar que a dimensão e a velocidade do deslocamento dos corpos não são valores absolutos, mas funções da posição do observador, lembramos que, para um viajante sentado à janela do trem, a velocidade e o comprimento dos outros trens variam conforme estes se deslocam no mesmo sentido ou em sentido inverso. Ora, cada membro de uma cultura é-lhe tão estreitamente solidário quanto o é este viajante ideal para com o seu trem. Porque, desde o nosso nascimento, o ambiente que nos cerca faz penetrar em nós, mediante milhares de diligências conscientes e inconscientes, um sistema complexo de referências que consiste em juízos de valor, motivações, centros de interesse, inclusive a visão reflexiva que a educação nos impõe do devir histórico da nossa civilização sem a qual esta se tornaria impensável, ou apareceria em contradição com as condutas reais. Deslocamo-nos literalmente com este sistema de referências, e as realidades culturais de fora só são observáveis, através das deformações por ele impostas, quando ele não nos coloca mesmo na impossibilidade de aperceber delas o que quer que seja. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 11)

O autor alerta que ao se levar a classificar uma cultura humana de inerte ou estacionária deve-se questionar “se este imobilismo aparente não resulta da nossa ignorância sobre os seus verdadeiros interesses, conscientes ou inconscientes, e se, tendo critérios diferentes dos nossos, esta cultura não é, em relação a nós, vítima da mesma ilusão” (Ibid., p. 11). Ou, ainda se não “apareceríamos um ao outro como desprovidos de interesse, muito simplesmente porque não nos parecíamos” (Ibid., p. 11). A partir destas

considerações, Lévi-Strauss (1953) apresenta que a civilização ocidental volta-se, nos dois ou três séculos que se passaram, a “pôr à disposição do homem meios mecânicos cada vez mais poderosos. Se adotamos este critério faremos da quantidade de energia disponível por cabeça de habitante a expressão do maior ou menor grau de desenvolvimento das sociedades humanas” (Ibid., p. 12).

Mesmo que possa ser considerada a incapacidade de cada cultura em “emitir um juízo verdadeiro sobre outra, pois uma cultura não se pode evadir de si mesma e a sua apreciação permanece, por conseguinte, prisioneira de um inevitável relativismo”, Lévi-Strauss (1953) lembra que todas as civilizações reconhecem a superioridade de uma em relação as outras, no caso a ocidental. Por conta disso, há um reconhecimento de uma civilização mundial, uma universalização da civilização ocidental de difícil avaliação para o autor, pois para ele reina uma incerteza no fenômeno “desde há século e meio, a civilização ocidental tende, quer na totalidade, quer para alguns dos seus elementos-chave como a industrialização, a expandir-se no mundo” (Ibid., p. 13). E neste cenário “as outras culturas procuram preservar alguma coisa da sua herança tradicional, esta tentativa reduz-se geralmente às superestruturas, isto é, aos aspectos mais frágeis e que podemos supor serem varridos pelas profundas transformações que se verificam” (Ibid., p. 13). A constatação o faz afirmar que “de nada valeria querer defender a originalidade das culturas humanas contra si mesmas” (Ibid., p. 13). A incerteza do que envolve e quais os resultados da ocidentalização mundial para o autor, abarca a necessidade de um esforço “por avaliar o processo que se desenrola aos nossos olhos e do qual nós somos, consciente ou inconscientemente, agentes, auxiliares ou vítimas, tendo em conta todas essas reservas”, (Ibid., p. 13). Para isso inicia-se a observação pela adesão ao gênero de vida ocidental que acontece de maneira não espontânea, o que “resulta menos de uma decisão livre do que de uma ausência de escolha” (Ibid., p. 13).

A civilização ocidental estabeleceu os seus soldados, as suas feitorias, as suas plantações e os seus missionários em todo o mundo: interveio, direta ou indiretamente, na vida das populações de cor, revolucionou de alto a baixo o modo tradicional de existência destas, quer impondo o seu, quer instaurando condições que engendrariam o desmoronar dos quadros existentes sem os substituir por outra coisa. Aos povos subjugados ou desorganizados não restava senão aceitar as soluções de substituição que lhes eram oferecidas ou, caso não estivessem dispostos a isso, esperar uma aproximação suficiente para estarem em condições de os combaterem no mesmo campo. Na ausência desta desigualdade na relação de forças, as sociedades não se entregam com tal facilidade (...). (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 13-14)

O autor identifica um ponto estratégico da superioridade ocidental que envolve não um consentimento que fundamente sua força, mas maior energia, uma desigualdade de forças que não depende da subjetividade coletiva para a adesão, mas sim o “fenômeno objetivo que só pode ser explicado pelo apelo de causas objetivas” (Ibid., p. 13). Referindo-se a Leslie White, Leví-Strauss (1953) aponta dois interesses mútuos que parecem auxiliar nesta situação: “a civilização ocidental procura (...) aumentar continuamente a quantidade de energia disponível por cabeça de habitante, mas, por outro, procura proteger e prolongar a vida humana” (Ibid., p. 13), sendo o segundo aspecto uma modalidade do primeiro, já que “a quantidade de energia disponível aumenta, em valor absoluto, com a duração e o interesse da vida individual” (Ibid., p. 13). Os dois pontos para o autor podem ser “acompanhados de fenômenos compensadores que sirvam, de algum modo, de freio; por exemplo, os grandes massacres que constituem as guerras mundiais e a desigualdade que preside à divisão da energia disponível entre os indivíduos e entre as classes” (Ibid., p. 13).

Posto isto, constatamos imediatamente que se a civilização ocidental se entregou, com efeito, a estas tarefas com um exclusivismo, onde reside talvez a sua fraqueza, ela não foi certamente a única. Todas as sociedades humanas, desde os tempos mais recuados, agiram no mesmo sentido; e foram sociedades muito remotas e muito arcaicas, que de bom grado igualaríamos com os povos "selvagens" de hoje, que realizaram, neste domínio, os progressos mais decisivos. Na atualidade, estes constituem sempre a maior parte daquilo que designamos por civilização. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 13)

Torna-se necessário para o autor introduzir uma outra limitação que é a nitidez na distinção entre história estacionária e história cumulativa. “Não só esta distinção depende dos nossos interesses, como já o mostramos, como também nunca consegue ser nítida” (Ibid., p. 18). No caso das invenções técnicas, por exemplo, afirma que “não há dúvida de que nenhum período nem nenhuma cultura foram absolutamente estacionários. Todos os povos possuem e transformam, melhoram ou esquecem técnicas suficientemente complexas” (Ibid., p. 18). Assim, “toda a história é cumulativa, com diferenças de graus” (Ibid., p. 18). Nestas condições, apresenta ainda “o problema da raridade relativa (para cada sistema de referência) de culturas "mais cumulativas" em relação a culturas "menos cumulativas"” (Ibid., p. 19). Como uma análise probabilística, utilizando um cálculo das probabilidades, o aparecimento de coligações entre outras culturas depende da extensão, duração e variabilidade do regime de coligações que são feitas. Isso inclui ainda a variação de tempo e espaço da análise cumulativa. “O que é verdadeiro no que respeita ao tempo

não o é menos no que respeita ao espaço, mas deve exprimir-se de um modo diferente” (Ibid., p. 19). Para o autor, com essência, envolve número e diversidade. A possibilidade que uma cultura tem de totalizar um “conjunto complexo de invenções de todas as ordens a que nós chamamos civilização é função do número e da diversidade das culturas com as quais participa na elaboração - a maior parte das vezes involuntária - de uma estratégia comum” (Ibid., p. 19). A diversidade das culturas em contato passa a ser peça de contribuição para a sociedade cumulativa.

Não existe, pois, sociedade cumulativa em si e por si. A história cumulativa não é propriedade de determinadas raças ou de determinadas culturas que assim se distinguiriam das outras. Resulta mais da sua *conduta* do que da sua natureza. Exprime uma certa modalidade de existência das culturas, que não é senão a sua *maneira de estar em conjunto*. Neste sentido, podemos dizer que a história cumulativa é a forma característica de história destes superorganismos sociais que os grupos de sociedade constituem, enquanto que a história estacionária - se é que verdadeiramente existe - seria a característica desse gênero de vida inferior que é o das sociedades solitárias. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 20)

Em contrapartida, o autor identifica que a “exclusiva fatalidade, a única tara que pode afligir um grupo humano e impedi-lo de realizar plenamente a sua natureza, é estar só” (Ibid., p. 20). E há um esforço inútil e fútil para o autor que é a tentativa de justificar a contribuição das raças e das culturas para a civilização, pois o mérito de uma dada invenção atribuído a uma determinada cultura não é certo e, ainda, porque as contribuições culturais se dividem em “traços, aquisições isoladas cuja importância é fácil de avaliar e que oferecem também um caráter limitado” (Ibid., p. 20) e ainda uma natureza e originalidade que são insubstituíveis em certos estilos de vida que “existem as contribuições que oferecem um caráter de sistema, isto é, que correspondem à maneira própria que cada sociedade escolheu para se exprimir e satisfazer o conjunto das aspirações humanas” (Ibid., p. 20). A renúncia desse caráter só aconteceria se houvesse algum benefício do estilo de vida da outra em relação a sua. “O problema não consiste, aliás, em saber se uma sociedade pode ou não tirar proveito do estilo de vida dos seus vizinhos, mas se, e em que medida, é capaz de os compreender e mesmo até de os conhecer” (Ibid., p. 20). Para Leví-Strauss quando se busca mostrar a verdadeira contribuição das culturas em observação e análise em suas singularidades “não consiste na lista das suas invenções particulares, mas no desvio diferencial que oferecem entre si” (Ibid., p. 20).

Quando falamos de civilização mundial, não designamos uma época ou um grupo de homens: utilizamos uma noção abstrata, a que atribuímos um valor moral ou lógico: moral, se se trata de um objetivo que propomos às sociedades existentes: lógico, se entendemos agrupar sob

um mesmo vocábulo os elementos comuns que a análise permite extrair das diferentes culturas. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 21)

Assim, para o autor ao observar e refletir acerca de uma cultura com suas características e diversidades envolve sentimentos de gratidão e de humildade que cada membro de uma cultura pode e deve experimentar para com os outros pois “só poderia fundamentar-se numa convicção - a de que as outras culturas são diferentes da sua, das mais variadas maneiras; e isso, mesmo que a natureza destas últimas lhe escape ou se, apesar de todos os seus esforços, só muito imperfeitamente consegue penetrá-la” (Ibid., p. 21). Ao considerar a noção de civilização mundial, sendo ela como “um conceito limite, ou como uma maneira abreviada de designar um processo complexo”, o autor compreende que, amparando-se da validade de sua demonstração, “não existe nem pode existir uma civilização mundial no sentido absoluto que damos a este termo, uma vez que a civilização implica a coexistência de culturas que oferecem entre si a máxima diversidade e consiste mesmo nessa coexistência” (Ibid., p. 21). Para ele, desta forma, “a civilização mundial só poderia ser coligação, à escala mundial, de culturas que preservassem cada uma a sua originalidade”. (Ibid., p. 21)

O termo progresso cultural é compreendido por Leví-Strauss (1953) como uma função de coligação entre as culturas. “Esta coligação consiste no pôr em comum (consciente ou inconsciente, voluntário ou involuntário, intencional ou acidental, procurado ou obrigado) das *possibilidades* que cada cultura encontra no seu desenvolvimento histórico” (Ibid., p. 22). O que faz com que seja admitida esta coligação “era tanto mais fecunda quanto se estabelecia entre culturas mais diversificadas” (Ibid., p. 22). A diversidade cultural encontra-se como condição inicial para o progresso cultural.

Posto isto, parece que nos encontramos face a condições contraditórias. Porque este *jogo em comum*, de que resulta todo o progresso, deve arrastar como consequência num prazo mais ou menos breve, uma *homogeneização* dos recursos de cada jogador. E se a diversidade é uma condição inicial, devemos reconhecer que as possibilidades de ganhar se tornam tanto mais fracas quanto mais se prolongar a partida. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 22)

Para esta consequência, compreendida por Leví-Strauss (1953) como inelutável, existem apenas dois remédios. Um envolve cada jogador para que provoque “no seu jogo desvios diferenciais” (Ibid., p. 22). Isso se torna possível, já que cada jogados, ou sociedade, no modelo teórico apresentado é composto por uma coligação de grupos - confessionais, profissionais e econômicos, enquanto o capital social é composto pelo

capital de todos os constituintes. “As desigualdades sociais são o exemplo mais flagrante desta solução” (Ibid., p. 22). As grandes revoluções, assim como a industrial, “foram acompanhadas, não só por uma diversificação do corpo social, como muito bem o havia visto Spencer, mas também pela instauração de estatutos diferenciais entre os grupos, sobretudo do ponto de vista econômico” (Ibid., p. 22), sendo “condicionada pelo aparecimento de um proletariado e conduzindo a formas novas e mais desenvolvidas da exploração do trabalho humano” (Ibid., p. 22). Com isso, observa que ao reconhecer que o progresso técnico e histórico terem desenvolvimento por conta da exploração do homem pelo homem, pode estimular cautela nas manifestações de orgulho que, para o autor, facilmente e de bom grado, inspire a contraposição aos sentimentos de gratidão e humildade diante da diversidade.

O segundo remédio para Leví-Strauss (1953) está condicionado pelo primeiro: “consiste em introduzir na associação, a bem ou a força, novos parceiros, externos desta vez, cujos "capitais de entrada" são muito diferentes dos que caracterizam a associação inicial” (Ibid., p. 22).

Vemos que, nestes dois casos, o remédio consiste em alargar a associação, quer por diversificação interna, quer por admissão de novos parceiros; no fim de contas, trata-se sempre de aumentar o número de jogadores, isto é, de voltar à complexidade e à diversidade da situação inicial. Mas vemos também que estas soluções apenas podem afrouxar provisoriamente o processo. Só pode haver exploração no seio de uma coligação; entre dois grupos, dominante e dominado, se existem contatos e produzem-se trocas. Por sua vez, e apesar da relação unilateral que aparentemente os une, devem, consciente ou inconsciente, pôr em comum os seus capitais e progressivamente as diferenças que os opõem tendem a diminuir. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 22)

Para o autor, mesmo sendo um caminho longo, o processo de independência social de povos colonizados envolve percorrer nas duas direções. Mais do que isso, apresenta como possível solução uma terceira opção: o aparecimento, no mundo, de regimes políticos e sociais antagônicos que permitem compreender como “uma diversificação, renovando-se sempre num plano, permite manter indefinidamente, através de formas variáveis e que nunca deixarão de surpreender os homens, este estado de desequilíbrio de que depende a sobrevivência biológica e cultural da humanidade” (Ibid., p. 23). Em síntese, mesmo que contraditório, apresenta o resumo do processo da seguinte forma: “para progredir, é necessário que os homens colaborem; e no decurso desta colaboração, eles vêm gradualmente identificarem-se os contributos cuja diversidade inicial era precisamente o que tornava a sua colaboração fecunda e necessária” (Ibid., p. 23).

Mas, mesmo que esta contradição seja insolúvel, o dever sagrado da humanidade é conservar os dois extremos igualmente presentes no espírito, nunca perder de vista um em exclusivo proveito do outro; não cair num particularismo cego que tenderia a reservar o privilégio da humanidade a uma raça, a uma cultura ou a uma sociedade; mas também nunca esquecer que nenhuma fração da humanidade dispõe de fórmulas aplicáveis ao conjunto e que uma humanidade confundida num gênero de vida único é inconcebível, porque seria uma humanidade petrificada. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 23)

Neste sentido, um dos principais desafios das instituições internacionais para o autor é compreender a relevância das diversidades e as respeitarem, ao mesmo tempo que trocas e transformações aconteçam. Ao seu olhar tais instituições possuem duas missões: “consiste por um lado numa liquidação e por outro num despertar”, ou seja, “em primeiro lugar assistir a humanidade e tornar o menos dolorosa e perigosa possível a reabsorção destas diversidades mortas, resíduos sem valor de modos de colaboração” (Ibid., p. 23). Tais diversidades mortas estando presentes para autor (Ibid., p. 23) constituem “um risco permanente de infecção para o corpo internacional”, sendo se necessário serem podadas e amputadas visando facilitar o nascimento de outras formas de adaptação. Ao mesmo tempo, as instituições “devem estar apaixonadamente atentas ao fato de que, para possuir o mesmo valor funcional que as precedentes, estes novos modos não podem reproduzi-las ou serem concebidos sobre o mesmo modelo” (Ibid., p. 23), sem permitir que se reduzam a soluções insípidas e impotentes. Pelo contrário, o autor compreende que é preciso que “saibam que a humanidade é rica em possibilidades imprevistas, que, ao aparecerem, encherão sempre os homens de estupefação” (Ibid., p. 23). Mais do que isso, “o progresso não é feito à imagem confortável desta “semelhança melhorada” em que procuramos um preguiçoso repouso, mas que é cheio de aventuras, de rupturas e de escândalos” (Ibid., p. 23). Com isso, “a humanidade está constantemente em luta com dois processos contraditórios, para instaurar a unificação, enquanto que o outro visa manter ou restabelecer a diversificação” (Ibid., p. 23).

Leví-Strauss orienta que a posição de cada época ou de cada cultura no sistema, além da própria orientação segundo a qual esta se encontra comprometida são para ele “tais que só um desses processos lhe parece ter sentido, parecendo o outro ser a negação do primeiro” (Ibid., p. 23). Ele define que, seja como for o modo de se fazer “a humanidade se desfaz ao mesmo tempo que se faz”, o que sempre envolve uma visão incompleta. “Porque, em dois planos e em dois níveis opostos, trata-se de duas maneiras muito diferentes de se *fazer*” (Ibid., p. 23).

A necessidade de preservar a diversidade das culturas num mundo ameaçado pela monotonia e pela uniformidade não escapou certamente às instituições internacionais. Elas compreendem também que não será suficiente, para atingir esse fim, animar as tradições locais e conceder uma trégua aos tempos passados. É a diversidade que deve ser salva, não o conteúdo histórico que cada época lhe deu e que nenhuma poderia perpetuar para além de si mesma. É necessário, pois, encorajar as potencialidades secretas, despertar todas as vocações para a vida em comum que a história tem de reserva; é necessário também estar pronto para encarar sem surpresa, sem repugnância e sem revolta o que estas novas formas sociais de expressão poderão oferecer de desusado. A tolerância não é uma posição contemplativa dispensando indulgências ao que foi e ao que é. É uma atitude dinâmica, que consiste em prever, em compreender e em promover o que quer ser. A diversidade das culturas humanas está atrás de nós, à nossa volta e à nossa frente. A única exigência que podemos fazer valer a seu respeito (exigência que cria para cada indivíduo deveres correspondentes) é que ela se realize sob formas em que cada uma seja uma contribuição para a maior generosidade das outras. (LEVÍ-STRAUSS, 1953, p. 24)

A diversidade cultural soma, agrega, desenvolve, enriquece as culturas por meio de troca, interação e transformação, mas, como o autor apresenta, faz-se necessário um movimento de tolerância, disposição e vontade para que seja possível sua concretização. Por meio da apresentação de Leví-Strauss (1953), torna-se possível compreender de forma complementar ao pensamento marxiano a relevância da diversidade cultural para todas as raças e culturas no mundo. São elas, como o autor explica, contribuições culturais que se dividem entre traços e aquisições isoladas com contribuições que correspondem à maneira própria como cada uma das sociedades, existentes e extintas, escolheram historicamente para exprimir e satisfazer o conjunto de aspirações humanas em seu grupo social.

Há para o autor desvios diferenciais entre si que oferecem amplos potenciais, as tornando diversas e fazendo delas fundamentais para a contribuição do desenvolvimento das estruturas sociais e culturais, por meio de trocas e contribuições fecundas e necessárias nas mais diversas formas de ser e existir. Com suas relações de relações entre as mais diversas culturas – do passado e do presente, com suas raízes, ramificações e distribuições no espaço -, a humanidade é compreendida pelo autor como contendo possibilidades ricas e imprevistas, com formas de existência que vão além de nossas capacidades de serem conhecidas.

Quando Leví-Strauss (1953) aponta a maneira expressiva da força do homem inserido em uma estrutura social para o processo de relações e trocas com a diversidade cultural, o autor entende que a diversidade não envolve apenas as culturas e suas relações de reciprocidade, mas sim envolve o seio de cada sociedade abrangendo os grupos que as

constituem em suas relações. A partir do pensamento do autor, torna-se possível entender o quanto são fundamentais a compreensão e o convívio com a diversidade cultural por meio de ações coletivas, tanto sociais entre nações, como de grupos diversos dentro de uma nação, bem como entre os indivíduos inseridos em um determinado grupo social. Faz-se necessário e fundamental ter a consciência e o envolvimento de que todas as culturas são originalmente diversas. Todos somos originalmente e historicamente diversos em nossas existências conscientes formando a consciência coletiva, com nossas aspirações e manifestações, mas diretamente influenciados por nosso convívio social, cultural e histórico como indivíduos sociais. Por conta disso, faz-se necessário ter tolerância para compreender, promover e prever as diferenças existentes oriundas de nosso próprio ser, de nosso próprio grupo social para com os outros grupos sociais, bem como os outros grupos sociais, do outros seres sociais para conosco, sendo a própria diferença existente ferramentas de contribuição e expansão por meio de suas potencialidades e vocações.

Há, no entanto, um ponto central apresentado pelo autor neste processo que envolve a vontade, tanto coletiva, quanto individual. É por meio dela que os homens podem contribuir - ou não - para tornar a colaboração da diversidade cultural fecunda entre as culturas, como elemento necessário à transformação e ao progresso. É por meio da vontade de se abrir ao outro, abrir-se as diferenças nas mais variadas maneiras, em um movimento de gratidão e humildade, como Leví-Strauss (1953) aponta, de compreensão e identificação com a cultura diversa, diante da própria diversidade cultural e de sua potencialidade que cria condições para que ela esteja inserida, participativa, produtiva e transformadora. É ainda por meio da vontade que inovações oriundas de culturas diversas e transformações que as mudanças são adotadas visando não permanecer atrasados diante do acesso aos potenciais das culturas diversas que tenham acesso. É por meio do desejo de não “se atrasar” no desenvolvimento social que as culturas apropriam-se de domínios que não haviam se estabelecido até então.

Assim, são exatamente as relações, as vontades e tolerâncias que contribuem para o desenvolvimento da diversidade, sendo ela elemento que torna expressivo potencial de trocas e contribuições. Desta forma, é possível afirmar que é por meio de movimentos dos indivíduos isolados, inseridos e pertencentes a grupos sociais ou até mesmo pertencentes a nações que iniciam-se as trocas que passam a ser coletivas e tornam-se possíveis as trocas, as relações e as existências conscientes inicialmente diversas que se interagem. Por meio da tolerância de culturas historicamente diversas, criam-se processos de fruições de sentido

entre suas mais diversas formas de expressão e manifestações sociais que permitem as culturas se desenvolverem e progredirem.

A diversidade cultural, como apontada pelo autor, é inerente a existência humana nas mais diversas culturas, seja entre grupos pertencentes a uma mesma estrutura social, seja entre culturas diversas que envolvem não apenas o afastamento geográfico, nem as propriedades, mas sim as diversas identidades humanas manifestas pertencentes a estruturas da vida em grupo com suas formas próprias de viver dentro de um sistema social. Em convergência ao pensamento marxiano, a diversidade cultural envolve ainda uma forma própria e autônoma da cultura como base da estrutura social capaz de produzir e criar identificações, uma existência consciente, um encontro de sentidos de um estado de coisas que podem se manter ou se transformar.

Como posto, há uma relação direta com a existência consciente que envolvem as aspirações humanas manifestas que possuem desvios e diferenciais próprios em sua essência, diretamente ligados a sua vida e sua história cultural. Assim, a compreensão de Leví-Strauss (1953) é que o importante a ser salvo e valorizado não é o conteúdo histórico que envolvam as diversas culturas, mas sim a existência em si da diversidade cultural que, por meio das culturas diversas, vai se modificando ao longo da história e contribui diretamente para o seu aprimoramento, já que é por meio das relações, fusões ou mesmo divergências culturais que surgem as transformações a evolução das sociedades não as permitindo ficarem petrificadas, como identifica o autor.

É necessário considerar as reflexões preciosas de Leví-Strauss (1953) que convergem ao pensamento marxiano acerca da relevância do etnocentrismo para a preservação da própria cultura em resistência a invasão opressiva de culturas impositivas, ao mesmo tempo em que são criadas resistências à manutenção e preservação da própria diversidade cultural. Entre as relações sociais e as trocas entre as culturas diversas, o conceito de culturas cumulativas é de extrema relevância, já que permite ser compreendido porque há culturas diversas que passam a serem recebidas por uma dada cultura de maneira mais receptivas em relação a outras. É por meio das construções de sentidos análogos aos conhecidos, que permitem denotar sentido ao que se tem contato, que se criam processo de identificação que permitem criar o desenvolvimento da prática humana com as trocas, fusões e conexões. Por outro lado, por meio de um olhar parcial e segmentado oriundo das culturas cumulativas, criam-se as dificuldades de compreensões acerca das culturas definidas pelo autor como estacionárias, ou seja, que não são reconhecidos, estacionada em seu modo de ser a partir da compreensão e o olhar externo. Como resultado, passam a estar

excluídas, ou a margem, já que são tidas como “estranhas” e não identificáveis, não dotadas de sentido, ou tidas ainda como ameaças às culturas cumulativas diante de suas formas diversas e não identificáveis de ser e existir historicamente.

O pensamento do autor permite ainda viabilizar a reflexão do comportamento não apenas de um grupo social, mas do próprio indivíduo com sua visão e postura naturalmente etnocêntrica, buscando entender e vivenciar suas experiências humanas a partir de sua compreensão de mundo, sua existência consciente. Ao mesmo tempo, cria-se a possibilidade de reflexão acerca do imenso potencial da diversidade cultural como expensor dessa dada consciência, promovendo novas formas de entender e viver as próprias experiências humanas individuais e coletivas. De modo grato e humilde, oferecer ao outro seu modo de ser, mas de maneira tolerante e aberta, receber o outro modo de ser para que, de maneira construtiva possam haver trocas, construções e transformações das mais diversas formas de ser em um processo constante de se construir e reconstruir a própria identidade e também a história individual e coletiva em uma dada vida social e material.

Entre as três formas de lidar e compreender as culturas diversas propõe-se aqui apontar que, sendo a cultura um elemento do âmago da concepção da consciência, como existência consciente, como aponta o pensamento marxiano, se não houver encontro de sentidos, um desenvolvimento de significados, uma concepção de consciência, uma consciência de existência, tal cultura diversa nada significará, não possuirá conexões de intercâmbio entre si, não havendo uma construção de identidades. Como resultado já comentado, não se verá e nem se identificará valor naquela cultura, nem potenciais de produção, não os identificando como indivíduos empiricamente integrados a um pensamento universal, tornando-os excluídos, ou à margem da existência consciente. São culturas diversas entendidas como não possuidoras de valores de identificação entre as culturas cumulativas e entre as culturas com estrutura da vida social de produção capitalista, sem qualquer valor de produção comercial ou com escassos potenciais de tal valor. Desta forma, no caso das estruturas culturais oriundas e pertencentes a vida social capitalista, é possível compreender que se a mudança cultural está condicionada ao desenvolvimento econômico, só pertencerá a tal integração cultural, a ser considerada uma “cultura cumulativa capitalista”, a que pertencer ao âmbito da produção industrial que envolve a industrialização da própria cultura voltada aos grandes públicos ou a nichos de consumo cultural.

Neste cenário, desde a década de 1950, quando o autor construiu o texto, já identificava uma força “inelutável” que envolve os interesses ocidentais diante do mundo em um movimento de homogeneização das culturas em busca de manutenção e expansão de seu poder. Diretamente ligada ao pensamento marxiano acerca da força da produção industrial capitalista, criam-se forças dialéticas no mundo entre homogeneizar e diversificar as mais diversas culturas. O modo de ser, singular em suas nuances identificáveis ou não, torna-se alinhado ao modo de ter determinado pela cultura dominante no Ocidente. Cria-se uma relação dialética entre a consciência autônoma e a alienação, seja ela consciente ou não. Há um movimento ocidental de manutenção do capitalismo que engessa as forças e formas de ser e existir do indivíduo tornando-o cada vez mais individualista e centrado em sua rotina de produção e consumo, indivíduos sociais petrificados, alienados e ideologicamente moldados ao sistema por meio de estereótipos determinando modos de ser e de sentir que, também por vontade consciente, por uma existência consciente alienada e estereotipada, permanecem distante de tudo que não consiga identificar com sua realidade. Em contrapartida, há o movimento inverso, com potenciais de inovação, transformação e criação de novas formas de ser e existir nas mais diversas culturas por meio de suas trocas e relações sociais e culturais.

O que é determinante considerar na contribuição de Leví-Strauss (1953) para identificar este processo dialético e contraditório das forças que atuam em direções opostas entre a unificação e a diversificação, entre a manutenção e o particularismo contrários a convergência de afinidades, é o que envolve uma desigualdade entre raças, entre grupos sociais, o que abarca uma disputa entre adversários de um regime político que defendem um falso evolucionismo apropriando-se de culturas diversas que possam se moldar as identidades do próprio regime, suprimindo a diversidade de fato por meio de uma visão etnocêntrica e cumulativa.

Há um conflito envolvendo a ausência de respeito e uma opressão de oportunidades para que formas diversas de compreender o mundo possam ser acessadas e compreendidas, que tais culturas possam partilhar, contribuir, construir e reconstruir sua própria história e a de outras culturas por meio de uma existência consciente diversa a conhecida. Negligenciam-se as possibilidades de agregar novas formas de pensar mais amplas, mais completas, mais complexas e realmente diferentes. Trabalha-se com a manutenção das ideologias etnocêntricas instauradas não pelo bem da vida social, mas pela manutenção da estrutura da vida social capitalista por meio de sua produção, distribuição e consumo de bens materiais visando o acúmulo de capital por um pequeno grupo social. E de forma cada

vez mais ampla vem alcançando novos territórios, novas culturas e as mais diversas formas de pensar pertencentes ao mundo.

As culturas, mesmo que cumulativas, são naturalmente diversas. No entanto, o mundo vive um movimento histórico em que o sistema de produção capitalista, visando uma expansão global, obriga as mais diversas culturas, mesmo as tidas dentro do perfil cumulativo, a serem ocidentalizadas e moldadas ao modelo capitalista de existência consciente para uma vida social voltada ao capital. Cria-se, como resultado, uma sensação de tolerância a essa cultura capitalista que se ramifica e transforma as demais culturas, mas de uma maneira estereotipada, carregada de elementos ideológicos e alienantes, resultando em um sistema de opressão e não de fruição, criando processos de massificação e submissão a tais culturas dominantes. As culturas a que se integram ao modelo cultural dominante se tornam dominadas e subjugadas, perdendo traços históricos de sua cultura original.

Há uma opressão tamanha na contemporaneidade que sufoca, os claustrofóbicos não suportando a própria existência, os extremistas radicalizam-se em movimentos de resistência e rompimento em busca de resgatar o “puro” daquilo que entendem por sua matriz cultural original, os opressores se oportunizam, os oprimidos buscam sobreviver, há falta de liberdade de manifestações e existências de suas singularidades. As pessoas se perdem de si dentro de tais culturas as quais se integram, deixam de fundar-se em sua forma de ser e passam a construir uma forma de ter. Algumas buscam resistir ou fugir de tal existência consciente em que o trabalho e o indivíduo tornam-se mais um elemento do processo capitalista, buscando o tornar em sua própria existência mais um diante de um processo de fortalecimento do individualismo exacerbado. Em contrapartida, há os indivíduos que - em sua existência consciente diversa e/ou resistente - lutam por meio da vontade pela mudança do *status quo*. Tal luta é travada de diversas formas, entre elas o direito proposto pela Unesco de que as nações e seus grupos sociais possam manifestar seus diversos modos de se criar, produzir, distribuir, difundir e fruir sua existência consciente, o que nesta pesquisa torna-se um ponto determinante de manutenção, preservação e expansão da diversidade cultural.

Diversidade cultural é uma forma diversa de olhar e entender o mundo ao seu redor por meio de traços e aquisições singulares. É a diferença daquilo que se compreende como padronizado, comum diante de uma dada realidade social. Permite aclarar e transformar realidades sociais, culturas existentes. É um caleidoscópio em constante movimento diante da existência consciente do próprio homem ao longo da história. São as manifestações

oriundas das diversas culturas que são capazes de mudar a própria história de uma sociedade, do próprio homem.

Tradicionalmente, como lembra Leví-Strauss (1953), a força e a presença da diversidade cultural sempre esteve em atuação nas transformações culturais e humanas. No entanto, o que tem mudado é o movimento de homogeneização do capitalismo ocidental que têm, de maneira cada vez mais atuante, impedido os movimentos naturais de trocas. Em contrapartida, com extremo potencial de ampliação dos acessos e trocas, há uma série de inovações tecnológicas e processos de comunicacionais que têm surgido para auxiliar a expansão e acesso das diversidade cultural existente no mundo.

Ao pensar a diversidade cultural no cinema brasileiro, tais questões tornam-se fundamentais. Mais do que números a serem considerados, como pede Marx, a compreensão do movimento do objeto dentro de uma estrutura social altera e expande o movimento de análise e compreensão dos dados por parte do pesquisador. O que é produzido, distribuído e acessado que abarcam a diversidade cultural, envolve relações diretas com a estrutura social da qual o país está inserido, bem como a existência consciente do indivíduo social a qual pertença, com suas manifestações individuais e coletivas que envolvem a vontade, a tolerância, a gratidão e a humildade em se permitir fruir com conteúdos diversos aos análogos a sua identidade cultural. Neste movimento complexo do cinema nacional e sua relação com a diversidade cultural, o que torna-se possível afirmar é que a diversidade cultural da qual aqui será tratada é aquela que envolve a produção de núcleos e indivíduos culturalmente diversos aos tradicionalmente existentes no mercado cinematográfico. Ou seja, o foco da pesquisa a ser analisado são exatamente os indivíduos e os núcleos culturalmente diversos aos historicamente consolidados e conhecidos no mercado cinematográfico que buscam partilhar por meio de obras cinematográficas suas manifestações culturais produzindo, distribuindo e ofertando ao consumo suas mais diversas formas de ser e existir na vida social.

Neste movimento entre resistência e expansão das relações culturais, Enrique Sánches Ruiz, pesquisador e professor das áreas de comunicação e desenvolvimento público, desenvolveu em 2012, um dos textos mais elucidativos para esta pesquisa. Com o tema “Diversidade e concentração no espaço audiovisual ibero-americano”, propõe pensar a temática da dialética entre a diversidade cultural diante dos espaços de concentração audiovisuais. O autor traz os conceitos de “homogeneização” e “heterogeneidade” como os dois caminhos possíveis neste cenário. Há uma conceituação da dialética entre diversidade e a concentração no âmbito das indústrias culturais. Desde o pensamento marxiano acerca

da cultura, identifica-se uma tendência da industrialização da cultura para o que é chamado por homogeneização. Outros autores apresentados neste trabalho também se apropriam do termo no mesmo sentido, do processo de concentração das diversas formas de expressões culturais por meio de uma padronização de gostos e formas de consumo a partir de critérios pré-determinados, sejam eles de consumo massivo, seja eles de consumo de nichos. Contudo, a ideia de heterogeneidade viabilizada pelo potencial da diversidade como contraponto dialético da homogeneização, é apresentada pelo autor de maneira a justificar a diversidade cultural ser um assunto entre os que encontram-se nas prioridades de atenção, discussões e preocupações na agenda ibero-americana diante dos interesses das indústrias culturais, especialmente nos temas ligados aos meios audiovisuais, nos processos sociais, culturais, políticos e econômicos na área. Para ele “as forças do mercado têm provado favorecer os processos de concentração midiática e, portanto, não contribuem para que prevaleça a diversidade” (RUIZ, 2012, p. 63). Em síntese de seu pensamento Ruiz apresenta:

A diversidade cultural, social e política é uma questão chave para a iberoamérica e ao resto da orbe, misturada intimamente com o tema da democracia, a participação no desenvolvimento e as identidades culturais, sociais e políticas. A sua vez, no mundo contemporâneo os meios massivos de comunicação ou, mais de modo geral, as indústrias culturais, encontram-se entre os principais atores que podem propiciar a diversidade simbólica, mas também certas formas de identidade no mundo. Se bem é certo que a orbe da cultura se produz e reproduz sob o signo da multiplicidade, hoje e dia um principal motor de desenvolvimento cultural são as indústrias culturais³⁹, que tendem em grande medida em direção a concentração e a relativa homogeneização. Assim é possível pensar que coexistem dois processos na história contemporânea: um, a tendência em direção a heterogeneidade e a diversidade no plano cultural, e o outro, em direção a homogeneidade. É questão de qual dos processos seja dominante em um dado momento, enquanto é claro que nunca se irá impor completa e monoliticamente um só. (RUIZ, 2012, p. 63-64)

O autor alerta que o tema diversidade não deve ser pensado “sem implicar o que poderia considerar seu antônimo: a concentração” (Ibid., p. 64), não se tratando de um “simples jogo de palavras, mas de um campo semântico que inclui outros termos, que se referem a múltiplas possibilidades de realidade com respeito aos processos culturais (...), processos sociohistóricos” (RUIZ, 1992, In RUIZ, 2012, p. 64) que abarcam a economia, a política entre outros, quando envolvem as indústrias culturais. “Desde um ponto de vista econômico, o contrário da diversidade, a concentração, relaciona-se com o monopólio e o

³⁹ Conceito debatido posteriormente

oligopólio, com a falta de competência, de opções e de acesso” (Ibid., p. 64). Assim, a diversidade no processo de produção, distribuição e consumo significa para o autor mercados não monopolístico ou oligopolísticos

é o manejo não “discrecional”⁴⁰ não estabelecimento dos preços, multiplicidade de opções e, especialmente, enquanto não unicamente com respeito ao consumo, acesso; é dizer, em princípio, falamos do acesso e no acesso as possibilidades da produção, a colocação em circulação, ou a recepção e consumo de bens/serviços culturais midiáticos. (RUIZ, 2012, p. 64)

Desta forma, o poder de mercado que possui como significado para o autor a concentração da produção e distribuição de mercadorias culturais que acaba por gerar implicações e consequências envolvendo outros âmbitos de poder. “Desde uma perspectiva política, a diversidade oposta a concentração de recursos de poder, remete à participação, à pluralidade, ou melhor, ao pluralismo: em suma, a uma ordem democrática” (Ibid., p. 65). Além disso, coloca como fundamental a questão do acesso para a produção, distribuição e consumo de mensagens, bem como a existência de opiniões. “Temas como o da liberdade de expressão e o direito a informação se sobredeterminam quando há um alto grau de concentração nas possibilidades de fazer circular socialmente discursos, ideias, projetos” (Ibid., p. 65). De maneira enfática o autor afirma que a chave cultural é a diversidade que representa a criatividade humana. Ela significa “a multiplicidade, a heterogeneidade e portanto, a enorme riqueza que caracteriza a todas as formas de vida e de expressão com as que os seres humanos produzimos sentido, significamos o mundo, o entendemos e o projetamos para as gerações vindouras” (UNESCO, 2002^a IN RUIZ, 2012, p. 65). Por conta disso, ao se limitar a diversidade, acredita se restringir a liberdade cultural e, como reflexo, propicia-se a homogeneidade (PNUD, 2004 IN RUIZ, 2012).

No que compreende por “plano dos “conteúdos”, ou do significado, talvez mais apropriadamente com respeito à referencialidade” (RUIZ, 2012, p. 65), compreende ser central “o aspecto da visibilidade social: concentrada e excludente, ou diversa, plural e incluyente. A visibilidade social (ou invisibilidade, o que se mostra ou não, do que se fala ou não) cultiva a sua vez certos tipos de identidade” (Ibid., p. 65). Desta forma, acredita ser quase óbvio que “esta concentração de visibilidades têm a sua vez consequências e implicações políticas” (Ibid., p. 65). O que faz com que a diversidade cultural possua uma relevância além do que se apresenta inicialmente, abarcando “um universo semântico e

⁴⁰ **discrecional.** “Este adjetivo faz referência a aquilo que se faz livremente, a faculdade de governo em funções que não estão reguladas e ao serviço de transporte que não está sujeito a compromissos de regularidade”. (RUIZ, 2009, p. 64)

referencial muito além do que os meios massivos de difusão e as indústrias culturais” (CANCLINI, 2004 IN RUIZ, 2012, p. 65) possam inicialmente apresentar. Isso faz com que seja possível, entende Ruiz (2012), compreender que o conceito de diversidade aplicado as indústrias culturais torne-se realmente complexo e também permite romper com aspectos e dimensões distintos que envolvam o tema nos níveis de agregação ou generalidade, sejam elas com tendências globais ou internacionais, até mesmo no plano local. Para ele, “segue em nível nacional, ao interior de ontem também há regiões, até chegar ao âmbito mais perto aos sujeitos sociais, ou o local. Estas distinções são úteis analiticamente quando se fala em identidades ou de diversidade cultural.” (RUIZ, 2012, p. 66). Há um intercâmbio desigual de trocas que dão origem a atenção ao conceito de diversidade cultural no mundo, há um processo de imperialismo midiático no mundo que resulta em um processo de

“homogeneização cultural e a perda de “identidade nacional” que se baseou no (re)descobrimento de que as influências dos meios não são diretas e onipotentes, mas múltiplas, mediadas e complexas, e na constatação de que a cultura e a identidade não são “essências imutáveis”, mas que constituem processos sociais complexos e cambiantes. (CANCLINI, 2001, IN RUIZ, 2012, p. 71).

Os desafios – ou problema - diante do tema para Ruiz (2012) é que “alguns desses argumentos, exagerados e simplificados, se converteram em elementos apolíticos tanto para as grandes transnacionais midiáticas, como para quem domina o campo no interior do país” (RUIZ, 2005b; BILTEREYST, 2002 In RUIZ, 2012, p. 71). Criou-se um novo clima de opinião no âmbito global em que “predominantemente enfatizava a diversidade, mas em realidade as tendências à concentração seguiram predominando os processos históricos.” (RUIZ, 2012, p. 71). Em uma análise a longo prazo, o autor identifica que as mensagens midiáticas são “mediações expressivas que cultivam representações de como é o mundo, a sociedade e a história; e de como poderiam e deveriam ser” (Ibid., p. 81). Por conta disso acredita haver um “amplo veto para a investigação social, que pode servir como base para propostas adequadas de políticas públicas que se propagam a melhorar as práticas simbólicas sociais que efetuam os meios.” (Ibid., p. 81). Em suas pesquisas o autor aponta que o panorama encontrado tem sido de predominância da tendência a concentração, em direção a homogeneização sobre a diversidade e o pluralismo midiático e cultural.

Já está perfeitamente estabelecido que as culturas locais, regionais e “nacionais” em todos lados são por natureza criativa, expansiva e múltiplas. Mas também está bastante comprovado que há tendências a que os setores mais dinâmicos das culturas no mundo sejam movidos pelas indústrias culturais, que a sua vez tendem as integrações

horizontais, verticais, a convergência (tecnológica, mas também empresarial), as fusões e aquisições, que se centralizam, se transnacionalizam. E pensar sobre as conhecidas adaptações midiáticas ao regional e local, a chamada “globalização”, nos parece que predomina mais a tendência a homogeneidade que a heterogeneidade. Eu creio que ambas tendências coexistem historicamente: o movimento para a concentração e a centralização (propulsado pela força e os interesses econômicos), e a tendência em direção a diversidade e a coexistência e integrações plurais (nas mãos de algumas forças políticas e de criatividade cultural). (RUIZ, 2012, p. 82).

Nesta tendência, Ruiz argumenta que ““leis naturais” como as da oferta e a demanda não resolveram que seja a tendência em direção a diversidade cultural a que predomine” (Ibid., p. 82). Assim, aponta que torna-se necessário pensar em políticas públicas em todos os níveis – locais a planetárias – que busquem um “desenvolvimento mais produtivo”: aquele “que valoriza a riqueza das diferenças, propicia a comunicação e o intercâmbio – interno e com o mundo – e contribuem a corrigir as desigualdades”. (CANCLINI, 2005, 2. IN RUIZ, 2012, p. 82). Compreende que é necessário que existam intervenções com políticas públicas que controlem processos que envolvam a concentração na propriedade e o controle das indústrias culturais audiovisuais, inclusive no interior dos países. Mais do que isso, Ruiz (2012) aponta que se faz necessário gerar políticas de aliança, coprodução e abertura dos mercados entre os países ibero-americanos “para gerar mecanismos de produção da diversidade em todos os aspectos, setores e fases da atividade. Somente assim, o setor contribuirá ao desenvolvimento mais vivo e rico de nossos países” (Ibid., p. 82-83).

A expansão e diversificação de novas opções audiovisuais (televisão digital, todas as modalidades de TV paga, DVD e Blue Ray, TV e cinema nos smartphones, tablets etc) que tem sido possíveis pela digitalização e a convergência tecnológica, está já trazendo novas demandas de produtos culturais audiovisuais. Os países iberoamericanos devem gerar a capacidade para cobrir uma parte importante dessas demandas no interior de cada um e para existir uma oferta iberoamericana, pertinente para essa mesma demanda ampliada. A fim de que se gere uma competitividade externa, necessita-se criar um ambiente competitivo interno. Mas a convergência que se tem tido dando entre as tecnologias da informação, as telecomunicações e os meios audiovisuais, a sua vez está trazendo consigo outro tipo de convergência, na forma das grandes fusões, aquisições e alianças estratégicas entre corporações. A alta concentração em umas poucas empresas de produção e posta em circulação, junto com a disparidade nos fluxos e intercâmbios internacionais de produtos culturais, limitam a diversidade e pluralidade das manifestações culturais que circulam (UNESCO, 2006; BECERRA e MASTRINI, 2005 IN RUIZ, 2012, p. 74).

Os conceitos de homogeneização e de heterogeneidade apresentados por Ruiz (2012) no contexto do audiovisual e da própria indústria do audiovisual, permite enaltecer a relevância do tema desta pesquisa. Enquanto a homogeneização estimulada pela indústria cultural instiga o debate acerca da diversidade cultural, identifica-se um movimento crescente da concentração e padronização dos produtos culturais. Mesmo afirmando nunca ser apenas um deles a assumir a função social, a dialética entre homogeneização e heterogeneidade estão diretamente ligados aos enfrentamentos que a força do processo de concentração da produção e distribuição de mercadorias provoca e refletem não apenas para o consumo de produtos culturais, mas a interferência que acarretam em outras instâncias que envolvem o próprio âmbito do poder, como alerta o autor. É nesta tensão entre produção de bens culturais, a diversidade cultural e o poder que identifica-se a relevância de estudos acerca das políticas públicas e sociais instauradas como instrumentos sociais capazes – ou não – de modificar os movimentos sociais entre homogeneização e heterogeneidade.

Como argumenta o autor, a diversidade cultural o antônimo da concentração, se torna um ferramental que remete a processos de participação, multiplicidade, pluralismo e criatividade humana. Falar de diversidade cultural é promover o antagonismo do próprio modelo de estrutura capitalista que envolve, fundamentalmente a indústria que se apropria da cultural. Mais do que isso, o acesso e compartilhamento de seus conteúdos viabilizada a possibilidade de contatos e compartilhamentos de riquezas que o autor compreende por caracterizar todas as formas de vida e de expressão que os seres humanos são capazes de produzir sentido, com suas construções de significados e significações diversas diante do mundo que acabam refletindo no presente e em gerações futuras. Ou seja, é o que o pensamento marxiano compreende como uma das partes fundantes e determinantes da cultura: sua capacidade de ser uma arma de propaganda da luta de classe, capaz de gerar transformações na estrutura social que envolvem ainda elementos subjetivos e estruturantes da vida social, como valores simbólicos e as identidades que compõem e interagem na vida social, como será apresentado a seguir.

3.2 Poder simbólico, identidades, culturas híbridas e as relações entre o local e o global

Um dos elementos mais utilizados na vida social para consolidações e ajustes culturais na vida social envolve o poder que possuem os valores simbólicos em uma sociedade. Tais valores interessam a esta pesquisa porque são decisivos ao ponto de

poderem interferir diretamente na manutenção, preservação, expansão, modificações ou extermínio de determinadas formas de manifestação e expressão cultural, como as oriundas de núcleos de diversidade cultural. É por meio do uso de valores simbólicos que o sistema capitalista molda e ajusta os valores e tradições culturais sem que exista para isso movimentos de ações expressivas de conflito e/ou resistência para a dominação. Tanto a cultura, quando a diversidade cultural passam a ter nos valores simbólicos as relações de interação e interferência.

Para melhor compreender a força e capacidade de influência sobre uma dada cultura e suas modificações provocadas por ele, o sociólogo e filósofo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) explica e determina o que define como “poder simbólico”. O conceito é definido pelo autor (2010) como “esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que exercem” (BOURDIEU, 2010, p. 7-8). Oriunda de pensamentos de vários autores, a definição envolve sua composição por diversos instrumentos simbólicos que se dividem em três grandes categorias. Tais categorias se assemelham fortemente ao pensamento marxiano para o processo de produção na estrutura social capitalista vinculado a infraestrutura, superestrutura e o Estado. Para Bourdieu (Ibid., p. 16) os instrumentos simbólicos são divididos em: estruturas estruturantes, estruturas estruturadas e instrumentos de dominação.

Em síntese, estruturas estruturantes envolvem instrumentos de conhecimento e de construção do mundo objetivo, formas simbólicas por meio de estruturas subjetivas, significação que abarca a objetividade como concordância dos sujeitos (consenso). Já as estruturas estruturadas abarcam os meios de comunicação com suas línguas ou culturas, discurso ou conduta, objetos simbólicos por meio de estruturas objetivas, formas sociais de classificação, significação que integra o sentido objetivo como produto da comunicação que é a condição de comunicação. Por fim, os instrumentos de dominação que envolvem o poder, a divisão de trabalho – vinculado as classes sociais –, a divisão do trabalho ideológico – ligado ao processo manual e intelectual –, a função de dominação, as ideologias – entre mitos e línguas – e corpos de especialista em concorrência pelo monopólio da produção cultural legítima. Ele explica a força do poder simbólico como elemento não arbitrário do processo de produção cultural:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou

econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isso significa que o poder simbólico não reside nos “sistemas simbólicos” em forma de um “*illocutionary force*”⁴¹, mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras. (BOURDIEU, 2010, p. 14-15).

O autor (2010) explica que este poder é subordinado, sendo “uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras forças de poder” (Ibid., p. 15). Ele destaca que este poder “pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações sociais com relações de força e dos modelos cibernéticos que fazem delas relações de comunicação” (Ibid., p. 15). Para o autor há a regência de uma transformação que resulta na transmutação de “diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra, de eufemização) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força” (Ibid., p. 15). O resultado é gerar um processo de “ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia” (Ibid., p. 15).

Há para Bourdieu a construção de “sistemas simbólicos” que atuam como instrumentos de conhecimento e de comunicação e que “só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social)” (Ibid., p. 9). Há uma estruturação por meio de símbolos concebidos e aplicados como instrumentos que o autor chama de “integração social”. Ao serem utilizados como instrumentos de conhecimento e de comunicação “eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração “lógica” é a condição de integração “moral”” (Ibid., p. 10).

Seguindo o pensamento de tradição marxista o autor considera que “as ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo” (Ibid., p. 10). Como resultado, é identificado pelo autor que a cultura dominante

⁴¹ Força ilocucionária

contribui para a concretização da “integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto” (Ibid., p. 10). Desde modo, gera a “desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções” (Ibid., p. 10). Esse efeito, identificado pelo autor como ideológico, produz a cultura dominante que dissimula a função de divisão, transformando-a na função de comunicação: “a cultura que une (intermediário de comunicação) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante.” (Ibid., p. 11). As relações de comunicação, obviamente contendo a comunicação midiática, quando utilizadas com o poder simbólico, para o autor (2010), são poderosas ferramentas de dominação. Assim, em suas palavras, as relações de comunicação

(...) são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidas nessas relações e que, como o dom ou *potlatch*⁴², podem permitir acumular poder simbólico. É quando instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”. (BOURUDIEU, 2010, p. 11)

O autor compreende que as diferentes classes e o que chama de “frações de classes” estão envolvidas em uma luta que considera ser propriamente simbólica buscando “imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais” (Ibid., p. 11). Para ele há uma tomada de posições ideológica dos dominantes que “são estratégias de reprodução que tendem a reforçar dentro da classe e fora da classe a crença na legitimidade da dominação da classe” (Ibid., p. 11). Tais posições compreende que podem ser conduzidas de modo direto, no que identifica como “conflitos simbólicos da vida cotidiana” ou por meio de procurações que acontecem de modo mediado por especialistas da produção simbólica, os produtores simbólicos dedicados em tempo integral a isso “na qual está em jogo o monopólio da violência

⁴² Cerimônia ou ritual ligado a demonstração de riqueza.

simbólica legítima” (cf. Weber IN BOURDIEU , 2010, p. 11). O que significa para Bourdieu (2010) como o poder de impor, inculcar “instrumentos de conhecimento e de expressão (taxinomias) arbitrários – embora ignorados como tais da realidade social” (Ibid., p. 11). Por conta disso, Bourdieu apresenta que, por meio da produção simbólica, há uma luta simbólica entre as classes.

A classe dominante é o lugar de uma luta de hierarquia dos princípios de hierarquização: as frações dominantes, cujo poder assenta no capital econômico, tem em vista impor a legitimidade da sua dominação quer por meio da própria produção simbólica, quer por intermédio dos ideólogos conservadores os quais só verdadeiramente servem os interesses dominantes por acréscimo, ameaçando sempre desviar em seu proveito o poder de definição do mundo social que detêm por delegação; a fração dominada (letrados ou “intelectuais” e “artistas”, segundo a época) tende sempre a colocar o capital específico a que ela deve a sua posição, no topo da hierarquia dos princípios de hierarquização. (BOURDIEU, 2010, p. 12)

Bourdieu apresenta que há uma produção dos sistemas ideológicos pelos especialistas visando a luta pelo monopólio da produção ideológica legítima, tornando-a “instrumentos de dominação estruturantes pois que estão estruturados” (Ibid., p. 12). O autor explica que esta produção se distingue conforme vão sendo produzidas, sendo apropriadas “pelo conjunto do grupo ou, pelo contrário, produzidos por um corpo de especialistas e, mais precisamente, por um campo de produção e de circulação relativamente autônomo” (Ibid., p. 12) que resultam em uma “dimensão do progresso da divisão do trabalho social, portanto, da divisão em classes e que conduz, entre outras consequências, a que se desapossam os laicos dos instrumento de produção simbólica”. (Ibid., p. 13)

As ideologias devem a sua estrutura e as funções mais específicas às condições sociais da sua produção e da sua circulação, quer dizer, às funções que elas cumprem, em primeiro lugar, para os especialistas em concorrência pelo monopólio da competência considerada (religiosa, artística etc) e, em segundo lugar e por acréscimo, para os não-especialistas. Ter presente as ideologias são sempre duplamente determinadas, - que elas devem as suas características mais específicas não só aos interesses das classes ou das fracções de classe que elas exprimem (função de sociodiceia), mas também aos interesses específicos daqueles que as produzem e à lógica específica do campo de produção (comumente transfigurado em ideologia da “criação” e do “criador”) – é possuir o meio de evitar a redução brutal dos produtos ideológicos aos interesses das classes que eles servem (efeito de “curto-circuito” frequente na crítica “marxista”) sem cair na ilusão idealista a qual consiste em tratar as produções ideológicas com totalidades auto-suficientes e autogeradas, passíveis de uma análise pura e puramente interna (semiologia). (BOURDIEU, 2010, p. 13)

No pensamento desenvolvido acerca do poder simbólico Bourdieu (2010) apresenta os conceitos de campo de poder e campo intelectual. Não explorado nesta pesquisa, apresenta-se apenas a compreensão de que campos envolvem a constituição da realidade do mundo social, com diversas formas de construção de sentido que formam um espaço possível, um espaço de práticas humanas sociais específicas com agentes que definem suas marcas intelectuais, um sistema de coordenadas de ação e manutenção, como um jogo constante de preservação do espaço – campo – de quem coordena e integra este espaço entre quem está fora, ou a margem deste campo e quer entrar para manejar o sistema de coordenadas adotado.

A teoria geral da economia dos campos permite descrever e definir a forma específica de que se revestem, em cada campo, os mecanismos e os conceitos mais gerais (capital, investimento, ganho), evitando assim todas as espécies de reducionismo, a começar pelo economismo, que nada mais conhece além do interesse material e a busca da maximização do lucro monetário. Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir. (BOURDIEU, 2010, p. 69)

Apresentado o conceito, torna-se possível expor a função ideológica da produção simbólica compreendida pelo autor. Ela é uma “homologia de estrutura entre o campo de produção ideológica e o campo da luta de classes”, resultando em lutas eufêmicas econômicas e políticas entre as classes:

é na correspondência da estrutura e que se realiza a função propriamente ideológica do discurso dominante, intermediário estruturado e estruturante que tende a impor a apreensão da ordem estabelecida como natural (ortodoxia) por meio da imposição mascarada (logo, ignorada como tal) de sistemas de classificação e de estruturas mentais objetivamente ajustadas às estruturas sociais. (BOURDIEU, 2010, p. 14)

Como resultado, o autor explica que o mercado dos bens simbólicos possui leis próprias que não estão vinculadas a comunicação universal entre os sujeitos pensados como universais, mas sim em uma

lógica propriamente simbólica da distinção – em que existir não é somente ser diferente, mas também ser reconhecido legitimamente diferente e em que, por outras palavras, a existência real da identidade supõe a possibilidade real, juridicamente e politicamente garantida, de afirmar oficialmente a diferença – qualquer unificação, que assimile aquilo que é diferente, encerra o princípio da dominação de uma identidade sobre outra, da negação de uma identidade por outra. (BOURDIEU, 2010, p. 129)

Como reflexo deste movimento de poder simbólico, Bourdieu explica que criam-se hábitos, ou como ele define, “habitus” que envolvem conhecimentos adquiridos e um haver, uma “disposição incorporada, quase postural -, mas sim o de um agente em ação (...) o “lado ativo” do conhecimento prático que a tradição materialista” (Ibid., p. 61) resulta na facilitação da manutenção dos sistemas de poder simbólico. Com isso, é possível identificar que “(...) as relações de força objetivas tendem a reproduzir-se nas relações de força simbólica, nas visões de mundo social que contribuem para garantir a permanência dessas relações de força” (Ibid., p. 145). Assim, é possível afirmar que “o capital simbólico – outro nome da distinção – não é outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie” (Ibid., p. 145).

Nunca se passa para além da história e a ciência do homem não pode por a si mesma outro fim que não seja o de se reapropriar, pela tomada de consciência, da necessidade que está inscrita na história e, em particular, de conferir a si mesma o domínio teórico das condições históricas em que podem emergir necessidades trans-históricas. (BOURDIEU, 2010, p. 70)

O movimento artístico, por exemplo, para Bourdieu passa por um processo de depuração e autonomia orientado por aquilo que o define e distingue de modo exclusivo “para além mesmo dos sinais exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos, da sua identidade”. (Ibid., p. 70). Compreende-a, assim, a grande mídia - ligada a movimentos artísticos - como é o caso do cinema - como aquela que é responsável por traçar relações sociais, sejam elas informacionais, de conhecimento, bem como outras que envolvem a comunicação e o próprio entretenimento, pois sua influência é identificada como referencial de realidade e que reflete em uma posição de poder. Conforme aponta Bourdieu, cria-se um poder simbólico a partir da mídia e, com isso, as aquisições de poderes invisíveis que só podem ser exercidos “com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (Ibid., p. 8).

Bourdieu (1989) entende que a simbologia envolve exatamente as aquisições de poderes invisíveis que só podem ser exercidos “com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 8). Ou seja, há uma pré-disposição de aceitação das construções simbólicas definidas pela grande mídia. O autor aponta que os sistemas simbólicos sendo usados como ferramentas de conhecimento e comunicação conseguem ser exercidos envolvendo um poder estruturante e um outro estruturado e, como isso, dialogam com um cenário favorável para

que a grande mídia assuma a posição de poder estruturante. Cria-se, assim, a força do poder simbólico que para Bourdieu (2010) é um “poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem” (Ibid., p. 9) que constrói o sentido imediato do mundo social, provocando uma “concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências” (DURKHEIM In BOURDIEU, 2010, p. 9).

A mídia como simbologia da modernidade, é dado à ela, de certa forma, o poder da “construção” da realidade simbólica e fragmentada, das comunicações com a realidade social mediadas, da capacidade de promover a homogeneidade de pensamentos e, com isso, dos próprios hábitos culturais. O cinema neste movimento de poder midiático sempre teve um espaço relevante na participação social, como já apresentado neste trabalho desde o pensamento marxiano acerca do valor simbólico e do próprio fetichismo agregado. O que torna-se relevante considerar com a contribuição de Bourdieu é a força do poder simbólico envolvida nele. Mais do que arte, o cinema é produto de consumo, uma mercadoria do sistema de produção e com forte poder de manipulação por meio de uma sensação de diversão e entretenimento que provoca. Não diferente do que é compreendido pela força do poder simbólico, ele se integra as obras cinematográficas e cria uma relação de domínio sobre os sentidos imediatos do mundo social, também os homogeneizando.

Inevitavelmente, mais uma vez as existências conscientes diversas dos mais variados núcleos de realidade sociais passam a estar em posição de desvantagem, sendo excluídos ou parcialmente absorvidos e moldados aos padrões simbólicos instituídos tanto para uma melhor adequação ao sistema, quanto a melhor fruição com as identidades culturais consumidoras. A mídia assume, assim, um poder estruturante na estrutura social. Sem modificar a tendência do que é apresentado até aqui, o poder simbólico é mais um ferramental do processo de produção, distribuição e consumo da produção industrial.

O poder simbólico, conforme define o autor, com sua poderosa força de dominação de uma classe sobre a outra, consegue impor a definição de um mundo social conforme seus interesses, colocando, mais uma vez, o capital no topo da hierarquia dos princípios sociais. Ao conseguir se inserir nas estruturas que o autor chama de estruturantes, estruturadas e nos instrumentos de dominação, passa a ser uma ferramenta que, ao se integrar com outras forças de poder, é capaz de construir uma dada realidade, ou seja, modificar realidades sociais por meio de instrumentos de conhecimentos e comunicações que vão dando - de forma consensual - um novo sentido ao mundo em busca de uma adequação para a reprodução da ordem social. Cria-se uma relação determinada em que na

estrutura social produz e reproduz crenças estabelecidas. (BOURDIEU, 2010). Com a explicação do autor torna-se possível compreender que as próprias raízes históricas e culturais de uma estrutura social vão sendo minadas, modificadas e/ou moldadas ao interesse de uma classe dominante de modo permissível e gradativamente legitimado, já que agem de maneira, muitas vezes irreconhecível e transfigurada. A própria diversidade cultural, por conta disso, acaba sendo minada ou profundamente modificada não apenas em sua forma de ser e existir, bem como nas suas mais diversas formas de manifestação social, inclusive na manifestação cinematográfica.

Como aponta o autor, o poder simbólico segue o mesmo processo como ferramental dos objetivos da classe dominante: Ao mesmo tempo em que a cultura dominante de tal sistema social une as diversas culturas, as compreende como subculturas e, gradativamente, vai as modificando ou aniquilando. Não há exatamente um processo de trocas, mas de apropriação apenas do que lhe é rentável e um processo de subjugação dos demais valores culturais podendo viabilizar com eles mecanismos de convívio com a cultura dominante, mas sendo administradas para que não se tornem ameaças ao modelo social. Podem chegar ainda a sua extinção, instaurando-se novos modos de vidas e hábitos culturais. Tais movimentos de controle ou processo de aniquilação, resultam em ambientes dialéticos entre lutas de grupos sociais ou classes sociais por sua manutenção, por seu espaço social, por seu campo simbólico. Criam-se condições de longos processos de lutas eufêmicas, econômicas, políticas, fundamentalmente, envolvendo ideologias, modos de ser e existir diante do mundo. (BOURDIEU, 2010). Tornam-se, desta forma, lutas culturais que o poder simbólico atua ativamente para que a apropriação da cultura dominante sobre uma cultura diversa ocorra de modo suave, sem enfrentamentos e sem conflitos, evitando de maneira sutil reações de lutas de resistência.

No entanto, a relação dialética existente com a instauração de sistemas ideológicos e simbólicos, por meio do mercado de bens simbólicos, com suas próprias leis, sobre as mais diversas culturas, torna-se determinante para a preservação da diversidade cultural no mundo e a própria contraposição de tal poder. E resgatando a fala de Bourdieu, torna-se fundamental salientar que encerram-se os princípios de dominação de uma cultura sobre a outra, de uma identidade sobre a outra, quando se finda a negação de uma identidade, ou a “negação de uma identidade por outra” (BOURDIEU, 2010, p. 129). Assim, para o autor, “existir não é somente ser diferente, mas também ser reconhecido legitimamente diferente”, ou seja, “a existência real da identidade supõe a possibilidade real, juridicamente e politicamente garantida, de afirmar oficialmente a diferença – qualquer

unificação, que assimile aquilo que é diferente, (Ibid., p. 129). E pensando na relevância da existência da identidade, segue neste processo de mergulho no movimento do objeto da sistematização do conceito da diversidade cultural, um dos elementos mais significativos de sua concepção: a identidade cultural.

O sociólogo jamaicano vinculado aos Estudos Culturais, Stuar Hall (1932-2014), apresenta a identidade cultural como um elemento diretamente relacionado ao conceito de diversidade cultural. Para ele (2006), a modernidade a partir de uma perspectiva que envolve relações tardias, crises de identidade e mudanças, tem no conceito de identidade do sujeito e posteriormente a identidades culturais tem o envolvimento em um pertencimento as culturas. Hall afirma que conceito de identidade “é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova” (HALL, 2006, p. 9). Por conta disso, busca refletir acerca do tema sendo aderente a ideia de que “as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas” (Ibid., p. 8). Hall defende que há um processo de fragmentação das “paisagens naturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (Ibid., p. 9). O que para o autor acabam também mudando as identidades pessoais “abalando ideias que temos de nós próprios como sujeitos integrados” (Ibid., p. 9).

Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. Como observa o crítico cultural Kobena Mercer, “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER, 1990, p. 43 In HALL, 2006, p. 9).

Hall (2006) apresenta em seu pensamento três concepções de identidade ao longo das últimas décadas:

A) O sujeito do iluminismo, sendo uma pessoa, um indivíduo totalmente “centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia” (Ibid., p. 10). Este núcleo “permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico”” (Ibid., p. 10) ao longo de sua existência e tendo como centro essencial do eu a identidade de uma pessoa. “Era uma concepção “individualista” do sujeito e de sua identidade” (HALL, 2006, p. 10-11).

B) O sujeito sociológico, aquele que “refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”” (Ibid., p. 11). Essas pessoas mediavam “os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava” (Ibid., p. 11). Partindo da concepção clássica sociológica, “a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade” (Ibid., p. 11). Com isso, “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem” (Ibid., p. 11). Nesta concepção, a identidade “preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público” (Ibid., p. 11). Desta forma, projetamos a “nós próprios nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”” (Ibid., p. 11), com isso, é possível identificar que “contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural” (Ibid., p. 11). Como consequência, a “identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeitos à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e previsíveis.” (HALL, 2006, p. 12).

C) O sujeito pós-moderno que provém de uma identidade unificada e estável que está se tornando fragmentado, sendo ele composto “não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”. As identidades pertencentes as paisagens sociais que “asseguravam conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais”. Envolve nisso o processo de identificação, “através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2006, p. 12).

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2006, p. 13)

O autor apresenta que a identidade que é sentida plenamente unificada, completa, segura e coerente acaba sendo uma fantasia, pois, mesmo que temporariamente, “à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar”. (HALL, 2006, p. 13). E, ao mesmo tempo, se “sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmo ou uma confortadora “narrativa do eu”” (Ibid., p. 13). Outro aspecto da identidade considerado pelo autor é o caráter da mudança na modernidade tardia, o processo de mudança conhecido como “globalização” e o impacto que provoca sobre a identidade cultural. “Em essência, o argumento é que a mudança da modernidade tardia tem um caráter muito específico” (Ibid., p. 14), como lembra Marx:

É o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos... Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido desmancha no ar... (MARX, ENGELS, 1973, p. 70 In HALL, 2006, p. 14)⁴³

Desta forma, para Hall (Ibid., p. 15), as sociedades modernas são “sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades “tradicionais” e as “modernas””. Ela é “uma forma altamente reflexiva de vida, na qual “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, consecutivamente, seu caráter”” (GIDDENS, 1990, p. 37-38 IN HALL, 2006, p. 15). Em contrapartida

(...) nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS, 1990, p. 37-38 IN HALL, 2006, p. 15)

As mudanças constantes na sociedade moderna envolve um ritmo intenso e amplo alcance citadas por Hall (Ibid., p. 16) nas palavras de Giddens (1990, p. 6) “à medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão uma com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra – e a natureza das instituições modernas”. Neste movimento, compreende como mais importante as

⁴³ MARX, K.; ENGELS, F. “The Communist Manifesto”. In Revolution of 1948. Harmondsworth. Penguin Books, 1973.

transformações do tempo e do espaço, definidas por Giddens (1990, p. 21 In HALL, 2006, p. 16) “desalojamento do sistema social” – a “extração” das relações sociais dos contextos locais de interação e sua reestruturação ao longo de escalas indefinidas de espaço-tempo”. Para a mesma ideia, Hall cita Ernest Laclau (1990) que usa o conceito de “deslocamento”, que possui uma estrutura deslocada o seu centro, sendo ele substituído por “uma pluralidade de centros de poder”, não tendo “nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único e não se desenvolvem de acordo com o desdobramento de uma única “causa” ou “lei”. A sociedade (...) está constantemente sendo “descentrada” ou deslocada por forças fora de si mesma” (HALL, 2006, p. 17). Remetendo ao pensamento de Marx, Hall considera que

A primeira descentração importante refere-se às tradições o pensamento marxista. Os escritos de Marx pertencem, naturalmente, ao século XIX e não ao século XX. Mas um dos modos pelas quais seu trabalho foi redescoberto e reinterpretado na década de sessenta foi à luz da sua afirmação de que os “homens (sic) fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas” (HALL, 2006, p. 34)

Já as sociedades entendida por Hall (2006) como tardias, são caracterizadas pela “diferença”; “(...) elas são atravessadas por deferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições do sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos” (Ibid., p. 17). Essas sociedades “não se desintegram totalmente (...) porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados” (Ibid., p. 17), sendo ela sempre parcial, com a estrutura da identidade permanecendo aberta, o que pra Laclau permite haver história. Hall (2016) explica que para Laclau este deslocamento possui características positivas, pois desarticula as identidades que são “estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos e o que ele chama de “recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação” (LACLAU, 1990, p. 40 IN HALL, 2006, p. 17-18).

(...) as paisagens políticas do mundo moderno são fraturadas dessa forma por identificações rivais e deslocantes – advindas, especialmente, da erosão da “identidade mestra” da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos. (MERCER, 1990 IN HALL, 2006, p. 21)

Por conta da identidade mudar de “acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou

perdida. Ela tornou-se politizada” (HALL, 2006, p. 17), o que faz com que esse processo seja “descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença” (Ibid., p. 17).

O foco central do pensamento do autor acerca da identidade cultural está voltado para a identidade nacional, pois acredita que “no mundo cultural moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural” (Ibid., p. 47). Para ele falar em pertencer a uma nação envolve uma forma metafórica de apresentação, já que “essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial” (Ibid., p. 47), ou seja, para ele as identidades nacionais “não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (Ibid., p. 48).

O autor cita Schwarz (1986, p. 106) para definir o papel da nação em relação a identidade nacional não sendo apenas “uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural”, pois identifica que as pessoas “não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade” (Schwarz, 1986, p. 106 IN HALL, 2006, p. 49). O processo de formação de uma cultura nacional contribui para a criação de padrões, como a própria língua oficial que auxiliam em um processo de uma cultura homogênea e das instituições nacionais mantidas “a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade”. (HALL, 2006., p. 49-50).

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de “teto público” do estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de dignificados para as identidades culturais modernas. (HALL, 2006, p. 49)

As cultura nacionais são compostas para Hall também por símbolos e representações, construindo sentido que podem influenciar e organizar ações e concepções que os pessoas possuem de si mesmas, assim como entende Bourdieu (2010). São capazes de “produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (Ibid., p. 51). São sentidos contidos “nas histórias que são contadas

sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” (HALL, p. 2006, p. 51). Contada por meio de literaturas nacionais, mídia e cultura popular; com ênfase nas origens, continuidade, na tradição e na intemporalidade; por tradições “que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas” com o objetivo de construir um conjunto de práticas “que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado” (Ibid., p. 54); e ainda, por mitos fundacionais, ou seja, tradições inventadas que “tornam as confusões e os desastres da história inteligível, transformando a desordem em “comunidade” (Ibid., p. 55). Há também a identidade nacional “simbolicamente baseada na ideia de um povo ou folk puro, original. Mas, nas realidades do desenvolvimento nacional, é raramente esse povo (folk) primordial que persiste ou que exercita o poder”. (Ibid., p. 55-56)

O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar definitivamente para aquele “tempo perdido”, quando a nação era “grande”; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da estória da cultura nacional. Mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas” para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os “outros” que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente. (HALL, 2006, p. 56)

Busca-se agora “saber se as culturas nacionais e as identidades nacionais que elas constroem são realmente unificadas” (Ibid., p. 58). A partir do pensamento de Ernest Renan, Hall (2006) apresenta três conceitos para identificar o espírito da unidade de uma nação: “(...) a posse em comum de um rico legado de memórias, (...) o desejo de viver em conjunto e a vontade de perpetuar de uma forma indivisiva, a herança que se recebeu” (Renan, 1990, p. 19 IN HALL, 2006, p. 58). “Devemos ter em mente esses três conceitos ressonantes daquilo que constitui uma cultural nacional como uma “comunidade imaginada”: as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança” (HALL, 2006, p. 58). O autor cita Brennan para lembrar que a palavra nação refere-se “tanto ao moderno estado-nação quanto a algo mais antigo e nebuloso – a natio –

uma comunidade local, um domicílio, uma condição de pertencimento” (Brennan, 1990, p. 45 In HALL, 2006, p. 58).

As identidades nacionais acabam por se representar como resultado da reunião de “duas metades da equação nacional – oferecendo tanto condição de membro do estado-nação político quanto uma identificação com a cultura nacional: “tornar a cultura e a esfera política congruentes”” (GELLNER, 1983, p. 43 In HALL, 2006, p. 59). Mais do que isso, fazer com que haja um impulso de unificação nas culturas nacionais, pois “culturas razoavelmente homogêneas, tenha, cada uma, seu próprio teto político” (GELLNER, 1983, p. 43 In HALL, 2006, p. 59). Em síntese, Hall (2006) apresenta que a cultura nacional busca a unificação entre seus membros, independente de classe, gênero ou raça, para “representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (Ibid., p. 59).

Como contraponto a mesma ideia, o autor levanta dúvidas de tal afirmação: “Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural” (Ibid., p. 59). Para isso considera que “a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural” (Ibid., p. 59); aponta também que “as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero” (Ibid., p. 60); considera ainda que “as nações ocidentais modernas foram também os centros de impérios ou de esferas neoimperiais de influência, exercendo uma hegemonia cultural sobre as culturas dos colonizados” (Ibid., p. 61). Hall aponta que as culturas nacionais não deveriam ser pensadas como unificadas, mas “como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade” por serem “atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural” (Ibid., p. 62).

Uma forma de unificá-las tem sido a de representá-las como a expressão da cultura subjacente de “um único povo”. A etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costumes, tradições, sentimentos de “lugar” – que são partilhadas por um povo. É tentador, portanto, tentar usar a etnia dessa forma “fundacional”. Mas essa crença acaba, no mundo moderno, por ser um mito. A Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. As nações modernas são, todas, híbridos culturais. (HALL, 2006, p. 62)

Unificar a identidade nacional em torno da raça torna-se para Hall mais difícil ainda, já que “a diferença genética – o último refúgio das ideologias racistas – não pode ser

usada para distinguir um povo do outro. A raça é uma categoria discursiva” (Ibid., p. 63), sendo organizada pela forma de falar, por sistemas de representação e práticas sociais, como os discursos, além de diferenças em termos e características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais etc que são compreendidas com “marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo do outro” (Ibid., p. 63). Mesmo assim, “o caráter não científico do termo “raça” não afeta o modo “como a lógica racial e os quadros de referência raciais são articulados e acionados, assim como não anula suas consequências (Doland e Rattansi, 1992, p. 1 IN HALL, 2006, p. 63). Têm sido buscada definições culturais que possibilitem que as raças passem a desempenhar “um papel importante nos discursos sobre nação e identidade nacional” (HALL, 2006, p. 64).

Evitamos, de forma crescente, um racismo que evita ser reconhecido como tal, porque é capaz de alinhar “raça” com nacionalidade, patriotismo e nacionalismo. Um racismo que tomou uma distância necessária das grosseiras ideias de inferioridade e superioridade biológica busca, agora, apresentar uma definição imaginária da nação como uma comunidade cultural unificada. Ele constrói e defende uma imagem de cultura nacional – homogênea na sua branquidade, embora precária e eternamente vulnerável ao ataque dos inimigos internos e externos... Este é um racismo que responde à turbulência social e política da crise e à administração da crise através da restauração da grandeza nacional na imaginação. Sua construção onírica de nossa ilha coroada como etnicamente purificada propicia um especial conforto contra as devastações do declínio (nacional). (GILROY, 1992, p. 87 IN HALL, 2006, p. 64)

Hall (2006) aponta que há usos do conceito de “raça” de uma forma discursiva mais ampla, no entanto, as nações modernas se recusam a ser determinadas esta definição de raça. Como consequência, optam pelo uso do conceito de identidades nacionais.

Este breve exame solapa a ideia da nação como uma identidade cultural unificada. As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdade e de diferenças sobrepostas. Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para “costurar” as diferenças numa única identidade (HALL, 2006, p. 65).

Acaba de ser questionada “a ideia de que as identidades nacionais tenham sido alguma vez tão unificadas ou homogêneas quanto fazem crer as representações que delas se fazem” (Ibid., p. 67). Entretanto, o autor acredita que na história moderna, as culturas nacionais “têm dominado a “modernidade” e as identidades nacionais tendem a se sobrepor a outras fontes, mais particularistas, de identificação cultural” (Ibid., p. 67). Observa-se a partir da compreensão de Hall (2006) que a identidade nacional, bem como a cultura

nacional tem sido ajustadas não para a compreensão da soma de diversas formas de ser e existir de um povo de uma dada nação, mas sim para uma unificação ou homogeneização de modo a sobrepor raízes diversidades de um povo. Como resultado, a diferença como unidade da identidade, tão rica para o desenvolvimento de uma nação, passa a ser subjugada e, com isso, a diversidade cultural se perde em sua capacidade de ação e transformação.

No caso da identidade nacional brasileira, no que envolve as produções cinematográficas, identifica-se uma forte presença da cultura audiovisual instaurada pela televisão por meio das telenovelas e programas de entretenimento, especialmente nas últimas décadas originários da Rede Globo de Televisão. Formatos, linguagens, atores, conduções narrativas, padrões estéticos, etc tentem a seguir no cinema a identidade cultural audiovisual construída na televisão. Prova disso são as maiores bilheterias de cinema da história nacional que envolvem produções e atores vinculados a emissora. A identidade cultural cinematográfica brasileira foi construída na televisão por meio das produções mais popularizadas que seguem modelos de identidade cultural estereotipados já identificados.

Assim, muito do que se pode compreender por identidade nacional cinematográfica no Brasil é oriunda da televisão brasileira. Outro movimento que há anos vem acontecendo é a adequação do modelo de linguagem cinematográfico nacional ao mais consumido nas salas de cinema: o modelo norte-americano de linguagem cinematográfica e voltado ao entretenimento. No processo de relações entre o local e o global, o cinema nacional possui uma identidade cinematográfica fortemente concentrada nas produções oriundas da região sudeste e influenciada pelo modelo comercial norte-americano de entretenimento, o que refletem em uma forte influência da própria cultura norte-americana em território nacional. Vive-se no Brasil o conflito entre o local e o global, entre as diversas culturas existentes. Ambos os movimentos de identidades cinematográficas nacionais são entendidas a partir da teoria de Hall (2006), conforme foi possível observar.

A partir do final do século XX Hall (2006) compreende que está havendo um deslocamento das identidades culturais nacionais por conta de um “complexo de progressos e forças de mudança, que, por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo “globalização” (Ibid., p. 64), é definido, de acordo com McGrew (1992), referenciado por Hall, como “àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (Ibid., p. 64). A globalização implica, de acordo com Hall (2006), em um movimento de

distanciamento em relação a ideia sociológica clássica da “sociedade”, sendo ela “como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço” (Giddens, 1990, IN HALL, 2006, p. 64). Surgem novas características temporais e espaciais, que geram como resultado, Hall (2006) define como “uma compressão de distâncias e de escalas temporais” que “estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais” (Ibid., p. 68). No entanto, o autor aponta que as tendências vinculadas a autonomia nacional, bem como a globalização, estão presentes desde a modernidade.

Lembremos que a globalização não é um fenômeno recente: “A modernidade é inerentemente globalizante” (Giddens, 1990, p. 63). Como argumentou David Held (1992), os estados-nação nunca foram tão autônomos ou soberanos quanto pretendiam. E, como nos faz lembrar Wallerstein, o capitalismo “foi, desde o início, um elemento da economia mundial e não dos estados-nação. O capital nunca permitiu que suas aspirações fossem determinadas por fronteiras nacionais”. (WALLERSTEIN, 1979, p. 19 IN HALL, 2006, p. 68)

Como consequência dos aspectos da globalização sobre as identidades culturais, Hall (2006) aponta três possíveis caminhos: a) “as identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do pós-moderno global” (Ibid., p. 69); b) “as identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização” (Ibid., p. 69); c) “as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas estão tomando seu lugar” (Ibid., p. 69). Em todas os possíveis caminhos a diversidade cultural aparenta estar em posição de menor força de ação e frágil diante do cenário de movimentação global das culturas.

Uma das características exercida pela globalização sobre a identidade cultural, identificadas por Hall é a “compressão espaço-tempo”, ou seja, há uma aceleração dos processos globais que passam a ser sentidas, resultando na sensação de que o “mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância” (Ibid., p. 69). Com isso, Hall compreende que o tempo e o espaço passam a ser coordenadas básicas de todo o sistema de representação e nele, todo meio de representação, seja ele escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação, passam a ter como compromisso “traduzir seu objeto em dimensões

espaciais e temporais (...). Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo” (Ibid., p. 70).

O autor (2006) lembra o argumento de Harvey (1989):

À medida que o espaço se encolhe para se tornar uma aldeia “global” de telecomunicações e uma “espaçonave planetária” de interdependências econômicas e ecológicas – para usar apenas duas imagens familiares e cotidianas – e à medida em que os horizontes temporais se encurtam até ao ponto em que o presente é tudo que existe, temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compressão de nossos mundos espaciais e temporais (HARVEY, 1989, p. 240 IN HALL, 2006, p. 70)

Ao identificar que “todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos” (HALL, 2006, p. 72), o autor justifica a identificação com o pensamento de Said (1990) por meio do conceito das “geografias imaginárias” com a caracterização familiar do espaço geográfico, assim como suas localizações no tempo que ligam passado e presente. Outra forma de apresentar a ideia por Hall (2006) vem de Giddens (1990) que denomina de separação entre espaço e lugar, sendo o lugar “específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de práticas sociais específicas que os moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas” (HALL, 2006, p. 72), na qual criam-se raízes e que, ao mesmo tempo, podem ser destruídos através do tempo.

Nas sociedades pré-mordenas, o espaço e o lugar eram amplamente coincidentes, uma vez que as dimensões espaciais da vida social eram, para a maioria da população, dominadas pela presença – por uma atividade localizada... A modernidade separa, cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão “ausentes”, distantes (em termos de local), de qualquer interação face-a-face. Nas condições da modernidade (...) os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bastante distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente aquilo que está presente na cena; a “forma visível” do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza. (GIDDENS, 1990, p. 18, IN HALL, 2006, p. 72)

Hall (2006) apresenta que o efeito do processo de globalização, para alguns teóricos, tem resultado em um efeito geral de enfraquecer ou solapar as formas de identidade cultural nacionais, com evidências de afrouxamento de identificações com a cultura nacional e, ainda, um processo de reforço de lealdade cultura com outros laços culturais que estão acima ou abaixo do nível que envolve o estado-nação. “As identidades nacionais permanecem fortes, especialmente com respeito a coisas como direitos legais e de cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes” (Ibid., p. 73). De maneira preocupante, as influências culturais globalizantes

são “colocadas acima do nível da cultura nacional, as identificações “globais” começam a deslocar e, algumas vezes, a apagar as identidades nacionais” (Ibid., p. 73). Como reflexo, há argumentos de teóricos culturais que a tendência a uma maior independência global apontam para um colapso de todas as identidades culturais fortes. Com isso, produzem fragmentações de códigos culturais, com a multiplicidade de estilos, dando ênfase ao efêmero, flutuante, impermanente, a diferença e ao pluralismo cultural (HALL, 2006).

O fluxo cultural existente entre as nações e o consumismo global permitem criar “possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo” (Ibid., p. 74). As culturas nacionais, ao estarem mais expostas a influências externas, torna-se mais “difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural” (Ibid., p. 74), como é o caso de pessoas que vivem em espaços distantes, como pequenas aldeias remotas, e/ou em países mais pobres, passam a poder receber em suas casas mensagens e imagens das culturas ocidentais mais ricas (HALL, 2006). Cria-se um processo de homogeneização cultural.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempo, lugares, histórias e tradições específicas e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual parece possível fazer uma escolha). Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de “supermercado cultural”. No interior do discurso de consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural”. (HALL, 2006, p. 75-76)

O que Hall (2006) traz à baila é a discussão da transformação das identidades culturais nacionais na relação e a tensão criadas entre o “global” e o “local”. As identidades nacionais, como apresentado, envolvem a representação de vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares, ou seja “representam o que algumas vezes é chamado de uma forma particularista de vínculo ou pertencimento” (Ibid., p. 76). A tensão entre essas identificações e identificações mais universalistas, Hall lembra que não são novas e continuam a existir. No entanto, a identificação de um processo de

homogeneização como sendo algo para se tornar um risco para as identidades, a própria “unidade” das culturas nacionais, para o autor deve ser observado com cautela por ser “simplista, exagerado e unidirecional” (Ibid., p. 77). Ele considera, no mínimo, três qualificações ou contratendências positivas que considera como principais: Primeiro “ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da “alteridade”” (Ibid., p. 77); em segundo, “há, juntamente com o impacto do “global”, um novo interesse pelo “local”” (Ibid., p. 77); em terceiro, a globalização ao atuar em busca de uma forma de especialização flexível e também da estratégia de criação de “nichos” de mercado, “na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre “o global” e “o local”” (Ibid., p. 77).

Este local não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações “locais”. (HALL, 2006, p. 78)

Ao identificar os três pontos, Hall argumenta que “a globalização é muito desigualmente distribuída ao redor do globo, entre regiões e entre diferentes estratos da população dentro das regiões. Isto é o que Doreen Massay chama de “geometria do poder” da globalização” (Ibid., p. 78). Como reflexo, nem todos os espaços geográficos estarão globalizados, estando apenas aqueles que forem de interesse o poder da globalização, o que o faz considerar que “a globalização – embora seja, por definição, aquilo que afeta o globo inteiro – seja essencialmente um fenômeno ocidental”. (Ibid., p. 78). Vale lembrar que nos últimos anos o fenômeno deve ser cada vez mais compreendido como sendo de origem ocidental, já que países do oriente, como a China, cada vez mais inserem seus produtos culturais nos países ocidentais, criando um reordenamento econômico do globo, fortemente marcada com a crise europeia de 2008. A citação de Robins (1991) utilizada por Hall (2006) deve ser apenas ponderada para tal movimentação econômica e cultural global.

Embora tenha se projetado a si próprio como trans-histórico e transnacional, como a força transcendente e universalizadora da modernização e da modernidade, o capitalismo global é, na verdade, um processo de ocidentalização – a exportação das mercadorias, dos valores, das propriedades, das formas de vida ocidentais. Em um processo de desencontro cultural desigual, as populações “estrangeiras” têm sido compelidas a ser os sujeitos e os subalternos do império ocidental, ao mesmo tempo em que, de forma não menos importante, o Ocidente vê-se face a face com a cultura “alienígena” e “exótica” de seu “Outro”. A globalização, à medida que dissolve as barreiras da distância, torna o

encontro entre o centro colonial e a periferia colonizada imediato e intenso (ROBINS, 1991, p. 25 In HALL, 2006, p. 79).

Convergente ao pensamento apresentados, Hall (2006) lembra que, mesmo os produtos de origem oriental, carregam traços da identidade ocidental. “Na última forma de globalização, são ainda as imagens, os artefatos e as identidades da modernidade ocidental, produzidos pelas indústrias culturais das sociedades “ocidentais” (incluindo Japão) que dominam as redes globais” (Ibid., p. 79). A colocação é justificada pelo autor porque “a proliferação das escolhas de identidade é mais ampla no “centro” do sistema global que nas suas periferias. Os padrões de troca cultural desigual, familiar desde as primeiras fases da globalização, continuam a existir na modernidade tardia” (Ibid., p. 79). Em relação as sociedades da periferia Hall (2006) argumenta que elas estão sempre receptivas as influências ocidentais e que a globalização também está tendo efeito pluralizador sobre elas, mesmo que em um ritmo mais lento e desigual. Mesmo assim, “(...) os bancos ocidentais, as pessoas mais pobres do globo, em grande número, acabam por acreditar na “mensagem” do consumismo global e se mudam para os locais de onde vêm os “bens” e onde as chances de sobrevivência são maiores” (Ibid., p. 81). Como consequência, a formação de ““enclaves” étnicos minoritários no interior dos estados-nação do Ocidente levou a uma “pluralização” de culturas nacionais e de identidades nacionais” (Ibid., p. 83)

Para o autor há três possíveis consequências da globalização considerando o pensamento de homogeneização das identidades culturais. A globalização, primeiro: “caminha em paralelo com um reforçamento das identidades locais, embora isso ainda esteja dentro da lógica da compressão espaço-tempo”. Segundo: “é um processo desigual e tem sua própria “geometria de poder”. Terceiro: “retém alguns aspectos da dominação global ocidental, mas as identidades culturais estão, em toda parte, sendo relativizadas pelo impacto da compressão espaço-tempo” (Ibid., p. 80-81).

A relação entre globalização e identidade cultural cria, para Hall, um processo dialético entre as próprias identidades que acabam por gerar diversos efeitos sociais, como o contentamento dos “contornos estabelecidos da identidade nacional e o de expor seu fechamento às pressões da diferença, da “alteridade” e da diversidade cultural” (Ibid., p. 83). Para o autor isto está acontecendo em diferentes graus, envolvendo todas as culturas nacionais ocidentais e, tendo, como consequência, e passe a estar abertas a serem discutidas todas as questões que envolvem a identidade nacional e da “centralidade” cultural do Ocidente. Um dos questionamentos feito pelo autor envolver se é possível ter

um sentimento de identidade coerente e integral, já que a “continuidade e a historicidade de identidades são questionadas pela imediatez e pela intensidade das confrontações culturais globais” (HALL, 2006, p. 84) em que “os confortos da tradição são fundamentalmente desafiados pelo imperativo de se forjar uma nova auto-interpretação, baseada nas responsabilidades da tradução cultural (ROBINS, 1991, p. 41 In HALL, 2006, p. 84), traduzindo as tradições em novas formas de interpretar.

Outro ponto dialético para Hall (2006) envolve o processo de alargamento do grupo das identidades e, com ele, uma proliferação de novas posições de identidade agregadas a um aumento da polarização entre as novas posições criadas. Os processo de alargamento e proliferação convergem com “a segunda e a terceira consequência possíveis da globalização, anteriormente referidas – a possibilidade de que a globalização possa levar a um fortalecimento de identidades locais ou à produção de novas identidades” (Ibid., p. 84). As novas “posições-de-identidade”, como apresenta o autor, e o próprio movimento da globalização acabam por gerar um fortalecimento das identidades locais que pode ser identificado em forte reação defensiva em relação a membros de grupos étnicos dominantes que passam a se sentir ameaçados pela presença de outras culturas em seu espaço cultural. Isso pode resultar no que Hall caracteriza como “racismo cultural” que são evidenciados atualmente “em partidos políticos legais, tanto de direita quanto de esquerda, e em movimentos políticos mais extremistas e toda a Europa Ocidental” (Ibid., p. 85). Como conclusão provisória, o autor (2006) compreende que a globalização “tem, sim o efeito de contestar e deslocar as identidades concentradas e “fechadas” de uma cultura nacional” (Ibid., p. 87).

Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-heróicas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “Tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras”; e essas, consequentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (seguindo Homi Bhabha chama de “Tradição”). (HALL, 2006, p. 87)

Hall apresenta que no processo de identificação de identidades, em toda parte, o emergir de identidades culturais que são - no mundo globalizados cada vez mais comuns - identificadas por não serem fixas, “que estão suspensas, em transição, entre diferentes

posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais” (Ibid., p. 88). O autor aponta que é possível identificar na era globalizada a identidade como aquela que está “destinada a acabar num lugar ou noutro: ou retornando a suas “raízes” ou desaparecendo através da assimilação e da homogeneização” (Ibid., p. 88) ou, em contrapartida à valorização da tradição, sendo aquelas culturas que possuem formações de identidade que “atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispensadas para sempre da terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado” (Ibid., p. 89). Como características das identidades vinculadas a suas tradições, Hall apresenta que elas negociam com as novas culturas em que vivam, mas sem perder por completo suas identidades, carregando traços das culturas, tradições, linguagens e histórias das quais foram marcadas em suas particularidades.

Tais identidade possuem como principal diferença que “elas não são e nunca serão, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não uma “casa” particular)” (Ibid., p. 89). Por outro lado, as identidades culturais vinculadas ao conceito de “tradução” são compreendidas como culturas híbridas – conceito desenvolvido com mais detalhes a frente – nas quais as pessoas pertencentes a ela, para Hall, são “obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas” (Ibid., p. 89).

A palavra “tradução”, observa Salman Rushdie, “vem, etimologicamente, do latim, significando “transferir”; “transportar entre fronteiras”. Escritores migrantes, como ele, que pertence a dois mundo ao mesmo tempo, “tendo sido transportados através do mundo... são homens traduzidos” (Rushdie, 1991). Eles são o produto das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas línguas culturais, a traduzir e a negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidades distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia.” (HALL, 2006, p. 89)

A relação com o hibridismo e o sincretismo – a fusão entre diferentes tradições culturais –, para alguns autores, são uma fonte criativa poderosa, lembra Hall (2006). A fusão é capaz de produzir novas formas de cultura. Outros, no entanto, “argumentam que o hibridismo, com a indeterminação, a “dupla consciência” e o relativismo que implica, também tem seus custos e perigos” (Ibid., p. 91). Há ainda tentativas fortes para a reconstrução de “identidades purificadas, para se restaurar a coesão, o “fechamento” e a

Tradição, frente ao hibridismo e à diversidade. Dois exemplos são o ressurgimento do nacionalismo na Europa Oriental e o crescimento do fundamentalismo” (Ibid., p. 92). Busca-se, explica Hall, a criação de novos e unificados estados-nação tentando construir “estados que sejam unificados tanto em termos étnicos quanto religiosos, e criar entidades políticas em torno de identidades culturais homogêneas” (Ibid., p. 94). No entanto, torna-se um problema conter “dentro de suas “fronteiras”, minorias que se identificam com culturas diferentes” (Ibid., p. 94). Hall argumenta que tanto a reafirmação de raízes culturais, quanto o retorno à ortodoxia, poderosas fontes de contra-identificação em muitas sociedades e regiões. “O ressurgimento do nacionalismo e de outras formas de particularismo no final do século XX, ao lado da globalização e a ela intimamente ligado, constitui, obviamente, uma reversão notável, uma virada bastante inesperada dos acontecimentos” (Ibid., p. 96).

Hall (2006) admite que nem as perspectivas iluministas modernizantes, as ideologias do Ocidente, o liberalismo ou o próprio marxismo apreciam o resultado da reversão na relação entre o global e o local “tanto o liberalismo quanto o marxismo, em suas diferentes formas, davam a entender que o apego ao local e ao particular dariam gradualmente vez a valores e identidades mais universalistas e cosmopolitas ou internacionais” (Ibid., p. 97). Era previsto que

os apegos irracionais ao local e ao particular, à tradição e às raízes, aos mitos nacionais e às “comunidades imaginadas”, seriam gradualmente substituídos por identidades mais racionais e universalistas. Entretanto, a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do “global” nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do “local”. Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes. Entretanto, isto também sugere que, embora alimentada, sob muitos aspectos, pelo Ocidente, a globalização pode acabar sendo parte daquele lento e desigual, mas contínuo, descentramento do Ocidente. (HALL, 2006, p. 97)

As relações de construção e troca entre identidade, cultura e a própria nação são de extrema relevância para a compreensão e sistematização do conceito de diversidade cultural. Imbricada na sua forma singular de ser, a diversidade cultural é fortemente identificada por suas formas de construções e relações identitárias entre indivíduos, grupos sociais ou as próprias nações. As proposições de Hall facilitam a compreensão dos movimentos que envolvem os processo de pertencimento e transições culturais que ocorrem nos povos e nas próprias culturas em seus processos de trocas, hibridações e mesmo da dominação não apenas no cinema, mas em todo o processo de relações culturais.

Há relações profundas de processos de identificação e pertencimento do indivíduo e seu grupo diante do contexto social a qual o indivíduo pertença, seja ele um contexto econômico, comunicacional, geográfico, etc. As relações de identificação e pertencimento convergem ao pensamento marxiano acerca do processo de existência consciente e a formação da própria consciência coletiva, o que permitem tornar mais claro, por meio da compreensão das identidades culturais, a abrangência da sistematização proposta neste capítulo para a diversidade cultural diante da compreensão do movimento do objetivo de pesquisa proposto.

Hall (2006) fundamenta a abrangência ao entender que as culturas nacionais podem influenciar e organizar as concepções que as pessoas possuem de si mesmas, bem como do ambiente onde vivem, isso por meio de uma composição de símbolos e representações, criando as identidades culturais nacionais que envolvam a soma de compreensões imaginadas, construídas, bem como por histórias, estórias e memórias. Ao compreender a nação como uma identidade simbólica capaz de gerar um sentimento de identidade e também de lealdade, identifica-se pelo autor um pertencimento comum de um rico legado histórico que se preserva e se reconstrói, um desejo de viver em conjunto que persiste na vontade de perpetuar de uma forma individualista a herança que recebeu. Assim, Hall (2006) compreende que as culturas nacionais são representantes das diferenças como unidades e/ou identidades que são apresentadas por divisões e diferenças internas profundas em cada uma das culturas. Mesmo assim, por mais que possuam diferenças, várias possuem traços que possam vir a ser similares. No entanto, tais culturas são, muitas vezes, unificadas por diferentes formas de poder cultural, especialmente na contemporaneidade com o movimento das culturas dominantes que se expandem nos mais diversos territórios e núcleos culturais. Tal movimento provoca hibridações nas culturais nacionais nas quais passem a intervir e/ou interagir.

Cria-se para a diversidade cultural neste cenário um duplo enfrentamento entre a diversidade cultural enquanto nação. Primeiro a que envolve a identidade nação que cria mecanismos de resistência e/ou luta - entre elas as próprias regulamentações - para preservar suas raízes e espaços de identidade e pertencimento diante da entrada poderosa das culturas dominantes em seu “território cultural”. Há resistências para uma troca sem a perda da identidade nacional e há resistências para não haver trocas e manter a identidade nacional preservada. Como visto até aqui, a segunda opção torna-se um caminho de resistência radical diante das transformações sociais mundiais. A primeira opção torna-se a via de preservação da diversidade cultural mais comum e aplicada nas mais diversas

culturas que visam manter suas tradições e identidades nacionais preservadas em suas raízes, mesmo com os processos de trocas e hibridações.

O segundo enfrentamento envolve a diversidade cultural enquanto identidades diversas pertencendo a mesma nação. Ou seja, enquanto o primeiro enfrentamento envolve culturas entre nações diversas que pretendem dominar e outras resistir, o segundo enfrentamento envolve o movimento interno entre identidades culturais de uma grande nação. São as mais diversas culturas que, no mesmo movimento do enfrentamento anterior, buscam de um lado dominar e de outro resistir. As diferentes identidades culturais de uma nação envolvem tradições e hábitos religiosos, de localidades comunitárias, profissionais, classes sociais, hobbies, gostos individuais etc. Ou seja, são os elementos que compõem uma dada cultura com seu modo de ser e existir. Tais elementos envolvem a luta local e interna entre a diversidade cultural local entre os grupos sociais existentes com diferentes classes, etnias diversificadas, em suma, as diferenças internas. Assim, é possível afirmar que a diversidade cultural envolve ser diferente culturalmente entre diversas nações e dentro de sua própria nação.

Há uma articulação e também com conflitos naturais que envolvem tanto o local/nacional x global, quanto o local x local/dominante. Tais conflitos para o autor resultam em clivagens sociais, ou seja, a separação e a fragmentação de grupos sociais que dissolvem a relação com a localização do indivíduo social inserido em um contexto local, seja o local enquanto nação, seja o local enquanto grupo social segmentado. E, ao mesmo tempo, há um processo de descentramento, deslocamento ou fragmentação que acabam modificando as identidades pessoais do sujeito integrado em um grupo social que refletem na perda da própria identificação com a cultura que pertença, inclusive ela composta por suas diferenças e singularidades. Aos se tornar um indivíduo móvel com diversas identidades em diferentes momentos, a globalização acaba afetando de maneira profunda a própria identidade que compõe diversidade cultural.

Com mudanças rápidas, constantes e permanentes, como o autor aponta, o desalojamento do sistema social local, os próprios centros de poder se modificam e se realocam criando nas culturas dominantes forças fora de si mesmas, o que resultam em um desintegrar dos diferentes elementos da identidade. Mais uma vez identifica-se, agora na perspectiva das mais diversas identidades individuais, locais/segmentadas e enquanto nações - que compõe a própria diversidade cultural no mundo -, por meio das relações culturais instauradas entre culturas que elas podem potencializar os processos históricos de hibridação ou podem perder o sentido de si, perdendo sua força de tradição, preservação,

manutenção e transformação dentro de trocas não equilibradas de culturas dominantes buscando dominar outras culturas.

Por outro lado, no movimento de globalização – e não massificação cultural –, devem também ser considerado como ponto positivo, para uma expansão da compreensão e diálogo global, uma consciência global como unidade. Mesmo com suas diferenças, a humanidade pertence a uma mesma raça, habitando um mesmo planeta que demanda os mesmos cuidados vitais de sobrevivência e manutenção. Entre diversas formas de ser e estar no mundo, por meio de suas culturas consolidadas historicamente determinadas por onde vivem, de maneira geral o que se faz necessária é a compreensão da necessidade de formas de co-habitar, co-existir e buscar aproveitar aquilo que há de benéfico entre as diversas culturas para a sobrevivência e manutenção do homem sem sua construção identitária. A manutenção, obviamente, deve contemplar não um pequeno grupo social, uma classe, mas todo ser humano com suas singularidades identitárias.

Mesmo que variando em suas formas, conforme o espaço social em que esteja inserido, dentro dos variados critérios de identidade estabelecidos, faz-se necessário que os critérios de construção de pertencimento e sentido do homem, de sua “posição enquanto sujeito”, do seu próprio “sentido de si” sejam garantidos, mesmo que estejam em processo de transformação. As transformações devem atender a um processo de evolução do homem enquanto ser social e não subjugado aos interesses do processo de produção industrial. A dialética segue nas relações culturais entre a diversidade cultural e a concentração cultural para o consumo de bens materiais visando o acúmulo de capital por uma classe dominante.

Pensando em hibridações culturais, mas em uma perspectiva mais otimista, o antropólogo argentino Nestor García Canclini, apresenta o conceito de culturas híbridas (2003), ao acreditar que a cultura se forma com a participação de diversas classes sociais de modo ativo, abarcando dominantes e dominados no processo construtivo da cultura de uma sociedade. Para ele há um conjunto de intercâmbios e mesclas culturais nas estruturas sociais. O pesquisador dá ênfase para a participação ativa das culturas consideradas populares e subalternas que podem acontecer de modo convergente e complementar a cultura existente, ou ainda conflitante em processos que são de fusão e/ou sobreposição de crenças e valores, capazes de ultrapassar fronteiras, raças, línguas e credos. Por conta disso, o Canclini acredita que há uma reorganização cultural do poder, tornando-a nos cenários sociopolíticos mais descentralizadas e multidirecionais e não verticalizadas e bipolares.

Diante de seu pensamento, de certa forma divergente ao pensamento marxiano, torna-se relevante apontar que é considerado nesta pesquisa sua contribuição ao apresentar o potencial que a hibridação pode trazer e gerar na estrutura social, as mesclas entre diversas culturas, ou seja, as contribuições nas relações de trocas e hibridações entre as culturas diversas, especialmente entre as culturas populares que compreende estarem a margem social. Canclini (2003) considera a possibilidade de uma expansão e participação social. No entanto, acredita que é preciso haver uma alteração no processo de produção. Mais do que isso, compreende que essa expansão permite criar, entre cultura, poder e sociedade, um novo vínculo que viabiliza poderoso instrumento de mediação, do que entende por “de vias diagonais”, em um modelo que é alternativo aos poderes para o autor oblíquos destinados aos grupos subalternos. O autor (2003) explica que para compreender as relações interculturais, bem como a efetiva potencialidade política dos setores populares, faz-se necessário achar um caminho que seja intermediário entre o que entende por um discurso etnocêntrico elitista que provoca uma desqualificação da produção subalterna, e os movimentos de atração populista que acontecem diante das riquezas existentes na cultura popular.

A proposta do autor é que o processo de hibridação cultural se faça presente na busca por fortalecer sua utilização voltada ao desenvolvimento e fortalecimento educacional, cultural e social, na busca por atender as demandas e carências descentralizadas e multidirecionais e não apenas aos interesses de uma minoria dominante. Para Canclini a hibridação propõe três processos que considera fundamentais: a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros.

A hibridação cultural, para o autor (2003), é capaz de se expandir mesmo em uma sociedade predominada pela urbanização, no qual se entrelaça com a serialização, bem como o anonimato na produção, com reestruturações da comunicação imaterial que envolvem os meios massivos à telemática e que são capazes de modificar os veículos entre o privado e o público. Para Canclini é possível e preciso estar presente, mesmo com a violência e a impossibilidade de acesso de modo amplo aos grandes centros urbanos que trazem, como consequência, uma forma seletiva de sociabilidade que, gradativamente, torna-se mais íntima, doméstica e segmentada. O autor considera que os próprios movimentos sociais ganham novas formas de manifestação sendo menos massivos e mais segmentados. Assim, para ele, o modelo “massivo deixa de ser um sistema vertical de

difusão para transformar-se em expressão amplificada de poderes locais, complementação dos fragmentos” (Ibid., p. 288), o que se torna um desafio para a própria hibridação.

Na vida urbana, para o autor, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais, mas possuem uma repressão do mercado para provocar uma redução da participação social, sendo voltada apenas, entende Canclini (2003), para inserir de cada indivíduo em benefícios do consumo e para a especulação financeira. Com isso, afirma: “As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver.” (Ibid., p. 301). Neste cenário, a mídia se torna relevante mediadora e mediatizadora, substituindo outras interações coletivas. Há, inevitavelmente, um reordenamento cultural. Canclini propõe os conceitos de descolecionamento e desterritorialização como processos combinados para explicar a organização da cultura na contemporaneidade, bem como uma possibilidade de melhor hibridação da cultura.

Para explicar o conceito de descolecionar, o autor (2003) usa a biblioteca pública como exemplo de coleção intelectual e educacional que vem sendo substituída por intelectuais e estudantes por suas bibliotecas privadas, onde os livros, revistas, recortes de jornais, informações fragmentadas se misturam e mudam de lugar conforme interesse e necessidade, sendo, inclusive, dispersos por mesas e o próprio chão, criando sua própria coleção. Canclini afirma que não há razões para haver lamentação para a decomposição do que entende por coleções rígidas, pois, ao serem separados o culto, o popular e o massivo, não haveria a promoção das desigualdades, nem tão pouco previsões de ser restaurada a ordem clássica da modernidade. Mas questiona se a descontinuidade não tende a reforçar o poder das transnacionais e dos Estados que continuam voltados a entender e administrar as maiores redes de objetos e sentidos.

A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguiam o culto do popular e ambos do massivo. As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e, portanto, desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das ‘grandes obras’, ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo. (...) Proliferam, além disso, os dispositivos de reprodução que não podemos definir como cultos ou populares. Neles se perdem as coleções, desestruturam-se as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam seus sentidos. (CANCLINI, 2003, p. 304).

A chegada de inovações tecnológicas, inclusive novas formas de comunicação midiática que poderiam ser ferramentais de inovação neste processo de melhor aproveitamento do descolecionar, além de instrumentos de democratização, promoção de acesso, criatividade e inovação em processos de criações heterogêneas, de heterogeneidade. No entanto, para Canclini não é solução, já que há uma desigualdade entre os países e usos contraditórios por aqueles que manejam a estrutura social, inclusive reorganizando vínculos entre grupos e sistemas simbólicos. Com isso, as possibilidades de aproveitamento das inovações tecnológicas e adequação delas para as necessidades compreendidas como produtivas e comunicacionais entende como desiguais nos países centrais que são, para o autor, geradores de invenções, com altos investimentos para renovar suas indústrias, bens e serviços. Na América Latina, para o autor, onde há limitações de investimentos e políticas comprometidas com limitações financeiras, o controle dos meios culturais mais modernos passam a estar concentrados, além de dependes, de programação exógena. (CANCLINI, 2003)

Por meio das inovações tecnológicas comunicacionais é possível, inclusive, considerar o conceito de desterritorialização de Canclini, no qual há uma reorganização dos cenários culturais instaurados e a realização de cruzamentos constantes das identidades. Há não apenas uma desterritorialização, mas uma reterritorialização no processo com uma perda da relação "natural" da cultura diante dos territórios geográficos e sociais. Ao mesmo tempo, há realocalizações territoriais consideradas relativas, parciais, envolvendo as velhas e novas produções simbólicas (CANCLINI, 2003). Outro ponto considerado relevante por Canclini na desterritorialização é a migração multidirecional entre países dominantes e dominados, que trazem como resultado um processo de miscigenação, tolerância e experimentação. Há um cruzamento entre tradições culturais em todas as relações sociais, inclusive artísticas, que se renova e amplia diariamente diante da invenção da própria cidade. Com isso, para o autor o simulacro criado passa a ser uma categoria que entende central da cultura. (CANCLINI, 2003).

As hibridações (...) nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteiras. Todas as artes se desenvolvem em relação com outra arte: o artesanato migra do campo para a cidade, os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva de seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. (CANCLINI, 2003, p. 348)

O autor argumenta que a arte possui uma função de oposição aos meios de comunicação de massa, na qual propicia ao artista uma forma de relativizar a realidade e

ter a possibilidade de trabalhar com a consciência da dúvida, tendo como tarefa de refletir acerca de como soam as condições que são construídas o que se compreende como real. Para Canclini (2003) o reconhecimento da hibridação cultural e a proposta de trabalhar experimentalmente sobre ela, para vários artistas, serve como instrumento para desconstrução das percepções que envolvem o social e as linguagens que o representam. O resultado disso é a construção de recursos que permitem a tomada de consciência de um mundo em que se vive composto por metalinguagens, do que entende por poderes oblíquos. Nesta perspectiva, no entanto, o autor faz a provocação de se considerar que setores populares acabam por apoiar exatamente aqueles que os oprime, mesmo em momentos em que possuam ações para o enfrentamento da desigualdade, há uma opção por soluções que sejam intermediárias, como resultado desta hibridação cultural, gerando a posição de agentes mútuos (CANCLINI, 2003).

Diante de um cenário social globalizado, o pensamento de Canclini torna-se uma referência nas pesquisas relacionadas ao conceito de diversidade cultural por propor um estudo e um olhar para diálogos possíveis entre culturas diversas, resultando em novas construções culturais e relações sociais que sejam benéficas. Mais do que olhar para o diferente, analisa – a partir do recorte latino-americano – a possibilidade de agregação e troca com o mesmo, construindo o que chama de culturas híbridas. A proposta não limita-se a culturas entendidas como “diferentes”, mas especialmente entre culturas com características econômicas, geográficas e de espaços de representação global que se relacionam. Para o autor há construções entre territórios culturais que estreitam fronteiras, promovem uma multiculturalidade, uma mestiçagem em um grande movimento de heterogeneidade que difere do processo de homogeneização. Canclini entende que a hibridação cultural é um movimento relevante para a valorização da diversidade e não da homogeneização das culturas. Acredita que por meio das trocas e novas construções a heterogeneidade entre culturas agregue novos valores criativos e de desenvolvimento para as estruturas sociais e seus habitantes.

Uma das questões mais convergentes ao conceito de diversidade cultural abordada pelo autor envolve a compreensão de que as hibridações oriundas de relações culturais com interesses comerciais de poder têm ocorrido com um modelo horizontalizado de massificação cultural, por meio de poderes locais e não mais de maneira massiva e verticalizada, o que reforça a ideia de que os elementos que integram a diversidade cultural de uma dada cultura são apropriados para uma abrangência mais efetiva da dominação do poder de comercialização de bens culturais. A diversidade cultural por meio de seus

elementos manifestos, mais uma vez, é entendida como ferramental de acesso a uma dada cultura que pretenda-se dominar, bem como hibridar.

Outra questão relevante de Canclini é a relação que envolve dominante e dominados. Com o passar do tempo a relação deixa de ser ter uma visão maniqueísta e passa a se compreender um comportamento de agentes mútuos, remete a concepção da vida social na produção industrial do pensamento marxiano, bem com da ideia de vontade já apresentada oriunda do pensamento de Laví-Strauss (1953). Canclini (2003) considera que no Brasil, ao contrário do que era difundido, o avanço da massificação e industrialização da cultura não implicou uma maior dependência da produção estrangeira. O país se transformou em um agente muito ativo do mercado latino-americano de bens simbólicos exportando telenovelas. Ao mesmo tempo, fortaleceu a nacionalização e autonomia da produção cultural, com o crescimento de sua cinematografia e a proporção de filmes nacionais nas telas de cinemas comerciais, passando "da defesa do nacional-popular à exportação do internacional-popular", conforme aponta Renato Ortiz (CANCLINI, 2003). Os bens culturais cinematográficos no Brasil seguem em processo de adequação nos últimos anos, entre o consumo interno e externo, do local para o nacional e do próprio local/nacional para o internacional/global. As ponderações do autor buscarão ser analisada e compreendidas em seu movimento de análise a partir dos dados nacionais, permitindo verificar quais são os movimentos que vêm ocorrendo.

Seja por meio de políticas públicas voltadas ao âmbito local ou global, seja pelo desenvolvimento tecnológico, ou outros elementos sociais que a diversidade cultural possa ser acessada e compartilhada, o que faz-se necessário compreender neste momento são os elementos que historicamente compõem este complexo quebra-cabeças social do objeto em análise envolvendo, especialmente os conceitos e conexões ligados à arte e a comunicação por meio do cinema como produto industrial; o desenvolvimento, consolidação e manutenção da própria indústria cultural; as relações de manutenção, hibridação e transformação das identidade culturais sociais; as transformações comunicacionais permeadas no processo por meio de novas tecnologias audiovisuais e, por fim, os papéis sociais que envolvem o receptor, o Estado e os próprios grupos sociais nessa relação dialética entre a homogeneização e heterogeneidade da diversidade cultural diante de uma realidade da vida social capitalista da qual o Brasil integra.

CAPÍTULO 4:

O Predomínio da Economia diante dos Hábitos Culturais e suas Regulações

“Quando se tenta persuadir alguém é porque se reconhece ser ele o dono da situação” (MARX, 2007, p. 84)

4.4 Proposições

A partir da compreensão da relevância da diversidade cultural por meio da sistematização de seu conceito, ao entender que ela faz parte da vida social, seja nas relações em âmbito local ou global, a pesquisa volta seu olhar para os desafios de contemplação de tal reconhecimento na vida social organizada a partir das influências do processo de produção industrial e do sistema capitalista. O sistema social analisado neste capítulo parte da apropriação da indústria diante da cultura e da comunicação e segue expandindo modos de ser e existir na contemporaneidade, inclusive agindo com ampla influência nas produções audiovisuais, entre elas o cinema. O processo a ser compreendido envolve o movimento do que se define como indústria cultural que se torna o trajeto do predomínio da economia sobre os hábitos culturais, inclusive diante das manifestações artísticas e seus processos de fruição. O resultado desta ação está diretamente ligado as instâncias de poder e refletem em interferência direta no desenvolvimento e aplicação de políticas públicas e outras regulações.

Como efeito, identifica-se a interferência na própria efetividade das políticas públicas para a diversidade cultural no cinema quando pensada especialmente nas configurações e nos processos de acesso e consumo. Em uma trajetória do movimento do objeto em análise considerando tais influências, este capítulo apresenta um levantamento teórico descritivo, composto pela análise de diversos autores, diante do predomínio do poder da economia sobre os hábitos culturais, especialmente no escopo das questões que estão diretamente ligadas a diversidade cultural no escopo da arte e da comunicação para que possa ser melhor compreendido o âmbito de influência no cinema.

4.2 O predomínio da economia sobre os hábitos culturais

Retomando a origem da compreensão acerca da cultura e as relações econômicas, mas vinculada a arte, entre as circunstâncias históricas e as contradições entre classes, a arte é compreendida por Marx e Engels como peça relevante de transformação social, inclusive como ferramenta de luta entre classes, seja como instrumento ideológico, seja como manifestação criativa da consciência do homem. Bottomore (1988) explica que Marx (2011) compreende que a arte em alguns momentos da história “não guardam proporção com o desenvolvimento geral da sociedade, e, portanto, também com sua base material” (MARX, 2011, IN BOTTOMORE, 1988, p. 39). A afirmação, para Bottomore (1988), sugere que “certas modalidades de arte têm, por qualquer razão (e Marx aqui parece sugerir uma explicação psicológica) um valor universal, transhistórico, que não é rigorosamente determinado pela base material da sociedade” (BOTTOMORE, 1989, p. 39). Como reflexo, é possível compreender que a arte possui uma capacidade autônoma de extrema relevância para a vida social, como forma de produção do homem que pode se concretizar sem se submeter aos interesses da produção industrial, podendo ser, como consequência, uma ferramenta ideológica tanto de manutenção, quanto de transformação social. Possuindo esta capacidade autônoma, mais uma vez, afirma-se o potencial de manifestação da própria diversidade cultural por meio dela.

O surgimento da vida social fundamentada na industrialização é descrita pelo historiador e escritor húngaro, Arnold Hauser (1892-197) diretamente ligado a arte e a própria cultura. Hauser (1989) compreende o período também como o início do processo de consolidação na Europa de tradições culturais voltadas à individualidade, fortemente influenciadas pelos ideais do romantismo, que se instaurou com a estruturação do capitalismo a partir da Revolução Industrial. Surge a mecanização e a racionalização da produção que estão diretamente envolvidas e permeadas abarcando questões ligadas a política, arte e ciência, criando uma nova realidade social a partir de uma nova organização do trabalho, resultando assim no que chama de um “um novo mundo” com uma “organização de trabalho baseada em oportunismo e cálculo e a um espírito de brutal individualismo competitivo” (HAUSER, 1989, p. 79). Estrutura-se, com isso, uma relação entre uma classe dominante possuidora de bens, uma cultura elitizadas, uma classe trabalhadora ajustada e subordinada aos desígnios das classes dominantes e, finalmente, uma classes economicamente inferiores e excluídos dessa cultura. (Ibid., p. 19, 20, 59, 77). Cria-se o que Hauser chama de “abismo entre capital e trabalho”, tornando “intransponível o poder do capital por um lado, e a pressão econômica e a miséria a que a classe

trabalhadora está sujeita, por outro lado” (Ibid., p. 79) o que resulta no que ele compreende como uma atmosfera da vida que se modifica desde então.

Por conta do processo de concentração das classes trabalhadoras nas cidades industriais e, com isso, da “dependência do flutuante mercado da mão de obra, resultam condições mais duras e formas de vida menos livres” (HAUSER, 1989, p 79) para os indivíduos. Consolida-se uma “estrita divisão do trabalho e uma produção adaptada à satisfação das necessidade do consumo em massa” (Ibid., p 79). Com isso, a “vida perde a sua estabilidade e continuidade, todas as suas formas e instituições se desarticulam e se deslocam umas em relação às outras” (Ibid., p 80). Constitui-se uma realidade social industrializada que tem como resultado o despovoamento da aldeia e o surgimento de um aglomeração populacional da cidade industrial. Como reflexo, surge uma “rotina de vida depressiva e promíscua aglomeração dos que a ela acorrem, constitui um ambiente desorientador que as massas desenraizadas estranham” (Ibid., p. 80). A nova realidade social estrutura-se em uma cultura do trabalho como subordinado ao processo capitalista de produção, distribuição e consumo.

As cidades são como grandes campos de trabalho, como prisões, desconfortáveis, sujas, insalubres, e inconcebivelmente feias. As condições de vida da classe trabalhadora urbana baixam a um nível que a existência do servo medieval parece quase idílica quando comparada com ela.” (HAUSER, 1989, p 80)

O autor (1989) explica que a vida social que se institui traz como característica a luta entre capital e trabalho, rompendo com a relação entre mão de obra e produção, como reflexo do volume de capital necessário e envolvido nas condições para a manutenção e competição da empresa industrial. No entanto, ressalta que tais condições não se restringem a classe operária, mas também ao pequeno artífice independente que “perde essa independência para o sentimento de segurança” (Ibid., p 80). A nova realidade da vida social traz com ela o “princípio do oportunismo, do planejamento metódico e da previsibilidade, que desde o século XV adquirira grande importância na economia dos países mais desenvolvidos, passa agora a superar todos os outros” (Ibid., p 81). Outra característica identificada a partir de meados do século XVIII é o individualismo que “existe como um desafio e como um protesto contra a despersonalização inerente ao processo de civilização” (Ibid., p 84).

Para Hauser (1989) há ainda na Europa o surgimento de uma nova cultura emocional ligada a uma valorização estética, bem como as apresentações artísticas públicas criando espaços que passam a mudar a relação que existia entre a obra de arte e o artista

(ou autor) que constrói sua obra para muitos e, com isso, para serem imortais, iniciado pela literatura e que posteriormente passa a ter relação com o cinema. “Por conta de questões mercadológicas há um processo de nivelamento cultural de uma classe média que rompe com prerrogativas culturais aristocráticas, especialmente iniciado com um novo público com hábito de leitura regular” (Ibid., p. 61). Com o processo criado para a regularidade de compra e leitura o autor explica que viabiliza-se a estruturação de “novos detentores da cultura” (Ibid., p. 61). Como isso, o pertencer à classe governante passou a depender cada vez mais nitidamente de um nível de cultura comum e de concordância ideológica” (Ibid., p. 61). Em uma época de liberalismo e capitalismo de tal cultura comum, a reputação pessoal de um indivíduo, com a potencialização do individualismo, passa a ser considerado que “quanto mais livre ele for de ligações e obrigações pessoais e mais bem sucedido nas suas relações impessoais com as outras pessoas, baseadas na prestação de serviço mútuo, maior a consideração de que goza” (Ibid., p. 72).

Cria-se uma condição social de existência, com relações construídas a partir de uma cultura que tem a ideologia da cultura comum como elemento estruturante para uma massificação e individualização e como contraponto a busca por uma consciência de luta e revolução para tal condição. Nesta nova realidade da estrutura social, entre as modificações ocorridas que aqui merecem especial atenção surge a oportunidade de acesso a produções artístico-culturais não mais apenas às elites, as classes sociais mais abastadas, mas também para as classes populares, a classe trabalhadora, mas pensadas agora como produtos. A partir desta vida social posta, com a condição social de existência fundamentada nos modos de produção, tendo a cultura como elemento ideológico estruturante para uma massificação e individualização e ao mesmo tempo pela busca por uma consciência de luta e revolução para tal condição, a partir da década de 1940, os pesquisadores o filósofo Max Horkheimer (1895-1973) e musicólogo e filósofo Theodor Wiesengrund-Adorno (1903-1969), desenvolvem o conceito de “indústria cultural”, diretamente ligado ao capitalismo envolvendo a cultura, a comunicação e a arte. O conceito “indústria cultural” foi difundido pela primeira vez em 1947, na obra *Dialética do Iluminismo* com o objetivo de analisar a “produção industrial dos bens culturais como movimento global de produção da cultura como mercadoria” (MATTELART; MATTELART, 1999, p. 77).

Cria-se um conceito crítico, ligado ao pensamento da Escola de Frankfurt, originário na Alemanha na Universidade de Frankfurt e fortemente aplicada pelos pesquisadores da Teoria Crítica. Os estudos realizados com origem na sociologia funcionalista considera os meios de comunicação como mecanismos de ajuste. Já as

escolas de pensamento crítico questionam as consequências, a partir do desenvolvimento de novos meios de produção e transformação cultural, apontando que os meios de comunicação tenham se tornado “suspeitos de violência simbólica, e são encarados como meios de poder e dominação” (Ibid., p. 73).

O desenvolvimento de uma postura social voltada ao mercado de consumo, apropria-se de hábitos culturais históricos, das políticas de Estado e do próprio desenvolvimento cultural, científico e tecnológico, para o benefício econômico e de poder de uma minoria dominante, definida por Gramsci (1995) como hegemônica.

(...) pode-se fixar dois grandes “planos” superestruturais: o que pode ser chamado de “sociedade civil” (isto é, o conjunto de organismos chamados comumente de “privados”) e o da “sociedade política ou Estado”, que correspondem à função de “hegemonia” que o grupo dominante exerce em toda a sociedade e àquela de “domínio direto” ou de comando, que se expressa no Estado e no governo “jurídico”. (GRAMSCI, 1995, p.11)

Os autores complementam: “o terreno em que a técnica adquire seu poder sobre a sociedade é o terreno dos que dominam economicamente” (ADORNO; HORKHEIMER, 1969 In MATTELART; MATTELART, 1999 p. 78). Ou seja, a realidade econômica passa a influenciar e modificar a cultura. Mais do que isso, apropria-se dela para a potencialização do sistema capitalista, criando hábitos de consumo padronizados e/ou padronizados em suas segmentações que atendam a tipos de consumo oferecidos pela indústria. Por meio do comércio, há uma expansão do consumo massificado e em larga escala que passa a ser gerido pelas leis do mercado. Com isso, há uma intensificação do individualismo e hábitos de consumo padronizados e, mais do que isso, a mudança na estrutura cultural diante dos hábitos de consumo.

Previu-se algo para cada um a fim de que ninguém possa escapar. Cada setor da produção é uniformizado e todos são em relação aos outros. A civilização contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. A indústria cultural fornece por toda a parte bens padronizados para satisfazer às numerosas demandas, identificadas como distinções às quais os padrões da produção devem responder. Por intermédio de um modo industrial de produção, obtém-se uma cultura de massa feita de uma série de objetos que trazem de maneira bem manifestada a marca da indústria cultural: serialização-padronização-divisão do trabalho. (MATTELART; MATTELART, 1999, p. 77).

Os estudos acerca do conceito abarcaram veículos de comunicação de massa e a arte diretamente vinculados as manifestações culturais que os autores consideravam dotados de alto poder de alcance e/ou reprodução envolvendo a arte, entre eles o cinema, além de jornais, quadrinhos, revistas, rádio, discos, entre outras formas de comunicação e

manifestação culturais. Conforme descrito por MATTELART e MATTELART (1999, p. 78), “a indústria cultural fixa de maneira exemplar a derrocada da cultura, sua queda na mercadoria (...) a produção industrial sela a degradação do papel filosófico-existencial da cultura”, manipulando a opinião, a padronização, a massificação e a atomização do público, tornando-se um “consumidor de comportamento emocional e aclamatório” (Ibid., p. 84).

(...) a origem desse conceito, indústria cultural, é, de um lado, o nazismo (...) e de outro, a sociedade de massa americana e sua cultura. Trata-se de uma sociedade que eles aprenderam a conhecer a partir de 1933 e que nunca deixou de representar o desprezo que intelectuais europeus exilados tinham pelos Estados Unidos, que se traduzia no horror pela cultura de uma sociedade que, de certa forma, trazia uma série de elementos complementares desconhecidos na Alemanha no mesmo período. (FADUL, 1993, p. 3).

Adorno e Horkheimer (2002) compreendem que a indústria apropria-se da cultura e passa a concentrar sua atenção para assumir a técnica de sistematização de hábitos de vida e consumo em série, conforme demanda, reprimindo a consciência individual. A publicidade torna-se o ferramental de propagação, fortalecendo o caráter publicitário da cultura por meio de signos, enquanto as manifestações artísticas individualizadas passam a ser integradas pela indústria. “O estilo autêntico se desmascara, na indústria cultural, como o equivalente estético da dominação” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 8). Para os autores arte torna-se elemento adequado ao processo de consumo.

A civilização atual a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e seminários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. (...) Filme e rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia (...) se autodefinem como indústrias. (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 2)

A indústria cultural cria a sistemática de classificar e organizar os consumidores em suas diversas categorias e hábitos de consumo com a finalidade de padronizá-los mesmo com suas inúmeras diferenças de hábitos e gostos, “as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 4). O processo garante a liberdade de manifestação e comportamento espontâneos, no entanto são realizados devendo seguir padrões determinados por índices estatísticos, necessitando seguir formas determinadas para os diversos tipos de consumo de produtos de massa que tenham sido preparados. Os autores (2002) apontam que não há mais nada a classificar ou racionalizar que o esquematismo da produção já não tenha antecipadamente classificado. Cria-se uma categorização e padronização do ser humano, o indivíduo passa a ser adequado a elemento

estatístico, divididos em mapas geográficos de escritórios técnicos, transformando o mundo todo um grande crivo da indústria cultural, “a violência da sociedade industrial opera nos homens de uma vez por todas” (Ibid., p. 6). O indivíduo se torna consumidores mesmo em estado de distração, conforme identificam Adorno e Horkheimer (2002), vigiados constantemente para garantir tal manipulação,

Os próprios produtos (...) são feitos de modo que a sua apreensão adequada se exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, por outro lado é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que, rapidamente, se desenrolam à sua frente”. (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 6)

A indústria cultural torna-se tão presente nas sociedades capitalistas que os autores a definem como sendo ela a sistematização capaz de compreender a cultura contemporânea que “as manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço”. (HORKHEIMER; ADORNO In ADORNO, 2002, p. 5). Há o surgimento da cultura de massas, com um sistema de economia concentrada, na qual “os dirigentes não estão mais tão interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida”. (HORKHEIMER; ADORNO In ADORNO, 2002, p. 5).

A cultura de massa assim desvela o caráter fictício que a forma do indivíduo sempre teve na época burguesa e o seu erro está apenas em vangloriar-se desta turva harmonia do universal com o particular. O princípio da individualidade sempre foi contraditório. Antes de tudo, nunca se chegou a uma verdadeira individualização. A autoconservação nas classes mantém a todos na condição de meros seres genéticos. (...) O indivíduo, sobre o qual a sociedade se regia, portava o seu estigma; ele, em sua liberdade aparente, era o produto do aparato econômico e social. O poder apelava para as relações de força dominantes ao solicitar a resposta dos que lhe eram sujeitos. Por outro lado, a sociedade burguesa, em seu curso, também desenvolveu o indivíduo. Contra a vontade dos seus controladores, a técnica educou o homem desde criança. Mas todo o processo de individualização nesse sentido se cumpriu em prejuízo da individualidade, em cujo nome se dava, e desta só manteve a decisão de perseguir tão-só e sempre a sua própria meta. (ADORNO, 2002, p. 34)

O autor (2002) aponta que na indústria cultural o indivíduo passa a viver de uma maneira que possui a mínima resistência aos poderes aos quais esteja submetido, o que acaba por gerar uma “liquidação” do próprio indivíduo que passa a ser ilusório “não só pela estandardização das técnicas de produção. Ele só é tolerado à medida que sua identidade sem reservas com o universal permanece fora de contestação” (ADORNO, 2002, p. 33), tornando-se reduzido a “capacidade que tem o universal de assinalar o

acidental com uma marca tão indelével a ponto de torná-lo de imediato identificável”, distinguindo-se entre si “por frações de milímetros”. Com isso, a “particularidade do Eu é um produto patenteado, que depende da situação social e que é apresentado como natural”. (Ibid., p. 33)

A racionalidade técnica surge neste processo e é compreendida pelos autores como aquela voltada à dominação “é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena”. (HORKHEIMER; ADORNO In ADORNO, 2002, p. 6) e o procedimento adotado passa a ser dos produtos que “mecanicamente diferenciados revelam-se, no final das contas, como sempre os mesmos” (Ibid., p.8)

A unidade sem preconceitos da indústria cultural atesta a unidade em formação da política. Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em revistas de diferentes preços, não são tão fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los. Para todos alguma coisa é prevista, a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente. O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série serve somente à quantificação mais completa, cada um deve se comportar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado *a priori* por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo. Reduzido a material estatístico, os consumidores são divididos, no mapa geográfico dos escritórios técnicos. (HORKHEIMER; ADORNO In ADORNO, 2002, p. 7)

Para os autores (2002) o domínio da indústria cultural do indivíduo passa a envolver o próprio ritmo e sistemática de vida. O indivíduo torna-se um consumidor incessante e a busca é que construa uma relação entre trabalho e lazer tornando ambos mecanismos econômicos de manipulação e lucro. O trabalho passa a ser instrumento de viabilidade de consumo e o lazer um elemento a ser consumido em um processo completo de mecanização. “A totalidade das instituições existentes os aprisiona de corpo e alma a ponto que sem resistência sucumbem ante tudo o que lhes é oferecido.” (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 10). O indivíduo, para os autores (2002), molda-se a uma rotina com tempo restrito que é guiado e disciplinado ao lazer de consumo. A indústria cultural assume a responsabilidade pela indústria do divertimento, determinando o que deve ser consumido nos momentos de lazer, o que faz com que seja reprimida e/ou sufocada a individualidade. Há um apoderamento da arte, desvirtuando-a para atender interesses de massificação e lucro.

A indústria cultural pode-se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição – tantas vezes grosseira – da arte para a esfera do consumo (...) a verdade se encontra na própria cisão: que

pelo menos exprime a negatividade da cultura a que as duas esferas, somando-se, dão lugar. Hoje mais do que nunca, a antítese deixa-se conciliar, acolhendo a arte leve na série e vice-versa. É justamente isto que a indústria cultural procura fazer. (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 11).

Mesmo com a identificação da apropriação da arte na indústria cultural, Adorno e Horkheimer (2002) seguindo o pensamento marxiano, apresentam que a arte é, ao mesmo tempo, o instrumento de manifestação libertador do indivíduo das amarras que envolvem o sistema capitalista. É por meio da arte que o homem pode ser colocar como um ser autônomo, um ser liberto da lógica industrial que se apodera da própria cultura para expandir sua força. Para os autores é na arte que o homem se torna um ser livre para pensar, sentir, agir, o libertando do princípio da utilidade, do valor de troca. Neste sentido, a arte manifesta livre e/ou diversa aos hábitos culturais e artísticos determinados faz com que se torne uma ferramenta de autonomia e própria pra transgredir ir contra essa cultura industrial. Os autores compreendem que, assim como para o pensamento marxiano, a cultura é uma ferramenta de unificação. “Falar de cultura foi sempre contra a cultura. O denominador ‘cultura’ já contém, virtualmente, a tomada de posse” (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 8).

“Quando fui confrontado, a exigência de ‘medir a cultura’ vi que a cultura deveria precisamente ser essa condição que exclui uma mentalidade capaz de medi-la” (ADORNO; HORKHEIMER, 1969 In MATTELART; MATTELART, 1999, p. 77). O segredo para o caminho de tal libertação, segundo eles, está na própria falha do sistema com suas limitações e ao tentar padronizar a cultura e estereotipar a arte, pois são elementos que não permitem tal submissão em sua essência. “Quanto menos a indústria cultural tem a prometer, quanto menos está em grau de mostrar que a vida é cheia de sentido, e tanto mais pobre se torna, por força das coisas, a ideologia por ela difundida” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 18). Os produtos surgem cada vez com mais “necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito” (HORKHEIMER; ADORNO In ADORNO, 2002, p. 6). Neste cenário “o cinema e o rádio se auto definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos” (Ibid., p. 6).

Para os autores (2002) os mecanismos daqueles que manipulam os dados ligados a indústria cultural são postos em virtude da própria força de uma dada sociedade que “não obstante toda racionalização, se mantém irracional” (HORKHEIMER; ADORNO In

ADORNO, 2002, p. 9), o que faz com que “transforma-se na intencionalidade astuta da própria indústria” (HORKHEIMER; ADORNO In ADORNO, 2002, p. 9). Como reflexo, para o consumidor, “não há mais nada a classificar que o esquematismo da produção já não tenha antecipadamente classificado. A arte sem sonho produzida para o povo realiza aquele idealismo sonhador que parecia exagerado ao idealismo crítico” (HORKHEIMER; ADORNO In ADORNO, 2002, p. 9).

O mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural. A velha experiência do espectador cinematográfico, para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo que acabou de ver — pois este quer precisamente reproduzir de modo exato o mundo percebido cotidianamente — tornou-se o critério da produção. Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil fazer crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema. Desde a brusca introdução da trilha sonora o processo de reprodução mecânica passou inteiramente ao serviço desse desígnio. A vida não deve mais, tendencialmente, poder se distinguir do filme sonoro. Superando de longe o teatro ilusionista, o filme não deixa à fantasia e ao pensamento dos espectadores qualquer dimensão na qual possam — sempre no âmbito da obra cinematográfica, mas desvinculados de seus dados puros — se mover e se ampliar por conta própria sem que percam o fio. (ADORNO, 2002, p. 10)

Os filmes para o autor (2002) são feitos para atrofiar a imaginação e a espontaneidade do consumidor cultural, sendo capazes de paralisar a capacidade da própria construção objetiva, sendo feitos para exigir a apreensão da atenção com rapidez de percepção, capacidade de observação, mas, ao mesmo tempo, veta a atividade mental do espectador a partir de um ritmo acelerado de fatos que se passam na tela. Por outro lado, os “outros filmes e produtos culturais, que necessariamente deve conhecer, tornam-lhe tão familiares as provas de atenção requeridas que estas se automatizam” (ADORNO, 2002, p. 10), o que resulta em uma facilidade de consumo, mesmo que não esteja tão atento ao produto, sendo cada um deles integrado a “um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão, tanto no trabalho quanto no lazer, que tanto se assemelha ao trabalho” (Ibid., p. 10) . Como consequência, “cada manifestação particular da indústria cultural reproduz os homens como aquilo que foi já produzido por toda a indústria cultural” (HORKHEIMER; ADORNO In ADORNO, 2002, p. 10-11).

Adequando-se por completo a necessidade, a obra de arte priva por antecipação os homens daquilo que ela deveria procurar: liberá-los do princípio da utilidade. Aquilo que se poderia chamar o valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca, em lugar do prazer estético penetra a ideia de tomar parte e estar em dia; em lugar da

compreensão, ganha-se prestígio. O consumidor torna-se o álibi da indústria de divertimento, a cujas instituições ele não se pode subtrair. (ADORNO, 2002, p. 36)

Por outro lado, para os autores (2002), “a indústria cultural, mediante suas proibições, fixa positivamente — como a sua antítese, a arte de vanguarda — uma linguagem sua, com uma sintaxe e um léxico próprios” (HORKHEIMER; ADORNO In ADORNO, 2002, p. 10-11), o que resulta na necessidade de desenvolvimento de novos efeitos, sempre ligados ao “velho esquema” consolidado e habituado. “Tudo o que surge é submetido a um estigma tão profundo que, por fim, nada aparece que já não traga antecipadamente as marcas do jargão sabido, e não se demonstre, à primeira vista, aprovado e reconhecido” (Ibid., p. 11). Com isso, identificam que a “reprodutibilidade mecânica, supera em rigor e validade qualquer estilo verdadeiro, conceito com o qual os amigos da cultura idealizam — como orgânico — o passado pré-capitalista” (Ibid., p. 11). Como consequência:

A conciliação do universal e do particular, regra e instância específica do objeto, por cuja única atuação o estilo adquire peso e substância, é sem valor porque já não se cumpre qualquer tensão entre os dois polos extremos que se tocam: eles são traspassados por uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa. (ADORNO, 2002, p. 13)

Os autores explicam que a indústria cultural valoriza a obediência à hierarquia social, sendo que o “denominador “cultura” já contém, virtualmente, a tomada de posse, o enquadramento, a classificação que a cultura assume no reino da administração” (HORKHEIMER; ADORNO In ADORNO, 2002, p. 13-14). Assim, “a pretensão da arte é, de fato, sempre ideologia” (ADORNO, p. 13). Por outro lado, compreende que é “no confronto com a tradição depositada no estilo que a arte pode encontrar uma expressão para o sofrimento. O momento pelo qual a obra de arte transcende a realidade é, com efeito, inseparável do estilo” (Ibid., p. 13). Isso, por meio dos “traços em que aflora a discrepância na falência necessária da apaixonada tensão para com a identidade. Em vez de se expor a essa falência, na qual o estilo da grande obra de arte sempre se negou, a obra medíocre sempre se manteve à semelhança de outras pelo álibi da identidade” (Ibid., p. 13). Neste cenário, “aquele que resiste só pode sobreviver integrando-se. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, já faz parte desta, assim como a reforma agrária no capitalismo” (HORKHEIMER; ADORNO In ADORNO, 2002, p. 14). Com isso, “a posição individual se torna dessa forma precária” (ADORNO, 2002, p. 30).

A análise feita por Tocqueville há cem anos foi plenamente confirmada. Sob o monopólio privado da cultura sucede de fato que "a tirania deixa livre o corpo e investe diretamente sobre a alma". Aí, o patrão não diz mais: ou pensas como eu ou morres. Mas diz: és livre para não pensares como eu, a tua vida, os teus bens, tudo te será deixado, mas, a partir deste instante, és um intruso entre nós⁴⁴. Quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado. Excluído da indústria, é fácil convencê-lo de sua insuficiência. Enquanto agora, na produção material, o mecanismo da demanda e da oferta está em vias de dissolução, na superestrutura ele opera como controle em proveito dos patrões. (ADORNO, 2002, p. 15-16)

Pensar em cultura e na própria diversidade cultural no âmbito das produções artísticas voltadas à industrialização remete aos laços que dão origem aos processos de criação, identificação, estilo e a própria força da arte para a vida do homem, seja ela material ou social. Conforme apresentado, apontam Marx e Engel em suas obras o reconhecimento da relevância da arte como instrumento ideológico, peça de transformação social, ferramenta de luta entre classes e a própria manifestação criativa da consciência do homem. A arte, ao compreende-se como a ferramenta de transformação cultural, sendo capaz tanto de promover a manutenção, quanto a transformação da estrutura social, torna-se elemento chave na compreensão do conceito de diversidade cultural. Por meio dela, é possível identificá-la como sendo um mecanismo ideal para solapar as nuances e singularidades das diversas culturas, com estratégias ideológicas, encobrindo as diversas formas de manifestação de ser e existir do indivíduo inserido em sociedade, não permitindo que se façam ser vistas, ouvidas e nem que se tome conhecimento de seu modo de existência consciente.

Conforme este trabalho vem percorrendo o movimento do objeto proposto, tem se identificado, por meio de fundamentações teóricas, tamanha a força da arte apropriada pela indústria como ferramenta ideológica de manipulação que se junta a força da comunicação para modificar as estruturas sociais, alterando as mais diversas culturas em suas singularidades através da produção industrial. O que é fundamental compreender neste processo que envolve o conceito de indústria cultural é o processo de modificação da existência consciente do homem inserido na vida social, que passa a se enquadrar em uma lógica individualista, oportunista, fundamentada em ganhos e perdas, conforme apresentam Adorno e Horkheimer em seus pensamentos.

O resultado disso é um processo avassalador que transforma as mais diversas formas de existências conscientes em modelos sistematizados de ser e existir, em

⁴⁴ TOEQUEVILLE, De A.. *De kt Démocratie en Amérique*, Paris, 1864, fl, 151.

classificações de gostos e hábitos de consumo dentro de categorias pré-determinadas que são pensadas para atender ao interesse da produção industrial, ou seja, da classe dominante e não respeitando as construções históricas e culturais singulares, únicas e diversas, realizadas pelos próprios indivíduos em seus grupos e povos dos quais pertençam e que se sentem parte como indivíduos sociais. Obviamente, o que se apresenta é um expressivo comprometimento da própria diversidade cultural.

Tal comprometimento não é por acaso. Não se restringe apenas a facilidade dos modelos de produção existentes, não envolve apenas uma adequação da infraestrutura social do modelo capitalista. Envolve também um processo de opressão do contraponto do que a diversidade cultural é capaz de provocar quando, por exemplo, manifesta por meio das produções artísticas nas mais diversas mídias: a manifestação da consciência do homem, os elementos de contestação e de luta para a transformação da realidade social dada. Como Hauser (1989) apresenta, há uma capacidade autônoma da arte, assim como Adorno (2002) aponta sua capacidade de romper e unificar.

Ao ser capaz de transcender uma realidade dada, por meio de sua característica criadora e seu estilo – diretamente ligado a identidade e a autonomia do indivíduo -, a arte encontra falhas no sistema que permitem fazer dela um instrumento de despertar da existência consciente do indivíduo. Um despertar a partir de sua história, dos elementos que compõem sua cultura singular, ou mesmo de sua autenticidade e sua forma de ser no mundo. O homem, como construtor de sua própria história, ao despertar de um movimento industrial alienante e cuidadosamente articulado por meio de ferramentais ideológicos, percebe que sua existência consciente pertence originalmente a uma diversidade de formas de ser e existir no mundo, oriundas das mais diversas culturas que podem se ajustar e modificar, mas não devem ser minadas, transformando suas singularidades em simples categorias de hábitos de consumo.

Falar em diversidade cultural a partir da concepção das indústrias culturais é aceitar que há, ao encontro do pensamento marxiano, um processo que mina a autenticidade da própria arte e, com ela, da própria existência consciente do homem inserido na vida social. Como será dada continuidade na compreensão, a minação da autenticidade, mais do que estruturada por meio de elementos da infraestrutura social, é fortemente trabalhada por meio de subsídios da superestrutura social, como entende o pensamento marxiano, com elementos que aparentam ter pouca relevância para a manutenção da estrutura da vida social, mas que tornam-se fundamentais, como a diversão e o entretenimento.

Adorno (2002) apresenta que o *amusement*, ou seja, a diversão, está implícita em todos os elementos da indústria cultural que é capaz de transpor a arte para a esfera do consumo. Para o autor, a arte considerada séria é negada “àqueles a quem a necessidade e a pressão da existência tornam a seriedade uma farsa e que, necessariamente, se sentem felizes nas horas em que folgam da roda-viva” (ADORNO, 2002, p. 18). Enquanto isso, a arte considerada “leve” acabou acompanhando a arte autônoma, sendo para ele a representante da “má consciência social da arte séria”, dando a ela uma “aparência de legitimidade” (Ibid., p. 18).

No entanto, a novidade da indústria cultural é que “os elementos inconciliáveis da cultura, arte e divertimento, sejam reduzidos a um falso denominador comum, a totalidade da indústria cultural. Esta consiste na repetição” (Ibid., p. 18). Ou seja, as inovações limitam-se a melhorar o processo de reprodução de massa. Por conta do interesse dos consumidores, o autor (2002) explica que “tudo é levado para a técnica, e não para os conteúdos rigidamente repetidos, intimamente esvaziados e já meio abandonados” (Ibid., p. 18). Com isso, enfatiza que “o poder social adorado pelos espectadores exprime-se de modo mais válido na onipresença do estereótipo realizado e imposto pela técnica” (Ibid., p. 18). Manter as categorias e hábitos de consumo envolve, em essência, em uma padronização de estereótipos padronizados.

Com isso, entende que “a indústria cultural permanece a indústria do divertimento” (Ibid., p. 18), sendo a diversão “o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio” (Ibid., p. 18), procurada por aqueles que “querem subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo” (Ibid., p. 18). Por conta disso, a “pureza da arte burguesa, hipostasiada à condição de reino da liberdade em oposição à práxis material, desde o início foi paga pela exclusão da classe inferior, à causa da qual — a verdadeira universalidade — a arte permanece fiel” (Ibid., p. 18), mesmo que apresente uma falsa universalidade, o que resulta em um processo de mecanização entre diversão e trabalho.

Mas, ao mesmo tempo, a mecanização adquiriu tanto poder sobre o homem em seu tempo de lazer e sobre sua felicidade, determinada integralmente pela fabricação dos produtos de divertimento, que ele apenas pode captar as cópias e as reproduções do próprio processo de trabalho. O pretensso conteúdo é só uma pálida fachada; aquilo que se imprime é a sucessão automática de operações reguladas. Do processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode fugir adequando-se a ele mesmo no ócio. Disso sofre incuravelmente toda diversão. O prazer congelasse no enfado, pois que, para permanecer prazer, não deve exigir esforço algum, daí que deva caminhar estreitamente no âmbito das associações habituais. O espectador não deve trabalhar com a própria

cabeça; o produto prescreve toda e qualquer reação: não pelo seu contexto objetivo — que desaparece tão logo se dirige à faculdade pensante — mas por meio de sinais. Toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO, 2002, p. 19)

Adorno (2002) apresenta a fusão da cultura e do entretenimento como ferramental que permite dominar com “maior segurança, na vida, os próprios impulsos humanos. Nesse sentido, a diversão realiza a purificação das paixões, a catarse que já Aristóteles atribuía à tragédia e Mortimer Adler atribui, de fato, aos filmes” e, por conta disso, “quanto mais sólidas se tornam as posições da indústria cultural, tanto mais brutalmente esta pode agir sobre as necessidades dos consumidores, produzi-las, guiá-las e discipliná-las, retirar-lhes até o divertimento” (ADORNO, 2002, p. 24). Assim, para o autor, “divertir-se significa estar de acordo” (Ibid., p. 25). No filmes, segundo Adorno (2002), são apresentados elementos humanos que possuem uma identidade permeada por esta igualdade colocada, tornando-o genérico, sendo possível ser substituível e “cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir: coisa fungível, um exemplar. Ele mesmo como indivíduo é absolutamente substituível, o puro nada, e é isto que começa a experimentar quando, com o tempo, termina por perder a semelhança” (Ibid., p. 26).

Com isso, a indústria se interessa pelos homens “apenas como pelos próprios clientes e empregados, e reduziu, efetivamente, a humanidade no seu conjunto, como cada um dos seus elementos, a esta forma exaustiva”, sendo determinada pelo ângulo determinante que é “sublinhado, na ideologia, o plano ou o fenômeno, a técnica ou a vida, a civilização ou a natureza” (ADORNO, 2002, p. 27). A ideologia, para o autor torna-se como um discurso vago, mas que funciona como instrumento de dominação, sendo uma proclamação do que é a indústria cultural por meio de um conjunto de protocolos que se apresentam de forma decidida e sistemática. A ideologia para o autor permeia entre a realidade e a mentira de seu significado, não sendo precisa, mas esmagadora.

Ela pressupõe, com astuta ingenuidade, o estado que caracteriza a sociedade mais recente: que ela sabe dobrar muito bem os seus. A liberdade formal de cada um é garantida. Ninguém deve dar conta oficialmente do que pensa. Em troca, todos são encerrados, do começo ao fim, em um sistema de instituições e relações que formam um instrumento hipersensível de controle social. Quem não quiser soçobrar deve não se mostrar muito leve na balança do sistema. De outro modo, perde terreno na vida e termina por afundar. A escala do teor de vida corresponde exatamente ao elo íntimo das castas e dos indivíduos com o sistema. (ADORNO, 2002, p. 29)

A ideologia na indústria cultural, aponta o autor (2002), é compreendida com “toda sua honra comercial” (Ibid., p. 30) e aceita a ser encarada com virilidade, admitindo sua

compostura, tornando-a compreensiva e necessária. Em contrapartida a arte torna-se espaço de manifestação e contraposição. No entanto, o “valor de uso da arte, o seu ser, é para os consumidores um fetiche, a sua valoração social, que eles tomam pela escala objetiva das obras, torna-se o seu único valor de uso, a única qualidade de que usufruem” (Ibid., p. 36). Como consequência, “o caráter de mercadoria da arte se dissolve no próprio ato de se realizar integralmente” (Ibid., p. 36). A arte torna-se um tipo de mercadoria assimilada à produção industrial, “mas o gênero de mercadoria arte, que vivia do fato de ser vendida, e de, entretanto, ser invendável, torna-se — hipócritamente — o absolutamente invendável quando o lucro não é mais só a sua intenção, mas o seu princípio exclusivo” (Ibid., p. 36).

A cultura, para Adorno (2002, p. 39) torna-se “uma mercadoria paradoxal”, sendo os motivos, no fundo, econômicos. “O que parece ser a decadência da cultura é o seu puro caminhar em direção a si mesma. A cultura deixa-se idolatrar apenas quando está neutralizada e reificada” (Ibid., p. 50). Para o autor a cultura “caiu na esfera da circulação”, com um definhamento paulatino que afeta o “nervo vital da cultura” (Ibid., 50), resultando em seu definhamento. “Com a eliminação do comércio e de seus refúgios irracionais pelo calculado aparato de distribuição da indústria, a mercantilização da cultura completa-se até à insânia inteiramente dominada, administrada e de certa forma cultivada integralmente” (Ibid., p. 51). Para o autor, a cultura passa a se voltar para os consumidores deixa de ser “um luxo” e passa a ser “um prolongamento da produção” (Ibid., p. 52). Como reflexo, compreendida como “socialmente necessária” segundo as regras clássicas, ou seja, algo que se reproduz economicamente, restringe-se novamente ao âmbito em que se iniciou, o da mera comunicação” (Ibid., p. 52). O autor aponta que a “cultura pura” causa “mal-estar aos porta-vozes do poder” (Ibid., p. 53) porque no momento que se dá voz a essa “má consciência, projetando-a nas vítimas como “baixeza”, essa atitude denuncia, ao mesmo tempo, o estado em que as vítimas se encontram: a submissão dos homens às formas vigentes da reprodução da vida” (Ibid., p. 43).

Em consonância com isso, as etiquetas políticas calculadas para a manipulação das massas estigmatizam unanimemente como luxo, esnobismo e *highbrow* tudo o que na cultura desagrada aos comissários. (...) É por isso que a crítica cultural desloca a culpa: ela é ideologia, na medida em que permanece como mera crítica da ideologia. Os regimes totalitários de ambos os gêneros, buscando proteger o *status quo* das últimas inconveniências que temem de uma cultura já reduzida à condição de lacaio, conseguem convencer pela força essa cultura, e sua autoconsciência, de seu servilismo. Eles atacam o espírito, que já se tornou insuportável em si mesmo, e com isso ainda se sentem

purificadores e revolucionários. A função ideológica da crítica cultural atrela à ideologia sua própria verdade, a resistência contra a ideologia. (ADORNO, 2002, p. 52)

Em consequência, surge para o autor (2002), com sua percepção dialética, um moderno conceito de cultura pura, sendo autônoma e que indica o antagonismo inconciliável por “falta de compromisso com o que é para outro”, quanto passa da medida da ideologia, “que se entroniza como o que é em si” (ADORNO, 2002, p. 53). Por conta da dinâmica social, para o autor (Ibid., p. 54) a cultura se torna crítica social, transformando suas formas de manifestação originárias e autênticas em “mercadorias e meios de emburrecimento”. Mesmo assim, afirma que uma “consciência crítica permanece submersa à cultura” (Ibid., p. 54) e aponta que “aceitar a cultura como um todo já é retirar-lhe o fermento de sua própria verdade: a negação” (Ibid., p. 55).

A cultura, enquanto conteúdo essencial da autoconsciência de uma sociedade constituída por classes antagônicas, não pode libertar-se dessa aparência, como também não o pode aquela crítica cultural que mede a cultura segundo seu próprio ideal. Em uma fase na qual a irracionalidade e a falsidade objetiva se escondem atrás da racionalidade e da necessidade objetiva, a aparência tornou-se total. Ainda assim, em virtude de sua violência real, os antagonismos acabam se impondo também na consciência. Justamente porque a cultura, para a glorificação da sociedade, afirma como válido o princípio de harmonia na sociedade antagônica, não pode evitar o confronto da sociedade com o seu próprio conceito de harmonia, o que leva a cultura a tropeçar em desarmonias. A ideologia que afirma a vida entra em contradição com a vida pelo impulso imanente do ideal. (ADORNO, 2002, p. 53-54)

Adorno (2002) apresenta que o conceito de ideologia, assim como outros conceitos do materialismo dialético, “foi transformado de um meio de conhecimento em um meio de controle do conhecimento. Em nome da dependência da superestrutura em relação à infraestrutura, passa-se a vigiar a utilização das ideologias, em vez de criticá-las” (Ibid. p. 56), com a característica de não haver mais uma preocupação com o conteúdo objetivo que ela transmita, desde que consiga cumprir sua função que se torna cada vez mais abstrata. A educação para o autor torna-se um privilégio e “o aprisionamento da consciência impede de toda maneira o acesso das massas à experiência autêntica das formações espirituais” (Ibid. p. 56), sendo que o importante é de que “simplesmente haja algo preenchendo o vácuo da consciência expropriada e desviando a atenção do segredo conhecido por todos” (Ibid. p. 56).

Mais do que no escopo do entretenimento, a “cultura tornou-se (...) em maior medida, também como esfera da vida privada” (Ibid., p. 56) que para Adorno, na aparência de preservar a autonomia, “é mantida apenas como apêndice do processo social. A vida se

transforma em ideologia da reificação, em máscara mortuária” (Ibid., p. 56) que efetivam os interesses daqueles que são mais poderosos. Consolida-se uma falsa consciência e “quanto mais o todo é despojado de seus elementos espontâneos e socialmente mediado e filtrado, quanto mais ele é "consciência", tanto mais se torna "cultura"” (Ibid., p. 56), regressando a origem da proposta do processo material de produção que se manifesta, ao lado dos meios de manutenção da vida, como uma “relação de troca: como uma falsa consciência das partes contratantes uma a respeito da outra, como ideologia. Inversamente contudo, a consciência torna-se cada vez mais um mero momento de transição na montagem do todo” (Ibid., p. 56). Com isso, para Adorno “"ideologia" significa sociedade enquanto aparência”, pois mesmo que seja “mediada pela totalidade, atrás da qual se esconde a dominação do parcial, a ideologia não é redutível pura e simplesmente a um interesse parcial; por isso, de certo modo, está em todas as suas partes à mesma distância do centro” (Ibid. p. 56). E complementa: “A ideologia, ou seja, a aparência socialmente necessária, é hoje a própria sociedade real, na medida em que o seu poder integral e sua inexorabilidade, a sua irresistível existência em si, substitui o sentido por ela própria exterminado” (Ibid., p. 57)

Consolida-se para Adorno (2002) uma sociedade unitária, tornando-se tudo uno, com os fenômenos voltados à dominação absoluta do que existe, não havendo mais a ideologia com o sentido que lhe é próprio de falsa consciência, mas propagandas que são favoráveis a este mundo. “Exatamente por isso a questão da dependência causal da cultura, que logo ressoa como a voz daquilo que lhe impõe a dependência, contém algo de primitivo” (Ibid., p. 60), o que acaba resultando em tornar “a cultura materialisticamente transparente” não na “mais honesta, apenas mais vulgar”. (Ibid., p. 60). O tempo livre, compreendido no pensamento marxiano como aquele não preenchido pelo trabalho, é compreendido por Adorno como determinado, sendo a oposição do trabalho, mas diretamente relacionado a ele, dependendo da situação geral da sociedade e sob a manutenção de um fascínio.

O resultado é que a vida das pessoas permanece inseridas nessa cultura vulgar e, com isso, “nem em seu trabalho, nem em sua consciência dispõem de si mesmas com real liberdade” (Ibid., p. 62), o que reflete também em seus papéis sociais, em sua constituição íntima. “Numa época de integração social sem precedentes, fica difícil estabelecer, de forma geral, o que resta nas pessoas, além do determinado pelas funções” (Ibid., p. 62), o que para o autor acaba pesando sobre a questão do tempo livre, pois enquanto as pessoas “estão ao menos subjetivamente convictas de que agem por vontade própria, essa vontade é

modelada por aquilo de que desejam estar livres fora do horário de trabalho” (Ibid., p. 62) e mais do que isso, determinada pela estrutura da indústria cultural que a categoriza das opções que possa usufruir em seu tempo livre. E de uma maneira articulada com o tempo livre sujeito a controles sociais suplementares o autor argumenta que “a integração do tempo livre é alcançada sem maiores dificuldades; as pessoas não percebem o quanto não são livres lá onde mais livres se sentem, porque a regra de tal ausência de liberdade foi abstraída delas” (Ibid., p. 65).

Se se quisesse responder à questão sem asserções ideológicas, tornar-se-ia imperiosa a suspeita de que o tempo livre tende em direção contrária à de seu próprio conceito, tornando-se paródia; deste. Nele se prolonga a não-liberdade, tão desconhecida da maioria das pessoas não-livres como a sua não-liberdade, em si mesma. (...) Quando se aceita como verdadeiro o pensamento de Marx, de que na sociedade burguesa a força de trabalho tornou-se mercadoria e, por isso, o trabalho foi coisificado, então a palavra *hobby* conduz ao paradoxo de que aquele estado, que se entende como o contrário de coisificação, como reserva de vida imediata em um sistema total completamente mediado, é, por sua vez, coisificado da mesma maneira que a rígida delimitação entre trabalho e tempo livre. Neste prolongam-se as formas de vida social organizada segundo o regime do lucro. (ADORNO, 2002, p. 63-64).

Atualizando o próprio pensamento sobre a indústria cultural, Adorno (2002) diz que a relação entre a indústria cultural e seus consumidores “são adequados um ao outro” (Ibid., p. 68). Desta forma conclui que “as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios oferecidos pelo teatro e pelo cinema” (Ibid., p. 68), ou ainda não acreditam “inteiramente neles. O autor demonstra, no entanto, que ainda não foi alcançada inteiramente a integração entre a consciência e o tempo livre, mesmo com forte influência do processo de produção. “Os interesses reais do indivíduo ainda são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão (...) total” (Ibid., p. 69).

Como contraponto a essa alienação, o autor apresenta a dialética como forma de um posicionamento de consciência que “não se submete, de antemão, à fetichização da esfera do espírito. Dialética significa intransigência contra toda e qualquer reificação” (Ibid., p. 57). Adorno argumenta que surge uma necessidade de retrocesso ao ideal do “natural”, do “homem natural” em um desejo de “apagar o todo”, desenvolvendo uma simpatia com os considerados “mais primitivos”, sendo uma contradição com o “desenvolvimento da força de produção intelectual” (Ibid., p. 58).

A rejeição peremptória da cultura torna-se pretexto para promover os mais rudes, os mais "saudáveis", eles mesmos repressivos, e sobretudo para resolver obstinadamente a favor da sociedade o eterno conflito entre sociedade e indivíduo — um conflito que deixa marcas em ambos — segundo os critérios dos administradores que se apoderaram da sociedade. A partir desse ponto, basta um passo para a reintrodução oficial da cultura. O procedimento imanente, por ser o mais essencialmente dialético, resiste contra isso. (ADORNO, 2002, p. 58)

Para Adorno e Horkheimer (2002), é evidente que poderia se viver sem a indústria cultural, “pois é enorme a saciedade e a apatia que ela gera entre os consumidores” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 27), o que pode, inclusive, resultar em sua intenção. Mesmo assim, MATTELART e MATTELART (1999) fazem uma crítica do conceito, ao analisar fenômenos culturais, com sua perspectiva da arte como instrumento de salvação, pois consideram que Adorno e Horkheimer perceberam apenas um aspecto fundamental: a conjunção entre a arte e a tecnologia, superestimando a arte como termômetro revolucionário e, com isso, os impedindo de perceberem outros aspectos. Compreende-se para esta pesquisa, por meio do desenvolvimento ao longo dos anos da força do conceito da indústria cultural, não como o único elemento de força de manutenção da estrutura social capitalista, mas como conceito chave de interesse para este trabalho que segue atual e pertinente, complementado por diversos conceitos e elementos.

Reconhecendo a limitação de compreender o conceito “indústria cultural” como o determinante para manutenção da estrutura social capitalista, três meses antes de morrer, em 1968, Adorno realizou uma conferência denominada ‘Tempo Livre’ em uma rádio alemã. Na oportunidade afirmou que ele e Horkheimer, ao criarem o conceito de indústria cultural, cometeram alguns equívocos, não sendo este o conceito ideal para designar a nova realidade. A constatação se deu após fazer uma pesquisa sobre a televisão alemã e a cobertura do casamento da princesa Beatriz da Holanda e um diplomata alemão, na qual os alemães não deram atenção ao casamento, mesmo com grande cobertura da televisão alemã. A grande contribuição de sua releitura da própria obra que define o conceito de indústria cultural é a possibilidade de rompimento com tal estrutura da vida social. Mesmo concordando com todo o pensamento desenvolvido por eles, “Adorno encerrou a conferência afirmando: “A televisão ainda não se apropriou da consciência dos alemães, existe ainda um espaço de liberdade, existe um espaço que nós podemos trabalhar”” (FADUL, 1993, 4). Este espaço, compreende-se nesta pesquisa, ser exatamente o oportunizado pela diversidade cultural e o conceito de indústria cultural segue como

relevante e pertinente, conforme será apresentado posteriormente por meio do pensamento do autor Ramón Zallo e seus colegas de pesquisa.

Nesta perspectiva dialética, partindo do conceito de indústria cultural definido por Adorno e Horkheimer, amplia-se aqui a reflexão acerca do papel e a força da arte diante dos sistemas de manutenção da estrutura social capitalista, focando especialmente a atenção na relação entre o cinema e a própria diversidade cultural. Quando os autores afirmam que, por meio do sistema de produção industrial e da apropriação da cultura realizada por ele, as pessoas passam a ser fortemente determinadas pelas funções, é possível compreender que a própria vontade das pessoas passa a ser modelada pelo sistema de produção. Mais do que ela, os processos de tolerância, disposição para o novo e até mesmo o uso dos potenciais de transformação oriundos da própria cultura com suas singularidades passam a ser modelados, ou seja, restritos ao sistema instaurado.

Como já apresentado, a forma de produção do sistema industrial, ao apropriar-se da cultura como mercadoria, torna a relação entre as próprias culturas alteradas diante de suas relações anteriores. O processo de reificação da cultura para fins econômicos resulta no que os autores entendem como um caminhar da cultura em direção a si mesma, mas um caminhar para a manutenção de uma estrutura em que cria-se uma dependência pelo sistema de produção. Por meio das ideologias instauradas, os processos culturais passam a ser determinados pelo sistema de produção, inclusive os momentos de lazer e hobbies, como é o caso do cinema. Assim, a própria produção, distribuição e consumo das obras cinematográficas passam a estar condicionadas as modelagens feitas pelo sistema por meio do que definem como indústria cultural.

O que se consome, o que se busca e pretende ser consumo como obra cinematográfica está diretamente ligada ao que a indústria cultural, por meio de seus ferramentais, está modelando a ser oferecido. A produção cinematográfica oriunda de produções diversas culturalmente, neste movimento industrial, torna-se desinteressante ao público, com escassa possibilidade de distribuição e consumo. Mais do que diversão e hobby, como apresentam os autores, o cinema é para muitos indivíduos em seus momentos de lazer um ferramental ideológico poderoso utilizado para a manutenção do próprio sistema vigente e com forte domínio do global sobre o local, o que apenas corrobora o desinteresse da expansão da distribuição e acesso das obras oriundas de diversidade cultural. Para se compreender melhor o movimento de apropriação do cinema e da própria cultura, seguem os pensamentos teóricos.

Como apresentado até aqui, Marx (1989) considera o objeto produzido pelo homem um exercício imediato de sua individualidade, sua manifestação de existência para outro homem. Quando pensada a arte como este objeto manifesto, torna-se possível compreender a relevância da arte diante da vida social, como já apresentado, a partir de sua concepção, capaz de não guardar “proporção com o desenvolvimento geral da sociedade, e, portanto, também com sua base material” (MARX, 2011, IN BOTTOMORE, 1988, p. 39). A arte é o objeto capaz de expressar ao mundo a individualidade, a existência do homem inserido em uma vida social. Mas, além disso, a arte como objeto torna-se compreendida como ferramenta ideológica de manipulação, alienação e massificação cultural, conforme apresenta o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) com o conceito da “reprodutibilidade técnica” aplicado nas obras de arte.

Benjamin (1955) compreende que o modo de análise da produção capitalista desenvolvida por Marx foi um prognóstico da exploração crescente e, ao mesmo tempo, a criação de condições de sua abolição. Compreende Benjamin que foi por meio da superestrutura que lentamente as condições de produção em todos os domínios da cultura se deram. É com enfoque na obra de arte, com enfoque também no cinema, que desenvolve seu pensamento sobre a reprodutibilidade técnica. Para ele (1955), o homem sempre pôde imitar as obras de arte e reproduzi-las, mas não com sua reprodução técnica, ou seja, a reprodução em larga escala que - historicamente - vai se impondo. O autor lembra que limitavam-se inicialmente a reprodução técnica a bronzes, terracotas e moedas, posteriormente surgindo a xilogravura, a impressão que popularizou o acesso a conteúdos literários e informativos, e a litografia que permite a impressão rápida e em larga escala de textos e imagens, dando início a um processo de reproduções técnicas sem fim. “Pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objetiva” (BENJAMIN, 1955, p. 3).

Para o autor no século XX, a reprodução técnica passa a atingir um nível “que começara a tornar objeto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos” (Ibid, p. 3). Para compreender a força da reprodutibilidade técnica, entende elucidativa a comparação entre a obra de arte e o cinema. O autor declara:

Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. (...) O

aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade. (...) O domínio global da autenticidade subtrai-se à reprodutibilidade técnica – e, naturalmente, não só a esta. (...) Precisamente porque a autenticidade não é reproduzível, o desenvolvimento intensivo de determinados processos de reprodução todos técnicos – forneceu o meio para a diferenciação e graduação da autenticidade. Uma importante função do comércio da arte foi a de desenvolver tal diferenciação. (BENJAMIN, 1955, p. 3)

Benjamin (1955) atenta em relação a diferenciação entre reprodução manual e técnica, sendo que, para a ele, a segunda é mais autônoma, pois as reproduções podem ser ajustadas em tamanho, serem disponibilizadas em condições que a obra não original não consegue atingir e torna possível ser realizado o encontro com quem a apreende. Por outro lado, compreende que há uma desvalorização da obra original em sua presença material, sua autenticidade, até mesmo seu testemunho histórico. “Pode resumir-se essa falta no conceito de aura e dizer: o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura” (Ibid, p. 4). Para o autor o processo ultrapassa o domínio da arte.

Pode caracterizar-se a técnica da reprodutibilidade dizendo que liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, atualiza o reproduzido em cada uma das situações. (BENJAMIN, 1955, p. 4)

Por isso o autor destaca a importância existência da aura, da singularidade da obra de arte, pois ela envolve o modo de se instalar diante do contexto da tradição e, com ele, sua própria mutação, sua função ritual⁴⁵. Assim, “o valor singular da obra de arte “autêntica” tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor se uso original e primeiro” (Ibid., p. 6). Para Benjamin (1955) ambos processos provocam abalo do reproduzido, ligados aos movimentos de massa e neste processo considera o “agente mais poderoso” o filme. “O seu significado social também é imaginável, na sua forma mais positiva, e justamente nela, mas não sem o seu aspecto destrutivo e categórico: a liquidação do valor da tradição na herança cultural” (Ibid., p. 4).

O autor destaca que há uma alteração constante da percepção sensorial coletiva da humanidade ou seja, “o modo em que a percepção sensorial do homem organiza – o *medium* em que ocorre – é condicionado não só naturalmente, como também historicamente” (Ibid., p. 4). É por conta da reprodutibilidade técnica que identifica uma

⁴⁵ “A definição de aura como “a manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja” mais não representa do que a formulação do valor de culto da obra de arte, em categorias da percepção espacial e temporal. Lonjura é o oposto da proximidade. A lonjura essencial é a inacessível. De fato, a inacessibilidade é uma qualidade primordial da imagem de culto. Pela sua própria natureza, mantem-se “longe, por mais próxima que esteja”. A proximidade propiciada pela sua matéria não afeta a lonjura que mantém depois da sua manifestação. (BENJAMIN, 1955, p. 6)

decadência da aura, pois há um desejo das massas de aproximação das “coisas” e, ao mesmo tempo, a “tendência a superação do caráter único de qualquer realidade, através do registro de sua reprodução” (Ibid., p. 5).

O conceito de reprodutibilidade técnica apresentado por Benjamin (1955) torna-se relevante para a sistematização do conceito de diversidade cultural no escopo da pesquisa, já que viabiliza mais uma reflexão de como a presença da diversidade cultural pode ter uma compreensão dialética diante de sua aplicação por meio arte, no caso o cinema. Por um lado, seguindo o pensamento da indústria cultural, o autor apresenta uma perda da autenticidade única e criativa do modo de produção, difusão, distribuição e fruição da própria obra arte em seu modelo original. O que antes era singular, diferente, único, passa a se multiplicar de múltiplas formas por meio da reprodutibilidade, tornando o que antes era raro e exclusivo, em algo amplamente difundido e popularizado. As diversas manifestações artísticas oriundas de diferentes culturas que possuem potencial de lucro perdem sua autenticidade para entrar e integrar os sistemas e modelos industriais de produção, distribuição e consumo como sendo mais algumas entre muitas opções de consumo pré-estabelecidas para os estereótipos de hábitos de consumo. Para isso, em muitos casos, são adequadas para que possam ser enquadradas no sistema de produção, distribuição e consumo, perdendo sua proposta original. Há com isso, uma perda por meio da reprodutibilidade técnica, da contemplação, da aura imagética das obras de arte oriundas da diversidade cultural.

Vale lembrar que, neste mesmo pensamento, há ainda outro ponto já apresentado nesta pesquisa: o completo e total desinteresse, esquecimento e anulação da indústria cultural por uma determinada obra de arte oriunda de um grupo diverso culturalmente, desde que não o entenda como rentável ou ainda como ameaça ao modelo da produção industrial e da própria vida social instaurados. Se de uma forma há a perda de sua aura ao ser reproduzida, há de modo mais acentuado, relevante e crítico, como reflexo da reprodutibilidade técnica, o desinteresse para que integre ao sistema de produção industrial, estando a margem ou completamente excluído da vida social. Inevitavelmente, há em uma visão da cultura dominante, a perda do valor de tais obras, já que sua forma de avaliá-las praticamente se limite ao lucro e não ao seu modo de ser como manifestação social da consciência do indivíduo enquanto artista. Identifica-se, em ambos os casos, uma perda do valor original da obra de arte oriunda da diversidade cultural, seja por sua adequação ao sistema, seja por seu não reconhecimento e, com isso ainda, a restrição de acesso a esta produção.

Por outro lado, pensar na diversidade cultural a partir da reprodutibilidade técnica definida por Benjamin (1955), é viabilizar uma possibilidade de acesso, em larga e ampla escala, das obras de arte oriundas de núcleos de diversidade cultural. Se compreendidas como aptas a potenciais de lucro, a própria indústria cultural as tirará da margem e a disseminará, viabilizando amplo acesso, popularização e fruição. Assim como defende o conceito de diversidade cultural proposto pela Unesco (2006) e adotado pela regulamentação brasileira, especialmente no escopo do cinema, é por meio desta reprodutibilidade técnica que torna-se possível algumas formas de manifestações sociais oriundas de núcleos de diversidade cultural. Graças a indústria cultural, cria-se a possibilidade de se fazer presentes com seus diversos modos de se criar, produzir, difundir, distribuir e fruir com amplo alcance – lembrando apenas que, para isso, não devam ser de formas contrárias ao sistema da vida social adotado.

Ainda neste pensamento de potencial para o amplo acesso, a reprodutibilidade técnica pode ser pensada em segmentos mais autônomos pelos núcleos oriundos de diversidade cultural, sejam eles especialmente presentes a margem do sistema. Na contemporaneidade, graças aos desenvolvimentos tecnológicos, mesmo que em escala e potencial de alcance muito menores e mais restritos, há a possibilidade de produção, distribuição e consumo mais autônomos das obras e suas reprodutibilidades que passam a ser mais viáveis e sem tanta dependência das grandes indústrias culturais. No caso dos núcleos de diversidade cultural excluídos do sistema, por meio da reprodutibilidade técnica, podem buscar transitar com suas obras para alcançar a margem do sistema da vida social ou, se preferirem, permanecer de modo histórico e cultural original sem se deixar influenciar pelo sistema de produção industrial, seguindo com suas obras de artes originais e sua auras preservadas ou ainda com uma reprodução restrita e segmentada.

Seja como for, o que é possível identificar é a significativa atuação da reprodutibilidade técnica para o conceito de diversidade cultural proposto pela Unesco, de modo tanto positivo, quanto negativo. Para o cinema, torna-se peça fundamental, já que a própria concepção de sua existência como mídia de arte e comunicação foi criada e pensada para ser reproduzida e não única. O autor aprofunda seu pensamento acerca da reprodutibilidade técnica ligada ao cinema, conforme segue, o identificando como verdadeiro transformador da compreensão de obra de arte de única para aquela concebida para ser amplamente e tecnicamente reproduzida com suas diversas potencialidades, proposições e intenções para a vida social.

Benjamin (1955) identifica a fotografia como “o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário”, pois a entende como “uma arte “pura” que recusa, não só qualquer função social da arte, como também toda a finalidade através de uma determinação concreta” (Ibid., p. 6). A partir daí o autor argumenta que a reprodutibilidade técnica da obra de arte a emancipa da “existência parasitária”, pois a obra de arte passa a assentar na própria reprodutibilidade, como é o caso do filme, do cinema. Com isso, para ele, a função social da arte é modificada. “Em vez de assentar no ritual, passa a assentar numa outra práxis: a política” (Ibid., p. 6).

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é uma condição imposta do exterior para a sua divulgação em massa, contrariamente ao que sucede, por exemplo, com as obras literárias ou de pintura. A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica tem o seu fundamento diretamente na técnica da sua reprodução. Esta possibilita não só a sua imediata divulgação em massa, como também a impõe. Impõe-a porque a produção de um filme é tão cara que alguém que pudesse, por exemplo, comprar um quadro, não poderia certamente dar-se ao luxo de comprar um filme. (...) Com o filme sonoro verificou-se, no entanto, de início um retrocesso, o seu público passou a estar limitado por barreiras de língua e isto ao mesmo tempo que os interesses nacionais eram acentuados pelo fascismo⁴⁶. (BENJAMIN, 1955, p. 6)

O autor apresenta outro ponto de inovação vinculado ao cinema e a reprodutibilidade técnica: a posição do ator diante do público. Pela primeira vez, o ator passa a apresentar seu desempenho por meio de um equipamento. Como consequência, a forma de atuação do ator passa a ser realizada para uma câmera, tornando o público um apreciador sem contato direto com ele. Há uma mediação feita pela máquina e os profissionais responsáveis por conduzir e registrar a atuação a partir de sua percepção, o que propicia por meio do equipamento permitir uma “extraordinária ampliação do domínio do que pode ser testado, que surgiu, para o indivíduo, devido às circunstâncias econômicas” (Ibid., p. 10). Para Benjamin (1955), é a primeira vez que o homem passa a “atuar com uma pessoa viva, mas sem a sua aura. Porque a aura está ligada ao aqui e agora.

⁴⁶ “Mas mais importante do que registrar este retrocesso que, aliás, foi neutralizado pela dobragem, é considerar a sua relação com o fascismo. A simultaneidade de ambas as manifestações tem a sua origem na crise econômica. Os mesmos elementos de perturbação que, de um modo geral, conduziram à tentativa de manter abertamente pela força as relações de propriedade existentes, conduziram a que o capital do cinema, ameaçado pela crise, fosse forçado a preparar terreno para o filme sonoro. Assim, a introdução do filme sonoro trouxe um alívio temporário. E não apenas porque o filme sonoro conduziu de novo as massas ao cinema, mas também porque conseguiu solidarizar novos caitais, da indústria elétrica, com o capital do cinema. Considerado de fora, o filme sonoro promoveu assim interesses nacionais, mas considerado de dentro, internacionalizou a produção de filmes mais ainda do que anteriormente. (BENJAMIN, 1955, p. 6)

Dela não existe cópia. Especificidade do registro em estúdio cinematográfico reside no fato de colocar o equipamento no lugar do público” (Ibid., p. 10-11).

Como resultado, as inovações viabilizadas pelo cinema, por meio da reprodutibilidade técnica, permitem ao sistema de produção transformar o ator em “objeto” de caráter mercantil, como um produto a ser escolhido dentro de padrões e modelos pré-determinados ou exaltados pela singularidades que possua. Também no caso dos atores e seu público, a singularidade do homem que atua e do homem que aprecia/assiste passam a estar moldados – em sua grande maioria – aos interesses do sistema de produção mercantil. As singularidades da obra de arte cinematográfica, com suas manifestações como objeto pelo homem, nascem restritas no cinema com sua origem de criação para a reprodutibilidade técnica em larga escala, o que, inevitavelmente, restringe obras oriundas de núcleos de diversidade cultural que não se enquadrem aos sistemas de produção e reprodução em larga escala, seja por seus atores não largamente popularizados, seja por sua linguagem, seja por seu modo de criar, produzir e/ou sua proposta de fruir junto ao público.

O culto da “estrela”, promovido pelo capital cinematográfico, conserva a magia da personalidade que, há muito, se reduz à magia pútrida do seu caráter mercantil. Enquanto o capital cinematográfico der o tom, não se poderá atribuir ao cinema atua, em geral, o mérito revolucionário pra além do de promover uma crítica revolucionária de concepções tradicionais de arte. Não contestamos que o filme atual, em casos particulares, possa promover, além disso, uma crítica revolucionária das relações sociais, mesmo das de propriedade” (BENJAMIN, 1955, p. 12).

Outra alteração provocada não apenas pelo cinema, mas também pelo rádio - e hoje podemos entender como todas as tecnologias audiovisuais -, pontuada pelo autor (1955) são as funções de todos aqueles que se apresentam perante tais meios de comunicação, não apenas o atores, mas de figuras compreendidas como públicas, dando força e poder a elas diante da vida social. As mídias audiovisuais permitem provocar “a exposição de desempenho controláveis e até transmissíveis, sob determinadas condições sociais. Isto resulta numa seleção, seleção perante o equipamento que faz com que a estrela ou o ditador sejam vencedores.” (Ibid., p. 12). Há com isso, uma transformação no aspecto da realidade “a visão da realidade imediata tornou-se um miosótis no mundo da técnica” (Ibid., p. 14). Com isso, para Benjamin (1955), há uma alteração da relação das massas com a arte, transformando-a em uma ligação íntima e imediata. “Tal ligação é um indício social importante. Porque quanto mais o significado social de uma arte diminui, tanto mais se afasta no público as atitudes, críticas e de fruição” (Ibid., p. 15). Desta forma, ao

considerar o homem contemporâneo, envolvendo a representação cinematográfica da realidade, a torna “de maior significado porque o aspecto da realidade isento de equipamento, que a obra de arte lhe dá o direito de exigir, é garantido, exatamente através de uma intervenção mais intensiva com aquele equipamento” (Ibid., p. 14).

É exatamente a fruição outro ponto de extrema relevância na contribuição de Benjamin (1955) para esta pesquisa. Os modelos ordenados pelo sistema de produção cinematográfico para a fruição, detalhados pelo autor, permitem compreender os desafios para a consolidação e expansão de obras de manifestações diversas oriundas de núcleos de diversidade cultural. Há uma tendência de resistência a obras não reconhecidas e, ao mesmo tempo, uma exigência do público para a concretização da fruição para obras que lhes pareçam reconhecíveis. “O que conseguiram, com estes meios, foi uma destruição irreverente da aura das suas criações, as quais, pelos meios da produção, imprimem o estigma de uma reprodução” (Ibid., p. 17).

(...) o cinema, através de grandes planos, do realce de pormenores escondidos em aspectos que nos são familiares, da exploração de ambientes banais com uma direção genial objetiva, aumenta a compreensão das imposições que rege nossa existência e consegue assegurar-nos um campo de ação imenso e insuspeitado. (BENJAMIN, 1955, p. 16)

Por meio da reprodutibilidade técnica Benjamin (1955) destaca o surgimento de uma alteração na relação qualidade-quantidade que refletem no processo de contemplação e da própria construção de hábitos. “A quantidade transformou-se em qualidade: o número muito mais elevado de participantes provocou uma participação de tipo diferente” (Ibid, p. 18). Surge uma relação que o autor compreende canônica no tipo de recepção criada com “as tarefas que são apresentadas ao aparelho de percepção humana em épocas de mudança histórica” (Ibid., p. 19). Por conta disso, elas “não podem ser resolvidas por meios apenas visuais, ou seja, da contemplação. Elas só são dominadas gradualmente, pelo hábito, após a aproximação da recepção tátil” (Ibid., p. 19).

Mais do que percepção, para o autor, há uma construção e concretização do cinema entender seu processo de recepção como diversão e que se torna “cada vez mais perceptível em todos os domínios da arte, e que é sintoma das mais profundas alterações na percepção”. O autor vê a diversão assumida pelo cinema como “o seu verdadeiro instrumento de exercício. No seu efeito de choque, o cinema vai ao encontro desta forma de recepção” (Ibid., p. 19). Há uma contraposição entre a contemplação, o culto e a diversão, o próprio conceito de entretenimento no cinema que se destaca posteriormente e

propicia a ampliação do leque de compreensão da relação entre o cinema, a vida social condicionada a produção social e a própria diversidade cultural. “O cinema rejeita o valor de culto, não só devido ao fato de provocar no público uma atitude crítica, mas também pelo fato de tal atitude crítica não englobar, no cinema, a atenção. O público é examinador, mas distraído.” (Ibid., p. 19).

As inovações provocadas pelo cinema, a partir da visão da reprodutibilidade técnica, como aponta Benjamin (1955), acendem para o público uma relação íntima, de identificação com os atores, imediata, quantitativa e de diversão com a obra cinematográfica que resultam em uma rejeição não apenas do culto, mas de uma visão como público que seja atenta e crítica, tornando-o um examinador distraído. O resultado de tais características para a indústria cultural são absolutamente convergentes aos seus interesses, em contrapartida, para a diversidade cultural, tornam-se impecílios, pois decorrem em desviar o potencial de alcance da diversidade cultural no cinema. O público/examinador distraído não se atenta aos detalhes do processo criativo e de produção com elementos que podem e tendem a provocar um distanciamento da cultura predominante, podendo ainda agregar a tais elementos construções que busquem divergir, questionar e/ou criticar tal cultura.

Uma obra cinematográfica pode contribuir para a reflexão e até mesmo uma tomada de consciência crítica da própria existência consciente condicionada pela vida social da qual o público/espectador esteja integrado. Por conta dos mecanismos apresentados por Benjamin, a força transformadora que possa existir em uma obra oriunda de um pensamento cultural diverso, na grande maioria dos casos e em larga escala se perde, torna-se mais uma, entre muitas obras de diversão, mais uma simples reprodução que tenha sido acessada. Nesta desatenção passa ao público/examinador sem ser dada a ela e/ou reconhecida nela seu possível valor como obra de arte, como manifestação criativa da consciência do homem, ou mesmo como possível ferramental de luta de classe.

Como já mencionado anteriormente, o cinema é um dos meios de comunicação e produção artística mais sinérgico, diegético e de fácil fruição para a manifestação das mais diversas culturas, com mostras conscientes de múltiplas formas de compreender a cultura e de transformá-la, apropriando-se de domínios próprios de ideias ou valores com suas próprias lógicas intrínsecas. O cinema como ferramenta de manifestação da própria cultura, pertence a uma estrutura dialética. As obras cinematográficas criadas, como já comentado, podem ser reflexos de uma base econômica, idealizadas e produzidas para um processo amplo de consumo, seja para grandes grupos massificados ou segmentados, nas

quais há a apropriação do domínio estético e hábitos culturais. E, ao mesmo tempo, há obras cinematográficas que são produzidas na busca pela independência acerca do modo de vida e da estrutura de produção, nas quais o olhar dos produtores/criadores/diretores possuem a proposta de autonomia, de transformação onde há um encontro em sua materialização no cultivo e desenvolvimento de suas ideias, inclusive propondo novas ideias.

É por meio da força do cinema como entretenimento que ele se consolida em larga escala no processo de produção, distribuição e consumo na realidade da indústria audiovisual, da própria indústria cultural. Para compreender a força do cinema como produto de diversão, como entretenimento, faz-se necessário o retorno ao século XIX, quando a arte europeia, fortemente elitizada, tinha dificuldades de compreender as manifestações culturais e artísticas como pertencentes ao mesmo espaço de capacidade criativa e produtiva. O historiador, jornalista e crítico de cinema americano, Neal Glaber (1999), explica que nesta época “o que era popular raramente recebia o nome de arte e o que recebia o nome de arte raramente era popular” (GABLER, 1999, p. 20).

O autor explica que os Estados Unidos foi um país que contribuiu significativamente para o desenvolvimento de uma cultura artísticas não elitizadas, no entanto, o principal desafio era a diferença existente entre as culturas europeia e norte-americana, já que “a cultura europeia tinha centenas de anos e a cultura americana, no século XIX, mal tinha nascido” (Ibid., p. 20), o que resultava em uma resistência em sua identificação como a arte até então reconhecida, consolidada e, acima de tudo, elitizada. Nos Estados Unidos a transformação para a arte se popularizar se deu no teatro, na música, em todos os espaços artísticos voltada à diversão, ao entretenimento popular. Para Glaber no entendimento “dos aristocratas da cultura, os novos entretenimentos populares eram, acima de tudo, diversão. Eram gratificação e não edificação, transigência e não transcendência, reação e não contemplação, escape em vez de submissão às instruções morais” (Ibid., p. 23).

(...) as peças era reformuladas, resumidas, castradas. Versos eram cortados ou livremente modificados, personagens fundidos, cenas inteiras expurgadas e, acima de tudo, os elementos melodramáticos ganhavam grande realce, de tal sorte que apenas o enredo básico de Shakespeare sobrevivia, não sua linguagem, nem a profundidade e complexidade de seus temas. Nos Estados Unidos os cantores raramente escapavam dos pedidos de uma canção popular ou de alguma modinha patriótica enquanto cantavam suas árias. A música clássica estava limitada aos ricos. (GABLER, 1999, p. 21).

Glaser apresenta que um dos “dogmas da cultura era que a arte exigia esforço para ser apreciada, sobretudo esforço intelectual, mas o entretenimento não fazia nenhuma exigência a seu público” (Ibid., p. 23). Enquanto a arte “arregimentava os sentidos, mas arregimentava-os a serviço da mente ou da alma; era trabalho árduo, recompensado pela experiência divina” (Ibid., p. 23). O entretenimento, por outro lado, “na medida em que chegava a arregimentar a mente, trabalhava apenas a serviço dos sentidos e das emoções; era a reação passiva recompensada pela diversão” (Ibid., p. 23). E com um olhar contemporâneo para a própria história Glaser afirma: “O que queria dizer era que o entretenimento provocava reações excitando o sistema nervoso, quase da mesma forma que as drogas. De fato, era o entretenimento, e não a religião, como queria Marx, o ópio do povo” (Ibid., p. 23).

Para o autor, o nexos entre entretenimento e sensação se torna claro com o surgimento do cinema e da televisão, o que são para ele passatempos populares. Ele foram “os que mais diretamente atacaram as vísceras e mais ativamente estimularam os sentidos, ainda que o entretenimento jamais fosse desistir de buscar sem descanso novas maneiras de aumentar o valor da aposta sensória” (Ibid., p. 24-25). O estilo trash, “lixo”, é considerada por Glaser como o “começo de uma revolução cultural, uma revolução que iria transformar para sempre o gosto dos americanos e mudar os responsáveis pela formação do gosto” (Ibid., p. 22).

O elemento sensório do entretenimento era tão central a seu funcionamento que ficou impregnado na própria palavra. A etimologia de “entretenimento” é latina e com toda a certeza vem de *inter* (entre) e *tenere* (ter). Em inglês, a evolução da palavra *entertainment* levou-a a significar tanto uma forma de servidão quanto o fornecimento de apoio ou sustento, a maneira de tratar alguém, uma forma de ocupar o tempo, receber ou aceitar algo, dar hospitalidade a uma pessoa, bem como à definição mais familiar: “aquilo que diverte com distração ou recreação” e “um espetáculo público ou mostra destinada a interessar ou divertir”. (...) Dizia-se que a arte fornecia o *ekstasis*, que em grego significa “deixar que saíamos de nós mesmos”, presumivelmente para nos dar uma perspectiva. Mas todo mundo sabe, por experiência própria, que o entretenimento em geral fornece justamente o oposto: *inter tenere*, puxando-nos para dentro de nós mesmos para nos negar a perspectiva. (GLASER, 1999, p. 25).

O autor apresenta que para os elitistas, “a arte tratava cada espectador, ouvinte ou leitor como um indivíduo, provocando uma resposta única e pessoal à obra” (Ibid., p. 26), enquanto o entretenimento “lidava com suas plateias como massa, um conjunto de estatísticas, um “não-homem”, nas palavras de Dwight Macdonald. Negava o gosto pessoal, a sensibilidade ou a inteligência – tudo que pudesse destacar o indivíduo da massa

indiferenciada” (Ibid. p. 26). O resultado disso para Gabler é que há uma diminuição ao apelo da obra. Em outras palavras, “a arte era dirigida a uma pessoa; o entretenimento era dirigido ao maior número possível de pessoas.” (Ibid., p. 26). Desta forma, explica que o entretenimento é o que os críticos do século XIX pensavam acerca da cultura de massa, sendo “basicamente, uma forma de experiência sensorial prazerosa” (Ibid., p. 25). Para o autor o entretenimento “é tudo aquilo que seus detratores dizem que é: diversão, fácil, sensacional, irracional, previsível e subversivo. Na verdade, pode-se dizer que é justamente por isso que tantas pessoas o adoram” (Ibid., p. 27), ao contrário do que era entendido nos patamares mais altos da cultura consolidada até então: determinado “que as coisas boas eram as coisas sérias” (Ibid., p. 27).

Gabler (1999) explica que em um mundo dominado pelo entretenimento, havia um perigo aos olhos dos intelectuais, pois sabiam que, ao final, após “as imprecações tivessem repercutido, o entretenimento era menos sobre moralidade ou até mesmo estética do que sobre poder - o poder de substituir a velha ordem cultural por uma nova ordem, o poder de substituir o sublime pelo divertido” (Ibid., p. 28). Como o entretenimento divertia e se tornava acessível a todos, ele “permitia que as pessoas se libertassem da ordem e da autoridade, se seu apelo sensual era tão primitivo a ponto de ser quase biológico na origem” (Ibid., p. 28).

(...) os responsáveis pelo entretenimento sempre empregavam palavras, imagens, símbolos, técnicas ou histórias familiares, numa tentativa de manipular o espectador para que houvesse não só uma experiência particular como também para que todos os membros da plateia tivessem a mesma experiência. É por isso que a arte é tida como invenção, e o entretenimento como convenção: o entretenimento busca constantemente uma combinação de elementos que já despertaram certa reação no passado, na suposição de que a mesma combinação provocará mais ou menos a mesma reação de novo. (GABLER, 1999, p. 26).

Para Glaber o entretenimento é uma escolha, uma tentativa de destruir a autoridade elitista, sendo uma antítese à cultura consolidada “o entretenimento de massa pode ter começado como a revolta dos democratas contra as elites que eles tanto desprezavam” (Ibid., p. 35). Mais do que isso, “o homem comum aprendeu rapidamente a compensar sua impotência nessas áreas canalizando as energias para aquela arena onde parecia ser senhor supremo, a cultura, e para aquela forma de cultura que era de fato sua, o entretenimento” (Ibid., p. 36). Glaber menciona Dwight Macdonald (1995) ao afirmar que a cultura popular era “uma força dinâmica revolucionária, rompendo as velhas barreiras de classe, tradição e gosto, dissolvendo todas as distinções culturais” (Ibid., p. 36).

O autor conta que foi nos Estados Unidos da América que o entretenimento torna-se tema central se unindo a outros temas centrais do país. No século XIX, acredita que o entretenimento tenha sido “o triunfo da democracia sobre a opressão” (Ibid., p. 37). Glaber compreende que “o encaixe entre o estético e o social não poderia ter sido mais perfeito. Quando se juntaram, representaram uma força extraordinária que não só inflou a quantidade de entretenimento como lhe forneceu apoio contra os ataques elitistas” (Ibid., p. 37). Como consequência, o autor aponta que a cultura popular se transformou na cultura dominante do país, resultando na “República do Entretenimento” (Ibid., p. 37).

O autor explica que havia uma divisão social no país – os Estados Unidos da América - entre a cultura elitista e a cultura popular, ou seja, entre alta e baixa cultura. Havia ainda a classe média, composta por comerciantes, advogados, médicos, outros profissionais, artesãos, ou seja, o empresariado que Glaber aponta terem divergência tanto com os operários, quanto com as elites, sendo apoiadores da meritocracia, que acreditavam nas recompensas materiais por seu trabalho. Como força política, a classe média, assim como na Europa, torna-se catalisador de mudanças e juntamente com a ajuda da classe operária consolida a “república mercantilista, ainda aninhada nos valores da aristocracia, família e deferência, em uma democracia igualitária de mercado, onde o dinheiro tinha um novo poder, o indivíduo uma nova posição e a busca do interesse próprio uma nova honra” (Ibid., p. 45).

Como consequência, “foi a classe média que, até o final do século, tomou o lugar da elite como guardião da cultura” (Ibid., p. 45). A classe média buscava consolidar sua cultura própria e o que auxiliou na transformação da cultura popular na cultura dominante dos Estados Unidos da América foi “a forma como todas elas convergiam para dar ao entretenimento aquilo que viria a ser sua arma cultural decisiva – uma força ao mesmo tempo tão atraente e tão influente que mudaria todo o cálculo cultural do país. (...) A nova arma era o cinema” (Ibid., p. 49-50).

(...) a classe média tateava em buscar uma cultura própria. Se na Europa a burguesia arrancara gradualmente o poder dos aristocratas cooptando a cultura aristocrática, aqui ela encontrou um caminho intermediário entre a alta e a baixa cultura, entre a arte esnobe e o entretenimento vulgar. Dwight Macdonald chamou essa solução de “*midcult*”, de “*middle culture*”, cultura intermediária, dizendo que ela tentava unir dois opostos: “ela finge respeitar os padrões da alta cultura enquanto, na verdade, a dilui e vulgariza”. A cultura intermediária era a arte sem seu conteúdo, a afetação da arte sem a batalha supostamente exigida pela arte.” (GABLER, 1999, p. 46)

Para Glaber o poder do cinema não se concentrava apenas na inovação tecnológica, mas como “uma espécie de realização dos desejos e anseios americanos (...) não seria a poesia e sim o cinema a forma nativa da arte americana. Lá estava um veículo de comunicação livre de toda e qualquer tradição, inclusive da mácula da cultura europeia” (Ibid., p. 50). As exhibições cinematográficas, dos teatros vaudeville rapidamente passaram a ser exibidos em galerias de diversões. Por volta de 1905, passam a ser exibidos em salas que dão origem popularmente conhecidos ingressos, a estrutura do cinema clássico que ainda permanece nos dias de hoje: uma sala escura preparada para receber um público que paga para assistir a uma obra cinematográfica exibida em uma grande tela. “Mas o que se desconhece, em parte, é quão rápido os filmes foram abraçados pelo público (...) e quão consciente os filmes foram brandidos como instrumentos capazes de franquear o poder” (Ibid., p. 50). Surge uma grande plateia sem distinção de classes, mas com estereótipos:

Nos cinemas, essa sensação democrática era palpável. O cinema “emancipou o poleiro” e criou “uma grande plateia”, que era “nada mais, nada menos do que o povo sem distinção de classe”, opinou a Motion Picture World. Ou, como disse outro articulista, que observou o operário no cinema e concluiu que “ele se senta na plateia, com seus companheiros, sentindo-se uma espécie de dono da sala. Aqui ele está longe das distinções de classe do dia-a-dia; está numa atmosfera de independência”. O mesmo articulador previu que “os filmes tornar-se-ão cada vez mais um poderoso fator no crescimento da consciência de classes. (GABLER, 1999, p. 51)

Glaber (1999) traz à baila a relevância do cinema como manifestação artística e cultural definindo-o, assim como outros teóricos, de “arte democrática”, pois a forma como as classes baixas moldaram a experiência de assistir a um filme, bem como a própria forma de manifestação artística livre de amarras e convenções, faz dele uma forma de anticultura. A aproximação a realidade o tornava mais poderoso pela maneira que o público o processava, de acordo com Glaber, apropriando-se do escuro, era capaz de exercer fascínio adequado para embalar o espectador “para fora da própria realidade e para dentro da realidade do filme, até fundir as duas. Era justamente isso que preocupava alguns de seus críticos mais astutos. Eles perceberam que o cinema parecia transpor a linha que separa a realidade da imaginação” (Ibid., p. 54).

Logo mais o cinema exerceria um poder psicológico também, insinuando-se de modo tão profundo em nossa consciência que se tornaria a matriz em que o país seria moldado. E mais adiante, depois de quase um século de combate, o cinema, a arma definitiva acabaria por selar não só o triunfo do entretenimento sobre a alta cultura e a *midcult* com uma vitória ainda maior e mais profunda: o triunfo do entretenimento sobre a própria vida. (GABLER, 1999, p. 55)

As ponderações de Glaber (1999) tornam-se relevantes nesta pesquisa por apresentar a força do cinema como entretenimento e como elemento diegético na vida social de uma dada sociedade. No caso, resgatando a história do cinema nos Estados Unidos da América em sua origem, sintetiza como se deu o início da força do cinema norte-americano com manifestações artísticas e culturais estruturadas e difundidas com a propostas e o objetivo de romper com a cultura elitizada oriunda da Europa, oferecer ao público, tanto popular, quanto elitizado, o entretenimento como escapismo da própria realidade – o que ele entende como negação da perspectiva - e, ao mesmo tempo, como elemento diegético de imersão não só para a dada realidade, bem como para outros mundos no qual, como ele apresenta, o divertido vai gradativamente substituindo o sublime. O entretenimento divertido compreendido pelo autor como fácil, sensacional, irracional, previsível e subversivo, cria uma nova relação com a arte por meio cinema, o que ele entende como uma contra-cultura, que não exige esforço em sua fruição, apenas entrega e prazer, o que resulta em uma gradativa perda de reflexões, provocações, entre outros, a perda da consciência crítica diante da arte.

O cinema se torna capaz de ser uma mídia alienante, manipuladora e escapista, composição ideal para estar nos momentos de lazer na rotina do trabalhador enquadrado no sistema de produção. É por meio de momentos de lazer assim que, como já apresentado neste trabalho, a rotina exploratória, massiva e massante se tornam suportáveis. O cinema, como entretenimento, nada mais é do que mais um elemento do sistema de produção capitalista. O resultado disso para a diversidade cultural o interesse para o cinema comercial é o lucro e a manutenção de sua própria estrutura, o que faz com que obras cinematográficas de entretenimento, com fácil fruição e diegese, tornem-se prioritárias nos sistemas de produção, distribuição e consumo. Qualquer obra que envolva tanto produtores, quanto conteúdos oriundos de diversidade cultural que não se enquadrem ao modelo predominante de cinema como entretenimento, dentro dos moldes estereotipados, buscando a manutenção do sistema, terão resistência e dificuldades de sequer participar do processo de produção em escala de produção comercial, quiçá alcançar a distribuição e o consumo em larga escala. Por conta disso, pensar no conceito de diversidade cultural vinculado ao cinema de produção, distribuição e consumo em larga escala resulta em pensar em uma diversidade cultural que se molde a cultura cinematográfica predominante: a do entretenimento e do escapismo dentro de padrões estereotipados dentro de definições de hábitos de consumo. Tudo que for diverso a isso, naturalmente no sistema capitalista de produção cinematográfica terá resistência.

Mais do que isso, o cinema como entretenimento se torna um ferramental de comunicação persuasivo e manipulador para a sociedade que foi rapidamente apropriado pelos governos e pelo próprio sistema capitalista. Neste movimento apresentado por Glaber (1999), os Estados Unidos da América, com as produções cinematográficas para o entretenimento, conquistou o domínio do mercado industrial internacional. Por meio do cinema, mais do que um ferramental de propagação de sua ideologia de poder enquanto nação com sua força econômica, política, bélica, cultural em âmbito global, permite - com a ajuda da indústria audiovisual - romper barreiras econômicas e culturais para alcançar novos mercados industriais a consumirem produtos que não esteja vinculados apenas aos produtos oriundos da indústria cultural. Abre-se uma facilidade e disposição também para outras formas de consumo dos mais diversos tipos de bens, pois os indivíduos já estão familiarizados pelas culturas as quais se insiram, com suas mercadorias de consumo, como vestuário, automóveis, alimentos etc que o consumidor “conhece bem” por meio do filmes e conteúdos audiovisuais norte-americanos. A questão da entrada do comércio cinematográfico de entretenimento norte-americano nos países internacionais é relevante lembrando que o conceito de diversidade cultural adotado pela Unesco e pela própria regulação brasileira nasce como resultado oriundo da força de resistência a expansão e domínio do cinema norte-americano – como elemento inicial – a entrada do comércio europeu.

Mesmo com o passar dos anos a partir da definição do conceito de indústria cultural e as mudanças oriundas das tecnologias da informação e comunicação, identifica-se que os mecanismo de estratégia e ação seguem vigentes. O conceito foi ajustado por alguns autores para “indústrias culturais” e segue como um dos principais agentes de interseção junto a diversidade cultural.

4.3 Cultura, comunicação e economia nas indústrias culturais na atualidade

Os processos de apropriação da cultura para a produção industrial, definidas por Adorno e Horkheimer (2002) com a definição do processo como indústria cultural, para Leiva (2016), autora utilizada para definir os parâmetros de análise de efetividade nesta pesquisa, o pensamento acerca do conceito “indústria cultural” permanece útil. A autora acredita ser relevante para pensar o cenário da indústria audiovisual para as atividades que sejam produtoras e distribuidoras de mercadorias “com conteúdos simbólicos, concebidas por um trabalho criativo, organizadas por um capital que se valoriza e destinadas

finalmente aos mercados de consumo, com uma função de reprodução ideológica e social” (LEIVA, 2016, p. 18).

O catedrático espanhol Ranón Zallo tem sido um dos principais pesquisadores europeus a pensar nas relações que envolvem a cultura, a comunicação e a economia na contemporaneidade. Leiva (2016) compreende ser ele o autor adequado para pensar o conceito de indústria cultural na atualidade. A partir de uma visão crítica, fortemente influenciada pela formação em Direito e Economia, toda a construção do pensamento de Zallo se sustenta buscando identificar conceitos ligados ao campo da economia, contextualizá-los na contemporaneidade e compreender como eles são capazes de modificar tanto positiva, quanto negativamente as estrutura e relações sócio-culturais, especialmente ocidentais. Ao identificar e compreender o conceito de indústria cultural, Zallo (2011) apresenta que o conceito tradicional permanece, mas vem passando por adaptações, incluindo novos elementos em seu contexto, como bens imateriais, antes não concebidos, o que permite ampliar sua forma de percepção, acrescentando novos elementos e modificando sua relação com a sociedade.

Os patrimônios culturais passam a ser compreendidos como materiais e imateriais. Surgem subsistemas cuja relação e classificação mudam conforme o tempo (ZALLO, 2011). O autor aponta que o conceito vem se adaptando também por conta das transformações sociais ocorridas nos últimos anos, especialmente envolvendo a chegada das novas tecnologias da informação e comunicação (TICs) no curso da cultura e comunicação. Tradicionalmente a indústria cultural “se trata de formas de produção estandarizadas, de objetos reproduzidos massivamente, destinados a um grande número de pessoas e ofertadas por empresas que se regem pelas regras do mercado” (Ibid., p. 158). Na atualidade passa a estar onipresente, assumindo um papel predominante no que considera edificações e adaptações das culturas e das necessidades cidadãs. Passam a fornecer conteúdos mais profissionais, sejam eles informativos, comunicativos e culturais. Caracterizam-se pela constante renovação, pelos efeitos sociais que provocam e por seu papel na socialização que envolve o imaginário coletivo, além do desenvolvimento democrático, caracterizado pela centralidade do trabalho criativo e intelectual e sua subjetividade. Está ainda sujeito a poucas legislações que envolvem propriedade intelectual, a liberdade de expressão, o fomento a criatividade e os serviços públicos. (Ibid., p. 155).

Enquanto o surgimento das tecnologias digitais permitem uma modificação no modo de produção e acesso, criam-se novos desafios para o equilíbrio social que envolvem uma

produção industrial cultural mundializada que pode fragilizar as culturas nacionais, regionais e locais, identificando uma necessidade de desenvolvimento de políticas públicas pelo Estado que garantam a representação das culturas diversas e um melhor equilíbrio entre produção e distribuição das mesmas. Por conta disso, a concepção da atualização do conceito proposto por Zallo e colegas torna-se determinante na compreensão do movimento do objeto em análise. O autor em sua sistematização teórica acerca do conceito de indústria cultural viabiliza a compreensão global da trajetória teórica percorrida neste trabalho, permitindo integrar conceitos e os tornar complementares. Com isso, torna-se possível entender o que envolve o conceito da diversidade cultural na contemporaneidade, e acima de tudo, possuir elementos teóricos e conceituais que deem conta de compreender o que envolve a efetividade no escopo da diversidade cultural no cinema. O movimento da indústria cultural, com suas apropriações e modificações, reflete diretamente no próprio estado de ser e existir da diversidade cultural no âmbito local e global, conforme o teórico segue apresentando.

O autor compreende de fundamental importância, ao definir o conceito de cultura, considerar também a comunicação, informação e as relações que envolvem a comunicação pública e empresarial. Desta forma, considera, juntamente com Azpillaga e Miguel (1997) adequado “racionalizar de forma inversa e incorporar o conceito de cultura sendo unicamente aquela que parte da informação que tem alguma função na estruturação cultural de uma sociedade” (AZPILLAGA; MIGUEL; ZALLO, 1997, p. 7 e 8) o que não contraria os parâmetros de Marx e Engels acerca da cultura. Esta é uma forma que adota para abordar as mudanças sociais e econômicas, inclusive envolvendo um desenvolvimento informacional com o incremento de novas formas de produtividade e, como consequência, melhora na qualidade do conhecimento.

A cultura é tida por Zallo (2007) não só como um elemento a ser considerado, mas que não pode ser concebido sem a comunicação, sendo componente central da mesma, seja no âmbito pessoal, quanto coletivo. Ele a considera responsável por múltiplas influências e a complexidade do próprio pensamento e, da mesma forma, compreende ser impossível atualmente conceber a comunicação sem a cultura, pois entende que são dispositivos complementares. Não há comunicação sem um conteúdo comunicado e este conteúdo está ligado à cultura.

A cultura – como expressão espiritual e material enraizada nas memórias coletivas das comunidades, como matriz comunicante nas relações sociais e como produção cultural – é vista desde o ponto de vista da economia configura um setor econômico em que a produção e os usos sociais

estruturam a comunicação de uma sociedade que, acena, beneficia-se imediata e centralmente de umas tecnologias que operam sobre signos, lógicas e linguagens. Com tudo, o estudo da comunicação e da cultura já não pode limitar-se aos consumos sociais culturais no espaço da autoformação, do conhecimento e do ócio. (AZPILLAGA; MIGUEL; ZALLO, 1997, p. 8)

No entanto, consideram este um contexto de domínio quase absoluto do capitalismo que “implicam em uma reestruturação técnica e econômica planetária, assim com uma mudança em todos os sistemas de organização” (AZPILLAGA; MIGUEL; ZALLO, 1997, p. 8). Logo, consideram que toda informação é cultura e todos os setores sociais, inclusive os econômicos, necessitam de informação, sendo uma ferramenta central de decisões, organizações e comunicação. (Ibid., p. 8).

Compreende Zallo (2007) que a há sempre a existência de um eixo econômico ligado a cultura, seja ela ligada a um bem público ou privado. A forma como se apresenta em sua expressão mercantil não é uniforme, podendo ser capital, produto ou serviço. Um bem pode ser convertido em patrimônio, bens não materiais que atraem a atenção e produzem renda ou produções materiais que podem ser apresentadas em forma de mídia. As ofertas são tão renováveis que podem vir a ser efêmeras e voláteis. A cultura pode ser apresentada de forma material e imaterial, em sua reprodutibilidade ou irreprodutibilidade. Seja como for, em todos os casos há um valor intangível que é o valor simbólico, sendo expresso em sua forma única, diferencial, distinto a qualquer outro. (ZALLO, 2007, p. 221).

Ao se considerar o eixo econômico ligado a cultura e seu valor simbólico, surge a percepção da utilização da cultura como produto a ser industrializado. Ou seja, na industrialização cultural entende que em todos os casos se considera o protótipo como único, pouco substituível individualmente e com um significado, um valor agregado que é adquirido em cada âmbito social, sendo distinto, mas sempre criativos, envolvendo a criatividade, a originalidade, a mudança. Envolvem, em muitos casos, conteúdos midiáticos coletivos, profissionalizados e com arquiteturas artísticas. (ZALLO, 2007). “A unicidade é o caráter de protótipo de cada criação cultural, é identificada por uma assinatura, por uma autoria e pelas diferenças da obra em si” (Ibid., p. 222).

Para a proteção de tal obra há os direitos autorais que, se não respeitados, são considerados plágios. Mesmo assim, é relevante compreender que não são produções apenas criativas, mas sim criações para a sociedade ou para o mercado. A lógica para a decisão sobre o que criar, produzir e reproduzir, além de conectar e fruir, combinam com

inovações permanentes e passam pela lógicas que envolvem as questões econômica, social, política e artística. Há no processo criativo uma influência comunicativa e comercial, estimulando os autores a pensarem no mercado e no público, sendo que o destino do produto cultural afeta o próprio produto. “Se busca a aceitação social ou do mercado em chaves de inteligibilidade” (Ibid., p. 222)

Criam-se produtos culturais industrializados que resultam em uma economia de oferta múltipla, não sendo apenas uma ampla capacidade de criação e produção, mas uma oferta que acaba sendo maior diante da apresentada pelo mercado tradicional, pois a criação pode ser coletiva ou de cada indivíduo. Ao mesmo tempo, existe pelo mercado tradicional a tendência a uma criação de ofertas massivas, concentrando-se em poucos produtos que geram alta demanda e amplo retorno financeiro. Deste modo, o autor aponta que há uma imensa produção, uma grande oferta múltipla invisível, uma limitada oferta viva e uma oferta mais limitada visível e economicamente solvente, o que resulta na característica de que cada bem cultural é individualmente insubstituível por suas características e peculiaridades.

As mudanças ou ofertas economicamente solventes acontecem a partir da sustentabilidade dos produtos e das práticas culturais. Há o que Zallo considera como uma grande competência entre o conjunto de propostas criativas que se traduzem em grandes e indefinidas ofertas tentadoras do cotidiano. Porém, apenas algumas propostas tornam-se produtos amplamente comercializados. Trata-se de uma economia em permanente renovação e inovação produtiva, interpretativa e comercial, com altas doses de adaptação as inúmeras e inesgotáveis mudanças simbólicas e em contínua inovação (Ibid., p. 223). É relevante considerar o argumento do autor ao afirmar que, mesmo sendo a cultura um campo diretamente ligado ao patrimônio, o conceito de renovação está sempre presente na industrialização da cultura (Ibid., p. 223).

O patrimônio ou o capital cultural, seja tangível ou intangível (Thorsby 2005:134) é um bem cultural convertido em capital, mas que só pode converter-se em tal pela intensa renovação que permitirá, logo, uma seleção do apto para perdurar e render no tempo inclusive de forma imaterial

A renovação, que é tão intensa nas artes, indústrias culturais, desenhos dos meios, não é assim contraditória com o que é gerado em um espaço nada residual de produções salvas do efêmero e temporal, que passam a formar parte dos patrimônios coletivos e da memória coletiva, como âncoras desde os que olham a evolução de novas propostas simbólicas. São capitais que geram valores culturais no tempo e, às vezes, também valores econômicos ou serviços diretos (...) ou indiretos (...). Mas também esse capital cultural é reinterpretado (é distinto em sua

significação) em cada época conforme o ângulo de se olhar as pautas da leitura que propicia a constante mudança cultural. (ZALLO, 2007, p. 223)

O outro atrativo para a cultura ter valor, também um valor de uso, para o autor é ser parte da perspectiva social, sendo comunicada e estando à disposição de uso ou de trocas de formas diversas, o que resulta em uma oferta prévia que pode criar a demanda. Ou ainda demandas prévias que, a princípio, não são visíveis pela difícil mediação do valor de uma economia imaterial ou pela importância dada as variáveis culturais, resultando na inviabilidade de um modelos únicos de eficiência. Tanto a eficácia e a eficiência social da cultura no campo econômico se traduzem em ampla demanda genérica de cultura em sentido amplo, envolvendo conhecimento, informação, tecnologia, artes, consumo simbólico entre outro. (Ibid., p. 223-224).

As indústrias culturais tornam-se para o autor grandes mensagens coletivas visando adaptar as sociedades avançadas às tensões de sua reprodução e desenvolvimento, resultando em comportamentos coletivos de forma intensa, provocando impactos sociais que transcendem a um ato de consumo de bens socialmente valorizados, resultando em influências sociais de uma identidade coletiva com possíveis culturas importadas, além de integrações sócio-culturais (Ibid., p. 225). Com isso, o efeito da comunicação em uma sociedade que define como “cidade informacional”, fortemente ligado ao virtual, resultam em desespacialização, descentramento, desuso da cidade e desidentitários. Como reflexo, “as identidades não situadas nos centros motores dos fluxos comunicativos mundiais estão gerando mecanismos defensivos que buscam recriar hábitos de convívio direto e mediado” (AZPILLAGA; MIGUEL; ZALLO, 1997, p. 8). Por conta disso, os pesquisadores apontam ser relevante que as comunidades não dominantes, regionais e locais “criem suas próprias indústrias e produtos culturais para o intercâmbio interno e externo, e estejam presentes nas redes fazendo delas um uso peculiar, de interesse para sua própria comunidade” (Ibid., p. 8).

Atualmente a lógica comercial da cultura tem expresso duas tendências contrapostas: a mercantilização e a socialização (ZALLO, 2014, p. 5). Os grupos dominantes das redes se reapropriam da distribuição do conhecimento, antes tutelado pelo capital cognitivo das indústrias, dos medias e da propriedade intelectual. Hoje, concentram-se no fluxo de intercâmbios que envolvem milhões de usuário sem os critérios antes adotados que envolviam, por exemplo, a competência. O resultado disso para o autor (2014), é a redução do lugar social do artista, jornalistas e das próprias indústrias culturais que tinham como função a criação envolvendo qualidades distintas e a própria inovação.

Por outro lado, os criadores passam a ter mais ferramentas e colaboração, com isso, mais potencial de capital cultural pessoal. Mesmo assim, há uma maior fragilidade para valorizá-las e reconhecer seu real valor sócio-cultural.

A dificuldade no valor cultural é a incerteza sobre o resultado do valor definido para um bem cultural. Ele envolve originalidade, acerto, linguagem, conhecimento, publicidade, moda, inovação, mudanças tecnológicas, entre outros, mas torna-se difícil seu financiamento, caracterizando mercados imperfeitos, especialmente quando são consideradas ofertas que são precedida das demanda (ZALLO, 2007, p. 227). A subjetividade da cultura para o autor envolve o desafio do retorno econômico e de prestígio, pois obras mais ou menos dignas de prestígio podem resultar em ampla renda econômica, enquanto outras jamais verão reconhecimento de seu valor pelo mercado (ZALLO, 2007). Desta forma, ele identifica que a natureza do recurso cultural envolve tanto o aporte do conhecimento, como o da estética que determinam seu sentido econômico, seja ele um bem privado ou um serviço público. Assim, “os mercados da cultura não podem evitar nem a legitimação cultural, nem as políticas públicas de extensão cultural para uma igualdade de oportunidades” (Ibid., p. 225). De qualquer forma, há a intervenção das administrações que atentam-se aos múltiplos efeitos provocados pela intervenção cultural (ZALLO, 2007).

As mudanças ocorridas na cultura com o cenário atual, para o autor, remetem a reflexão de que sua produção envolve: o quê, a quem e para quê. Os efeitos sociais voltando-se à conteúdos, sentidos, qualidades e qualificações das relações humanas e valores adicionados e imateriais. Valoriza-se o conhecimento ou a estética. Há mais acesso ao mercado da cultura com suas amplas áreas, mas há um desafio maior de os mercados da cultura conseguirem a legitimação e igualdades de oportunidades, inclusive subsidiadas por políticas públicas de extensão da cultura (Ibid., p. 225). Como reflexo, entende que o valor material e intelectual da cultura tende a decrescer historicamente, mas as mudanças têm como tendência a busca pela notoriedade o diferencial, resultando no incremento de custos criativos, de exclusividade, de complexidade/originalidade, de preparação, de comunicação e de marketing. De modo geral, com a revolução digital, identifica-se o crescimento da parte criativa e preparatória de obras novas (Ibid., p. 226), mas, ao mesmo tempo, proliferam as demandas sem mercado (distribuição gratuita) e as produções para o mercado, resultando em novo tipo de conflito que envolve o homem conectado e a economia privada da rede e, com isso, novas formas comunicativas.

Para Zallo (2011) não é possível pensar em desenvolvimento cultural sem as mídias, sem investimentos e tecnologia, mas possuem pouco valor se não se utilizarem da criatividade e da inovação permanente, o que caracteriza o diálogo entre a tradição e as mudanças na cultura. Com isso, por sua forma de produção, as indústrias culturais possuem dupla natureza: a) para ser cultura neste escopo devem ser majoritariamente indústrias com qualidade, eficientes, sustentáveis, com futuro e que produzam conteúdos em forma de imagens e mensagens; b) para ser indústrias devem ainda misturar conteúdos de ordem cultural em forma de entretenimento, informação e educação, independentemente de que sejam culturalmente genuínas ou somente pareçam assim ser. Mais do que isso, podem produzir um bem de qualidade e com sentido, ou de qualidade ruim como pseudocultura, podendo apelar para as emoções em uma direção positiva ou contrária. Pode ainda ser uma excelente ferramenta de comunicação ou o contrário (ZALLO, 2011)

Na percepção dos autores (AZPILLAGA; MIGUEL; ZALLO, 1997, p. 1) “a comunicação e a cultura têm conhecido, durante os últimos anos, importantes mudanças vinculadas as transformações tecnológicas e o desenvolvimento de desregulações e a implantação de novas formas de gestão empresarial em seu âmbito”. Por conta disso, entendem ser inevitável a análise dessas mudanças na sociedade da informação, compreendendo ser uma radical transformação das bases econômicas e de políticas que sustentam a produção cultural e comunicativa. Mais do que isso, envolve as formas em que se vinculam aos processo sociais considerados por eles fundamentais: poder, identidade, desenvolvimento entre outros.

Compreendem a produção - envolvendo processos produtivos, produtos criativos ou especificamente informativos - como sendo a diferença mais clara e maior mudança no ordenamento das indústrias culturais. Há um domínio nas formas de trabalho criativo e de valorização/rentabilização do capital, abarcando uma prática social diferenciada para cada tipo de produto cultural (AZPILLAGA; MIGUEL; ZALLO, 1997). Assim, faz-se necessário analisar as transformações das formas de organização do trabalho e de valorização e relação com o mercado que abrange financiamento e remuneração que ocorrem de formas diferenciadas. Hoje torna-se possível que todos que trabalhem com a cultura disponibilizem suas produções, abarcando todos os tipos de uso, consumo, atores e capitais envolvidos, para que cheguem ao que entende como “agentes remuneradores” (Ibid., p. 2), identificado como famílias, empresas, publicidade, Estado, modificando uma lógica que antes era limitada a cada grupo de indústrias. Há uma crescente combinação de diversas modalidades de organizações de trabalho nos processo produtivos culturais,

desencadeando-se a produção flexível que envolve a tecnologia e especialização, inclusive envolvendo as telecomunicações, a informática e o audiovisual. Se antes o processo era unidimensional, passa a ser multidimensional, considerado mútuo e diversificado – sejam eles generalistas ou segmentados. (AZPILLAGA; MIGUEL; ZALLO, 1997)

Para os autores continua sendo pertinente falar de indústrias culturais, inclusive as antigas indústrias que definiram a economia e que mantêm uma grande vitalidade envolvendo criatividade, renovação simbólica e volume de negócios com aceitação social, como livros, cinema, imprensa, televisão etc, que têm absorvido, reutilizado e reformulado seus conteúdos (AZPILLAGA; MIGUEL; ZALLO, 1997). Hoje busca-se aproveitar ao máximo a essência das indústrias culturais que abarcam a criatividade de protótipos contendo um alto conteúdo simbólico e de informação (AZPILLAGA; MIGUEL; ZALLO, 1997). As indústrias culturais tradicionais em seus processos produtivos e a oferta de novos produtos e suportes assimilam as novas tecnologias criando novas frentes para o mercado (AZPILLAGA; MIGUEL; ZALLO, 1997).

A transformação na economia envolvendo a cultura, na visão de Zallo (2007), começou a ocorrer a partir da década de 1980 e se consolidou na década de 1990, quando os processo de trabalho de valorização mercantil da cultural se intensificaram. Desde então, há uma valorização do trabalho criativo, da unicidade da produção simbólica e da renovação em sua realização, gerando um setor econômico potente e crescente, com expressivo peso econômico, o que resultou na criação do conceito de economia da cultura, envolvendo as indústrias culturais, a economia da arte, do patrimônio, da comunicação, da informação, inovação e das próprias telecomunicações, ou seja, abarca e engloba os âmbitos sejam eles tradicionalmente mais envolvidos com a cultura ou novos que surgem com as transformações sociais, sejam eles econômicos e empresariais (ZALLO, 2007).

As características da economia da cultura envolvem o aproveitamento de novos princípios tecnológicos e de organização dos trabalho que estão em plena aplicação e ampliação nos setores industriais e criativos, com produtos criados em busca de demandas. Ao mesmo tempo que “encurta o tempo produtivo final, alarga, especializa e externaliza suas faces mediante a descentralização decisional para cada passo na cadeia produtiva cultural” (AZPILLAGA; MIGUEL; ZALLO, 1997, p. 3). Enquanto a maior qualificação é a especialização tecnológica e criativas, as variações de competência variam amplamente, mas envolvem fortemente a sinergia em três direções: a) combinação de ofícios e eficiência produtiva; b) de rede, buscando a presença em distintos pontos da rede de

comunicação; c) de usuário nos serviços finais, compreendendo a recepção e a lógica interativa com os usuários (AZPILLAGA; MIGUEL; ZALLO, 1997).

Com este perfil, é possível identificar pelo autor a economia da cultura como um setor com ramos de atividades e subsetores, o que torna-se positivo por existir uma oferta crescente e cada vez mais atrativo valorizando mais a produção do que a estrutura ou instituições, criando um efeito de transversalidade que envolve a produção e as demandas. Há uma crescente demanda social, pública e empresarial, o que cria oportunidades aos criadores e as microempresas. No entanto, estão em maior expansão nas sociedades mais avançadas, o que resulta em um grande impacto nas economias regionais por estar muito beneficiadas por novas tecnologias e invenções inovadoras, colocando em xeque as limitadas barreiras de entrada em nichos locais e nacionais (ZALLO, 2007).

Outro desafio é o desenvolvimento econômico de pequenos grupos culturais, pois com os mercados muito desiguais, tornam-se mais vulneráveis e acabam tendo limitações e correndo mais riscos. Sendo o motor das indústrias culturais a rentabilidade, cria-se uma tendência de recentralidade geográfica para os grandes grupos, inclusive os novos, e os grandes centros produtores que realizam amplos estudos de mercado, concentrando a produção nos produtos mais rentáveis, criando formatos e uma tendência ao que Zallo chama “cultura clônica e seriada” que institui dificuldades para as demais ofertas que são abarcadas à economia da cultura (ZALLO, 2007). Em síntese:

É uma economia de valores intangíveis ou simbólicos gerados por trabalhos criativos, em forma de bens ou serviços individualmente insubstituíveis e em permanente renovação de conteúdos e de interpretações. É uma economia de oferta múltipla, oferta que cria a demanda e que tem uma funcionalidade e eficácia social mais além de seu valor econômico. Seu valor material e intelectual tende a decrescer historicamente, mas em mudança, tende a incrementar-se ao custo da exclusividade, da complexidade e da notoriedade, com o que é de costume marginal em geral, tende a zero e há uma ampla gama de custos desmoronados, assim como uma incerteza sobre o resultado da colocação em valor. Tem amplas zonas de bem público, também mercados bem imperfeitos e uma inevitável presença das administrações públicas. Tudo isso permite considerar economicamente a cultura como um setor com seus ramos, subsetores e atividades auxiliares. (ZALLO, 2007, p. 229)

Identifica ainda como formas emergentes de valorização as redes que são pagas com ofertas amplas, atrativas e diferenciadas, entre elas a edição informática, as televisões pagas – sejam elas públicas ou privadas -, o audiovisual interativo e as comunicações e serviços, como as telecomunicações aplicadas a conexões que permitem uma comunicação horizontal com acesso a múltiplos serviços (AZPILLAGA; MIGUEL; ZALLO, 1997). Há

o surgimento de um novo usuário qualificado e heterogêneo que vivencia um cenário de serviços de caráter acumulativo e multiplicativo que geram novos serviços. A rede está em constante transformação (AZPILLAGA; MIGUEL; ZALLO, 1997)

Nas últimas décadas, com as transformações provocadas pelas tecnologias digitais, identifica-se uma alta demanda cultural, inclusive em períodos de crises, o que a caracteriza, segundo Zallo (2011 (b)), como sendo uma atividade de alta expectativa na era do conhecimento. Para isso, há uma crescente especialização aplicada aos agentes e empresas, especialmente as líderes, com plataformas universais temáticas, hiperglobais que pretendem estar em tudo e sobre tudo, colocando em posição de fragilidade os tradicionais *gatekeepers* (ZALLO, 2011 (b)). O conhecimento torna-se elemento central e o paradoxo da era digital passa a ser compreendido entre “o contraste das imensas oportunidades abertas e a incapacidade do sistema para canalizá-las. As temáticas implicadas – poder, capital, geopolítica, regulação, vida boa... – são decisivas e abarcam todo o sistema” (ZALLO, 2011 (b), p. 4), o que resulta para o autor em um novo estado de desenvolvimento cultural e comunicacional, com um futuro não definido, mas que apontam para a necessidade de políticas culturais para uma paisagem de equidade, de diversidade cultural e ações comunicativas.

As indústrias culturais na era digital, vinculando estruturas tradicionais da era analógica, com suas características do ambiente digital, trazem consigo o risco da apropriação de grandes grupos e corporações e, com isso, desigualar o acesso que podem provocar quebras estruturais dos setores cultural e comunicativo com as especificidades no âmbito digital, o que se faz necessário aprofundar as reflexões a respeito da regulamentação como ferramentas de adaptação aos contextos territoriais (MONZONCILLO; ZALLO, 2002). Outro desafio está ligada a forte tendência da mundialização que se dá em uma dialética global x local, criando uma crise da reprodução cultural que está associada ao Estado Nação (Marín 1998, p.189 *apud* MONZONCILLO; ZALLO, 2002). A mundialização econômica e comunicativa prioriza três âmbitos:

O global em que os vetores tanto financeiros como tecnológicos fluem em busca de mercados e oportunidades de expansão, especialmente desde a plena operatividade das regras de livre comércio vigiada pela Organização Mundial do Comércio (OMC); os Estrados-Nação como tais e o agrupamento regional desses em forma de uniões econômicas, dependentes da contração entre Estados; e as cidades metropolitanas com núcleos produtivos, distribuidores e de demanda central, autênticos modos de sistema em qualquer país do mundo. (MONZONCILLO; ZALLO, 2002, p. 2)

Cria-se para os autores uma perspectiva mais equilibrada e ampla dos valores atribuídos à cultura, inclusive considerando seu viés econômico, buscam identificar outros pontos de vista que envolvem a identidade de um país, uma nação ou região; o relevante papel de integração social; o fator de imagem de identificação em contextos internacionais; além de combinações com políticas tecnológicas, de telecomunicações voltado à um conteúdo que tenha valor agregado para o seu próprio desenvolvimento. Para isso, compreendem se fazer necessário pensar em políticas culturais e comunicativas globais, buscando sentidos democratizadores, diversificadores e de gestão mista, buscando ampla participação de diversos setores da sociedade civil, procurando a evolução de modelos de subsídio de iniciativas e cooperações, além de auxílio para a assimilação das mudanças culturais que ocorram (MONZONCILLO; ZALLO, 2002, p. 2). Tais iniciativas visam ainda a preservação e adequação dos patrimônios, das artes e da própria cultura de um povo, sejam eles humanos ou criativos, identificados em cada período que não devem se perder pela lógica da mundialização dos grupos dominantes (ZALLO, 2006).

Em uma reflexão crítica, Zallo (2000) aponta que as ações públicas têm adotado, de maneira geral, uma conduta eminentemente defensiva e compensatória, definindo modelos de atuações que “na atualidade se demonstram crescentemente incapazes para manter um espaço público cultural satisfatório e ordenar o espaço privado. Neste sentido o Estado vai restringindo seu âmbito de atuação” (ZALLO, 2000, p. 3). O autor argumenta que a progressiva integração entre economia e cultura exige “a reformulação de muitas formas de pensar a comunicação e a cultura e a busca de novos instrumentos de atuação” (ZALLO, 2000, p. 3). Para o autor se faz necessário o desenvolvimento de políticas públicas que se oponham a opção econômica liberal e que seja divergente da noção de cultura habitual do pensamento conservador e progressista.

A compreensão da força e relevância das indústrias culturais na contemporaneidade, seja no conceito tradicional ou com a inclusão de novo elementos que resultam em uma adequação de seu próprio conceito, permite-se identificar a influência e o poder mundial econômico e social envolvidos na cultura e, como o próprio Zallo identifica, na comunicação, frentes que compreendem inseparáveis. Mais do que a clara percepção da relevância de estudos e o acompanhamento das indústrias culturais na era digital, o autor alerta os riscos que as sociedades não dominantes correm no setor econômico e tecnológico, sejam elas nacionais, regionais ou locais, ao vivenciarem a influência de uma cultura industrial massificadora, generalista e mundializada.

A releitura e atualização dos conceitos acerca das indústrias culturais permite apresentar um panorama amplo da força e influência da cultura na contemporaneidade sobre as estruturas sociais fundamentadas na vida social capitalista. A contribuição do autor permite entender que a onipresença do papel dominante que a indústria possui apropriada da cultura por meio da inclusão de novos elementos desde sua concepção original, inclusive com bens imateriais e o uso de novas tecnologias, faz com que suas mensagens coletivas modifiquem comportamentos coletivos e influenciem socialmente as identidades coletivas. Os desafios criados neste novo cenário, agregado aos desafios anteriores já existentes, provocam adaptações na culturas que resultam em desafios ao equilíbrio social. Se antes as tradições históricas norteavam as culturas existentes, é por meio hoje de uma renovação constante que a cultura integra a compreensão de produto com valor de uso voltados à mercantilização e a socialização.

Zallo e seus colegas, em suas explicações compreendem que as questões envolvendo identidade, desenvolvimento/transformação e poder econômico, político e social em âmbito local e global seguem entre os principais temas do escopo da cultural, mas de modo potencializado com os novos processos produtivos, os produtos criativos e informativos que passam a ser viabilizados com o que definem como revolução digital. Neste cenário cambiante, a diversidade cultural apropriada pelas indústrias cultural ganha papel de destaque ao ser dialeticamente valorizada e reforça o que a teoria postula: Ao mesmo tempo pode ser apropriada, moldada ou até aniquiladas. O potencial de criação e acesso das novas tecnologias da informação e comunicação viabilizam espaços inovadores para as manifestações, expressões e acessos culturais nas suas mais diversas formas, inclusive com processos de valorizações identitários e de pertencimento, no entanto, a concentração das indústrias culturais segue em predomínio nos mecanismos de busca e acesso.

O poder das indústrias culturais a partir do livre comércio mundial faz com que os autores apontem a necessidade de um amplo debate de políticas públicas não apenas de contenção, mas fundamentalmente de valorização e preservação das culturas diversas que possam ou não vir a ter valor econômico, sejam elas culturas nacionais, regionais e locais, bem como a valorização de sua possível industrialização com suas peculiaridades e potencialidade, criando oportunidades mais competitivas e equitativas diante dos grandes grupos produtores. Surge neste escopo o conceito de autocomunicação, como elemento de relevância para a diversidade cultural no âmbito comunicacional.

O sociólogo espanhol Manuel Castells, pesquisador oriundo do pensamento marxista e atualmente pertencente ao pensamento vinculado a Sociedade da Informação⁴⁷ - ou Era da Informação -, traz como contribuição para este trabalho o conceito da “autocomunicação”, vinculado as transformações tecnológicas e o desenvolvimento da comunicação a partir de produtores que, até então, eram apenas receptores no processo de produção e consumo de massa das indústrias dos bens culturais. Pensar em cultura na contemporaneidade e buscar compreendê-la com suas características e diferenças entre culturas, faz-se necessário compreender a “autocomunicação” como ferramenta relevante para o desenvolvimento, expansão e consolidação da diversidade cultural, com via alternativa e/ou complementar a indústria cultural. No campo cinematográfico, inclusive, a “autocomunicação” tem sido absorvida como espaço de exibição e consolidação de núcleos criativos que passa, gradativamente, a serem absorvidos e incorporados aos sistemas de produção da indústria cultural.

Neste processo de transformação Castells (2009) apresenta que, a partir da comunicação interativa oriunda da internet, criam-se novas formas e novos direitos à comunicação, inclusive a compreendida como comunicação de massa, já que ela pode chegar a uma audiência global, transformando o usuário como sujeito agente, produtor de conteúdos, informações e conhecimento. Castells aponta que o processo comunicacional se define pela tecnologia de comunicação utilizada, as características dos emissores e dos receptores com seus códigos culturais de referência e os protocolos comunicacionais adotados, compreende a diferenciação entre comunicação interpessoal e comunicação social – o que entende por comunicação de massa - para refletir sobre o processo de alcance da comunicação, além de ressaltar a diferença determinante entre uma comunicação unidirecional e a interativa que passa a viabilizar novos cenários e novas reflexões sendo definida por ele como “autocomunicação de massa”, uma comunicação interativa e inovadora viabilizada pela internet, que são coexistentes e complementares e acabam gerando consequências para a organização social, as lógicas culturais instauradas, as formas de comunicação e relações sociais e humanas, que refletem no consumo, na economia, na política e na própria regulamentação.

Não obstante, a comunicação de massa geralmente é predominantemente unidirecional. Porém, com a difusão da internet, tem surgido uma nova forma de comunicação interativa caracterizada pela capacidade para enviar mensagens de muitos a muitos, em tempo real! Ou em um momento concreto, e com a possibilidade de usar a comunicação ponto-a-

⁴⁷ Sociedade da Informação ou Era da Informação envolve o movimento social ocorrido a partir do século XX com o desenvolvimento tecnológico aplicado nas tecnologias da informação e comunicação.

ponto, estando ao alcance de sua difusão em função das características da prática comunicativa perseguida. A esta nova forma histórica e comunicação a chamo autocomunicação de massa. É comunicação de massa porque potencialmente pode chegar a uma audiência global (...). Ao mesmo tempo, é autocomunicação porque um gera a mensagem, define os possíveis receptores e seleciona as mensagens concretas e os conteúdos da web e das redes de comunicação eletrônica que querem recuperar. As três formas de comunicação (interpessoal, comunicação de massa e autocomunicação de massa) coexistem, interatuam e, mais que substituir-se, se complementam entre si. (CASTELLS, 2009, p. 88)

O autor considera ser historicamente novidade, tendo consequência expressiva para a organização social e em mudança cultural. A novidade para ele “é a articulação de todas as formas de comunicação em um hipertexto digital, interativo e completo que integra, mescla e recombina e sua diversidade o amplo leque de expressões cultural é produzida pela interação humana” (Ibid., p. 88). Indo além, afirma que, na realidade, a dimensão que considera ser a mais importante da convergência da comunicação, referenciando Jenkins, “se produz dentro do cérebro dos comunicadores individuais e através de sua interação social com os demais” (JENKINS In CASTELLS, 2009, p. 88).

Castells (2009) explica que para chegar a esta convergência ocorreram uma série de transformações que foram decisivas em cada uma das dimensões do processo de comunicação, conforme acabam de ser apresentadas. “Estas dimensões constituem um sistema, e uma transformação não pode entender-se sem as demais” (CASTELLS, 2009, p. 89). Tais dimensões juntas constituem o que tem sido definido como revolução da comunicação, ou o ponto de inflexão, ou ainda “o nascimento de novos meios graças a interação da mudança tecnológica e da comunicação” (Ibid., p. 89). Castells identifica uma série de acontecimentos para que tais transformações ocorram:

Inicialmente a existência de uma transformação tecnológica que é baseada “na digitalização da comunicação, a interconexão de computadores, o software avançado, a maior capacidade de transmissão por banda larga e a onipresente comunicação local-global por redes sem fio, de maneira crescente com acesso a internet” (Ibid., p. 89). Em seguida, a definição de emissores e receptores que se referem diretamente “a estrutura institucional organizativa da comunicação, especialmente da comunicação social, em que emissores e receptores são os meios e sua suposta audiência (pessoas identificadas como consumidores de meios de comunicação)” (Ibid., p. 89).

O autor aponta que há uma formação de um grupo de empresas multimídia que envolvem todas as formas de comunicação, além de uma maior convergência empresarial entre operadores de telecomunicações, fabricantes de computadores, provedores de internet

e empresas proprietárias dos meios de comunicação. Há uma formação de redes globais de empresas multimídias, entende Castells, graças as políticas públicas e as mudanças institucionais que se caracterizam “pela liberação, a privatização e a desregulação regulada, nacional e internacional, como consequência das políticas governamentais favoráveis ao mercado que tem predominado a partir dos anos oitenta” (Ibid., p. 90)

Na última década⁴⁸ se produziu uma transformação fundamental neste âmbito: a comercialização generalizada dos meios de comunicação em quase todo o mundo; a globalização e concentração das empresas de comunicação de massa mediante conglomerados e redes; a segmentação, personalização e diversificação dos mercados de meios de comunicação, com especial ênfase na identificação cultural da audiência. (CASTELLS, 2009, p. 89)

Outro acontecimento envolve a dimensão cultural do processo de transformação em vários níveis da comunicação. Para Castells é possível compreender dois pares de tendências contrapostas, mesmo não sendo compatíveis: “o desenvolvimento paralelo de uma cultura global e de múltiplas culturas identitárias; e o acesso simultâneo do individualismo e o comunalismo como dos modelos culturais opostos, enquanto igualmente poderosos, que caracterizam nosso mundo” (Ibid., p. 90). Por fim, na grande transformação da comunicação apresentada por Castells “representa a expressão das relações sociais, em última instância, das relações de poder que subjacem a evolução do sistema de comunicação multimodal” (Ibid., p. 90), além de apontar que cidadãos e atores sociais em todo o mundo estão usando a capacidade das redes de comunicação para “fazer avançar seus projetos, defender seus interesses e reafirmar seus valores” (Ibid., p. 91). Assim, surge o que compreende como um novo campo de comunicação “por meio de um processo de mudança multidimensional configurado pelos conflitos enraizados na estrutura contraditória de interesses e valores que constituem a sociedade” (Ibid., p. 91).

Por meio da convergência tecnológica e o novo sistema multimídia atrelado entre a comunicação de massa e a autocomunicação de massa, cria um processo denominado pelo autor como “convergência de modos” que tem provocado um desfocar das fronteiras entre sistemas de comunicação que incluem as mais diversas formas de comunicação, inclusive as ponto a ponto tais como o correio, o telefone, o telégrafo, e os meios de comunicação de massa, permitindo transportar serviços que antes eram fornecidos separadamente (CASTELLS, 2009). Há, com isso, uma mudança do acesso ao conteúdos antes disponíveis em apenas um meio e que passam a estar em outros suportes físicos, como é o caso do

⁴⁸ Considerando o ano base do texto 2009

filme produzido para o cinema e posteriormente que passa a poder ser consumido em diversas suportes, inclusive o celular. A partir do momento em que os conteúdos tornam-se dados, viabiliza-se “a relação um-a-um” (Ibid., p. 92) por meio de uma revolução das comunicação em caráter mundial a partir dos anos 1990. “A explosão das comunicações sem fio, com maior capacidade de conectividade e largura de banda nas sucessivas gerações de telefones móveis. Tem sido a tecnologia de mais rápida difusão da história das comunicações. (Ibid., p. 98)

Por meio de uma comunicação interativa criada, observa-se uma grande troca – ou intercâmbio - de documentos que o autor identifica como podendo ser textos, sons, vídeos, programas de software, “literalmente qualquer coisa que pode ser digitalizada” (Ibid., p. 100). Desta forma, alerta que “carece de sentido comparar a internet com a televisão em termos de audiência como sucede muitas vezes como as análises desatualizadas dos meios de comunicação”. (Ibid., p. 100). Por conta disso, “a comunicação de massa no sentido tradicional agora também é uma comunicação baseada na internet tanto em sua produção, como em sua transmissão.” (Ibid., p. 101). Isso resulta que os conteúdos e elementos de comunicação, inclusive informativos passará a ser compreendidos também na lógica da autocomunicação de massa.

Esta forma de comunicação tem surgido com o desenvolvimento das chamadas Web 2.0 e Web 3.0 e o grupo de tecnologias, dispositivos e aplicações que sustentam a proliferação de espaços sociais na internet graças a maior capacidade de banda larga, o revolucionário software de código aberto e a melhor qualidade dos gráficos e a interface, incluindo a interação de avatares em espaços virtuais tridimensionais.

A difusão da internet, as comunicações sem fio, os meios de comunicação digitais e uma série de ferramentas de software social têm provocado o desenvolvimento de redes horizontais de comunicação interativa que conectam o local ao global em qualquer momento. Com a convergência da internet, a comunicação sem fio e a difusão gradual de uma maior capacidade de banda larga, o poder de processamento da informação e comunicação de internet chega a todos os âmbitos de uma vida social como chega a rede elétrica e a energia nas sociedades industriais. (CASTELLS, 2009, p. 101)

Por conta disso, afirma que “qualquer coisa que se coloque na internet, com independência da intenção do autor, se converte em uma garrafa lançada ao oceano da comunicação global, uma mensagem suscetível de ser recebida e processada de formas imprevistas” (Ibid., p. 103). O resultado desta nova possibilidade ação permite o “engenho de jovens usuários reconvertidos em produtores” que “têm surgido formas revolucionárias de autocomunicação de massa (...) Isto converteu o YouTube no maior meio de comunicação de massa do mundo” (Ibid., p. 103), o que faz com que o autor considere o

YouTube e outros sítios de web que permitem criar e difundir conteúdos criados pelos usuários como meios de comunicação de massa. “Por suposto, existem pressões sobre a livre expressão no YouTube, especialmente ameaças legais por infração de *copyright*⁴⁹ e censura dos governos sobre o conteúdo político em situações de crise”. (Ibid., p. 104). Outro ponto que o autor chama a atenção são os espaços sociais virtuais criados nas redes que se multiplicam e resultam na criação de “uma sociedade virtual desperta e estendida pela rede”. (Ibid., p. 105)

Com as previsões de desenvolvimento das infraestruturas e o menor preço das comunicações, dizer que as comunidades em linha estão crescendo rapidamente não como um mundo virtual, mas sim como uma virtualidade real integrada em outras formas de integração em uma vida diária cada vez mais híbrida, não é uma previsão, mas sim uma observação. (CASTELLS, 2009, p. 105)

O autor explica que as pessoas, nos ambientes virtuais, organizam-se de modo cuidadoso em “grêmios hierárquicos baseados no mérito e na afinidade. Se os meios de comunicação se baseiam em grande medida no entretenimento, esta nova forma de entretenimento (...) é um elemento fundamental do sistema dos meios de comunicação”. (Ibid., p. 106). A comunicação sem fio abrange uma ampla gama de atividades humanas, desde as redes de apoio pessoal até as tarefas profissionais, as mobilizações políticas, além da criação de realidades virtuais. Desta forma, “a rede de comunicação eletrônica está presente em tudo o que fazemos, em qualquer lugar e em qualquer momento. (...) A principal característica da comunicação sem fio é a conectividade perpétua” (Ibid., p. 107). Como resultado desta interação entre as diversas formas de comunicação existentes surge um “processo de complementariedade que dá lugar a uma nova realidade midiática cujos contornos e efeitos se decidiram em última instância na luta pelo poder político e empresarial a medida que os donos das redes de telecomunicação tomem posições para controlar o acesso e o tráfego a favor de seus sócios e clientes privilegiados” (Ibid., p. 108). Há um crescente interesse dos meios de comunicação corporativos voltado as formas de comunicação baseadas na internet, o que para o autor é um reflexo do reconhecimento da importância desta forma de comunicação social que é a autocomunicação de massa.

É comunicação de massa porque chega a uma audiência potencialmente global através das redes p2p e da conexão a internet. É multimodal porque a digitalização do conteúdo e o software social avançado, baseado frequentemente em programas de código aberto que se podem descarregar gratuitamente, permitem a mudança de formato de qualquer conteúdo em praticamente quase qualquer forma, distribuído cada vez mais através de redes sem fio. Também,

⁴⁹ Copyright: direito autoral, intelectual que dá ao autor o título de trabalho original e, com isso, o direito exclusivo a exploração e reprodução.

seu conteúdo está autogerado, sua emissão autodirigida e sua recepção autoselecionada por todos aqueles que se comunicam. Este é um novo âmbito de comunicação e, em última instância, um novo meio sustentado pelas redes de computadores que falam uma linguagem digital e cujos emissores estão repartidos e eles interagem por todo o mundo. (CASTELLS, 2009, p. 108)

A característica desta autocomunicação de massa, para o autor não determina o conteúdo, nem o efeito das mensagens, mas “tem o potencial de fazer possível uma diversidade ilimitada de produção autônoma da maioria dos fluxos de comunicação que construam o significado e o imaginário coletivo” (Ibid., p. 108). O autor lembra ainda que são organizações e instituições influídas com o uso de “estratégias empresariais de rentabilidade e expansão de mercados que a processam e modelam (embora não determinam) a revolução das tecnologias da comunicação e as novas culturas de comunicação autônoma” (Ibid., p. 108).

Neste novo ambiente comunicacional social, Castells (2009) aponta dois cenários a partir da internet. O primeiro é aquele que permite uma nova configuração aos atores sociais, aos cidadãos de todo o mundo terem uma forma de avançarem em projetos, defesa de seus interesses e reafirmação de seus valores a partir, inclusive, do acesso a novos sistemas multimídia, lógicas institucionais e reguladoras que envolvem a cultura e a política. Este primeiro abarca a autocomunicação de massa, na qual criam-se novos produtores de conteúdo de informação e entretenimento autônomos e criativos facilmente identificados. A segunda é aquela que nova configuração aos atores sociais apoiados por políticas e agências reguladoras que resultam na concentração das propriedades dos meios, assim como acontece e permanecem na radiodifusão. Diante dos dois cenários em curso, compreende que a comunicação vive mudanças multidimensionais, com novos modelos de complementaridade midiáticos que resultam, cada vez mais, em conflitos entre as estruturas enraizadas que envolvem interesses e valores que constituem a sociedade. Entre eles os poderes político e empresariais, além dos interesses sociais, dos grupos não vinculados aos grandes núcleos empresariais.

Em ambos os cenários apresentados por Castells - com o surgimento de novos atores sociais por meio da autocomunicação de massa e outro com a concentração das propriedades dos meios - cria-se um ambiente que permite ao comunicador um auto gerenciamento do conteúdo, sendo uma emissão autodirigida e uma recepção auto selecionada. Cria-se um ambiente ilimitado, diversificado e autônomo dos fluxos de comunicação que constroem significados no imaginário coletivo, resultando, inclusive em um processo de desterritorialização cultural e de convívio social. Complementando seu

pensamento, Lemos (2007) chama atenção para uma mudança que envolve a modificação do que entende por território geográfico para o surgimento de um território informacional.

Por territórios informacionais compreendemos áreas de controle de fluxo informacional digital em uma zona de intersecção entre o ciberespaço e o espaço urbano. O acesso e o controle informacional realizam-se a partir de dispositivos móveis e redes sem fio. O território informacional não é o ciberespaço, mas o espaço movente, híbrido, formado pela relação entre o espaço eletrônico e o espaço físico. (LEMOS, 2007, p. 14)

A identificação de um território informacional provoca um processo de desterritorialização e, ainda, a possibilidade de criações de novas territorializações pelo controle do fluxo informacional do lugar (ZALLO, 2011). Os rompimentos das limitações geográficas do processo comunicacional e a viabilização do acesso a conteúdos específicos por públicos mais distantes e segmentados provocam uma mudança na própria atuação da comunicação, o que reflete não apenas nela, mas na própria cultura e na regulamentação que norteia o desenvolvimento e atuação dos núcleos comerciais comunicacionais.

Pensar em autocomunicação no âmbito da diversidade cultural para o cinema nesta pesquisa visa considerar o que se torna possível realizar e estimular fora da sala de cinema, mas que refletirá nelas. Mesmo nesta pesquisa o escopo de análise não seja compreender o que ocorre fora da sala de cinema, é fundamental partilhar como potencial de acesso e estímulo à viabilidade de novas formas de criação, produção, distribuição, acesso, consumo e fruição das obras audiovisuais que podem originalmente terem sido criadas para uma sala de cinema, mas por não terem sido veiculadas nas mesmas e nem nas televisões pagas e abertas, torna-se possível o acesso ao seu conteúdo por meio das novas tecnologias de comunicação e transmissão de dados. Mais do que isso, há a possibilidade de que produtores independentes sejam capazes de criar conteúdos que inspirem e abram espaços para novas formas de produção e consumo em salas de cinema, estimulando exatamente novos modelos e padrões, quebras de estereótipos, transformações nos hábitos de consumo culturais que deixam de ser apenas acessados em nichos para serem consumidos em larga escala. O movimento de transformação da cultura oriunda da autocomunicação tem sido facilmente encontrada, por exemplo, nas produções musicais com o surgimento de novos artistas e profissionais que fazem sucesso primeiro na internet para posteriormente irem para a grande mídia.

Outro ponto determinante no processo são as reduções de custo de produção, distribuição e consumo dos conteúdos audiovisuais por meio das novas tecnologias. Com um simples celular e um computador é possível realizar uma obra audiovisual, um filme

com qualidade razoável. Qualquer um hoje pode ser um produtor audiovisual e, por meio dos canais de internet, veicular seus conteúdos produzidos. Como diz o autor (2009), as produções veiculadas na internet são como garrafas lançadas ao oceano com possibilidade de acesso de suas obras mais autônomas e criativas que possam surgir de sua liberdade criativa como indivíduo manifestando socialmente sua existência consciente.

Além disso, a concepção das salas de cinema passam a estar ao alcance de um público com melhor poder aquisitivo que pode concretizar a criação de uma mini sala de cinema em sua casa para proporcionar experiência diegética e de fruição semelhantes ao cinema de forma individual ou com seu micro núcleo social, como familiares e amigos, bem como a expansão de uma projeção para um público maior, em um espaço público em que seja possível promover a exibição de obras voltadas à públicos segmentados, como em festivais, cineclubes e mostras. Não há mais a dependência da película, do alto custo da película, etc, a produção cinematográfica torna-se a soma de dados a serem exibidos em plataformas das mais diversas. Outro fator de extrema relevância no processo são os conteúdos por demanda em sistemas como Netflix ou canais de internet, como YouTube, que oferecem gratuitamente uma vasta lista de filme veiculados gratuitamente ou com acesso a baixo custo. Há ainda o compartilhamento dos conteúdos produzidos para públicos segmentados por meio de redes e mídias sociais, como Facebook e Whatsapp. Ou seja, hoje acessar uma obra originalmente cinematográfica em outra plataforma se tornou fácil e rápido, não dependendo mais das emissoras de televisão abertas e pagas, nem das videolocadoras para serem acessadas após saírem das salas de exibição cinematográficas. Dentro do respeito de critérios de direitos autorais e *copyright* determinados, a veiculação é praticamente automática.

Por meio da autocomunicação o indivíduo/usuário pode ainda, conforme aponta Castells (2009), viabilizar um autogerenciamento do conteúdo que irá consumir, o que viabilizar um processo de amplo potencial de expansão de consumo de conteúdos oriundos de núcleos de diversidade cultural. O consumidor torna-se autor de seu próprio consumo por interesse e não apenas dentro do que lhe é limitadamente ofertado pelos espaços de exibição públicos e provados. No entanto, o gigantesco potencial criativo de produção, distribuição e consumo da internet tem apontado para um caminho também dialético que permeiam o potencial existente e os processos de consumo e concentração de mídias que seguem sendo estereotipados e concentrados. Mesmo com o imenso potencial viabilizado pelas novas tecnologias, segue havendo um processo de consumo por meio do entretenimento em que as grandes mídias se apropriam dos novos espaços tecnológicos

comunicacionais, como o próprio celular, para potencializar o processo de expansão de poder da globalização para o consumo de bens culturais oriundos das indústrias culturais por meio da internet.

Para Castells (2009) ainda, como apresentado, surge um processo agravante de segmentação e exclusão em meio as novas tecnologias que envolve a complementariedade viabilizada pela nova realidade midiática. Os movimentos midiáticos têm demonstrados, como apresentado pelo autor, que seus “contornos e efeitos se decidiram em última instância na luta pelo poder político e empresarial a medida que os donos das redes de telecomunicação tomem posições para controlar o acesso e o tráfico a favor de seus sócios e clientes privilegiados” (Ibid., p. 108). Ou seja, seguem os mesmos padrões do acesso por questões materiais de poder e capital. Assim, mesmo com as transformações tecnológicas, as relações de produção industrial, apropriação dos bens culturais e simbólicos os transformando e mercadorias seguem atuais e pulsantes. Por conta disso, entre o potencial da expansão e diversidade de acesso a formas de produção, distribuição e consumo por meio da autocomunicação e os movimentos de manutenção de poder, volta-se o debate para um desafio determinante conceitual no escopo da contemplação da diversidade cultural no campo da comunicação contemporânea: a compreensão da diferença entre pluralidade cultural, diversidade cultural e pluralismo.

4.4 Pluralidade, pluralismo e diversidade cultural nos espaços de poder, representação, reconhecimento e pertencimento

A partir de um olhar industrial, considerando as transições tecnológicas e comunicacionais das últimas décadas e para a melhor utilização do conceito de diversidade cultural aplicado na normatização brasileira torna-se necessário e determinante compreender um conceito que está diretamente ligado e que esbarra inclusive na compreensão do seja a diversidade cultural. O conceito em questão é o de pluralidade cultural. Pensando de maneira mais abrangente, integra-se aqui o conceito de pluralismo. Entre diversidade cultural, pluralidade cultural e pluralismo há relações de proximidade, mas diferenças determinantes em suas aplicações na normatização que se propõe-se aqui considerar. Iniciando de modo elementar, pensar no significado de “plural” signifique “mais”, “mais de um elemento” e “diverso” signifique “diferente”. Seguindo no pensamento elementar, “pluralidade” é a capacidade de “ter vários”, “ser numeroso” e “diversidade” a de envolver “variedade”, “elementos diferentes” seja qual for o elemento

em questão. A partir desta compreensão, observa-se que os conceitos possuem um debate complexo e de extrema relevância para esta pesquisa quando pensada a aplicação de propostas de diversidade cultural em políticas públicas no âmbito industrial.

No caso da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais há o conceito de pluralidade cultural como uma concepção estruturante, utilizada, inclusive, em diversos debates sobre o tema como ferramenta de produção e concretização da diversidade cultural. No entanto, não há uma definição precisa entre a relação da pluralidade cultural com a diversidade cultural. Busca-se, diante do objeto que assim se apresenta, compreender o conceito a partir de um contexto social, considerando a fidelidade do indivíduo produzindo em sociedade e respeitando seu processo histórico, como recomenda Marx (2011).

Como ele mesmo aponta, (...) “em última instância, à questão de como operam as relações históricas gerais no interior da produção e qual a sua relação com o movimento histórico geral. A questão, evidentemente, faz parte da discussão e do desenvolvimento da própria produção” (MARX, 2011, p.73). Busca-se o conceito concreto para compreender os processos de uso em um segundo momento. (...) “o concreto aparece no pensamento como processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida, não obstante seja o ponto de partida efetivo e, em consequência, também o ponto de partida da intuição e da representação” (Ibid., p.78). Para o autor, “na primeira via, a representação plena foi volatilizada em uma determinação abstrata; na segunda, as determinações abstratas levam à reprodução do concreto por meio do pensamento” (Ibid., p.78). Assim, a partir da determinação da Convenção (2007) como primeira via como documento regulatório no Brasil para a diversidade cultural, busca-se compreender a relação entre os conceitos de diversidade cultural, pluralidade cultural e pluralismo inseridos no campo da comunicação.

A definição da temática da pluralidade cultural na normatização brasileira é encontrada nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) Temas Transversais, - Pluralidade Cultural, criados a partir do Plano Nacional de Educação (PNE), estabelecido pelo Ministério da Educação em 1997. O tema é apresentado como proposta de explicitar a diversidade étnica e cultural em território nacional, além de “compreender suas relações, marcadas por desigualdades socioeconômicas e apontar transformações necessárias, oferecendo elementos para a compreensão de que valorizar as diferenças étnicas e culturais” (MEC, 1997, P. 121) buscando respeitá-los como expressão, por sua dignidade intrínseca e sem discriminação. A pluralidade cultural diz respeito ao:

conhecimento e à valorização de características étnicas e culturais dos diferentes grupos sociais que convivem no território nacional, às desigualdades socioeconômicas e à crítica às relações sociais discriminatórias e excludentes que permeiam a sociedade brasileira, oferecendo ao aluno a possibilidade de conhecer o Brasil como um país complexo, multifacetado e algumas vezes paradoxal. (MEC, 1997, P. 121)

Justifica-se o documento compreendendo que o desafio da escola é o reconhecimento da diversidade como “parte inseparável da identidade nacional e dar a conhecer a riqueza representada por essa diversidade etnocultural que compõe o patrimônio sociocultural brasileiro”, buscando investir na “superação de qualquer tipo de discriminação e valorizando a trajetória particular dos grupos que compõem a sociedade.” (Ibid., p. 117). O documento apresenta-se com o desejo de tratar a pluralidade cultural como instrumento de enriquecimento “propiciado a cada um e a todos pela pluralidade de formas de vida, pelo convívio e pelas opções pessoais, assim como o compromisso ético de contribuir com as transformações necessárias à construção de uma sociedade mais justa”. (Ibid., p. 122).

Desde o final da década de 1990 a pluralidade cultural tem como concepção a relação direta como mecanismo de explicitação da diversidade cultural, além de compreendê-la, apontar transformações e oferecer elementos para a valorização e respeito. A pluralidade cultural é, assim, uma ferramenta da diversidade cultural diretamente ligada ao processo de comunicação por meio da liberdade de expressão e acesso, além dos direitos humanos como será apresentado posteriormente.

Em 1997, anos antes da consolidação da Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural apresentada em 2001, a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, por meio da Unesco, consolida a concepção de que o pluralismo está diretamente ligado com sistema de reconhecimento e respeito às diferenças viabilizando condições de diálogo e união. Compreende que o “reconhecimento das diferenças é, acima de tudo, uma condição para o diálogo, e, portanto, para a construção de uma união mais ampla de pessoas diferentes” (UNESCO, 1997, p. 97), tendo como objetivo “ser não apenas uma sociedade multicultural, mas um Estado constituído de forma multicultural, um Estado que reconheça o pluralismo sem renunciar à sua integridade”. (Ibid., p. 97). O documento apresentado conceitua:

O pluralismo surge de diversas formas que vão desde a conquista e a colonização de sociedades até a imigração, voluntária ou forçada, de indivíduos ou grupos inteiros. O pluralismo cultural pressupõe reconhecimento e respeito às diferenças e concretiza-se nos diversos

movimentos em defesa dos direitos das minorias – sejam estas nacionais, étnicas, sexuais, de gênero entre outras. Os objetivos de tais movimentos são os mais diversos e dependem muito do histórico de reivindicações. Enquanto uns anseiam por integração (como os movimentos feministas, de gênero ou ainda de imigrantes), outros pleiteiam a diferenciação (...). Ambos, porém, são igualmente legítimos. O pluralismo não é apenas um fim em si mesmo. (CUELLAR, 1997, p. 97)

Quando o Brasil adota o Decreto Legislativo nº 485, em 20 de dezembro de 2006, por meio de aprovação do Congresso Nacional, o texto da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, que havia sido assinada na Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura, durante a 33ª reunião, realizada em Paris, em 20 de outubro de 2005, o país passa a ter como um de seus elementos de expressiva atenção ligado a cultura a normatização do conceito de diversidade cultural. Por meio do Instrumento de Ratificação em 16 de janeiro de 2007, a entrada vigor internacional da Convenção em 18 de março de 2007, nos termos do art. 29 e por fim o Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007, o tema alcança sua consolidação. Com a ratificação da convenção, o conceito de diversidade cultural adotado na normatização brasileira é definida a partir do Artigo 4º da Convenção.

“Diversidade cultural” refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados. (CONVENÇÃO, 2007, P. 4)

A compreensão da diversidade cultural como multiplicidade de formas de expressões de grupos e sociedade através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição encontra-se intimamente ligada também com questões do processo de comunicação por meio da liberdade de expressão e acesso, assim como dos direitos humanos. O que determina a diferença entre diversidade cultural e pluralidade cultural é que a primeira envolve a identificação de existência e pertencimento de culturas de grupos e sociedades que são múltiplas, diversas em sua forma de expressão que envolve todo o processo de pertencimento de patrimônio cultural, da criação até a fruição. Já a pluralidade cultural, como anteriormente apresentada, é um mecanismo de explicitação da diversidade cultural para compreendê-la, apontar transformações e oferecer elementos para a valorização e respeito. Desta forma, pluralidade cultural abarca um mecanismo de viabilização, de valorização, de direito à voz, do direito a espaços de liberdade de

expressão e acesso dos grupos pertencentes as diversas formas de expressão de grupos e sociedades.

A diversidade cultural para Alborno (2015) “não deve ser entendida como um objetivo em si, mas sim como um princípio que contribui para o reconhecimento do outro, do distinto e diferente” (ibid., p. 167). Portanto, para ele, é necessário combater “possíveis invocações” de projetos “que excluam o outro através da imposição de barreiras de diferentes tipos” (ALBORNOZ, 2015, p. 167 In: ALBORNOZ, et al., 2013, p. 23). O acesso e a participação de indivíduos e grupos sociais são condições compreendidas pelo autor como “necessárias para a diversidade cultural no âmbito digital e devem ser princípios orientadores das políticas culturais contemporâneas” (ALBORNOZ, 2015, p. 167 In: ALBORNOZ, et al., 2013, p. 23). A Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural de 2001, inclusive, sustenta e reforça a própria Convenção em dois pontos ligados a comunicação que o autor considera “conceitos-chave na história das Ciências da Comunicação e na luta pela democratização da mídia: o acesso e a participação social”. (ALBORNOZ, 2015, p. 167).

Para a Convenção (2007) “a cultura assume formas diversas através do tempo e do espaço, e que esta diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade das identidades, assim como nas expressões culturais dos povos e das sociedades que formam a humanidade” e reconhece “que a liberdade de pensamento, expressão e informação, bem como a diversidade da mídia, possibilitam o florescimento das expressões culturais nas sociedades” (CONVENÇÃO, 2007, P. 1).

Neste sentido, pensar acerca da diversidade cultural envolve, entre outras questões, fundamentalmente, pensar em comunicação, em processos comunicacionais, em mídias, em liberdade de expressão, em participação, em acesso, em fruição e, ainda, no papel do Estado como implementador de políticas públicas que garantam o cumprimento da normatização. Com esta relação direta entre a contemplação da diversidade cultural e a comunicação, a pluralidade cultural torna-se elemento determinando para sua viabilidade. Assim, a diversidade cultural na concepção da Convenção significa considerar a pluralidade cultural como um conceito que integra, que viabiliza a concretização do próprio documento.

O antropólogo e filósofo Jesús Martín-Barbero, nascido na Espanha e radicado na Colômbia, dialogando com as compreensões acerca da pluralidade cultural, da diversidade cultural e do próprio pluralismo debate a relevância dos conceitos na contemporaneidade. Compreende a diversidade cultural não apenas para a manutenção e preservação, mas sim

como já apresentado, como um ferramental de transformação social, como compreendida pelo pensamento marxiano. O pesquisador permite pontuar os desafios da política no escopo da cultura e da comunicação, bem como diretamente relacionadas a diversidade cultural, buscando apresentar as relações e desafios que se conformam neste momento de transformações sociais. Mais do que esmiuçar as relações que se refletem ligadas a pluralidade e a pluralidade cultural, aponta caminhos e ações contemporâneas de boas práticas visando alcançar a efetividade da contemplação da diversidade cultural por meio das políticas públicas de cultura e comunicação, conforme será apresentado.

Martín-Barbero (2003) identifica que o elogio da diversidade presente nos debates sociais viabiliza uma reflexão positiva diante do tema, com uma fala de “sensibilidade nova em relação ao plural em nossa sociedade, de uma nova percepção da reatividade e precariedade das ideologias e dos projetos de liberação” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 73). No entanto, compreende, ao mesmo tempo, que a fala também envolve “a vertigem do ecletismo que, da estética à política, faz com que tudo valha igualmente, confusão em relação à qual os mercadores realizam seus negócios” (Ibid., p. 73). Com isso, lembra a gravidade de tornar quantidade equivalente a qualidade. Mais do que não serem paritários, o profundo e grande risco é de que a “quantidade acabe com a qualidade e não ofereça mais que o simulacro oco da pluralidade” (Ibid., p. 73) que envolve grande quantidade, pouca qualidade e/ou pouca diversidade cultural.

Para o autor a concepção apresentada, de maneira geral, é de um pluralismo enganoso que confunde a diversidade com a fragmentação. Mais ainda, de um “fundamentalismo dos nacionalistas étnicos, que transformam identidade em intolerância” (Ibid., p. 73). Em sua visão, “comunicação plural significa, na América Latina, o desafio de assumir a heterogeneidade como um valor articulável à construção de um novo tecido coletivo, de novas formas de solidariedade” (Ibid., p. 73). Lembra ainda que nos países centrais “o elogio da diferença tende a significar dissolução da sociabilidade” (Ibid., p. 73). Na América Latina, como afirma o autor lembrando Lechner “a heterogeneidade só produzirá dinâmica social ligada a alguma noção de comunidade” (Ibid., p. 73). A aplicação de uma pluralidade não distorcida envolvendo grupos sociais diversos que podem encontrar espaços mais perceptíveis na comunicação comunitária com “a possibilidade não de serem representados, mas de serem reconhecidos: de fazer ouvir a própria voz, de poder dizer-se com sua linguagem e relatos” (Ibid., p. 74).

Para compreender este pensamento, faz-se necessário considerar as articulações que abarcam as práticas de comunicação e os movimentos sociais envolvendo o que Martín-

Barbero (1997) define como “diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 258) a partir de brechas criadas em situações sociais que permitam uma mestiçagem de produções simbólicas e, com elas, políticas culturais. Há para o autor um processo de acúmulo do conhecimento que chama de desconhecimento que resultam no conhecimento de uma mestiçagem em uma “lógica da diferença, de verdades culturais e sujeitos” (Ibid., p. 259) que resultam em um “modo próprio de perceber e narrar, contar e dar conta” (Ibid., p. 259) do conhecimento originando uma nova sensibilidade política que está “aberta tanto à institucionalidade quanto à cotidianidade, à subjetivação dos atores sociais e à multiplicidade de solidariedade que operam simultaneamente em nossa sociedade” (Ibid., p. 259). Com isso, há o surgimento de uma linguagem que para ele “procura dizer da imbricação na economia da produção simbólica e da política cultural sem se restringir a uma operação dialética, já que mistura saberes e sentires, seduções e resistências que a dialética desconhece” (Ibid., p. 259). Há o que ele chama de um processo de mestiçagem e não de superação.

(...) continuidades na descontinuidade, conciliação entre ritmos que se excluem – que estão se tornando pensáveis as formas e os sentidos que a vigência cultural das diferentes identidades vem adquirindo: o indígena no rural, o rural no urbano, o folclore no popular e o popular no massivo. Não como forma de esconder as contradições, mas sim para extraí-las dos esquemas de modo a podermos observá-las enquanto se fazem e se desfazem: brechas na situação e situação nas brechas. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 259).

Martín-Barbero (1997) propõe ampliar o olhar a partir da ação ideológica, dos objetivos econômicos e de poder, como um elemento onipotente e onipresente que, a princípio, por meio da manipulação ancorada pelos processo comunicacionais, fazem do receptor - o dominado -, um ser alienado e passivo para o consumo diante dos anseios dos dominantes - os emissores. Para ele, em um posicionamento categórico e enfático, entende que no momento surge uma nova fase no desenvolvimento do capitalismo, passando a ter o campo da comunicação um papel decisivo. “O que está em jogo agora não é a imposição de um modelo econômico, e sim o “salto” para a internacionalização de um modelo político” (Ibid., p. 282). Neste processo surge a necessidade do que chama de uma luta pela “identidade própria”, alterando os modos de luta contra a “dependência”, considerando ser diferente lutar para “se tornar independente de um país colonialista, em combate frontal, com um poder geograficamente definido, de lutar por uma identidade própria dentro de um sistema transnacional, difuso, inter-relacionado e interpenetrado de modo complexo”.

(Ibid., p. 283), tratando-se de uma nova compreensão acerca das identidades dos países e subcontinentes que envolvem as tecnologias da comunicação.

(...) isto se dá tanto no quadro das relações entre as classes quanto no das relações entre os povos e etnias, que convertem a Nação num foco de contradições e conflitos inéditos (...). Não apenas aqueles mais óbvios, que surgem como ônus social do crescente empobrecimento das economias nacionais e do conseqüente aumento do desnível das relações econômicas internacionais, mas também dos conflitos acarretados ou trazidos à tona pelas novas condições, situados na interseção da crise de uma certa cultura política com o novo sentido das políticas culturais. (MARTÍN-BRABERO, 1997, p. 283)

Por conta disso, considera que se tratar de uma nova compreensão envolvendo as identidades desses países e do subcontinente, mesmo que compreenda parecer ser ambíguo e perigoso o termo identidade nos dias atuais, pois “a identidade não se choca apenas com a aberta homogeneização trazida pelo transnacional, mas também com aquela, disfarçada, do nacional, com a negação, a deformação e a desativação da pluralidade cultural constitutiva desses países” (Ibid., p. 283). Com esta mudança, o autor aponta uma “redescoberta do popular, ou seja, com o novo sentido que essa noção hoje adquire: revalorização das articulações e mediações da sociedade civil, sentido social dos conflitos para além de sua formulação e síntese política, reconhecimento de experiências coletivas não enquadradas nas formas partidárias.

Mais do que isso, o que se encontra em processo de mudança, hoje, é a própria concepção que se tinha dos sujeitos políticos e a relação desses sujeitos com a cultura, “o processo político, em sentido estrito, não seria produtivo, nada geraria de substancialmente novo” (Ibid., p. 284). Mesmo assim, o autor compreende que “as relações de poder, tal qual estão configuradas em cada formação social, não são mera expressão de atributos, e sim produto de conflitos concretos, batalhas travadas no campo econômico e no terreno simbólico”, compreendendo que é “nesse terreno que se articulam as interpelações a partir das quais os sujeitos e as identidades coletivas se constituem” (Ibid., p. 284). De maneira enfática afirma que não há uma solução objetiva envolvendo as contradições da sociedade capitalista, criando como consequência a necessidade de “elaborar as alternativas possíveis e selecionar a opção desejada. O desenvolvimento não é orientado para soluções objetivas. É preciso, portanto, elaborar e decidir continuamente os objetivos da sociedade. Isto é fazer política” (Ibid., p. 284).

O processo de construção de uma identidade própria em meio aos desafios da homogeneização e das ações plurais das estruturas sociais ocidentais contemporâneas geram à diversidade cultural um contexto de conflitos e desafios iminentes. Quando

inserida na formação social capitalista em meio a campos econômicos e terrenos simbólicos, aponta a relevância da cultura no escopo das políticas, sendo ela uma alternativa para a constituição de sujeitos e identidades coletivas. Ou seja, vê na cultura elemento determinante nas relações sociais, ocupando espaços, inclusive, institucionalizados que não conseguem ser alcançados oficialmente pela política. Há um debate, além das demandas econômicas, que envolvem questões simbólicas determinantes que alteram a vida social.

Uma das necessidade que apresenta neste contexto é identificar uma valorização das questões culturais, quando observa ser possível que essa aconteça quando não há capacidade de se fazer frente a uma crise que envolve as instituições e os partidos “se faz cultura enquanto não se pode fazer política” (Ibid., p. 285).

Mas algo radicalmente diferente acontece quando o cultural assinala a percepção de dimensões inéditas do conflito social, a formação de novos sujeitos – regionais, religiosos, sexuais, geracionais – e formas de rebeldia e resistência. Reconceitualização da cultura que no confronto com essa outra experiência cultural e que a popular, em sua existência múltipla e ativa não apenas na memória do passado, mas também na conflitividade e na criatividade atuais. Pensar os processos de comunicação neste sentido, a partir da cultura, significa deixar de pensá-los a partir das disciplinas e dos meios. Significa romper com a segurança proporcionada pela redução da problemática da comunicação à das tecnologias. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 285).

Surge o que o autor chama de uma “reconversão paralela da utilização social da cultura” (Ibid., p. 286), o que resulta para ele em um conflito que se dissolverá na esfera da produção. Apresenta-se por outro lado, uma outra forma de ação da cultura, o que ele chama de uma “renovação da cultura política” envolvendo as próprias políticas culturais, abarcando uma “organização da cultura, algo interno à constituição do político, ao espaço de produção de um sentido da ordem na sociedade, aos princípios de reconhecimento mútuo” (Ibid., p. 286). E afirma:

A verdade é que a política suprime a cultura como campo de interesse a partir do momento em que aceita uma visão instrumental do poder. O poder se constitui dos aparatos, das instituições, das armas, do controle sobre os meios e os recursos, das organizações. Tributária dessa visão de poder, a política não pôde levar a cultura a sério, exceto onde ela se encontra institucionalizada. A partir daí a conversão da cultura em gestão burocrática, monopólio de agentes especializados, é apenas uma consequência lógica. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 287)

A partir da supressão da cultura neste processo, tendo como saída sua institucionalização para garantir de sua representatividade junto aos espaços de poder, justifica-se a necessidade de se institucionalizar a diversidade cultural com a implantação

de regulações, entre elas a adoção da Convenção. Mais do que a busca pela garantia da própria cultura, fez-se necessário criar mecanismos de preservação e valorização das culturas que estejam a margem ou excluídas dos conceitos convencionados pela visão instrumental de poder.

A manifestação cultural, nas suas mais diversas formas, propicia para o autor um processo de redefinição de cultura com as mudanças ocorridas e passa a ser abarcado uma outra compreensão que envolve diretamente a própria comunicação. Cria-se o que entende como “natureza comunicativa”, ou seja, “seu caráter de processo produtor de significações e não mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor” (Ibid., p. 287). Desta forma, 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” (Ibid., p. 287).

A marca da hegemonia trabalha aí, nessa forma, na construção de uma interpelação que fala às pessoas a partir dos dispositivos que dão forma a uma cotidianidade familiar, que não é apenas subproduto da pobreza e das artimanhas da ideologia, mas também espaço de algumas formas de relação primordial e de algumas vivências que não são menos fundamentais só por serem ambíguas. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 295).

Deixa de fazer sentido, com isso, continuar programando políticas culturais que façam diferença para os meios massivos de comunicação podendo para o autor “ser políticas à parte, já que o que acontece culturalmente com as massas é fundamentalmente para a democracia, se é que a democracia tem algo a ver com o povo” (Ibid., p. 287), ironiza o autor.

Martín-Barbero (2001) entende que as relações entre a comunicação e a própria política envolvem três eixos: a reconstituição do público; a constituição dos meios e as imagens em espaços de reconhecimento social; e as novas formas de existência e exercícios de cidadania compreendendo cidadania, inclusive, como um reconhecimento recíproco, com direito a informar e ser informado, falar e ser escutado, o que considera imprescindível para poder participar das decisões que envolvem a coletividade. Para ele, as políticas de comunicação têm como tarefa superar a concepção excludente do conceito nacional e assumir seu espaço real, mais amplo e completo de construção de espaços culturais latino-americanos, envolvendo a diversidade de culturas e comunidades dentro da nação.

Compreende, assim, que a política, a cultura e a comunicação são campos primordiais de batalha, sendo estratégica a recuperação da dimensão simbólica da política para recuperar a capacidade de representar o vínculo existente entre cidadãos, o sentimento de pertencimento a uma comunidade que permitam enfrentar o que chama de erosões de ordem coletiva. Entende que uma das formas mais excludentes e sérias hoje da exclusão cidadã é quando o cidadão não tem o direito de ser visto e ouvido, pois considera que equivale a deixar de existir, a ser contado socialmente, a ser representado como comum seja em um território individual, como coletivo, tanto nas majorias, como nas minorias. Em síntese, torna-se possível afirmar, a partir do pensamento do autor, que são as ações integradas entre a política, a cultura e a comunicação capazes de recuperar dimensões simbólicas, inclusive o sentimento de pertencimento. Para este trabalho a afirmação reforça a relevância – se bem aplicadas - das políticas públicas de comunicação voltadas à diversidade cultural como elementos para a preservação, manutenção e acesso da própria diversidade cultural.

O autor assinala a preocupação e o comprometimento nos contextos existentes na contemporaneidade que envolvam a cultura regional e local, com queda de suas características exóticas e folclorizadas, as diferenças reclusas e excludentes, mas que são capazes de se exporem aos outros e intercambiar, inclusive recriando-se. Aponta relevante, mas ainda discreto papel das televisões locais e regionais, além dos vídeos independentes como instrumentos de um circuito paralelo de produção e acesso a culturas de heterogeneidade que abrem caminho em brechas no circuito comercial, apresentando uma riqueza de temas e narrativas através da emergência e expressões de trocas na cultura política de setores mais jovens da sociedade.

Martín-Barbero (2001) aponta que toda política cultural inclui entre seus componentes básicos um modelo de comunicação, que segue hoje de maneira dominante um modelo segundo uma lógica de que comunicar cultura é equivalente a por em marcha ou acelerar movimentos de difusão ou propagação que cria uma relação de um público com suas obras. Entende assim haver um ajuste entre tal concepção da política cultural e o paradigma informacional que entende o processo de comunicar como um fazer circular, havendo o mínimo de ruído e o máximo do que chama rentabilidade informacional, acontecendo uma mensagem que vai de um polo ao outro em uma só direção. Entende ser este um modelo que segue para as políticas culturais, mas que pode confundir com frequência a comunicação com o que chama “lubrificação dos circuitos” e a sensibilização

do público e o acesso a tais obras, o que resulta em uma perda da figura de intermediário da comunicação na cultura entre criadores e consumidores.

A partir da proposição do autor de que as políticas para a comunicação na cultura devam ser voltadas à tarefa de dissolver barreiras sociais e simbólicas. Com isso, descentralizando e desterritorializando as possibilidades da produção cultural e seus dispositivos. Não abandona-se a possibilidade de uma política que vise ações de difusão, acesso das obras, mas trabalha tendo como base uma proposta de política alternativa em que comunicar a cultura não se reduza a ampliar o público consumidor ou que se limite a regulamentar os meios de comunicação e controlar seus efeitos, mas sim o reconhecimento do que fazem os outros, outras classes, outros povos, outras etnias, regiões, gerações, mas não que tenha como ponto central a difusão e a forma. Busca-se a formação de um público consciente e ativo, que tenha possibilidades de experimentação cultural, de apropriação, de invenção, movimento, recriação permanente de sua identidade. Identifica-se na proposição do autor um dos pontos de desafio para a políticas públicas de diversidade cultural no campo cinematográfico: a relevância e necessidade de ações para a construção do reconhecimento do público para com os outros modos de ser, existir e se manifestar.

Martín-Barbero (1997) traz a relevância da reflexão acerca das relações entre identidade e pluralismo apontando que no caso do pluralismo há um movimento que envolve atualmente diretamente a dialética entre seu potencial de aprofundamento da democracia e, por outro lado, um artifício do neo-liberalismo, para ele há nos meios de comunicação um dos dispositivos mais eficazes para consolidar as contradições que expõem cotidianamente a diversidade de gostos e raízes, as diferenças. Mas, ao mesmo tempo, as torna indiferentes aos processos de integração da própria diferença, do heterogêneo, neutralizando e tornando dura a própria alteridade na qual a diversidade passa a integrar no que chama “esquema estrutural de diferenças” nas relações entre culturas.

O autor argumenta que há um mecanismo de distanciamento tornando o outro exógeno, folclorizado nos processos que envolvem a afirmação da heterogeneidade e “ao mesmo tempo que torna interessante o exclui do nosso universo, negando-lhe a capacidade de interpretá-lo e nos questionarmos” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 41). Há como resultando uma neutralização das diferenças e a própria sensibilidade, tornando a racionalidade não outra “senão a do contraditório movimento de globalização e fragmentação que configura o espaço-mundo da economia e da cultura hoje. Global é o espaço novo que o mercado e as tecnologias produzem e do qual necessitam.” (Ibid., p.

41). Tais movimentos tornam-se convergentes aos pensamentos de Leví-Strauss (1953) acerca do distanciamento entre culturas.

Com isso, Martín-Barbero (1997) compreende o espaço nação como “espaço-mundos que se constitui em horizonte do fluxo econômico e informacional que tem como eixo a empresa, como chave a relação de interdependência e como veículo e sustentação a trama tecnológica da comunicação” (Ibid., 41). Sendo, então, o condutor do processo de globalização o próprio mercado. O autor compreende ser ele – o mercado - o regulador das relações entre os povos, as nações e as culturas, buscando instituir modelos de comunicação que visem dinamizar as redes de contatos, o que inevitavelmente prejudica a diversidade cultural.

Eles buscam nas outras culturas o que mais se parece com a nossa e, para isso, silenciam ou enfraquecem os traços mais conflitivamente heterogêneos e desafiantes. Para tanto não haverá outro remédio senão estilizar e banalizar, isto é, simplificar o outro, ou melhor, descomplexizá-lo, torná-lo assimilável sem necessidade de decifrá-lo. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 41)

Com isso, compreende que o processo de pluralismo na globalização significa a forma mais plena para combater a exclusão e a segregação. O autor apresenta nas relações “a dissolução de qualquer outro tipo de espaço; a expansão do não-lugar, esse mundo de passageiros e clientes no qual se está sempre e não se está nunca em casa”, criando-se uma “abolição das distâncias e o apagamento da memória produzem não apenas a confusão das línguas, mas também o auge da insignificância” (Ibid., p. 41) que resulta para o autor em um mundo em que se vive “um processo de expansão da fragmentação em todos os níveis e em todos os planos: do esboroamento das nações à proliferação das seitas, da revalorização do local à decomposição do social” (Ibid., p. 41-42). O pensamento do autor (1997) corrobora os pensamentos apresentados por Marx e Engels, bem como de Leví-Strauss (1953) diante dos desafios para a diversidade cultural diante do sistema capitalista.

No entanto, Martín-Barbero (2006) constata uma contradição no processo: “E outra vez se impõe a pergunta: o crescimento da consciência da diversidade não está desembocando na relativização de toda certeza e na negação de qualquer tipo de comunidade e ainda de sociabilidade?” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 42). Para ele o desenraizamento permite supor ou produz essa fragmentação que envolvem território ou ainda os próprios valores.

O elogio da diversidade fala, por sua vez, de uma nova sensibilidade da nossa sociedade em relação ao plural, de uma nova percepção do relativo e precário das ideologias e dos projetos de libertação, mas fala também da

vertigem do ecletismo que da estética à política fazem com que tudo tenha o mesmo valor. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 42)

O autor (1997) alerta e reforça o risco para a confusão provocada por um simulacro criado entre pluralidade e diversidade. “Confusão a cuja sombra os mercadores fazem seus negócios, fazendo-nos crer, por exemplo, que a diversidade em televisão equivale à quantidade de canais. Desse modo, quantidade acaba com a qualidade e não oferece senão o simulacro oco da pluralidade” (Ibid., p. 42). Há para Martín-Barbero uma complementação entre globalização e fragmentação no âmbito do mercado por meio de segmentações de públicos e das audiências dos meios, no entanto que se contrapõem as sociedades e as próprias culturas, como, por exemplo, o que acontece nas relações entre países ricos e os países em desenvolvimento que se imaginam no mesmo processo de vida social. Tal afirmação aponta para - mais uma vez – uma modelagem subordinada da diversidade cultural, mas neste escopo atendendo aos modelos do próprio Estado com seus referenciais culturais já amplamente debatidos.

Como se, ao caírem as fronteiras, que durante séculos demarcaram os diversos mundos, as distintas ideologias políticas, os diferentes universos culturais - por ação conjunta da lógica econômica, da dinâmica tecnológica e da pressão migratória - tivessem colocado a descoberto as contradições do discurso universalista do qual o Ocidente sempre se sentiu tão orgulhoso. Então, cada qual - cada país ou comunidade de países, cada grupo social e até cada indivíduo - necessitará afastar a ameaça que significa a proximidade do outro, dos outros em todas as suas formas e figuras, refazendo a exclusão agora já não sob a forma de fronteiras - que seria um obstáculo ao fluxo das mercadorias e das informações - e sim de distâncias que voltem a pôr cada qual em seu lugar. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 42)

Por conta disso, o autor apresenta de forma enfática: “(...) a pluralidade é percebida pelos cidadãos como desagregação e ruptura da ordem, a diferença contém sempre algo de rebelião e a heterogeneidade é sentida como fonte de contaminação e deformação das purezas culturais” (Ibid., p. 43). Cria-se, por conta disso, uma necessidade de “defesa” desta ruptura da ordem que passa a ser reivindicada ao Estado, tornando-o para o autor um substituto do próprio povo que deixa de ser protagonista da sociedade civil para delegar a ele – o Estado - o papel de agente da própria construção histórica de uma nação. Como consequência, “a preservação da identidade nacional se confunde com a preservação do Estado e a defesa dos interesses nacionais posta acima das demandas sociais acabará justificando (...) a suspensão/supressão da democracia” (Ibid., p. 43). O autor vê os países da América Latina como referencial de larga experiência da inversão de sentido que apresenta em relação a identidade nacional, sendo ela “posta a serviço de um chauvinismo

que racionaliza e oculta a crise do Estado-Nação como sujeito capaz de fazer real aquela unidade que articularia as demandas e representaria os diversos interesses que sua ideia deseja, ambiciona, cobiça” (Ibid., p. 43). Para Martín-Barbero (1997) há um disfarce nas formas de governo que operam em que “as nações se fizeram não assumindo as diferenças e sim subordinando-as a um Estado que, mais que integra, soube centralizar” (Ibid., p. 43)

Como afirma Hilda Sibato, até há bem pouco tempo o debate político e cultural se movia entre "essências nacionais e identidades de classe". Foi só durante a crise dos anos 70⁵⁰ que se colocou em questão do modelo que exigia a dissolução das identidades regionais, étnicas ou setoriais como condição indispensável para a construção da nação. A possibilidade de pensar a sociedade nacional como um ser plural se acha ligada à emergência de movimentos sociais nos quais começa a ser superada uma concepção puramente tática da democracia - como mero estratagema para a tomada do poder - e uma concepção que deixava de compreender o proletariado como o único ator da transformação. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 43)

A explanação do autor, mesmo que aparentemente contraditória, vai ao encontro do pensamento marxiano que compreende serem os grupos sociais minoritários, a margem e/ou excluídos dos processos de produção, possuidores do força de transformação da estrutura da vida social. Para Martín-Barbero, esses atores de transformação são movimentos sociais “que revalorizam as mediações da sociedade civil e o sentido social dos conflitos para além de sua formulação política, fazendo possível a emergência, como sujeito sociais, das etnias e das regiões, dos sexos e das gerações” (Ibid., p. 43). Como resultado entende que isso permite tornar “visível e aceitável uma concepção nova de identidade, já não mais construída de essências e raízes e sim de relações e interações”. (Ibid., p. 44). É por meio do pluralismo, de uma entidade mutante conformista, formada por múltiplas dinâmicas que envolvem a desterritorialização e a hibridação, que o autor compreende haver um esfriamento das luta política, desarmando intransigências e conflitos entre adversários (MARTÍN-BARBERO, 1997). Para ele, a implicação desta mudança envolve uma destotalização da política, que não se constitui apenas em dessacralizar dos princípios, como também da “sua própria concepção e do alcance do que nela se joga: seu âmbito, mais que o da confrontação pelo poder, começa a ser o da negociação e o da construção coletiva de uma ordem” (Ibid., p. 44).

Por conta disso, acredita que “a política reencontrou ultimamente os limites que a diferenciam da ética e da cultura” (Ibid., p. 44), mas que, nesta desdramatização, a política da América Latina esbarra no contágio da espetacularização produzida pelo Norte. “A

⁵⁰ 1970

espetacularização não é o efeito do meio sobre a mensagem e sim a própria forma do discurso da política em um tempo no qual” (Ibid., p. 44), sendo “progressivamente separados do tecido social de referência, os partidos se reduzem a sujeitos” (Ibid., p. 44), o que resulta por refletir nos debates entre democracia e poder. Martín-Barbero (1997) aponta que a forma da sociedade, da qual integram o Estado assume uma institucionalidade estatal, busca construir uma democratização que se estrutura unicamente a partir si mesmo. E no passado a regulamentação construída pelo Estado “buscava fazer frente à erosão das culturas nacionais e à penetração descarada ou disfarçada do imperialismo cultural que vinha do Norte. Mas a ideia do nacional que essas políticas sustentavam deixava fora a diferença.” (Ibid., p. 43). De maneira homogeneizadora na concepção, o autor explica que:

Visto através da nação, o povo era uno e indivisível, e a sociedade "um sujeito sem texturas nem articulações internas, de uma homogeneidade tão grande quanto a que acusávamos nossos inimigos de querer converter-nos". Não será estranho então que, enquanto no pensamento dos pesquisadores e dos analistas políticos a reformulação do modelo dos meios apontava para garantir os direitos das maiorias, os governos ressemantizaram essas propostas em termos de ampliação de sua própria presença no espaço *massmediático* ou de alargamento de sua capacidade de intervenção. Não foi só a cerrada oposição do setor privado e seus interesses mercantis os que frustraram as reformas, elas estavam minadas de dentro pelo déficit da sociedade civil e da pluralidade que continham. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 45-46)

O autor identifica que, após muito tempo sendo negadas e excluídas dos processos comunicacionais, as “gentes das regiões queriam ver-se, olhar-se em suas cores e suas paisagens, em suas personagens e suas festas” (Ibid, p. 46). No final, depois de tanto tempo para compreender tal necessidade, constata-se que “não é a partir da pomposa e retórica identidade nacional que se vai poder enfrentar a globalização transnacional e sim a partir do que permanece em cada país, de culturalmente mais vivo” (Ibid., p. 46). Volta-se o olhar, a atenção e o reconhecimento mais uma vez para a cultura regional ou local que “significa, então, não o exótico e o folclorizado - a diferença enclausurada e excludente - e sim o que culturalmente é capaz de expor-se ao outro, de intercambiar com ele e recriar-se” (Ibid., p. 46)

A partir das reflexões estruturais que envolvem cultura, política e comunicação, ligados a questões de identidade apresentadas nesta pesquisa, Martín-Barbero (2006), anos depois, retoma o debate e identifica a incorporação as pesquisas na temática a presença das tecnologias de informação e comunicação, além de outros desenvolvimentos tecnológicos ocorridos nas últimas décadas, que acentuam e revitalizam os debates sobre as identidades

e, com elas, torna-se possível identificar a acentuada presença de questões ligadas a diversidade cultural envolvendo relações entre estruturas sociais locais e globais que refletem diretamente nas políticas públicas desenvolvidas pelo Estado e suas formas de ação e alcance da efetividade em análise.

O autor (2006) identifica que dois processos têm transformado de modo radical o lugar da cultura nas sociedades: a revitalização das identidades e a revolução das tecnicidades. “Os processos de globalização econômica e informacional estão reavivando a questão das identidades culturais – étnicas, raciais, locais, regionais – até o ponto de convertê-las em dimensão protagônicas de muitos dos mais ferozes e complexos conflitos internacionais dos últimos anos” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 54). Ao mesmo tempo, as mesmas identidades em questão, “mais as de gênero e as de idade, estão reconfigurando a força e o sentido dos laços sociais, e as possibilidades de convivência no nacional e ainda no local.” (Ibid., p. 54). Por outro lado, o autor aponta que a revolução tecnológica introduzidas nas sociedades tem sua relevância mais acentuada não na quantidade de novas máquinas, mas sim, em uma mudança profunda que cria um novo modo de relação entre os processos simbólicos sociais “que constituem o cultural – e as formas de produção e distribuição dos bens e serviços: um novo modo de produzir, confusamente associado a um novo modo de comunicar, transforma o conhecimento numa forma produtiva direta”. (Ibid., p. 54)

O lugar da cultura na sociedade muda quando a mediação tecnológica (J. Echeverría) da comunicação deixa de ser meramente instrumental para expressar-se, condensar-se e converter-se em estrutural: a tecnologia remete, hoje, não a alguns aparelhos, mas sim a novos modos de percepção e de linguagem, a novas sensibilidades e escritas. Radicalizando a experiência de desenraizamento produzida pela modernidade, a tecnologia deslocaliza os saberes, modificando tanto o estatuto cognitivo quanto o institucional das condições de saber e as figuras da razão (Gh. Chartron, A. Reneaud), o que está conduzindo a um forte apagamento de fronteiras entre razão e imaginação, saber e informação, natureza e artifício, arte e ciência, saber experiente e experiência profana. (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 55)

Ao mesmo tempo, o autor aponta que enfrenta-se um processo de “perversão do sentido de demandas socioculturais que encontram de algum modo expressões de mídia, mediante a qual se deslegitima qualquer questionamento de uma ordem social à qual só o mercado e as tecnologias permitiram dar forma” (Ibid., p. 55). Há, na visão do autor, uma concepção hegemônica que faz com que os cidadãos submerjam em uma crescente onda de fatalismo tecnológico, da qual “se torna mais necessário do que nunca manter

epistemologicamente e politicamente estratégica tensão entre as mediações históricas que dão sentido e alcance social às mídias e ao papel de mediadores que eles estão realizando hoje” (Ibid., p. 55). Sem essa distância mínima “– ou negatividade, como diriam os de Frankfurt – é-nos impossível o pensamento crítico” (Ibid., p. 55)

Ao pensar na sociedade atual afirma que ela “não é um puro fenômeno de conexões tecnológicas, mas sim, a separação sistêmica do global e do local, do público-formal e do provado-real (Appadurai)” (Ibid., p. 60). Isso mediante ao que chama “fratura de seus marcos temporais de experiências e de poder” que envolvem um elite à frente do processo “que habita o espaço atemporal das redes e dos fluxos globais, as maiorias em nossos países habitam o deslocado espaço/tempo local de suas cultural, e diante da lógica do poder global se refugiam na lógica do poder que produz a identidade” (Ibid., p. 60). Tais mudanças entre o local e o global que alteram a própria produção da identidade, Martín-Barbero afirma que “estamos assim diante de uma mutação, no início de uma verdadeira mudança de época...” (Ibid., p. 60)

A mudança aponta especialmente para a multiplicação de referentes, desde aqueles com os quais o sujeito se identifica enquanto tal, pois o descentramento não o é só da sociedade, mas também dos indivíduos, que agora vivem uma integração parcial e precária das múltiplas dimensões que os conformam. O indivíduo já não é o indivisível, e qualquer unidade que se postule tem muito de “unidade imaginada”. (...) A celebração das identidades débeis (fragmentadas) tem uma forte relação com outra celebração, a da desregulação do mercado, exigida pela ideologia neoliberal da qual D. Harvey explicita o paradoxo: “Quanto menos decisivas se tornam as barreiras espaciais, maior é a sensibilidade do capital para as diferenças do lugar e maior o incentivo para que os lugares se esforcem para se diferenciar como forma de atrair o capital”⁵¹ (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 60-61)

Há bem pouco tempo o autor lembra que falar de identidade significava falar de raízes, ou seja, era falar de costumes e território que envolviam uma memória simbolicamente densa de longa data, o que se compreendia disso a concepção da identidade. No entanto, falar de identidade hoje “implica também – se não quisermos condená-la ao limbo de uma tradição desconectada das mutações perceptivas e expressivas do presente – falar de migrações e mobilidades, de redes e de fluxos, de instantaneidade e fluidez.” (Ibid., p. 61). Neste novo ambiente que envolve a identidade na estrutura social, a identidade local passa a ser “conduzida para se transformar em uma representação da diferença que a faça comercializável, isto é, submetida a maquiagem que reforcem seu

⁵¹ D. Harvey. **The experience of space and time**. In *The condition of Postmodernity*, Cambridge: Basil Blackwell, 1989, p. 296.

exotismo e a hibridação que neutralizam suas classes mais conflitivas” (Ibid., p. 61). O que passa a ser para o autor outra face da globalização que busca acelerar as operações que envolvem um desenraizamento tentando inscrever, registrar as identidades nas novas lógicas dos fluxos que envolve “dispositivo de tradução de todas as diferenças culturais para a linguagem, franca do mundo tecnofinanceiro, e volatilização das identidades para que flutuem livremente no esvaziamento moral e na indiferença cultural” (Ibid., p. 61).

Martín-Barbero (2006), ao analisar a identidade na contemporaneidade a partir das possibilidades tecnológicas apropriadas pela comunicação, identifica que a diversidade está condicionada as diferenças que se tornem vendáveis. Torna-se relevante o olhar do autor como complemento aos autores já apresentados, entendendo que, mesmo pensando com um olhar comunicacional globalizado, o local – e nele a identidade cultural local - segue como ponto de ampla atenção e transformação pelo processo de expansão e globalização por meio da tecnologia. Com isso, mais uma vez se identificam a diversidade cultural como um elemento em processo de modelagem e apropriação e a relevância da atenção ao local.

Em movimentos de convergência aos apontamentos de Leví-Strauss (1953), para Martín-Barbero (2006) a globalização em desenvolvimento tende a exasperar e alucinar as identidades básicas, assim como as identidades que “lançam suas raízes em tempos longos” (Ibid., p. 62). Há, com isso, uma “alucinação das identidades que lutam para ser reconhecidas, mas cujo reconhecimento só é completo quando expulsam de seu território todos os outros, fechando-se em si mesmas” (Ibid., p. 62). Há uma necessidade de movimento de cada indivíduo para evitar as ameaças que envolvem a aproximação do outro, ou seja, do movimento de globalização.

As mudanças provocadas nas estruturas de identidades sociais geram o que o autor chama de um *revival* identitário que possui um caráter ambíguo e contraditório “pois nele não é só a revanche de identidades negadas ou não reconhecidas que fala; também aí se abre caminho às vozes alcançadas contra velhas exclusões” (Ibid., p. 63). Mais do que isso, aponta que “se no início de muitos movimentos identitários o auto-reconhecimento é reação ao isolamento, também o é seu funcionamento como espaço de memória e solidariedade, e como lugar de refúgio no qual os indivíduos encontram uma tradição moral” (R. Bellah, IN MARTÍN_BARBERO, 2006, p. 63). De maneira contraposta as tendências da globalização, identifica que

a diversidade cultural se faz interculturalidade nos territórios e nas memórias, mas também nas redes e diversidade resiste, enfrenta e

interage com a globalização, e acabará por transformá-la (L.K. Sosoe). É a partir daí que hoje se projetam buscas alternativas, comunitárias e libertárias, capazes, inclusive, de reverter o sentido majoritariamente excludente que as redes tecnológicas têm para as maiorias, transformando-as em potencial de enriquecimento social e pessoal. (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 61-62)

Remetendo a um dos conceitos de cultura marxiano, a cultura torna-se instrumento de luta por meio da busca por preservação podendo, resgatar e até mesmo, de certa forma, a hibridação de identidades diante das diversidades culturais que estreitam, roubam suas barreiras locais diante da globalização. E retornando às relações entre questões econômicas e políticas aponta:

Mas o que galvaniza hoje as identidades como motor de luta é inseparável da demanda de reconhecimento e de sentido. Nem um, nem outro são formuláveis em termos meramente econômicos ou políticos, pois ambos se acham referidos ao núcleo próprio da cultura, enquanto mundo do pertencer a, e do compartilhar com. Razão pela qual a identidade se constitui, hoje, a negação mais destrutiva, mas também mais ativa e capaz de introduzir contradições na hegemonia da razão instrumental” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 63)

Neste processo de re-conhecimento da identidade, ou seja, no movimento de voltar-se para si para o auto-conhecimento e para a rememoração do próprio modo de ser e existir, o que o pensamento marxiano compreende como existência consciente, compreende-se pelo autor ser fundamental a narração de sua própria existência, o contar acerca de sua própria existência, o que remete diretamente a relevância da manutenção da própria história cultural defendida pelo pensamento marxiano e da manifestação social da própria diversidade cultural. “A relação da narração com a identidade é constitutiva: não há identidade cultural que não seja contada (J. M. Marinas, H. Bhanha)” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 63). E a relação entre narratividade e reconhecimento da identidade, para Martín-Barbero (2006), torna-se visível na polissemia do verbo contar, quando se refere “aos direitos das culturas, tanto das minorias quanto dos povos. Pois para que a pluralidade das culturas do mundo seja politicamente levada em conta, é indispensável que a diversidade de identidades nos possa ser contada” (Ibid., p. 63), seja ele “narrado em cada um dos idiomas e ao mesmo tempo na linguagem multimídia em que hoje se realiza o movimento das traduções – do oral ao escrito, ao audiovisual, ao informático – e, nesse outro, ainda mais complexo e ambíguo: o das apropriações e das miscigenações.” (Ibid., p. 63). O autor alerta:

Em seu sentido mais denso e desafiante, a ideia de multiculturalidade aponta aí uma interculturalidade na qual as dinâmicas da economia e da

cultura-mundo mobilizam não só a heterogeneidade dos grupos e de sua readequação às pressões globais, como também a coexistência no interior de uma mesma sociedade de códigos e relatos muito diferentes, alterando, assim, a experiência que até agora tínhamos de identidade. O que a globalização põe em jogo não é só uma circulação maior de produtos, mas sim, uma rearticulação profunda das relações entre cultura e entre países mediante uma descentralização que concentra o poder econômico e uma desterritorialização que hibridiza as culturas. (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 64)

O processo de hibridação das culturas abarca o campo dos relatos, inclusive por meio dos dispositivos e saberes tecnológicos, “pois a maioria deles sobrevive inscrita no ecossistema discursivo da mídia e colonizada pela racionalidade operativa do dispositivo e saber tecnológicos” (Ibid., 64). Cria-se o que Martín-Barbero chama de “ecossistema” e é por meio desses dispositivos que se realiza, fazendo e desfazendo, a caracterização da diferença entre alguns gêneros na estrutura social que tornam-se culturais. Ou seja, é “questão de memória e reconhecimento, diante de alguns formatos nos quais fala o sistema produtivo, as lógicas de uma comunicabilidade crescentemente subordinada à da rentabilidade” (Ibid., p. 64). Nos arranjos e rearranjos culturais de reconhecimento e memória, o autor aponta a relevância da imaginação no processo, como ferramenta de uso no capitalismo para a disciplina e controle dos cidadãos contemporâneos, especialmente através do meios de comunicação.

Compreende que é também a imaginação capaz de viabilizar processos de emergir “novos padrões coletivos de dissenso, de oposição e questionamento dos padrões impostos à vida cotidiana, através da qual vemos emergir formas sociais novas, não predatórias, como as do capital, formas construtoras de novas convivências humanas (A. Appadurai).” (Ibid., p. 64-65). De maneira extremada, o autor argumenta que algumas identidades se “implodem fundamentalizando-se”, mas “também explodem reivindicando-se em projetos de radical renovação da política e da sociedade toda” que envolvem “crescente presença de estratégias tanto de exclusão quanto, e especialmente, de conscientização exercidas no e desde o âmbito da cultura (A. Appadurai)” (Ibid., p. 65).

Os processos de conscientização exercidos resultam em inscrever as “políticas de identidade” (Ibid., p. 65) dentro da política de emancipação humana, mas também reformulam a fundo o sentido próprio da política, postulando o surgimento de um novo tipo de sujeito político” (Ibid., p. 65) que pode tornar-se o que o autor define como “o pessoal é político”, “que nos últimos anos incorporou no mesmo movimento o sentimento de dano/vitimização e o de reconhecimento/conscientização” (Ibid., p. 65). O autor

ênfatisa que o sentimento de reconhecimento e/ou conscientização permite recuperar “para o processo de construção identitária, tanto aquilo que de disputa de poder passa pelo âmbito dos imaginários quanto aquilo que se produz na materialidade das relações sociais” (Ibid., p. 65). Identifica-se o resultados da exploração e da experiência de opressão, sendo uma “subjetividade fraturada e descentrada, bem como a multiplicidade de identidades em luta” (Ibid., p. 65). Para o autor a definição e a estrutura da identidade na contemporaneidade envolvem sentido e valor ao indivíduo, um processo de reconhecimento, como também identificados por Leví-Strauss (1953).

As novas figuras cidadãos remetem, de um lado, a políticas de reconhecimento que, segundo Charles Taylor, encontram sua base na modernidade política em que se aloja “a ideia de que o povo conta com a identidade anterior a alguma estrutura política”⁵². A ideia de reconhecimento se realiza na distribuição entre a “honra” tradicional, como conceito e princípio hierárquico, e a “dignidade” moderna, como princípio igualitário. A identidade não é, pois, o que é atribuído a alguém pelo fato de estar aglutinado num grupo – como na sociedade de castas – mas, sim, a expressão daquilo que dá sentido e valor à vida do indivíduo. É, ao tornar-se expressiva, que a identidade depende de um sujeito individual ou coletivo, e portanto que vive do reconhecimento dos outros: a identidade se constrói no diálogo e no intercâmbio, já que é aí que indivíduos e grupos se sentem desprezados ou reconhecidos pelos demais. (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 66)

Identifica-se pelo autor uma hegemonia imagética que se encontra “associada ao fato de que hoje o “reconhecimento recíproco” (H. Arendt) desenvolve-se especialmente no direito a ser visto e ouvido, que equivale ao de existir/contar socialmente, tanto no terreno individual quanto no coletivo, no das majorias quanto no das minorias” (Ibid., 67). Tal direito, explica o autor, não envolve o “exibicionismo vedetista dos políticos em seu perverso afã de substituir sua capacidade perdida de representar o comum pela quantidade de tempo no vídeo” (Ibid., p. 67). Mesmo que o vedetismo exista para muitos cidadãos na contemporaneidade, como por exemplo nas mídias sociais, a questão levantada pelo autor envolve uma necessidade de reconhecimento que ultrapassa tal questão. “As identidades/cidadanias modernas – ao contrário daquela que eram atribuídas a partir de uma estrutura preexistente como a nobreza ou a plebe – constroem-se na negociação do reconhecimento pelos outros” (Ibid., p. 66). Por uma outra perspectiva, apresenta que o multiculturalismo atua colocando em evidência que “as instituições liberal-democráticas ficaram estreitas (Ch. Mouffe, E. Laclau) para colher as múltiplas figuras da diversidade

⁵² CH Taylor, Multiculturalismo. **Lotte per il riconoscimento**, Milão: Fetrinelli, 1998; ver também: N. Fraser, “Redistribución y reconocimiento”, in *Justitia interrupta. Reflexiones críticas desde la posición postsocialista*, Bogotá: Siglo del Hombre, 1998.

cultural que tencionam e rompem nossas sociedades, justamente porque não cabem nessa institucionalidade” (Ibid., p. 66). Tal ruptura “só pode ser suturada com uma política de extensão dos direitos e valores universais a todos os setores da população que têm vivido fora da aplicação desses direitos, sejam mulheres ou minorias étnicas, evangélicos ou homossexuais” (Ibid., p. 66). Volta-se, assim, o olhar para a cidadania dos meios diante da estrutura política democrática, volta-se para a necessidade de ações de contemplação à cidadania que tenham como escopo as identidades e as diferenças.

Diante da cidadania “dos meios”, que se pensava e que se exercia acima das identidades de gênero, de etnia, de raça ou de idade, a democracia está necessitada, hoje, de uma cidadania que se encarregue das identidades e das diferenças. Pois a democracia se transforma hoje em palco da emancipação social e política, quando exige que sustentemos a tensão entre nossa identidade como indivíduos e como cidadãos, pois só a partir dessa tensão será possível sustentar coletivamente a outra, a tensão entre diferença e equivalência (igualdade). E sairemos, assim, da ilusória procura de uma reabsorção da alteridade num todo unificado, seja este a nação, o partido ou a religião.” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 66)

É na vivência de múltiplas mediações que envolve, inclusive, as obras da cultura que se produz e que se reconhece. São por elas que Martín-Barbero (2009) entende na América Latina algo que a constitui a

(...) lógica pura da acumulação – o re-conhecimento, segundo a lógica da diferença, de verdades culturais e sujeitos sociais. Reconhecimento de uma mestiçagem que, na América Latina, não remete a algo que passou e sim àquilo mesmo que nos constitui, que não é apenas fato social, mas também razão de ser, tecido de temporalidade e espaços, memórias e imaginários (...). (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 262)

O autor (2006) argumenta que este reconhecimento faz com que na teoria e na prática surjam uma nova sensibilidade política, não instrumental ou finalista, mas “aberta tanto à institucionalidade quanto à cotidianidade, à subjetivação dos atores sociais e à multiplicidade de solidariedades que operam simultaneamente em nossa sociedade” (Ibid., p. 262). Martín-Barbero (2006) critica o modo de classificar culturas populares ou diversas as dominantes como sendo “o mesmo”, “primitivas” ou “subalternas”, pois são capazes de se desenvolverem na lógica de quem é dominante. Ou ainda, caso sejam reconhecidas, passam a ser tratadas como espetáculo de uma cultura diversa, voltadas ao turismo estereotipado, inclusive pelo Estado, que as classificam como patrimônio cultural da Nação, resultando em uma perda da própria identidade, na qual essas classes populares acabam aceitando tal condição pela falta de opção para sua manutenção e sobrevivência. E vai além, entende que a concepção de democracia com uma visão homogênea e

centralizadora do cidadão em uma Nação é “incompatível com a ascensão da pluralidade étnica e cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 267).

Por isso, afirma que a democracia deve ser um assunto sobretudo de articulações de diversidades, sendo menos uma questão de qualidade e mais de complexidade e pluralidade. Acredita que a homogeneização que “esmaga e dissolve essa pluralidade e essa complexidade não vem apenas do imaginário programado pela cultura de massa, mas também de uma razão política” (Ibid., p. 275) que considera estreita e maniqueísta, despolitizando formas populares de possuir esperança, por meio de sua religiosidade e seus melodramas. Desta forma, define que “campo daquilo que denominamos mediação é constituído pelos dispositivos através dos quais a hegemonia transforma por dentro o sentido do trabalho e da vida da comunidade” (Ibid., p. 265), provocando um deslocamento das relações entre objetos e usos, tempos e práticas e, com isso, o reflexo na própria diversidade cultural.

E o político, como aponta Martín-Barbero, é justamente a “emergência da opacidade do social enquanto realidade conflitiva e cambiante” (Ibid., p. 284) que deve ser combatida, por entender a “emergência esta que se realiza através do incremento da rede de mediações e da luta pela construção do sentido da convivência social”. O autor aponta ainda que o próprio cidadão deixa de estar presente nas relações políticas e o mais grave, deixa de ser ouvido, pois: “o cidadão acaba sendo substituído pelo especialista” (LECHNER in MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 284). É aí que entende acontecer o ápice da questão “a centralidade dos processos de comunicação em nossa sociedade significa, para a racionalidade informática, a dissolução da realidade do político” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 284), tornando-se, assim, a relação entre representante e representado distante, mediada por especialistas que podem ser, inclusive internacionais, apresentando um panorama generalista de conceitos aplicados no mundo todos, como é o caso da diversidade cultural.

Torna-se possível identificar no desenvolvimento do pensamento de Martín-Barbero (2006) ações do movimento de produção industrial e do próprio sistema capitalista que foram identificados no início de seu processo pelo pensamento marxiano e que, mesmo se ajustando as mudanças e transformações nas relações sociais, seguem sendo presentes com novas roupagens, mas com as mesmas bases de ações.

O autor (2006) traz a baila ainda “a linha ética da comunicação” na contemporaneidade que se caracteriza por se desenvolver “muito menos em certezas e absolutização de valores do que em possibilidades de encontro e de luta contra a exclusão

social, política e cultural, da qual são objeto, em nossos países, tanto as maiorias pobres, quanto as maiorias étnicas e sexuais” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 67). Por conta deste movimento, emergem ou passam estar em primeiro plano, direitos de cidadania que estão vinculados, segundo o autor às diversas comunidades culturais que conformam uma nação. “Desde a dupla perspectiva, tanto de sua construção jurídica quanto ética, isto é, desde o novo valor da diferença que articula a universalidade humana dos direitos à particularidade dos vários modos de sua percepção e de expressão” (Ibid., p. 67), sejam eles rurais ou urbanos.

No processo de desenraizamento vividos por diversos povos entre o rural e o urbano, “cuja racionalidade econômica e informativa dissolve seus saberes e sua moral” (Ibid., p. 67) há uma dissolução de “sua memória e seus rituais” (Ibid., p. 67). E mais uma vez reforça que tanto os novos movimentos sociais, quanto as minorias sociais “demandam não é tanto ser reapresentados, mas sim, reconhecidos: fazerem-se visíveis socialmente em sua diferença. O que dá lugar a um modo novo de exercer politicamente seus direitos” (Ibid., p. 67). Além disso, por meio das imagens “se produz um profundo descentramento da política, tanto sobre o sentido da militância quanto do discurso partidário” (Ibid., p. 68). Ao falar da necessidade de reconhecimento, Martín-Barbero (2006) acredita implicar em um campo que envolve direitos a impulsionar:

o direito à participação quanto à capacidade das comunidades e dos cidadãos à intervenção na decisões que afetam seu viver, capacidade que se encontra, hoje, estreitamente relacionada a uma informação voraz e na qual predomine o interesse comum sobre o do negócio; e segundo, o direito à expressão nas mídias de massa e comunitárias de todas aquelas culturas e sensibilidades majoritárias ou minoritárias, através das quais passa a ampla e rica diversidade da qual são feitos nossos países.” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 67)

Nos debates acerca da busca por uma “democracia direta”, o autor (2006) apresenta a via internet por possuir “um fundo libertário que aponta para a desorientação em que vive a cidadania como resultado da ausência de densidade simbólica e da incapacidade de convocação de que padece a política representativa” (Ibid., p. 69), é identificada pelo autor também como um apontamento de frustração para a “incapacidade de representação da diferença no discurso que denuncia a desigualdade (...) por sua própria incapacidade de articular a heterogeneidade, a pluralidade de diferenças das quais está feita” (Ibid., p. 67). Por conta disso, as mídias e as redes eletrônicas tornam-se mediadoras “da trama de imaginários que configura a identidade das cidades e das regiões, do espaço local e do bairro, veiculando, assim, a multiculturalidade que faz extrapolar os referentes

tradicionais da identidade” (Ibid., p. 69), inclusive podendo se fazer presente no escopo da política.

O uso das tecnologias por minorias e comunidades marginalizadas introduz “ruídos nas redes e distorções no discurso do global, através das quais emerge a palavra de outros, de muitos outros” (Ibid., p. 69). O resultado desta reviravolta para o autor “evidencia nas grandes cidades o uso das redes eletrônicas para construir grupos que, virtuais em seu nascimento, acabam territorializando-se, passando da conexão ao encontro, e do encontro à ação” (Ibid., p. 69). Este uso alternativo das tecnologias resulta para o autor na reconstrução da esfera pública que passa “por profundas mudanças nos mapas mentais, nas linguagens e nos desenhos de políticas, exigidos, todos eles, pelas novas formas de complexidade que revestem as reconfigurações e hibridações do público e do privado” (Ibid., p. 69)

A verdade é que a imagem não é a única coisa que mudou. O que mudou, mais exatamente, são as condições de circulação entre o imaginário individual (por exemplo, os sonhos), o imaginário coletivo (por exemplo, o mito) e a ficção (literária ou artística). Talvez sejam as maneiras de viajar, de olhar, de encontrar-se, que mudaram, o que confirma a hipótese segundo a qual a relação global dos seres humanos com o real se modifica pelo efeito de representações associadas às tecnologias, à globalização e à aceleração da história (Marc Augé). (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 70)

Martín-Barbero argumenta que o novo ecossistema de linguagens e escritas provocadas pela globalização e a revolução tecnológica resulta nas experiências audiovisuais que marcam “a constituição de novas temporalidades ligadas à compressão da informação, o surgimento de novas figuras de razão que remetem ao estatuto cognitivo que a digitalização procurou na imagem” (Ibid., p. 70). Além disso, há a emergência de visibilidade cultural que se converte em uma batalha política decisiva “entre a ordem/poder da letra e as oralidades e visualidades culturais que enlaçam as memórias com os imaginários no palimpsesto que, ao mesmo tempo que apaga, lhes permite emergir imprecisamente nas entrelinhas que escrevem o presente” (Ibid., p. 70). Para o autor, poucas mudanças tornam-se tão desconcertantes “como as que afetam a nossa percepção coletiva do tempo. Enquanto uns denunciam exatamente a amnésia histórica, outros ostentam a atual “explosão da memória”, e outros indicam a complementaridade entre ambas as atitudes e movimentos” (Ibid., p. 71).

É no movimento de manifestação audiovisual que constata-se, como facilidade, as mudanças que Martín-Barbero (2006) comenta acerca da circulação dos imaginários individual e coletivo. Por meio das facilidades da revolução tecnológicas, as formas de

representação nas experiências audiovisuais facilitam a visibilidade cultural. Mais uma vez, os processos imagéticos, diegéticos e de fruição provocados pelo cinema colocam-se em destaque e constata-se a força do cinema para a manifestação da diversidade cultural como ferramental de transformação de consciências. Neste cenário, o autor (2001) ressalta a atenção sobre a forte influência norte-americana na desfragmentação das diversas identidades culturais e o potencial e, ao mesmo tempo, limitador do ambiente tecnológico que cria novos espaços de comunicação, mas limitados por suas condições de acesso. A crítica de Martín-Barbero remete à uma fragilidade nas políticas de comunicação ligadas à cultura vigentes, pois entende que a grande atenção diante do assunto não é simplesmente a existência de uma política de comunicação voltada à cultura, mas sim concebida em uma estrutura que atenda as reais necessidades dos cidadãos envolvidos, dando direito à voz e acesso aos mais diversos núcleos sociais considerando suas identidades e diferenças.

Compreende-se como principal desafio o desenvolvimento de políticas públicas que busquem, mais do que o incentivo à produção, também a expansão do hábito cultural de consumo das produções cinematográficas locais, nacionais e oriundas de núcleos de diversidade cultural que sejam mais amplas em relação as produtores comumente consumidos, além de outras nações produtoras que garantam a heterogeneidade das produções e distribuições ações essas fundamentadas em políticas que alcancem novas relações cognitivas de expressão, percepção e representação. Desta forma, a diversidade cultural na concepção da Convenção abarca a pluralidade cultural como um conceito que integra, que viabiliza a concretização do próprio documento e o pluralismo torna-se o sistema de reconhecimento das diferenças culturais. Dentre esta relação conceitual os processos comunicacionais midiáticos, a liberdade de expressão, participação, acesso, fruição e, ainda, no papel do Estado como implementador de políticas públicas que garantam o cumprimento da normatização, tornam-se peças determinantes no debate no escopo da comunicação.

A pluralidade cultural como valor articulável à construção de um dado tecido coletivo, portador de dinâmicas sociais ligadas a compreensões de vivências comunitárias, torna-se para o autor fundamental no processo não apenas de se alcançar representações, mas essencialmente para o reconhecimento de si, permitindo fazer ouvir a própria voz, como ele mesmo pontua. Tal pluralidade, capaz de criar brechas que permitem a mestiçagem, uma imbricação de produções simbólicas no campo social, para o autor torna-se um desafio diante da vida social atual. Entre os desafios para a contemplação da pluralidade cultural considerando a diversidade cultural, envolvem, primeiramente, o papel social e os

interesses econômicos dos veículos de comunicação, a representação e participação dos grupos diversos no campo da comunicação midiática e o papel do Estado como mediador no processo de contemplação do direito à liberdade de expressão e acesso. Seria ideal, de forma equitativa, garantir o reconhecimento recíproco das diversas formas de manifestação cultural. No entanto, um Estado que tome posse do papel institucional das identidades culturais, sendo estruturado a partir de si mesmo, restringe a presença e vozes de múltiplas culturalidades, tanto locais, quanto globais.

Compreende-se que a proposta de Martín-Barbeiro alinha-se a realidade nacional quando afirma a necessidade do desenvolvimento de políticas de comunicação voltadas à cultura que atendam não apenas a produção, mas também ao acesso permitindo uma reconstrução da identidade do próprio público, por meio de um reconhecimento social que viabilize novas formas de existência conscientes, bem como o exercício da cidadania, com seu o direito de produzir, mas também de ser visto, ouvido. A identidade e a identidade cultural para o autor possuem extrema relevância social, sendo ela o ponto basal para a compressão e sustentação dos direitos das culturas, nas mais diversas formas de ser e existir. A identidade, agregada ao reconhecimento são entendidas pelo autor como motores de luta de transformação social.

Para isso, o autor reforça a necessidade de buscas por espaços de lutas junto ao Estado para que sejam garantidas dos princípios de “identidades próprias”, pertencimento e reconhecimento nas mais diversas conformações sociais. Também para o autor, destaca-se a relevância do papel dos grupos sociais locais para a transformação neste processo de globalização cultural, não permitindo que a política e nem tão pouco o modelo de produção material suprimam a própria cultura em suas diversas formas, muito menos as mais diversas identidades. Por conta disso, acredita que as políticas para a comunicação na cultura devem ser pensadas e desenvolvidas visando a dissolução de barreiras sociais e simbólicas que impeçam as relações de trocas e transformações não em benefício de um mercado global, mas como forma de combater a exclusão e a segregação, ou seja, que beneficiem as relações com a própria diversidade cultural e a cidadania. No Brasil os desafios não são diferentes, conforme será apresentado no campo das políticas públicas e regulações.

4.5 Desafios da diversidade cultural, da pluralidade cultural e do pluralismo no escopo normativo da comunicação brasileira

A partir das considerações de Martín-Barbero (1997, 2006) diante dos potenciais, dos movimentos e das dificuldades na aplicação e apropriação dos conceitos de diversidade cultural, pluralidade cultural e pluralismo no sistema de vida social estruturado nos modelos econômicos capitalistas - que se relacionam tanto localmente quanto globalmente - apresenta-se um panorama composto por diversos autores para compreender os desafios normativos da comunicação brasileira para a contemplação efetiva da diversidade cultural por meio das políticas públicas e sociais nacionais.

Os Artigos nº 221 a nº 224 da Constituição Federal, assim como outras normatizações nacionais e internacionais, como a própria Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2007), identifica-se uma relação direta entre cidadania e comunicação. O direito à informação, inclusive, é tido como elemento de formação de cidadania. A questão é que neste processo de valorização da comunicação para o cidadão, as mídias comerciais se apropriam do argumento da relevância da comunicação nas estruturas sociais, inclusive na ideia de uma comunicação pluralizada, e passam a construir uma composição comunicacional comercial em que o cidadão é compreendido como consumidor e esta ideia passa a ser aceita e absorvida em sociedades capitalistas.

O resultado disso é a distorção do uso apropriado da pluralidade cultural, especialmente no campo da comunicação, criando uma confusão entre pluralidade e diversidade como identificada a possibilidade por Martín-Barbero (1997, 2006). Conforme aponta Rey (2002), a ideia absorvida do cidadão como consumidor deve ser repensada no contexto do próprio pluralismo:

A qualidade da informação é um direito dos cidadãos e cidadãs e um dever das mídias: o pluralismo não é uma dádiva das mídias, e sim uma obrigação social que, além do mais, aumenta a sua confiança e fortalece a sua credibilidade; a retificação é fundamental no diálogo social entre as mídias e os cidadãos, entre a administração privada de um bem público – como é o caso da informação – e as responsabilidades públicas decorrem dessa concessão da sociedade” (REY, 2002, p. 97)

Conforme apresentado, no texto da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais no Brasil os debates acerca da liberdade de expressão, informação e comunicação, do papel do Estado, do respeito e a igualdade entre as culturas e dos aspectos econômicos são compreendidos como elementos determinantes não apenas à aplicação dos conceitos de pluralidade cultural e do pluralismo na diversidade cultural, mas de sua própria garantia diante de desafios que cerceiam os direitos dos

cidadãos com suas singularidades culturais, especialmente inseridos em sociedades capitalistas ocidentais.

Há um desafio acentuado no Brasil de equilibrar a pluralidade da diversidade cultural na mídia por conta da trajetória histórica da estruturação, difusão e regulação da comunicação brasileira que é fortemente amparada pela lógica comercial estadunidense, especialmente na radiodifusão e no cinema. Para o grupo Intervenções - Coletivo Brasil de Comunicação Social (2009) as preocupações com a diversidade cultural no processo de veiculação de conteúdos culturais se faz necessárias. No caso da radiodifusão sugere:

A mudança desse quadro passa necessariamente por diversas medidas, como oferta do sinal ao maior número de pessoas; a promoção da participação da sociedade em sua “engrenagem”, a implementação de políticas que espelhem a pluralidade e a diversidade brasileira em todas as suas formas (cultural, étnica, de gênero, de classe etc) e a construção de uma programação que seja diferenciada, mas que não deixe de dialogar com os padrões estéticos historicamente constituídos na cultura brasileira. (INTERVOZES, 2009, p. 310)

Para Canela e Siqueira (2011, p. 85) “a mídia somente poderá desempenhar o papel de fortalecer e proteger a diversidade se também for diversa e plural”. Outro desafio da pluralidade cultural na comunicação apontada por Merenghi; Prieto; Matos (2016) é a questão da audiência que provoca uma saturação e, ao mesmo tempo, uma segmentação e uma personalização que acabam afetando a diversidade, pois o cidadão “confronta-se com a supersaturação do fluxo midiático” (Gitlin, 2002. In: MERENGHI; PRIETO; MATOS, 2016, p. 6). “Existe tantas vozes, que é difícil ser ouvido” (MERENGHI; PRIETO; MATOS, 2016, p. 6). No caso do audiovisual, por conta das novas tecnologias digitais, Merenghi, Prieto e Matos (2016) identificam o surgimento de novos atores, produtores de conteúdo e fornecedores, no fluxo midiático que apresentam novas formas e categorias na cadeia de valores tradicionais das indústrias culturais, resultando em tensões que envolvem em certo grau a diversidade, mas que tornam-se difíceis de serem medidas e de se estabelecer limites mercadológicos, dimensão geográfica por conta da complexidade do universo que a internet proporciona.

Mesmo assim, pensando em pluralidade cultural, apresentam que o desafio permanece o mesmo reproduzindo as mesmas lógicas anteriores de dificuldades com distribuição e acesso. “(...) hoje com atores diferentes, e conduzindo a que certas vozes sejam mais audíveis que outras. Não é a quantidade de vozes, mas a distribuição do poder destas vozes que é apontada criticamente no novo ambiente digital” (MERENGHI; PRIETO; MATOS, 2016, p. 8), o que corrobora a relevância na atenção voltada às

políticas públicas e sociais para que sejam desenvolvidas e executadas de forma a atender efetivamente a diversidade cultural nas suas mais diversas formas de expressão e não apenas ações de ampliação da pluralidade. Mais do que isso, os autores lembram que a chegada de novos intermediários, entre eles motores de busca, agregadores de conteúdos, uso de algoritmos etc, por meio de seleções e hierarquizações, provocam um abafamento nas opções de acesso aos diversos conteúdos e, com isso, a “reprodução e a repetição de ideias existentes e a amplificação dos discursos dominantes foram exacerbadas” (2016, p. 8). Ou seja, por conta das novas tecnologias há uma necessidade de empenho para a execução das normatizações para que elas consigam preservar e valorizar a diversidade cultural para que ela não seja gradativamente sufocada por algoritmos da indústria cultural.

Para Merenghi; Prieto; Matos (2016) há três obstáculos decisivos para a diversidade cultural, especialmente com as transições tecnológicas na contemporaneidade: falta de precisão conceitual, o que reflete na dificuldade de compreensão do que deva se realizar; a insuficiência de dados do funcionamento de setores culturais e metodologias para medir a diversidade; e a falta de indicadores consensuais para medir a diversidade e o pluralismo. Outros dois desafios para a diversidade cultural e a pluralidade cultural na comunicação contemporânea são a velocidade e flexibilidade. Para Sodré (2003) ambas envolvem diretamente a relação entre capital e comunicação. “À velocidade circulatória dos capitais financeiros corresponde a velocidade crescente dos mecanismos de informação e comunicação” (SODRÉ, 2003, p. 24).

De um lado, a acumulação contemporânea do capital é “flexível” no sentido de que, ao mesmo tempo que dá continuidade à feroz exploração da força de trabalho, “libera” ou enfraquece as relações laborais, investindo contra as garantias institucionais (jurídicas, políticas) tradicionalmente concedidas pelo capitalismo fordista. De outro lado, como a informação e o conhecimento são os insumos principais de uma ordem produtiva altamente tecnologizada, a velocidade converte-se em valor cultural por excelência, tanto no nível da circulação de informação quanto do ritmo de capacitações para o trabalho. (SODRÉ, 2003, p. 24-25)

No entanto, ao apropriar-se da velocidade como um valor cultural da informação e do conhecimento na ordem produtiva tecnológica, permeada por essa flexibilidade do capital, o enfraquecimento envolvendo as relações laborais tradicionalmente concedidas refletem diretamente nas relações sociais, culturais e suas singularidades tradicionais, inclusive no campo legal, nas leis e normatizações adotadas. A velocidade, o ritmo imposto pela circulação do capital, podem alterar e padronizar algumas singularidades culturais, o

que resultam em um processo de massificação da própria cultura, o que pode gerar riscos de compreensão cultural do conceito acerca da diversidade cultural e, com isso, da própria regulação que venha a ser idealizada e executada em escopos locais e globais.

O mercado apresenta-se, assim, como um contraventor para a contemplação efetiva dos princípios da diversidade cultural e da pluralidade cultural. O mergulho sistematizado nesta pesquisa tanto na concepção da sociedade capitalista, quanto do conceito da diversidade cultural nesta realidade social local e global, permite compreender por meio de diversas formas de interpretação a complexidade, relevância e dimensão da diversidade cultural para o âmbito local e global, sendo – ao mesmo tempo – uma ameaça ao próprio sistema como já debatido. Adotar o conceito nebuloso e controverso entre diversidade e pluralidade pode ser uma ação de manutenção da própria estrutura social capitalista. Por conta disso, reforça-se o pensamento de que quantidade não significa efetividade da diversidade cultural. A garantia da existência de muitos espaços de fala, com muitas vozes falando, não é a garantia de que tais vozes sejam efetivamente diversas. Assim, no escopo do cinema, o aumento do número de produções cinematográficas não é garantia da diversidade cultural sendo contemplada.

Outro desafio para as normatizações e regulamentações envolvem apontamentos econômicos como referenciais de desenvolvimento. “De um significado originariamente genérico e neutro, a palavra “desenvolvimento” assumiu rapidamente a conotação de um estado positivo e desejável. Era o que passou a importar” (HEIDEMANN; SALM, 2014, p. 27). Os dados avaliados com resultados econômicos não definem ou garantem a efetividade de uma normatização ou regulamentação, nem tão pouco a garantia da completa evolução social envolvendo todo o escopo da diversidade cultural existente, seja em âmbito local, quanto nacional. Heidemann e Salm (2014) lembra que durante décadas subsequentes os países no escopo global foram classificados por indicadores de desenvolvimento definidos como: países desenvolvidos, países em desenvolvimento e países subdesenvolvidos. “O grau de industrialização era quase sinônimo do grau de desenvolvimento” (HEIDEMANN; SALM, 2014, p. 27). O autor explica:

Estes termos tentavam principalmente descrever, pois, o status econômico de cada país e suscitavam expectativas auspiciosas de evolução social, à semelhança do que inspira a velha ideia de progresso. O ideal era ser desenvolvido e manter-se nesse patamar socioeconômico. Os principais indicadores eram de natureza econômica. Desenvolver um país significava – como ainda significa em grande medida, conforme ficou evidente nos esforços de reforma administrativa levados a efeito em muitos países, inclusive o Brasil, na década de 1990 – implantar uma

economia de mercado que incluísse ou acomodasse em sua mesa a maior parte possível da população”. (HEIDEMANN; SALM, 2014, p. 27)

Na busca por atender “a maior parte possível da população” (Ibid., p. 27), a minoria torna-se, mais uma vez, uma parcela da população em risco de atenção e contemplação. Para Cohen e Franco (1992) é necessário elevar o grau de racionalidade as políticas, especialmente no escopo das políticas sociais. Para eles é especialmente importante concentrar a atenção na elaboração de metodologias adequadas voltadas para a formulação e avaliação de projetos sociais “em uma situação onde há escassez de recursos e tenha se incrementado as necessidades, será ainda mais relevante a tarefa de comparar, eleger e descartar projetos alternativos buscando aumentar a racionalidade das opções adotadas” (COHEN; FRANCO, 1992, p. 12)

Outro elemento relevante do processo de análise de políticas públicas destacado por Höfling (2001) são os fatores culturais, “àqueles que historicamente vão construindo processos diferenciados de representações, de aceitação, de rejeição, de incorporação das conquistas sociais por parte de determinada sociedade” (HÖFLING, 2001, p.10). Com frequência o autor explica que se localiza “aí procedente explicação quanto ao sucesso ou fracasso de uma política ou programas elaborados; e também quanto às diferentes soluções e padrão adotados para ações públicas de intervenção”. (Ibid., p.10)

A relação entre sociedade e Estado, o grau de distanciamento ou aproximação, as formas de utilização ou não de canais de comunicação entre os diferentes grupos da sociedade e os órgãos públicos – que refletem e incorporam fatores culturais, como acima referidos – estabelecem contornos próprios para as políticas pensadas para uma sociedade. (...) Indiscutivelmente, as formas de organização, o poder de pressão e articulação de diferentes grupos sociais no processo de estabelecimento e reivindicação de demandas são fatores fundamentais na conquista de novos e mais amplos direitos sociais, incorporados ao exercício da cidadania. (HÖFLING S, 2001, p.10)

Offe & Lenhardt (IN OFFE, 1984) colocam em questão dois esquemas de argumentação da ciência política: a) a explicação da gênese da política social estatal baseada na teoria dos interesses e das necessidades, a partir de exigências políticas dos trabalhadores assalariados organizados; b) a explicação da gênese da política social a partir dos imperativos do processo de produção capitalista, das exigências funcionais da produção capitalista (OFFE, 1984, p. 32-37). Ressaltando a dinâmica e movimento próprio do Estado nas sociedades capitalistas modernas, os autores relacionam as origens da política social a um processo de mediação – como estratégia estatal – entre interesses conflitivos: (...) defendemos aqui a tese de que para a explicação da trajetória evolutiva da

política social, precisam ser levadas em conta como fatores causais concomitantes tanto exigências quanto necessidades, tanto problemas da integração social quanto problemas da integração sistêmica (Lockwood), tanto a elaboração política de conflitos de classe quanto a elaboração de crises do processo de acumulação. (OFFE, op. cit., p. 36).

A concorrência de fatores advindos de diferentes esferas e organismos da sociedade em seu conjunto para a gênese e desenvolvimento do Estado tem sido apontada por Offe (1984) em seus trabalhos. Respondendo à uma pergunta⁵³ sobre um “novo pacto social”, o autor assinala: os problemas de um país não vão ser resolvidos apenas pela ação do Estado ou do mercado. É preciso um novo pacto, que resolve o dever do Estado de dar condições básicas de cidadania, garanta a liberdade do mercado e da competição econômica e, para evitar o conflito entre esses dois interesses, permita a influência de entidades comunitárias.

No momento em que se constitui como atividade econômica a comunicação deixa de se resumir ao direito de livre expressão e da troca de sentidos. Pluralidade de ideias e circulação de manifestações de pensamento são alicerces tão caros à democracia quanto o ideal de liberdade individual com igualdade social e do sufrágio universal perseguidos desde o século XIX pela sociedade ocidental (GÖRGEN, 2008, p. 199)

Para Görgen (2008) a busca incessante do mercado pelo lucro não deve estar acima do interesse público e é por meio da intervenção do Estado, de seus agentes ou instituições, que deve viabilizar formas de conciliar a pluralidade com a inovação tecnológica, o social com o econômico e o interesse público com o privado “o estado democrático de direito pressupõe pluralidade, concorrência leal, responsabilidade social e uma ordem econômica vigorosa, onde investidores não comandem governos nem submetam o Estado às suas necessidades de expansão comercial”. (GÖRGEN, 2008, 219).

O papel do Estado é compreendido por Rey (2002) como insubstituível em um processo de desenvolvimento que seja baseado na economia de mercado “como promotor do desenvolvimento das capacidades de uma sociedade, levando em consideração não só o seu crescimento competitivo, mas também a necessidade de equidade” (REY, 2002, p. 85). Através de mecanismos de regulamentação, proteção e compensação aplicados pelo Estado diante dos “efeitos socialmente negativos da dinâmica econômica”, Rey (2002, p. 86) os considera fundamentais “para aumentar as oportunidades daqueles que geralmente são

⁵³ Entrevista publicada em *Veja*, abril de 1998.

excluídos pelos mecanismos do mercado⁵⁴”. As garantias de equidade, proteção e compensação estão diretamente ligadas aos princípios democráticos do próprio pluralismo também no campo da comunicação e do papel da mídia de assumir que “a qualidade da informação é um direito dos cidadãos e cidadãs e um dever das mídias: o pluralismo não é uma dádiva das mídias, e sim uma obrigação social que, além do mais, aumenta a sua confiança e fortalece a sua credibilidade” (BELTRÁN, 2002, p. 97 IN PIERANTI, 2009, p. 52).

Para Pieranti (2009), o elemento central da discussão a cerca do pluralismo e da pluralidade envolve o pluralismo de ideais, como motor do debate público que permite garantir a democracia nos moldes ocidentais. Para atingir esse pluralismo, compreende-se necessário, especialmente a partir da era da comunicação de massa, estabelecer limites para as liberdades de expressão e de imprensa. Sem eles, acredita que o poder econômico sobrepõe-se às manifestações individuais. Por conta disso, compreende que a “estruturação do mercado de acordo com diretrizes estabelecidas pelo Estado” permite “garantir o pluralismo e salvaguardar direitos fundamentais inerentes à comunicação de massa”. (PIERANTI, 2009, p. 355).

Por outro lado, afirma que, por mais que o “pluralismo” seja um conceito sujeito a algum grau de consenso, um ponto central de divergência sobre a regulação possível refere-se aos limites da atuação do Estado” (PIERANTI, 2009, p. 55). Pieranti lembra que os limites do pluralismo determinados pelo Estado são questionáveis em cenários em que o mercado tem a tendência para a concentração econômica e dos meios de comunicação. Há o perigo de que o Estado perca “o foco da regulação, privilegiando o tratamento de questões econômicas descontextualizadas da perspectiva de garantia dos direitos fundamentais” (PIERANTI, 2009, p. 57). Como reflexo, “o papel coercitivo, outrora exercido pelo Estado, atualmente cabe ao capital, excludente não mais com o pretexto de defender o bem da coletividade, e sim a liberdade dos meios – leia-se, de seus proprietários” (PIERANTI, 2009, p. 51), colocando a exploração não apropriada como uma ameaça não apenas os cidadãos, como também próprio *status quo* do Estado. Com isso, a pluralidade passa a ser usada como ferramenta de quantificação e não qualificação do conteúdo midiático voltada ao lucro e não ao cumprimento dos princípios da normatização apresentada. Como contraponto, o autor afirma:

⁵⁴ OTTONE, E. **La modernidade problemática**. Cuatro ensayos sobre el desarrollo latinoamericano, México: Cepal. Ed. Jus, 2000, p. 23.

Um ponto crucial, aqui, além da importância da sociedade civil no processo de tomada de decisões, é o papel do Estado como fiador de uma dimensão pública: dele, por um lado, depende, em última instância, o grau de pluralismo a ser alcançado, com base nos instrumentos de regulação adotados na comunicação de massa; por outro, a esfera pública está, também, sujeita a um grau de autonomia que lhe confere o Estado, bem como aos mecanismos de *accountability* aceitos como legítimos e tornados disponíveis por esse ator. (PIERANTI, 2009, p. 76)

Para Canclini (2005 In MORAES, 2008), ao serem definidas novas políticas de comunicação, os governos progressistas da América Latina precisam estar cientes de que marcos regulatórios como das concessões de rádio e televisão que “são tão indispensáveis quanto a inclusão dos sistemas de comunicação e das indústrias culturais nos eixos estratégicos de desenvolvimento e na agenda dos acordos de integração regional” (CANCLINI, 2005 In MORAES, 2008). Para ele, tal atitude “significa dotar os países de mecanismos institucionais e soluções técnicas que respondam às necessidades nacionais e regionais, opondo-se à comercialização lucrativa das diferenças subordinadas aos gestos internacionais massivos” (CANCLINI, 2005 In MORAES, 2008). Outro ponto expressivo apontada por Rubin (2007) diz respeito a cultura popular no Brasil que ganha fortalecimento em alguns segmentos.

(...) está em curso na sociedade brasileira um processo de fortalecimento de determinadas formas culturais e manifestações populares que até um período recente de nossa história praticamente agonizavam, correndo o risco do total desaparecimento. Tais expressões culturais experimentam hoje uma revitalização, um reconhecimento e uma revalorização notáveis – por parte de setores cada vez mais amplos da sociedade, incluindo a mídia – deixando perplexos até mesmo aqueles incansáveis defensores da preservação de nossas tradições populares, que talvez não fossem capazes de imaginar, nem os mais otimistas, que esse passado moribundo pudesse fazer-se vigorar com tanta força no presente. (RUBIN, 2007, p. 2)

Contudo, identifica-se no processo democrático mediado pelo Estado um reduzido poder político que garanta a representatividade dos grupos de diversidade cultural. Há um “reduzido poder político das agências de regulação que tem favorecido a monopolização, com sérias implicações para o pluralismo cultural e para a livre concorrência” (MORAES, 2009, p. 203), bem como a falta de “ações sistemáticas de valorização e promoção do direito de expressão das diferenças culturais e das identidades” que refletem nas “desigualdades étnicas, de gênero e culturais ainda presentes e muito fortes no território brasileiro”. Identifica-se a “urgência de se promover a capacitação dos diversos grupos

interessados nesta política para que tenham condições de se organizar e se fazer ouvir”. (KUARK; BARROS, 2015, p. 139).

Compreende-se, assim, que o conceito de diversidade cultural envolve a identificação de existência e pertencimento de culturas de grupos e sociedades que são múltiplas, diversas em sua forma de expressão que envolve todo o processo de pertencimento de patrimônio cultural, da criação até a fruição. Já o conceito de pluralidade cultural, como anteriormente apresentada, é um mecanismo de explicitação da diversidade cultural para compreendê-la, apontar transformações e oferecer elementos para a valorização e respeito, ou seja, torna-se um mecanismo de viabilização, de valorização, de direito à voz, do direito a espaços de liberdade de expressão e acesso dos grupos pertencentes as diversas formas de expressão de grupos e sociedades. O pluralismo, por fim, está diretamente ligado com o sistema de reconhecimento e respeito às diferenças viabilizando condições de diálogo e união entre os grupos sociais.

Desta forma, a diversidade cultural na concepção norteada pelas normatizações nacionais abarca a pluralidade cultural como um conceito que integra, que viabiliza a concretização do próprio documento e o pluralismo torna-se o sistema de reconhecimento das diferenças culturais. Dentre esta relação conceitual os processos comunicacionais midiáticos, a liberdade de expressão, participação, acesso e fruição e, ainda, no papel do Estado como implementador de políticas públicas que garantam o cumprimento da normatização, tornam-se peças determinantes no debate no escopo da comunicação.

Entre os desafios para a contemplação da pluralidade cultural abarcando a diversidade cultural, envolvem, fundamentalmente, o papel social e os interesses econômicos dos veículos de comunicação privados, a representação e participação dos grupos diversos no campo da comunicação midiática e o papel do Estado como mediador no processo de contemplação do direito à liberdade de expressão e acesso contidos na normatização, dos princípios constitucionais e dos direitos humanos de forma equitativa. As políticas públicas para a diversidade cultural são determinantes para sua manutenção e proteção. Elas devem ser estruturadas e aplicadas por cada Estado contemplando, apoiando e protegendo suas singularidades com marcos reguladores apropriados, como apresentado pela Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural e reforçado pela Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais para o Brasil quando afirma que políticas e medidas culturais atuam como ferramentas de garantia e desenvolvimento da cultura e suas diversidades, além dos próprios direitos humanos e a

garantia de relações amistosas entre nações, como garantem as regulações apresentadas no próximo capítulo.

CAPÍTULO 5:

A Regulação da Diversidade Cultural no Brasil aplicada ao Cinema

“Uma vez que desaparecem as diferenças de classe no curso do desenvolvimento, e toda a produção concentra-se nas mãos de indivíduos associados, o poder público perderá seu caráter político. Em sentido próprio, o poder público é o poder organizado de uma classe para a opressão de outra” (MARX, 2016, p. 61)

5.1 Proposições

Este capítulo tem como objetivo mapear as regulamentações, normatizações e políticas públicas de comunicação vigentes no Brasil voltadas à diversidade cultural no cinema. Para isso, opta-se pelo recorte das normatizações fundantes do pensamento acerca da diversidade cultural aplicada ao cinema. Compreende-se que diversos estudos recentes em âmbito nacional e global têm concentrado atenção acerca da diversidade cultural e das próprias políticas públicas voltadas não apenas ao cinema, mas a própria cultura, bem como para o escopo mais amplo da comunicação. Há um contexto legal complexo nacional e internacional envolvendo a viabilidade de múltiplas variáveis de levantamento para análise, inclusive para esta pesquisa, mas limita-se aqui ao recorte considerando os capítulos que antecedem este trabalho, concentrando a atenção da diversidade cultural no escopo da indústria audiovisual voltada à produção, distribuição e consumo.

Buscando uma contribuição mais frutífera ao que vem sendo desenvolvido historicamente por outros pesquisadores bastante avançados no debate contemporâneo, a busca da construção deste capítulo, assim como o desenvolvimento executado nos capítulos anteriores nesta pesquisa, é focar a atenção em documentos oriundos de pensamentos basais dos temas em questão, princípios diretores legais e normativos. Compreende-se que apresentada e compreendida a base de pensamento fundante dos deveres normativos e legais do Estado junto à diversidade cultural, apontam-se caminhos para a compreensão, análise e interpretação das políticas públicas e sociais que delas originarem posteriormente, inclusive a execução de editais originários delas. Nesta pesquisa, aplica-se o movimento de compreensão da efetividade centrada em regulações que configuram uma política pública, aqui o Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual que dele originam diversas ações sociais, entre elas variados editais integrados ao Programa Brasil de Todas as Telas. A proposta deste capítulo é a partir de um panorama

descritivo, compreensão do quê os documentos legais e de normatização determinam para o cumprimento da busca pela efetividade da diversidade cultural no cinema considerando a fundamentação teórica apresentada.

Não é novidade a trajetória apresentada a seguir, mas tais documentos permeados com a política pública recortada nesta pesquisa apontam que a necessidade de se reconhecer a relevância da diversidade cultural em âmbitos legais surge muito antes da proposta da criação da Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade Cultural. Pensar em diversidade cultural no âmbito legal e normativo envolve, necessariamente, em concepções fundantes - mais uma vez – debates acerca de questões locais e globais desde suas origens documentais.

5.2 Diretrizes para os Direitos humanos e a comunicação voltados à diversidade cultural

A trajetória de documentos relevantes para o escopo da diversidade cultural em âmbito normativo tem início após a Segunda Guerra Mundial, no ano de 1945, com o impacto e prejuízos econômicos e humanos causados mundialmente com os conflitos entre as nações, desenvolve-se a Carta das Nações Unidas, documento mais importante da Organização das Nações Unidas (ONU), elaborado por representantes de 50 países, durante a Conferência sobre Organização Internacional em São Francisco, nos Estados Unidos da América, entre abril e junho de 1945, no qual institui a ONU e determina seu papel mundial para evitar conflitos entre as nações. A Carta interessa a essa pesquisa por valorizar determinados elementos da cultura que, antes mesmo da Declaração Universal dos Direitos Humanos, traz em seu texto a valorização e a preservação das diversas culturas no mundo. Mesmo sem usar explicitamente o conceito de “diversidade cultural”, apresenta a atenção ao respeito aos direitos humanos e as liberdades fundamentais – dois fundamentos basais para a diversidade cultural. Para isso, aponta-se como destaque na lei a atenção para a igualdade de gênero, melhores condições de vida, a prática da tolerância de paz uns com os outros, a união de forças inclusive para a aceitação de princípios e métodos, a valorização cultural e educativa, inclusive pensando e considerando povos de território não capazes de governarem a si mesmos. Enfatiza-se no documento os seguintes trechos diante dos direitos humanos e culturais a reafirmação na:

fé nos direitos fundamentais do homem, na dignidade e no valor do ser humano, na igualdade de direito dos homens e das mulheres, assim como das nações grandes e pequenas, e a estabelecer condições sob as quais a justiça e o respeito às obrigações decorrentes de tratados e de outras

fontes do direito internacional possam ser mantidos, e a promover o progresso social e melhores condições de vida dentro de uma liberdade mais ampla.

E para tais fins praticar a tolerância e viver em paz, uns com outros, como bons vizinhos, e unir as nossas forças para manter a paz e a segurança internacionais, e a garantir, pela aceitação de princípios e a instituição dos métodos, que a força armada não será usada a não ser no interesse comum, a empregar um mecanismo internacional para promover o progresso econômico e social de todos os povos. (NAÇÕES UNIDAS, 1995, p. 4-5)

Entre os propósitos e princípios da Carta para a ONU destacam-se os seguintes trechos dos artigos: No Artigo 1º é apresentada a proposta de “Conseguir uma cooperação internacional para resolver os problemas internacionais de caráter econômico, social, cultural ou humanitário, e para promover e estimular o respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais para todos, sem distinção de raça, sexo, língua ou religião” (Ibid., p. 7). No Artigo 13 a proposição de iniciar estudos e recomendações para promover a “cooperação internacional nos terrenos econômico, social, cultural, educacional e sanitário, e favorecer o pleno gozo dos direitos humanos e das liberdades fundamentais, por parte de todos os povos, sem distinção de raça, sexo, língua ou religião” (Ibid., p.14). O Artigo 55 que trata da cooperação internacional, econômica e social, aponta que as Nações Unidas atuará na busca pela “solução dos problemas internacionais econômicos, sociais, sanitários e conexos; a cooperação internacional, de caráter cultural e educacional” (Ibid., p. 36), procurando, assim, conforme descrito no Artigo 57, que as inúmeras entidades especializadas, criadas a partir de acordos intergovernamentais busquem uma amplas responsabilidades internacionais, sendo definidas como instrumentos básicos nos campos econômico, social, cultural, educacional, sanitário e conexos passariam a ser vinculadas às Nações Unidas. Por fim, o Artigo 73, voltada a declaração relativa a territórios sem governo próprio, determina que:

Os Membros das Nações Unidas, que assumiram ou assumam responsabilidades pela administração de territórios cujos povos não tenham atingido a plena capacidade de se governarem a si mesmos, reconhecem o princípio de que os interesses dos habitantes desses territórios são da mais alta importância, e aceitam, como missão sagrada, a obrigação de promover no mais alto grau, dentro do sistema de paz e segurança internacionais estabelecido na presente Carta, o bem-estar dos habitantes desses territórios e, para tal fim, se obrigam a: a) assegurar, com o devido respeito à cultura dos povos interessados, o seu progresso político, econômico, social e educacional, o seu tratamento equitativo e a sua proteção contra todo abuso. (NAÇÕES UNIDAS, 1995, p. 44-45)

A Carta das Nações Unidas dá início ao debate global sobre questões ligadas as diversas formas de ser e existir no mundo de modo respeitoso, colaborativo e não opressivo, volta-se inicialmente a uma normatização global sobre as relações entre manifestações e expressões, delimitadas pelo conceito de “nações” que se unem pelo convívio global. Compreende-se que o documento trabalha o reconhecimento do alto grau de importância do ser humano pertencente a diversos povos, seja ele qual for, com suas diversas culturas, inclusive os não auto governados, sem distinção de raça sexo, língua ou religião, para que possam receber tratamento equitativo por meio de práticas de tolerância, cooperação e manutenção da paz nas mais diversas instâncias, seja econômica, social, cultural, sanitária ou humanitária. No entanto, mais do que as coletividades organizadas socialmente das quais o ser humano esteja inserido, compreendeu-se no documento a relevância da atenção ao indivíduo, ao ser humano em si. Ou seja, mesmo que inserido em uma ou mais coletividade social, a atenção ao ser individual precisava ser alinhada a Carta das Nações Unidas.

Por conta disso, compreendendo a necessidade de ampliação e aprofundamento ao direto do ser humano. No ano de 1948, a Organização das Nações Unidas (ONU), juntamente 58 países, incluindo o Brasil, desenvolveram a Declaração Universal dos Direitos Humanos por meio de Assembleia Geral aprovada e publicada na Resolução 217 A (III). Todos os países presentes adotaram e publicaram o documento como norteador dos direitos humanos a serem seguidos em suas nações. O preâmbulo do documento foi desenvolvido considerando para o ser humano: a dignidade inerente, com direitos iguais e inigualáveis como fundamentos da liberdade, da justiça e da paz; a liberdade da palavra, de crença e da liberdade de viver a salvo do temor e da necessidade; a garantia do desenvolvimento de relações amistosas entre as nações; além da garantia de que os direitos humanos sejam protegidos, não compelidos, nem vítimas de rebelião e opressão (NAÇÕES UNIDAS, 2009). A carta da ONU reforça os direitos humanos entendidos como fundamentais, envolvendo a dignidade, o valor do ser humano e a igualdade dos direitos entre homens e mulheres, buscando promover o progresso social, bem como melhores condições de vida, além de liberdade mais ampla. (NAÇÕES UNIDAS, 2009)

Por meio de 30 artigos proclamados em Assembleia Geral, no dia 10 de dezembro de 1948, apresentam o detalhamento da conformação do preâmbulo. Para esta pesquisa, diversos artigos do documento estão direta e indiretamente ligados ao objeto em análise, envolvendo os direitos e deveres voltados à diversidade cultural e a comunicação. Em ordem numérica destacam-se na Declaração (2009, p. 4-16) os trechos a seguir

comentados. No Artigo I “todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotados de razão e consciência e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade” (NAÇÕES UNIDAS, 2009, p. 4). Já no primeiro artigo há um ponto de atenção para esta pesquisa que trata da igualdade dos seres humanos, envolvendo dignidade e direitos. Chama-se aqui a atenção ao ponto de que ao longo dos anos a proposta de “igualdade” torna-se questionável como ferramenta de ideal propositura para as desigualdades sociais e humanas no mundo, como argumentado por Leví-Strauss (1953, p. 9). Um conceito cada vez mais aplicado na busca para a superação da desigualdade social é a “equidade” e não exatamente a “igualdade”. Isso pois as diferenças existentes entre os seres humanos e suas culturas, sejam físicas, intelectuais, econômicas, culturais ou educacionais exigem diferentes condutas e amparos, inclusive pelo Estado, buscando condições de maior e melhor equilíbrio entre os indivíduos inseridos em sociedade. Para alguns seres humanos que são dotados de características que os diferem da maioria contemplada, que não os permitem serem colocados em posição de igualdade aos outros seres humanos, receber os mesmos direitos não garante que estejam igualmente contemplados. Exatamente por conta deste sutil, mas determinante ponto, opta-se nesta pesquisa em colocar a equidade como um dos elementos fundantes para a efetividade de uma política pública e social e não a igualdade, como a maioria das leis e normatizações adotam a partir da declaração. Na mesma forma de pensamento o Artigo II da declaração integra toda diversidade humana definindo que:

Todo ser humano tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidos nesta Declaração, sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, idioma, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição. (NAÇÕES UNIDAS, 1948, p. 5)

O Artigo II ainda apresenta que não será feita, a partir da declaração, “nenhuma distinção fundada na condição política, jurídica ou internacional do país ou território a que pertença uma pessoa, quer se trate de um território independente, sob tutela, sem governo próprio, quer sujeito a qualquer outra limitação de soberania” (Ibid., p. 5). Atenta-se com cautela para possíveis e perigosas interpretações de generalização e de não distinção dos direitos humanos a partir do texto da Declaração como determinação que possa vir a ser utilizada em leis e normatizações de tal forma que se tornem restritivas para as demandas singulares oriundas da diversidade cultural. Ou seja, vale reforçar a atenção em análise de leis e normatizações a partir da questão apontada neste momento para possíveis apropriações e usos ajustados ou inadequados do documento por uma lei ou normal de

Estado contemplando todos sem distinção, mas sem levar em conta as devidas singularidades que possam existir. Ao mesmo tempo, isso não quer dizer que a Declaração esteja equivocada, o equívoco pode surgir da interpretação, apropriação ou adequação indevida ou restritiva a partir do texto inicial. Assim, o gozo de iguais oportunidades de direitos e liberdades estabelecidos envolvem considerar fundamentalmente o resultado final das ações promovidas de modo equitativo e não simplesmente promover a igualdade das medidas adotadas em processos de leis e normatizações.

Seguindo na Declaração, com mais atenção a segurança e nacionalidade, ainda permeado pelos direitos de igualdade, o Artigo III apresenta que “todo ser humano tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal” (Ibid., p. 5), assim como o Artigo VII apresenta que “todos são iguais perante a lei e têm direito, sem qualquer distinção, a igual proteção da lei. Todos têm direito a igual proteção contra qualquer discriminação que viole a presente Declaração e contra qualquer incitamento a tal discriminação” (Ibid., p. 6). Além do Artigo XV ao afirmar que “todo homem tem direito a uma nacionalidade” e que “ninguém será arbitrariamente privado de sua nacionalidade, nem do direito de mudar de nacionalidade” (Ibid., p. 9).

Quanto ao direito à liberdade do ser humano de pensamento, consciência, religião, opinião, expressão e representatividade, princípios diretamente ligados a valores culturais e políticos, a Declaração apresenta no Artigo XVIII que todo ser humano tem o “direito à liberdade de pensamento, consciência e religião; este direito inclui a liberdade de mudar de religião ou crença e a liberdade de manifestar essa religião ou crença, pelo ensino, pela prática, pelo culto e pela observância, em público ou em particular” (Ibid., p. 10). O Artigo XIX apresenta também que “todo ser humano tem direito à liberdade de opinião e expressão; este direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras” (Ibid., p. 10). Já o Artigo XXI apresenta que “todo ser humano tem o direito de fazer parte no governo de seu país diretamente ou por intermédio de representantes livremente escolhidos” (Ibid., p. 11), bem como “todo ser humano tem igual direito de acesso ao serviço público do seu país”, além de que “a vontade do povo será a base da autoridade do governo; esta vontade será expressa em eleições periódicas e legítimas, por sufrágio universal, por voto secreto ou processo equivalente que assegure a liberdade de voto” (Ibid., p. 11).

No âmbito dos direitos à segurança, trabalho e repouso, respeitando os princípios também culturais de uma dada nação, o Artigo XXII apresenta que todo ser humano,

considerado como um membro da sociedade “tem direito à segurança social, à realização pelo esforço nacional, pela cooperação internacional e de acordo com a organização e recursos de cada Estado” (Ibid., p. 12). Mais do que isso, de acordo também com “os direitos econômicos, sociais e culturais indispensáveis à sua dignidade e ao livre desenvolvimento da sua personalidade” (Ibid., p. 12) de um ser humano. No Artigo XXIII, a Declaração apresenta que “todo ser humano tem direito ao trabalho, à livre escolha de emprego, a condições justas e favoráveis de trabalho e à proteção contra o desemprego” (Ibid., p. 12), além de ter direito “a organizar sindicatos e a neles ingressar para proteção de seus interesses” (Ibid., p. 13). Paralelamente a isso, o Artigo XXIV trata que “todo ser humano tem direito a repouso e lazer, inclusive a limitação razoável das horas de trabalho e a férias remuneradas periódicas” (Ibid., p.13).

Entre os direitos e deveres do ser humano, o Artigo XXIX apresenta que “todo ser humano tem deveres para com a comunidade, na qual o livre e pleno desenvolvimento de sua personalidade é possível” (Ibid., p. 15), mesmo assim, no exercício de seus direitos e liberdades, aponta que todo ser humano deve estar sujeito “apenas às limitações determinadas pela lei, exclusivamente com o fim de assegurar o devido reconhecimento e respeito dos direitos e liberdades de outrem e de satisfazer as justas exigências da moral, da ordem pública e do bem-estar de uma sociedade democrática” (Ibid., p. 15-16). E, por fim, apresenta que “esses direitos e liberdades não podem, em hipótese alguma, ser exercidos contrariamente aos objetivos e princípios das Nações Unidas” (Ibid., p. 16).

No escopo da instrução e da cultura, a Declaração apresenta no Artigo XXVI que “todo ser humano tem direito à instrução. A instrução será gratuita, pelo menos nos graus elementares e fundamentais” (Ibid., p. 16), além de que o processo de instrução deverá ser orientada visando o “pleno desenvolvimento da personalidade humana e do fortalecimento do respeito pelos direitos humanos e pelas liberdades fundamentais” (Ibid., p. 16). Destaca-se ainda a afirmação de que “a instrução promoverá a compreensão, a tolerância e a amizade entre todas as nações e grupos raciais ou religiosos, e coadjuvará as atividades das Nações Unidas em prol da manutenção da paz” (Ibid., p. 16). Por fim, no Artigo XXVII, “todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios” (Ibid., p. 16), bem como tem o direito “à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor” (Ibid., p. 16).

As liberdades apresentadas pela Declaração Universal dos Direitos Humanos apontam para a garantia do modo de ser e existir de um ser humano no mundo, a liberdade

de opinião e expressão, de relações amistosas e de tolerância, de partilhar de ideias e informações independentes de fronteiras, além de direitos quanto ao livre desenvolvimento de sua personalidade, bem como a manutenção ao respeito diante dos diversos grupos raciais e religiosos, e ainda da garantia de questões ligadas a fatores econômicos, sociais e culturais que envolvem, inclusive, o repouso e o lazer. Todos esses elementos apontam o reconhecimento do ser humano em suas diversas formas de manifestação e expressão, sendo fundamental e determinante documento para a diversidade cultural. No entanto, apropriando-se destas liberdades adquiridas por direitos e deveres diante de uma dada realidade social, a Declaração acaba se tornando um possível ferramental de argumento na defesa pela estrutura social capitalista para acessar os mais diversos territórios, sem limites de fronteiras para sua manutenção e expansão global.

Apropriando-se do princípio de que o ser humano tem direito ao acesso de informações e ideias, pode engendrar-se nas mais diversas culturas, permitindo gerar profundas modificações no modo de existência do ser humano que, de modo gradativo e permissivo, pode acabar por perder ou minar as próprias liberdades e direitos originais dos seres humanos, especialmente vinculadas a tradições e hábitos culturais, em seus territórios locais ou nacionais fundamentado no argumento inicial da compreensão, tolerância e amizade entre as nações. Percebe-se mais uma vez uma sutil, mas determinante questão a ser considerada nas relações culturais e no modo como tais relações são estabelecidas, mantidas e disseminadas, além de como se dá a relação entre preservação, fruição e apropriação nos processos entre fronteiras culturais. Neste sentido, a comunicação torna-se peça central do processo de relações humanas, inclusive em âmbito legal, como já apresentado nesta pesquisa.

Por conta disso, no ano de 1979, a Comissão Internacional para o Estudo dos Problemas de Comunicação, sob presidência de Sean MacBride, finalizou o relatório “Um Só Mundo, Vozes Múltiplas: Comunicação e informação em nosso tempo” e o entregou à Unesco em 1980, ano da primeira publicação, seguida por traduções em diversos idiomas para o mundo. O relatório popularizou-se como Relatório MacBride, sendo considerado um documento de ampla relevância pelo debate que sistematiza para reflexões ligadas a comunicação e a informação no mundo, voltando a atenção para a relevância da comunicação como mecanismo de contribuição para crescimento e desenvolvimento dos indivíduos, das nações e também dos povos. Aponta, de modo expressivo, como a identidade cultural é um mecanismo de fortalecimento da democracia, bem como outros mecanismos diretamente ligados a comunicação, como o avanço da cultura, a educação, a

ciência, além de serem instrumentos capazes de influenciar na cooperação internacional e no aprofundamento do entendimento mútuo. (MACBRIDE, 1980)

Na apresentação do relatório, o diretor geral da Unesco a época, Amadou-Mahtar M'Bow, fez a apresentação do documento destacando a relevância da comunicação como sendo a base de toda interação social e, por meio do desenvolvimento dos meios de informação e relações, ela passa a ter um alcance planetário, o que faz com que cada nação com sua realidade específica passe a estar relacionada e com o movimento global que caminha para uma interdependência que pode resultar em desequilíbrios, desigualdades e fontes de tensão. Para ele, enquanto o modelo de dominação busca tal interdependência, o desenvolvimento tecnológico cria a possibilidade de reconhecimento nas diferenças entre os povos por meio de intercâmbio de informações, viabilizando melhores compreensões de suas características específicas. Ele aponta de modo idealista: a medida que “os povos sentem cada vez mais que seus destinos nacionais estão estreitamente entrelaçados no futuro tentarão desenvolver laços de crescente amizade recíproca e de estabelecer pouco a pouco relações baseadas no respeito mútuo e na cooperação”. (MACBRIDE, 1980, p. 13)

No entanto, M'Bow (In MACBRIDE, 1980) alerta que os meios informativos também podem estar a serviço dos interesses sectários, sendo convertidos em instrumentos para interesses de poder, resultando em ataques a dignidade humana e no próprio agravamento das desigualdades entre nações e internamente nas nações. Por conta disso, aponta a relevância de fazer o possível para impedir as tendências de concentração dos meios de informação que podem resultar em uma redução da comunicação interpessoal e, por fim, gerar a destruição da pluralidade cultural dos canais que permitem ao indivíduos o exercício e direito a liberdade de expressão. “Os meios de informação podem contribuir a criar, em todos os círculos, respeito para os indivíduos, com todas as múltiplas diferenças que revelam em obter a aceitação das aspirações comuns a todos os povos no lugar do nacionalismo egoísta” (Ibid., p. 13). Mais do que isso, aponta que os meios de informação podem “promover o diálogo ininterrupto entre as comunidades, as culturas e os indivíduos, tratando de impulsionar a igualdade de oportunidades e os intercâmbios recíprocos” (Ibid., p. 13). Mesmo assim, entende que a liberdade só poderá ser plenamente eficaz quando convertida em realidade para todos.

Por conta disso, afirma que a Unesco trabalha para viabilizar tais condições visando intensificar as relações entre os povos e alcançar uma corrente de informações mais equilibrada no mundo e dentro de cada sociedade (MACBRIDE, 1980). O documento apresenta a época já a previsão dos riscos oriundos da globalização por meio da

comunicação e identifica o relevante papel da Unesco que vem a se confirmar mais de duas décadas depois com a criação da Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, em 2005.

Especificamente no relatório a comunicação é compreendida como “vital para toda atividade social, econômica e política e em nível comunitário, nacional e internacional” (MACBRIDE, 1980, p. 19), sendo por meio da comunicação que se torna possível criar mecanismos para assegurar a história e o futuro das várias formas de vida social. Mais do que isso, ao estudarem as correlações entre a cultura e a comunicação conseguiram identificar o que chamam de “problemas fundamentais da comunicação” (Ibid., p. 22). O relatório aponta que tais problemas identificados “estão estruturalmente ligados ao padrões socioeconômicos e culturais mais amplos (...) assumindo um caráter eminentemente político. E é sobre tudo por esta razão que se encontra agora no centro do cenário de nível nacional e internacional” (Ibid., p. 22)

A crítica do relatório envolve as movimentações ocorridas especialmente pelos avanços tecnológicos comunicacionais e como a estrutura mundial se molda ao sistema industrial e econômico como uma grande fonte de riqueza, privilegiando alguns países e fortalecendo a separação entre ricos e pobres.

Tais avanços podem ser suscitados também por uma consciência das necessidades ainda insatisfeitas e das oportunidades que podem aproveitar-se. A medida que cresce a diferença entre as minorias que controlam a comunicação e o público exposto a seu efeito, e a medida que os organismos governamentais e os meios informativos invadem a intimidade individual, está voltando imperativa a necessidade de contato e o intercâmbio ou mesmo de conhecimento que dê ideias, dentro das nações e entre elas. (MACBRIDE, 1980, p. 35)

O relatório aponta que a comunicação possui papel fundamental nas estruturas sociais, definindo entre suas principais funções a informação, a socialização, a motivação, a discussão, a educação, o avanço cultural, o entretenimento e a integração, sendo todas elas referenciadas aos indivíduos e estando diretamente ligadas ao papel das empresas coletivas. O detalhamento de tais funções são definidos como:

Informação: recolher, armazenar, processar e difundir notícias, fatos e opiniões que se requerem para chegar a um entendimento das situações individuais, comunitárias, nacionais e internacionais, a fim de ter em consequência decisões apropriadas.

Socialização: construir um fundo comum de conhecimento e ideias que favoreça a coesão e a consciência social de modo que os indivíduos possam misturar-se ativamente na vida pública.

Motivação: promover as metas da sociedade a curto e médio prazo, assim como as aspirações individuais; estimular as atividades individuais e coletivas para as metas comuns.

Discussão: apresentar as informações disponíveis a fim de aclarar os problemas públicos e facilitar o consenso, assim como encorajar os interesses do público pelos problemas locais, nacionais e internacionais.

Educação: transmitir conhecimento a fim de promover o desenvolvimento intelectual, a formação do caráter e a aquisição de habilidades durante toda a vida.

Avanço cultural: disseminar as obras culturais e artísticas; preservar a herança cultural e ampliar os horizontes dos indivíduos despertando a imaginação e estimulando a criatividade e as necessidades estéticas.

Entretenimento: difundir o drama, a dança, a literatura, os esportes e atividades semelhantes para a recreação pessoal e coletiva.

Integração: dar acesso a indivíduos, grupos e nações, a uma diversidade de mensagens que lhes ajudem a conhecer e entender os pontos de vista e as aspirações dos demais. (MACBRIDE, 1980, p. 36)

Observa-se, a partir do escopo da comunicação, como o relatório identifica a relevância dela para a contemplação da própria diversidade cultural proposta pela Unesco e adotada nesta pesquisa. A relevância disso se dá considerando que o documento é uma entre as principais normatizações da comunicação referenciadas para o reconhecimento e valorização da comunicação no mundo, o que, inevitavelmente, reflete na relevância da relação entre comunicação e diversidade cultural. É fundamental considerar que o relatório aponta o papel desempenhado pela comunicação, seja ele explícito ou implícito, podendo variar de acordo com a necessidade dada de cada país, alterando de um para o outro. Se for esquecida a importância da adequação, “esta verdade básica não poderá alcançar um enfoque realista para os problemas da comunicação em um mundo dividido, mas interdependente” (Ibid, p. 38) .

Por conta disso, assinala que se faz necessário considerar a comunicação a partir de um contexto social amplo. Tal contexto é apontado pelo relatório para uma tendência de consumo nos processos comunicacionais por meio das mídias, além de gerar uma visão mítica do mundo. Ambos agindo em um sentido inverso ao de difundir o conhecimento e a cultura baseados em uma pluralidade de opiniões. Em alguns casos, considera que “as restrições do mercado geram a padronização do conteúdo dos programas, mas em outros casos pode explicar-se isto por uma concentração do poder em mãos de uma minoria que tem acesso as fontes de informação e controle dos instrumentos de comunicação” (Ibid, p. 39). Outro ponto relevante advertido é a atenção que se deve ter em como as correntes de informação ocorrem, pois são entendidas como eficazes no relatório quando se reforçam

com fatores sociais diversos, sendo que as mensagens transmitidas devem buscar refletir os problemas públicos estabelecidos e não interesses segmentados.

Quando a corrente de informação é de cima para baixo, os meios massivos tenderiam a promover a aceitação das ideias aprovadas a custos do pensamento independente e ao juízo crítico, e as vozes conseguem transmitir valores e normas promovidos por um grupo dominante. Por outra parte, os meios massivos têm transmitido em ocasiões vívidas relatos de diferentes estilos de vida e aspirações que têm legitimado o desentendimento, os valores culturais e diversas formas de protesto, embora talvez não faça isso deliberadamente. (MACBRIDE, 1980, p. 40)

O relatório entende, desta forma, que a comunicação pode ser usada para o bem e para o mal, cabendo a responsabilidade aos tecnocratas e profissionais de cuidar dos riscos envolvidos nela, limitando-os e corrigindo possíveis distorções. Há na comunicação, de acordo com o relatório, uma relação direta entre poder e liberdade, sendo variadas as concepções dadas a tais relações em todo o mundo, variando de acordo com tradições, sistemas sociais e necessidades de desenvolvimento de uma dada região. “As formas em que se exercem a liberdade são inevitavelmente tão variadas como os sistemas legais ou as construções dos diversos países.” (Ibid., p. 41-42). O documento identifica que é possível reconhecer a amplitude da liberdade devendo ela “conciliar-se com a obrigação de obedecer a lei e respeitar a liberdade dos demais” (Ibid., p. 42). A liberdade dada ao cidadão para ter acesso a comunicação, seja como receptor, como contribuinte “não pode comparar-se com a liberdade de um investidor para obter dos meios um benefício: a primeira é um direito humano; a última permite a comercialização de uma necessidade social” (Ibid., p. 42).

(...) o princípio da liberdade de expressão não admite exceções e ele se aplica a toda gente de todo o mundo em virtude de sua dignidade humana. Esta liberdade é uma das realizações mais preciosas da democracia, frequentemente obtida através de lutas árduas com as autoridades políticas e as potências econômicas a custo de grande sacrifício. Ao mesmo tempo, é uma salvaguarda da democracia: a presença ou ausência da liberdade de expressão é um dos indicadores mais confiáveis das outras liberdades de uma nação. (MACBRIDE, 1980, p. 42)

O documento (1980) apresenta que em diversos países há a violação da liberdade de expressão, ou seja, liberdade de ideias e opiniões, manter-se informado sobre assuntos diretos ligados a sua vida, que auxiliem na tomada de decisões e possam contribuir com seu pensamento. Tal violação ocorre por meio de censuras burocráticas e comerciais, além de intimidação, persuasão e uniformidades que são impostas. “O fato de um país afirmar que tenha liberdade de expressão não significa que tal liberdade exista na prática” (Ibid., p.

42). Diante disso, o documento aponta que outras liberdades, como a de associação, liberdade de reunião, de manifestação para correções de injustiças, além da liberdade sindical tornam-se componentes complementares e essenciais para a liberdade de expressão diante do direito do homem para se comunicar. Como reflexo dos processo de liberdade de comunicação acabam por esbarrar em questões políticas, econômicas e sociais. (MACBRIDE, 1980). Historicamente “são identificados os monopólios comerciais ou políticos sobre a informação e o doutrinamento estatal sobre o juízos independente resultam em prejuízos para a comunicação” (Ibid., p. 45). Um dos enfoques apresentado no documento seria que o Estado seria o guardião do pluralismo, permitindo financiar e subsidiar grupos com menos força, mas representativos.

“(...) a forma como estão organizadas as comunicações em uma sociedade democrática é uma decisão política que reflete os valores de um sistema social dado. As soluções pragmáticas dos problemas políticos da comunicação, e em particular o acesso ao meios massivos, dependem da realização de um equilíbrio entre os interesses legítimos do Estado e os direitos das correntes de opiniões políticas ou de outras índoles. As soluções variam inevitavelmente de acordo com as estruturas políticas, o grau de desenvolvimento e o tamanho dos recursos de cada nação. Mas não deveriam invocar as necessidades práticas nem as posturas ideológicas para excluir a liberdade de expressão. (MACBRIDE, 1980, p. 45-46)

A relação entre poder e liberdade vinculados a comunicação, conforme apresentados pelo relatório, reflete diretamente no escopo da diversidade cultural, pois se os desafios apresentados são identificados dentro da própria cultura predominante, não será diferente para aquelas que se encontram a margem ou excluídas das relações sociais. O equilíbrio entre interesses legítimos do Estado como mediador e salvaguarda dos grupos culturais e, do outro lado, os direitos envolvendo as correntes de opinião políticas ou, como é apresentado, “de outras índoles” devem ter como garantia a liberdade de expressão. Rememorando, um dos maiores desafios da diversidade cultural é a conquista de criação, produção, difusão, distribuição e fruição do indivíduo. Especificamente na comunicação aplicada no cinema, o desafio se potencializa pela estrutura, complexidade e alto custo da viabilização da mídia. Desta forma, a relação entre poder e liberdade é compreendida nesta pesquisa como elementos centrais no escopo jurídico e de regulação dos debates envolvendo comunicação e diversidade cultural.

Nesta perspectiva, o Relatório MacBride (1980) apresenta claramente que os desafios no âmbito da comunicação envolvem também conflitos de valores das minorias étnicas, culturais e religiosas. Um desses desafios é quando cria-se uma situação de perigo

quando se busca acesso aos meios de comunicação de massa exigindo-se “liberdade total para si mesmo e se negam a aceitar alguma responsabilidade para o público. Tal postura esquece que a liberdade e a responsabilidade são inseparáveis na comunicação como em outros campos” (Ibid., p. 46). Quando pensada a liberdade de informação, o documento compreende ser necessário conciliá-la com considerações éticas, o que acaba por gerar um caminho entendido difícil que envolve o respeito aos direitos individuais, além de prerrogativas da sociedade em conjunto. “A responsabilidade deve basear-se mais no respeito pela verdade que a existência de um direito constitucional” (Ibid, p. 47). Outro ponto relevante do documento é a afirmação de que torna-se inútil a definição única e universal de caminhos de solução, sendo necessário considerar sempre as circunstâncias que envolvem os âmbitos nacionais ou regionais, pois considera existir sempre um risco de controvérsias. Com a consideração convergente para esta pesquisa, aponta:

podem afirmar que um critério essencial da liberdade de informação é uma diversidade de fontes unidos ao livre acesso a estas fontes. Quando os grupos dominantes controlam estas fontes, a liberdade é deixada burlada, qualquer que seja o sistema político. Se requer uma ampla gama de informações e opiniões para que os cidadãos formulem juízos bem fundamentados sobre as questões públicas; em efeito, isto é uma pedra de toque dos sistemas de comunicação nas sociedades democráticas. (...) Devemos fazer duas previsões. Primeira, uma diversidade de fontes não é uma garantia automática da confiabilidade da informação, embora volte mais difícil a falsificação deliberada. Segundo, a diversidade não é em todo caso o mesmo que o pluralismo das opiniões. As redes de comunicação deveriam ser tão diversificadas e independentes entre si como as fontes de informação; caso contrário, a diversidade se volte pura fachada. (MACBRIDE, 1980, p. 47)

As relações entre a comunicação e o poder também são entendidas como ponto variável diante dos âmbitos sociais nacionais ou regionais, já que há crenças de que “a informação é um instrumento que mantém um controle sobre a autoridade, e inclusive pode atuar como contrapeso para quem tem o poder.” (Ibid., p. 47). O documento apresenta que surge um novo e diferente tipo de conflito, além do inicial entre o antagonismo que envolve líderes e dirigidos, sendo ele responsável por abarcar vastas áreas de informação no qual indivíduos inseridos nelas possuem suas vidas influenciadas por decisões das empresas nas quais não conseguem exercer controle. A grande diferença se encontra no potencial de acesso das informações de tais empresas. “Tais organizações têm uma capacidade de planejamento avançada e de tomada de decisões muito maior que as dos grupos dispersos de cidadãos que só têm acesso a fragmentos de informações” (Ibid.. p. 48). Mais do que isso, “a informação que pode se usar é uma fonte de poder, e por esta

razão tem necessidade de mudar a perspectiva e o comportamento de quem controla as fontes de informação e os meios de transmissão.” (Ibid., p. 48).

Os temas comunicação massiva e a cultura de massa, contrapontos a ideia de comunicação oriunda da diversidade cultural, são apresentados no relatório como fenômenos relativamente recentes, sendo compreendidos, inclusive no ponto de vista econômico como sendo “aplicações a cultura de inovações geradas pela revolução industrial” (Ibid, p. 56) que faz com que a produção e distribuição em grande escala propiciem ao público o recebimento de uma corrente constante não apenas de mensagens, mas também de estímulos. A cultura massiva é apresentada como uma manifestação que não deve ser equiparada a cultura popular, já que “muitas vezes tem dificuldades para afrontar os produtos culturais oferecidos por uma minoria dominante em escala massiva” (Ibid., p. 56). Mesmo assim, a cultura compreendida como massiva “pode ser um conceito ambíguo, já que tem aspectos positivos e negativos. Nem é fácil saber se um dado produto cultural é ou não uma manifestação da cultura massiva. Deverá outorgar maior importância para sua origem ou a forma de sua disseminação?” (Ibid., p. 56) questiona o documento. Nesta pesquisa, considerando o processo de produção, distribuição e consumo, adota-se como cultura massiva tendo como referencial a origem da produção. No entanto, não são ignorados os movimentos de apropriação da cultura popular para distribuição massiva, transformando-a como parte apropriada e ajustada da economia da cultura massiva, perdendo suas características originais de cultura popular.

Outra desvantagem da comunicação massiva que o relatório apresenta envolvem perigos e ameaças resultantes da dominação cultural, o que podem atingir diretamente a diversidade cultural, já que ao predominarem “os modelos culturais que reflitam estilos de vida e valores estranhos, pode correr perigo a identidade cultural. É provável que sofra a cultura mundial, já que a diversidade é uma de suas qualidades mais preciosas” (Ibid., p. 57). Por conta disso, o documento aponta que há uma tarefa urgente e nada simples de colocação de freios nas influências que tendem a provocar processos de dominação cultural. Por outro lado, aponta que “a história demonstra que o localismo estreito pode conduzir a estagnação cultural: uma cultura não pode se desenvolver-se se coloca-se em uma concha, por dizer assim” (Ibid., p. 57). E, por fim, entende que “o livre intercâmbio deve ser também um intercâmbio igual, baseado no respeito mútuo”. (Ibid., p. 57). Compreende-se também pelo documento a relevância do equilíbrio entre relações de partilhas e dominação. No escopo da diversidade cultural e que também envolvem as minorias culturais, o documento faz o alerta:

Para alcançá-lo, frequentemente pode resultar necessária a proteção de uma cultura ameaçada, em desenvolvimento da comunicação no nível local, e a criação de formas de comunicação alternativas que atuem como um antídoto as pressões dos grandes meios massivos internacionais. Também deverá recordar-se que este não é um fenômeno puramente internacional; pode ser ainda mais agudo nas nações que têm minorias culturais. (MACBRIDE, 1980, p. 57)

O relatório MacBride (1980) foi desenvolvido considerando a atenção necessária as culturas e suas transformações. Por conta disso, considera as influências culturais envolvendo as diversas sociedades ao longo da história humana como um dos pontos vinculados a comunicação. Diante de um rápido ritmo de mudança cultural e o potencial dos meios, facilitam-se mecanismos para padronizar a cultural. Por conta disso, entende que as nações deverão cuidar para que consigam preservar elementos culturais que sejam “mais distintivo e avançado em suas próprias culturas, em vez dos lugares mais comuns. A evolução cultural é inevitável; só se trata de saber quais elementos se utilizaram para que as mudanças sejam tão frutíferas como seja possível” (Ibid., p. 57). A forma da comunicação diante de uma dada cultura é tão expressiva que o documento lembra: “Nos países em desenvolvimento se usou a comunicação como uma arma para conquistar a independência das potências coloniais” (Ibid., p. 59). Resgata ainda a fundação das Nações Unidas e a Unesco - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, na comunidade internacional que iniciaram suas atuações fixando metas referentes a comunicação, como a garantia da liberdade de opinião e de expressão, além da livre corrente da informação. Na Constituição da Unesco, apresenta envolvendo os Estados crescentes a

possibilidade de investigar livremente a verdade objetiva e o livre intercâmbio de ideias e de conhecimentos, resolvem desenvolver e intensificar as relações entre seus povos a fim de que estes se compreendam melhor entre si e adquiram um conhecimento mais preciso e verdadeiro de suas respectivas vidas. (MACBRIDE, 1980, p. 60)

O relatório lembra que a primeira manifestação de desigualdade de distribuição dos meios massivos entre os demais meios diante da Unesco se deu em 1970 na Seção da Conferência Geral da Unesco, momento no qual delegados de vários países em desenvolvimento que ali estavam criaram de forma explícita o desenvolvimento de questionamento diante da distribuição desigual dos meios massivos, buscando “sistemas de intercâmbio de notícias melhor equilibrados e adaptados. Estes delegados pensavam que era urgente que os países menos desenvolvidos poderiam preservar seu direito das identidades culturais” (Ibid., p. 61). Após dois anos, uma parte majoritária dos Estados

membros volta a chamar atenção para a questão de modo mais vigoroso diante dos potenciais perigos para o equilíbrio de correntes de notícias ao afirmar:

(...) exigem de quem os utilizam um sentido claro de suas responsabilidades... Se a difusão da informação é o monopólio de uns quantos países, e sim circulação internacional da informação é somente um processo em um só sentido, os valores culturais da maioria dos países restantes podem verse gravemente lesionados.” (MACBRIDE, 1980, p. 62)

Neste cenário, quando divulgado o relatório no início da década de 1980, o documento já apontava tendências para o futuro que se conformaram e seguem se conformando em constante debate. Juntamente os demais meios massivos, como a imprensa, a rádio e a televisão, o cinema é compreendido no relatório como “uma tecnologia importante para o entretenimento das massas, assim como para a transmissão da informação. (...) o cinema segue desempenhando um papel importante da informação” (Ibid., p. 84-85). Mais do que isso, aponta que a comunicação “pode ser um instrumento de poder, uma arma revolucionária, um produto comercial, ou um meio de educação; pode servir para a liberação ou a opressão, para o crescimento da personalidade individual ou a uniformização dos seres humanos” (Ibid., p. 207). Por conta disso, cabe a cada sociedade “escolher o melhor enfoque para a tarefa que todos afrontamos e encontrar o caminho adequado para superar as restrições materiais, sociais e políticas que impedem o progresso” (Ibid., p. 207).

O Relatório MacBride (1980) traz ao debate o reconhecimento da comunicação para toda atividade social, econômica e política em âmbito local, percebido como comunitário ou nacional, bem como o âmbito global, entendido como internacional. Tem a comunicação como principais funções a transmissão de informações, a socialização, a motivação, a discussão, a educação entre “mundos” compreendidos como divididos, mas interdependentes. Um dos pontos centrais da atenção do documento de interesse para esta pesquisa é a crescente diferença criada entre as minorias que sofrem os efeitos e interferências diante dos centros que controlam e lidam com a comunicação como fonte de poder, invadindo intimidades individuais, o que pode resultar em conflitos de valores das minorias tanto étnicas, quanto culturais, bem como religiosas. Tal movimento, inclusive de dominação cultural, pode resultar em uma interferência direta e risco para as identidades culturais e, por conta disso, a própria diversidade cultural. Assim alerta para a necessidade urgente de colocação de freios nos processos de influência e dominação cultural. Ao mesmo tempo, outro ponto de interesse é a defesa da necessidade de intercâmbios para o

desenvolvimento das nações, das culturas, inclusive locais, mas baseadas em respeito mútuo. Por conta disso, atenta para o modo de lidar e compreender tanto a liberdade de informação e acesso, quanto a relação entre diversidade e pluralidade.

Ambas as relações são determinantes e profundamente apropriadas nos debates sobre as ações junto a diversidade cultural que, em muitos casos, são ajustados ou distorcidas para atender as demandas e interesses de grupos dominantes dos processos de comunicação em nível local, bem como global. Quando o documento afirma que “uma diversidade de fontes não é uma garantia automática da confiabilidade de informação” (MACBRIDE, 1980, p. 47) o documento atenta para o processo de origem e relações entre as diversidades culturais e suas partilhas com outras culturas. Observa-se que a diversidade deve ser cuidadosamente atendida para que não se produzam processos “maquiados” e modificados das concretas partilhas oriundas de núcleos de diversidade cultural. Tais partilhas devem atender não apenas aos interesses dos processos de comunicação industrializados, mas concretamente aos direitos iguais, inigualáveis e inerentes de liberdade, justiça e paz por meio da liberdade da palavra, do modo de viver e de desenvolver relações amistosas oriundas dos direitos humanos, como o próprio relatório apresenta em seu texto. Por fim, destaca-se o alerta do documento (1980) para a necessidade de que as redes de comunicação, assim como as fontes de informação, sejam elas quais forem, inclusive o cinema, devam ser diversificadas e independentes entre si, pois, caso contrário, a diversidade passa a ser compreendida como simples fachada.

Anos depois do lançamento do Relatório MacBride, em 2001, a Unesco adota a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, reconhecendo pela primeira vez a relevância da salvaguarda mundial da diversidade cultural para o respeito à dignidade humana. A declaração possui doze artigos que abordam os seguintes temas: identidade, diversidade e pluralismo; diversidade cultural e direitos humanos; diversidade cultural e criatividade; diversidade cultural e solidariedade internacional. O documento abre uma série de debates que viabilizam em 2006 a adoção da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais.

O Unesco parte de conceitos pré-estabelecidos para a construção da declaração, entre eles cita o Preâmbulo da Constituição da UNESCO que afirma “(...) que a ampla difusão da cultura e da educação da humanidade para a justiça, a liberdade e a paz são indispensáveis para a dignidade do homem e constituem um dever sagrado que todas as nações devem cumprir com um espírito de responsabilidade e de ajuda mútua” (UNESCO, 2001 (b), p. 1). Outro referencial é o Artigo primeiro designando à UNESCO, seus

objetivos, entre eles recomendar “os acordos internacionais que se façam necessários para facilitar a livre circulação das ideias por meio da palavra e da imagem” (Ibid., p. 1). Especificamente voltada à valorização da cultura resgata o “exercício dos direitos culturais que figuram nos instrumentos internacionais promulgados pela UNESCO” (Ibid. (b), p.1), sendo que a cultura

deve ser considerada como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças. (...) a cultura se encontra no centro dos debates contemporâneos sobre a identidade, a coesão social e o desenvolvimento de uma economia fundada no saber. (UNESCO, 2001 (b), p. 1)

Especificamente sobre a diversidade cultural afirma que o respeito a ela, a tolerância, o diálogo e a cooperação, “em um clima de confiança e de entendimento mútuos, estão entre as melhores garantias da paz e da segurança internacionais” (Ibid., p. 1). Apresenta o documento que considerando a aspiração de “uma maior solidariedade fundada no reconhecimento da diversidade cultural, na consciência da unidade do gênero humano e no desenvolvimento dos intercâmbios culturais” (Ibid., p. 1), bem como “o processo de globalização, facilitado pela rápida evolução das novas tecnologias da informação e da comunicação, apesar de constituir um desafio para a diversidade cultural, cria condições de um diálogo renovado entre as culturas e as civilizações” (Ibid., p. 1).

Especificamente em seus artigos, o documento reconhece e valoriza a diversidade cultural como parte comum do que compõe a cultura dos povos em todo o mundo. Voltada à identidade, diversidade e pluralismo, o documento abarca os artigos 1 a três. No Artigo 1 a declaração apresenta que a diversidade cultural é um patrimônio comum da humanidade. Em definição a diversidade cultural a declaração apresenta:

A cultura adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade. Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é, para o gênero humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza.

Nesse sentido, constitui o patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras. (UNESCO, 2001 (b), p. 2)

No Artigo nº 2 “Da diversidade cultural ao pluralismo cultural”, a declaração aponta que as sociedades “cada vez mais diversificadas, torna-se indispensável garantir uma interação harmoniosa entre pessoas e grupos com identidades culturais a um só tempo

plurais, variadas e dinâmicas, assim como sua vontade de conviver” (Ibid., p. 2). E segue o texto:

As políticas que favoreçam a inclusão e a participação de todos os cidadãos garantem a coesão social, a vitalidade da sociedade civil e a paz. Definido desta maneira, o pluralismo cultural constitui a resposta política à realidade da diversidade cultural. Inseparável de um contexto democrático, o pluralismo cultural é propício aos intercâmbios culturais e ao desenvolvimento das capacidades criadoras que alimentam a vida pública. (UNESCO, 2001 (b), p. 2)

No Artigo nº 3 “A diversidade cultural, fator de desenvolvimento”, a diversidade cultural se apresenta como ferramenta de ampliação das “possibilidades de escolha que se oferecem a todos”, sendo ela “uma das fontes do desenvolvimento, entendido não somente em termos de crescimento econômico, mas também como meio de acesso a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatória.” (Ibid., p. 2)

No escopo da diversidade cultural e direitos humanos, estão contidos os artigos quatro a seis, sendo que no Artigo 4 “Os direitos humanos, garantias da diversidade cultural” (Ibid., p. 2), a defesa da diversidade cultural é compreendida como “um imperativo ético, inseparável do respeito à dignidade humana” (Ibid., p. 2). O documento afirma que “ela implica o compromisso de respeitar os direitos humanos e as liberdades fundamentais, em particular os direitos das pessoas que pertencem a minorias e os dos povos autóctones” (Ibid., p. 2). Além disso, garante que “ninguém pode invocar a diversidade cultural para violar os direitos humanos garantidos pelo direito internacional, nem para limitar seu alcance” (Ibid., p. 2).

O Artigo nº 5 “Os direitos culturais, marco propício da diversidade cultural” apresenta os escopo fortemente voltado à comunicação e a educação, reconhecendo a relevância da manifestação individual e cultural. Para isso afirma que “os direitos culturais são parte integrante dos direitos humanos, que são universais, indissociáveis e interdependentes” (Ibid., p.). E completa com a declaração:

O desenvolvimento de uma diversidade criativa exige a plena realização dos direitos culturais, tal como os define o Artigo 27 da Declaração Universal de Direitos Humanos e os artigos 13 e 15 do Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. Toda pessoa deve, assim, poder expressar-se, criar e difundir suas obras na língua que deseje e, em particular, na sua língua materna; toda pessoa tem direito a uma educação e uma formação de qualidade que respeite plenamente sua identidade cultural; toda pessoa deve poder participar na vida cultural que escolha e exercer suas próprias práticas culturais, dentro dos limites que impõe o respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais. (UNESCO, 2001 (b), p. 2)

No Artigo nº 6 “Rumo a uma diversidade cultural acessível a todos”, a declaração apresenta que “enquanto se garanta a livre circulação das ideias mediante a palavra e a imagem, deve-se cuidar para que todas as culturas possam se expressar e se fazer conhecidas.” (Ibid., p. 2). Aponta ainda que

A liberdade de expressão, o pluralismo dos meios de comunicação, o multilinguismo, a igualdade de acesso às expressões artísticas, ao conhecimento científico e tecnológico – inclusive em formato digital - e a possibilidade, para todas as culturas, de estar presentes nos meios de expressão e de difusão, são garantias da diversidade cultural. (UNESCO, 2001 (b), p. 2 e 3)

No escopo da diversidade cultural e criatividade, o documento trata os artigos sete a nove. No Artigo nº 7 “O patrimônio cultural, fonte da criatividade” apresenta que “toda criação tem suas origens nas tradições culturais, porém se desenvolve plenamente em contato com outras” (Ibid., p. 3), sendo por essa razão ser necessário que o patrimônio, em todas as suas mais diversas formas, “deve ser preservado, valorizado e transmitido às gerações futuras como testemunho da experiência e das aspirações humanas, a fim de nutrir a criatividade em toda sua diversidade e estabelecer um verdadeiro diálogo entre as culturas” (Ibid., p. 3).

O Artigo nº 8, voltado a atenção diante da ação mercadológica diante da cultura declara que:

Os bens e serviços culturais, mercadorias distintas das demais frente às mudanças econômicas e tecnológicas atuais, que abrem vastas perspectivas para a criação e a inovação, deve-se prestar uma particular atenção à diversidade da oferta criativa, ao justo reconhecimento dos direitos dos autores e artistas, assim como ao caráter específico dos bens e serviços culturais que, na medida em que são portadores de identidade, de valores e sentido, não devem ser considerados como mercadorias ou bens de consumo como os demais. (UNESCO, 2001 (b), p. 3)

No Artigo nº 9 “As políticas culturais, catalisadoras da criatividade”, a declaração apresenta um ponto de acentuada relevância para o debate deste trabalho, ao compreender o papel das políticas culturais de que a livre circulação de ideias envolvem a produção e difusão dos bens e serviços culturais por meio de indústrias culturais em âmbitos locais e globais. O texto da declaração se apresenta como:

As políticas culturais, enquanto assegurem a livre circulação das ideias e das obras, devem criar condições propícias para a produção e a difusão de bens e serviços culturais diversificados, por meio de indústrias culturais que disponham de meios para desenvolver-se nos planos local e mundial. Cada Estado deve, respeitando suas obrigações internacionais, definir sua política cultural e aplicá-la, utilizando-se dos meios de ação que julgue mais adequados, seja na forma de apoios concretos ou de marcos reguladores apropriados. (UNESCO, 2001 (b), p. 2)

Por fim, no escopo da diversidade cultural e solidariedade internacional tratados entre os artigos dez e doze, declara no Artigo nº 10 “Reforçar as capacidades de criação e de difusão em escala mundial” que “ante os desequilíbrios atualmente produzidos no fluxo e no intercâmbio de bens culturais em escala mundial, é necessário reforçar a cooperação e a solidariedade internacionais” (Ibid., p. 3), sendo tais ações “destinadas a permitir que todos os países, em particular os países em desenvolvimento e os países em transição, estabeleçam indústrias culturais viáveis e competitivas nos planos nacional e internacional” (Ibid., p. 3).

No Artigo nº 11 “Estabelecer parcerias entre o setor público, o setor privado e a sociedade civil”, apresenta que “as forças do mercado, por si sós, não podem garantir a preservação e promoção da diversidade cultural, condição de um desenvolvimento humano sustentável” (Ibid., p. 3). A partir de tal ponto de vista, apresenta que “convém fortalecer a função primordial das políticas públicas, em parceria com o setor privado e a sociedade civil” (Ibid., p. 3) para sua viabilização.

Na sequência a declaração, é adotada pela ONU, por meio de Assembleia Geral, a proclamação da data de 21 de maio como sendo o Dia Mundial da Diversidade Cultural para o Diálogo e o Desenvolvimento. Transitando de instâncias normativas em âmbito global, a partir de um reconhecimento e valorização, volta-se a atenção à normatização e regulamentação para a diversidade cultural no Brasil, é possível observar a seguir que são convergentes aos movimentos internacionais ocorridos desde no pós-guerra.

Observa-se na Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural que a relação entre pluralidade e diversidade cultural estão constantemente imbricadas no modo de ser e existir da própria diversidade cultural, o que pode vir a despertar um desafio de compreensões e aplicações no momento de idealização e execução de uma política pública voltada, de fato à diversidade cultural com apoio da pluralidade cultural e não apenas a pluralidade ou da pluralidade maquiada em plural, ou ainda um “pluralismo enganoso”, como define Martín-Barbero (2003). Como já debatido, a pluralidade cultural é peça fundamental para a garantia da diversidade cultural e, somado a ele, o pluralismo cultural como peça determinante para o reconhecimento e respeito às diferenças. No entanto, ao se afirmar o pluralismo cultural compreendido como “a resposta política à realidade da diversidade cultural” (Ibid., p. 2), pode vir a ser mal apropriado e gerar um risco de aplicação de um direito por meio de uma política pública, mas sendo, na prática, a simples contemplação “de mais do mesmo” com formas variada de expressão apresentadas de modo maquiado pela garantia da contemplação da diversidade cultural, enquanto as fontes

criadoras e/ou produtoras seguem sendo as mesmas da cultura predominante - e muitas vezes massificada - já instaurada e consolidada.

Anos após a Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural, a Unesco se reúne e internacionalmente volta sua atenção para mais um movimento de valorização à diversidade cultural, desta vez construindo uma convenção. O Brasil, parte dos países membros, integra e adota o novo documento a partir dos documentos anteriormente reguladores em território nacional, conforme apresenta-se a seguir a trajetória regulatória nacional e, com ela, a apresentação da própria Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais.

5.3 A Constituição Brasileira e a adoção da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais

A Constituição da República Federativa do Brasil, aprovada em setembro de 1988 pela Assembleia Nacional Constituinte e promulgada em outubro do mesmo ano, como lei fundamental e suprema em território nacional, atua como o principal parâmetro para a validação de toda e qualquer lei ou normativa de qualquer espécie que vier a ser adotada no país, sendo ela a Carta Magna brasileira. Em seu preâmbulo, apresenta que para instituir um Estado Democrático, determina ser o documento

destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias, promulgamos, sob a proteção de Deus. (CONSTITUIÇÃO, 1988, p. 1)

O documento, alinhado com a Carta das Nações Unidas e a Declaração dos Direitos Humanos atua pelo bem estar social do cidadão brasileiro, no entanto, identificam-se fragilidades no desenvolvimento dos campos da comunicação e da cultura, a partir dos ideais compreendidos de atenção, cuidado e desenvolvimento propostos pelo Relatório MacBride (1980). Mesmo assim, possui diversos pontos de atenção, com relações diretas e indiretas em convergência as necessidade de atenção e contemplação apresentadas nos documentos internacionais anteriores e relacionadas ao conceito de diversidade cultural sistematizado nesta pesquisa, bem como segmentado para o escopo da comunicação e do próprio cinema.

Compreende-se já no preâmbulo do documento a atenção aos direitos do indivíduo inserido em sociedade, bem como o respeito a sua liberdade, desenvolvimento, igualdade,

valorizando princípios pluralistas, trabalhado aqui na perspectiva aderente a diversidade cultural, buscando harmonia em âmbito local, bem como global. Atenta-se para o final do texto no qual enaltece a “proteção de Deus”, iniciando o documento que deveria ser laico, em uma expressão clara de cunho religioso, prejudicando a proposta do texto daqueles que, de modo diverso, não estão alinhados ou crentes ao conceito de “Deus” como instância divina superior as decisões e ações do homem social. Mesmo no Artigo nº 5, inciso VI determinando que “é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias”, deve-se ter consciência que todo cidadão brasileiro é aquele que, com ou sem “tutela” de Deus e da crença oriunda que seja seguida, seja ela qual for, os direitos e deveres do cidadão brasileiro devem ser respeitados e seguidos.

Tais direitos e deveres devem ser fundamentados nas ações dos indivíduos inseridos em âmbitos de representatividade de gestão e legislação junto ao Estado, cabendo a eles o dever moral, ético e de representatividade atuar para garantir e “assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos” (Ibid., p. 1). Por conta disso, toda e qualquer idealização e execução normativa e legal, seja em território local, quanto global, executada com sucesso ou fracasso, é de ampla responsabilidade do indivíduo social, seja aquele que assume um cargo de representação, como aquele que elege seu representante, bem como já alerta o pensamento marxiano sobre o homem como construtor de sua própria história.

No Título I da Constituição são apresentados os princípios fundamentais, entre eles destacam-se: a cidadania; a dignidade da pessoa humana; os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa; o pluralismo político. Destaca-se o Parágrafo único que determina: “Todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição” (Ibid., p. 1), o que reforça a relevância do papel social de cada indivíduo social, como agente da realidade social que integre, sendo ele, em uma sociedade democrática como o Brasil, responsável por determinar os representantes do povo, atribuindo-lhe poder de concepção, execução e administração das leis e normas vigentes. Vale reforçar que a manutenção de uma dada lei ou norma previamente idealizada também é de responsabilidade dos representantes em vigor, já que as proposições de modificações podem ser consideradas.

De maneira não idealizada, compreende-se que em esferas locais e globais nos campos legais e normativos não dependem de interesses e ações individuais, sendo as

modificações concretizadas por meio de ações coletivamente acordadas e compactuadas, o que justifica a relevância de papéis de poder no processo de gestão e legislação não apenas para a modificação social, mas também para a manutenção social de modelos instaurados, como já fundamentado nesta pesquisa. De modo convergente ao pensamento teórico desta pesquisa, a Carta Magna garante ao povo “todo o poder” (Ibid., p. 1), mas tal poder depende de instâncias de representatividade, o que nem sempre acontece com núcleos oriundos de diversidade cultural, como já debatido.

São considerados pela Constituição Federal poderes da União, de modo independentes, mas harmônicos entre si os poderes Legislativo, Executivo e Judiciário, tendo com objetivos fundamentais da República Federativa do Brasil: construir uma sociedade livre, justa e solidária; garantir o desenvolvimento nacional; erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais; promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação. Diante das relações internacionais estrutura nos princípios de: independência nacional; prevalência dos direitos humanos; autodeterminação dos povos; não-intervenção; igualdade entre os Estados; defesa da paz; solução pacífica dos conflitos; repúdio ao terrorismo e ao racismo; cooperação entre os povos para o progresso da humanidade; concessão de asilo político (CONSTITUIÇÃO, 1988). E por fim, no Parágrafo único, afirma que “buscará a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações” (Ibid., p. 2).

No Título II, voltado aos direitos e garantias fundamentais, o Capítulo I ligado aos direitos e deveres individuais e coletivos apresenta em seu Artigo nº 5 diversos pontos que se sobressaem para esta pesquisa, entre eles que “todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade” (Ibid., p. 2). A partir desta afirmação, apresenta para sua concretização 78 termos, destacando-se para esta pesquisa os seguintes:

Homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição; ninguém será obrigado a fazer ou deixar de fazer alguma coisa senão em virtude de lei; ninguém será submetido a tortura nem a tratamento desumano ou degradante; é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato; é assegurado o direito de resposta, proporcional ao agravo, além da indenização por dano material, moral ou à imagem; é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo

assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias; ninguém será privado de direitos por motivo de crença religiosa ou de convicção filosófica ou política, salvo se as invocar para eximir-se de obrigação legal a todos imposta e recusar-se a cumprir prestação alternativa, fixada em lei; é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença; é livre a locomoção no território nacional em tempo de paz, podendo qualquer pessoa, nos termos da lei, nele entrar, permanecer ou dele sair com seus bens; todos podem reunir-se pacificamente, sem armas, em locais abertos ao público, independentemente de autorização, desde que não frustrem outra reunião anteriormente convocada para o mesmo local, sendo apenas exigido prévio aviso à autoridade competente; a criação de associações e, na forma da lei, a de cooperativas independem de autorização, sendo vedada a interferência estatal em seu funcionamento; ninguém poderá ser compelido a associar-se ou a permanecer associado; as entidades associativas, quando expressamente autorizadas, têm legitimidade para representar seus filiados judicial ou extrajudicialmente; o Estado promoverá, na forma da lei, a defesa do consumidor. (CONSTITUIÇÃO, 1988).

Na sequência, no inciso XXVIII - são assegurados, nos termos da lei: “a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas” (Ibid., p. 4); além de “o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas” (Ibid., p. 4). Já no inciso XXIX é apresentado que a lei assegurará aos autores de inventos industriais o “privilegio temporário para sua utilização, bem como proteção às criações industriais, à propriedade das marcas, aos nomes de empresas e a outros signos distintivos, tendo em vista o interesse social e o desenvolvimento tecnológico e econômico do País” (Ibid., p. 4). Por fim, o termo LXXVIII aponta que “qualquer cidadão é parte legítima para propor ação popular que vise a anular ato lesivo ao patrimônio público ou de entidade de que o Estado participe, à moralidade administrativa, ao meio ambiente e ao patrimônio histórico e cultural” (Ibid., p. 8).

No Título III, voltado à Organização do Estado, no Capítulo II que trata das responsabilidades da União, o Artigo 23 determina que é competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios: proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos; impedir a evasão, a destruição e a descaracterização de

obras de arte e de outros bens de valor histórico, artístico ou cultural; proporcionar os meios de acesso à cultura, à educação, à ciência, à tecnologia, à pesquisa e à inovação (CONSTITUIÇÃO, 1988). O Artigo 24 do mesmo capítulo apresenta que compete ainda à União, Estados e ao Distrito Federal: produção e consumo; florestas, caça, pesca, fauna, conservação da natureza, defesa do solo e dos recursos naturais, proteção do meio ambiente e controle da poluição; proteção ao patrimônio histórico, cultural, artístico, turístico e paisagístico; responsabilidade por dano ao meio ambiente, ao consumidor, a bens e direitos de valor artístico, estético, histórico, turístico e paisagístico; educação, cultura, ensino, desporto, ciência, tecnologia, pesquisa, desenvolvimento e inovação. Já aos municípios, o Artigo 30 do Capítulo IV determina que compete a eles “promover a proteção do patrimônio histórico-cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual” (Ibid., p. 25). No Capítulo IV, específico sobre ciência e tecnologia, o Artigo 219 apresenta que “O mercado interno integra o patrimônio nacional e será incentivado de modo a viabilizar o desenvolvimento cultural e sócio-econômico, o bem-estar da população e a autonomia tecnológica do País, nos termos de lei federal” (Ibid., p. 155).

A Constituição Federal, de maneira generalista e idealista conforme se configura, procura atender aos princípios dos direitos humanos, buscando respeitar modos de ser e existir em território nacional, com suas diversas identidades e formas de manifestação e expressão. Com isso, torna-se aderente aos princípios propostos para a contemplação do conceito sistematizado da diversidade cultural pensada no escopo do indivíduo social. Em princípios legais basais, o indivíduo com sua identidade cultura, sendo ela oriunda de núcleos de diversidade cultural ou não, tem subsídios para sua existência, manutenção, difusão e representatividade. Quanto à comunicação e a própria cultura, de maneira generalista mais acentuada, a Constituição Federal trata dos dois temas sem aprofundamentos, garantindo apenas direitos basais, conforme se apresenta.

Especificamente sobre a comunicação social, a Constituição Federal de 1988 apresenta no Título VIII, da Ordem Social, no Capítulo V, os artigos 220 ao 224 dos quais descrevem os direitos e deveres do cidadão brasileiro, destacando-se para esta pesquisa os Artigos nº 220, 221 e 222. No Artigo 220 aponta “a manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição” (Ibid., p. 156). Entre os apontamentos se destacam os incisos 2º e 3º respectivamente, no qual apresentam que: “É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística” (Ibid., p. 156),

bem como compete à lei federal: “regular as diversões e espetáculos públicos, cabendo ao poder público informar sobre a natureza deles, as faixas etárias a que não se recomendem, locais e horários em que sua apresentação se mostre inadequada” (Ibid., p. 156). No inciso 5º apresenta que “os meios de comunicação social não podem, direta ou indiretamente, ser objeto de monopólio ou oligopólio” (Ibid., p. 156).

Já no Artigo nº 221, a Constituição determina que a produção e a programação das emissoras de rádio e televisão devem atender aos seguintes princípios: preferência a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas; promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente que objetive sua divulgação; regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei; respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família. (CONSTITUIÇÃO, 1988). Artigo nº 222 da Constituição Federal apresenta detalhamento acerca de propriedade de empresa jornalística e de radiodifusão sonora e de sons e imagens, sendo ela “privativa de brasileiros natos ou naturalizados há mais de dez anos, aos quais caberá a responsabilidade por sua administração e orientação intelectual” (Ibid., p. 151). A partir da Emenda Constitucional nº 36, de 2002, ficou estabelecido nos parágrafos 1º ou 5º que:

§ 1º Em qualquer caso, pelo menos setenta por cento do capital total e do capital votante das empresas jornalísticas e de radiodifusão sonora e de sons e imagens deverá pertencer, direta ou indiretamente, a brasileiros natos ou naturalizados há mais de dez anos, que exercerão obrigatoriamente a gestão das atividades e estabelecerão o conteúdo da programação.

§ 2º A responsabilidade editorial e as atividades de seleção e direção da programação veiculada são privativas de brasileiros natos ou naturalizados há mais de dez anos, em qualquer meio de comunicação social.

§ 3º Os meios de comunicação social eletrônica, independentemente da tecnologia utilizada para a prestação do serviço, deverão observar os princípios enunciados no art. 221, na forma de lei específica, que também garantirá a prioridade de profissionais brasileiros na execução de produções nacionais.

§ 4º Lei disciplinará a participação de capital estrangeiro nas empresas de que trata o § 1º.

§ 5º As alterações de controle societário das empresas de que trata o § 1º serão comunicadas ao Congresso Nacional. (CONSTITUIÇÃO, 1998, p. 157)

No escopo da comunicação, identifica-se na Constituição Federal uma especificidade oriunda de uma mídia, naquele momento, exclusivamente pensada como analógica, ou citadas como eletrônicas, fortemente concentrada no processo comunicacional de radiodifusão, não considerando o cinema, por exemplo, como um meio

explicitamente de comunicação, além de também considera a atenção aos profissionais brasileiros, restringindo participações estrangeiras. Outro fator de atenção foi a não contemplação, muito antes atentada já pelo Relatório MacBride, para as mudanças tecnológicas oriundas dos processos comunicacionais que de modo natural e inevitavelmente ocorrem ao longo da história. De maneira bastante simplista é possível perceber a fragilidade da Carta Magna nacional voltada à comunicação e seus processos de inovação e transição tecnológicas. Mesmo concentrando-se em um pensamento comunicacional voltado à radiodifusão e equipamentos eletrônicos, identifica-se um dos pontos mais expressivos existentes no documento que é a não permissão para a prática de monopólio e oligopólio entre os meios de comunicação social, seja de modo direto ou indireto, o que garante constitucionalmente as diversas e plurais formas de expressão e comunicação em território nacional.

No mesmo título da Constituição Federal de 1988, a Seção II traz, entre os Artigos nº 215 e 216, a regulação estabelecendo os princípios voltados à cultura. No Artigo nº 215 o texto apresenta que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (Ibid., p. 151). Para isso apresenta dois incisos determinando que: o Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional; e a lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais (CONSTITUIÇÃO, 1988). No Artigo nº 216 a Constituição define que “constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (Ibid., p. 151). Nesta perspectiva, o artigo inclui: as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (CONSTITUIÇÃO, 1988). Entre os parágrafos do artigo destacam-se ainda:

§ 1.º O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2.º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3.º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4.º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5.º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos. (CONSTITUIÇÃO, 1988, p. 151)

Observa-se que no escopo da cultura, a Constituição Federal aponta o pleno exercício dos direitos e acesso às culturas nacionais, com apoio e incentivo a valorização e difusão das manifestação de tais culturas, buscando promover e proteger o patrimônio cultural da nação brasileira, bem como incentivos para produções e conhecimentos de bens e valores culturais, estando aos direitos e deveres dos seres humanos considerados, mas não se atendo em profundidade quanto as especificações legais considerando características e singularidades que compõem a cultura nacional e as mais diversas culturas que integram a nação. De forma miscigenada, atenta-se aos grupos indígenas e quilombolas, não caracterizando outros tipos de diversidade cultural, especificando apenas que são constituídos como patrimônios culturais nacionais “bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (Ibid., p. 151). As identidades culturais dos diferentes grupos nacionais, desta forma, identificam-se pela Constituição brasileira a partir de sua natureza e características de seus bens materiais e imateriais, o que acaba por serem esses os fatores a determinar uma dada cultura como diversa em relação as outras, ou diversa quando referenciada a partir de uma cultura predominante.

Vale apontar ainda que no Artigo nº 242, que trata das disposições gerais constitucionais, o parágrafo primeiro determina que “o ensino da História do Brasil levará em conta as contribuições das diferentes culturas e etnias para a formação do povo brasileiro” (Ibid., p. 164), o que garante constitucionalmente o direito ao acesso educacional as mais diversas manifestações culturais e étnicas nacionais historicamente presentes no país.

No Capítulo VII voltado à família, a criança, ao adolescente, ao jovem e ao idoso, o Artigo nº 227, por meio da Emenda Constitucional nº 65, de 2010, apresenta que é dever da família, da sociedade e do Estado assegurar tanto para a criança, como para o adolescente, bem como para o jovem, entendendo ser de absoluta prioridade, direitos que contemplam, além da vida, saúde, alimentação, educação, profissionalização, dignidade, respeito, liberdade e convivência familiar e comunitária, o direito ao lazer e à cultura,

colocando ambos no mesmo grau de importância da garantia de que sejam colocados a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão. O lazer e a cultura são entendidos pela a Constituição Federal como bens fundamentais para a formação do cidadão brasileiro, o que acaba por tornar-se um suporte legal para a contemplação do cinema como ferramental de lazer e cultura, inclusive no escopo familiar.

De maneira geral, é possível afirmar que a diversidade cultural é amparada pela Constituição Federal de 1988, no entanto, identifica-se uma falta de especificações das mais diversas culturas nacionais, além das identificadas como indígenas e quilombolas, que compõem a diversidade cultural do povo brasileiro. Tais especificações poderiam, com isso, ampliar as possibilidades de contemplação de culturas singulares que existam e/ou venham a surgir. Outro desafio da lei envolve a contemplação daquelas culturas diversas que se encontram excluídas de modelos e processos determinados e institucionalizados pelo Estado para que grupos e indivíduos sejam efetivamente contemplados em seus direitos.

Buscando uma contemplação mais efetiva para a diversidade cultural, especificamente pensada para formas de proteção e promoção da diversidade de formas das expressões culturais, o presidente a época, Luiz Inácio Lula da Silva, por meio do Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007, promulga a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, documento assinado anteriormente em Paris, em 20 de outubro de 2005. Institui-se no país, desta forma, a primeira lei voltada especificamente para a diversidade cultural, auxiliando a complementação e contemplação legal das culturas diversas em território nacional.

O documento ratifica a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais no Brasil que integra, além da transcrição na íntegra do texto da convenção com seus 35 artigos, uma apresentação e anexo com procedimentos de conciliação propostos pelo documento original. O anexo denominado “Dez chaves para entender a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais adotado pela 33ª Sessão da Conferência Geral da Unesco em 2005”, apresenta desdobramentos e apontamentos dos texto base da Convenção, especialmente os que envolvem objetivos e compromissos acerca da diversidade cultural, inclusive do papel do Estado.

A Unesco, responsável pelo documento original, é definida como uma organização normativa que se apresenta como um laboratório de ideias que busca identificar e antecipar

estratégias, informação, conhecimento, boas práticas para o desenvolvimento de políticas culturais, além de auxiliar na formação de capacidades humanas e institucionais, definindo-se como uma facilitadora para os Estados-Membros na organização normativa e no ancoramento de regras comuns que busquem fortalecer genuinamente a cooperação internacional (CONVENÇÃO, 2006). Ela se apresenta como “a única agência das Nações Unidas encarregada da cultura” (CONVENÇÃO, 2006, p. 20). No texto em que a constitui, publicado em 1946, lhe é confiado “o duplo mandato de promover uma “salutar diversidade cultural” e facilitar o “trânsito livre de ideias pelas palavras e imagens” (Ibid., p. 20).

Esses princípios fundamentais de diversidade e liberdade para o avanço da compreensão mútua operam sempre lado a lado na meta da Organização de assegurar a “orquestração de diferentes culturas, não rumo à uniformidade, mas, sim, à unidade na diversidade, para que os seres humanos não se fechem em suas próprias culturas, mas que compartilhem as riquezas de uma única cultura mundial diversificada. (Relatório do Diretor-Geral, 1947 IN CONVENÇÃO, 2006, p. 20)

A organização (2006) afirma que trabalha com as metas de reconhecimento da diversidade cultural, bem como o desenvolvimento de um maior diálogo que busca oferecer de forma sempre a renovar as abordagens e atividades a que lhe caibam. Com isso, entende que a atitude “consolida o reconhecimento da igual dignidade de todas as culturas, o respeito pelos direitos culturais, a formulação de políticas culturais pela promoção da diversidade, a promoção de um pluralismo construtivo, a preservação do patrimônio cultural” (Ibid., p. 20). Observa-se que na própria proposta da Unesco uma concepção de igualdade entre as culturas e não equidade.

Ao longo de seu trabalho identifica quatro etapas de transformação de como entende o sentido e a função da cultura: a primeira, nas décadas de 1950 e 1960, ligada a arte e a noção de identidade cultura. A segunda, nas décadas de 1970 e 1980, envolvendo um processo de conscientização do vínculo existente entre a cultura e o desenvolvimento, sendo ele fundamentado na cooperação internacional e na solidariedade para com os países compreendidos em desenvolvimento, buscando alcançar um intercâmbio recíproco entre os países e as sociedades visando parcerias e igualdades entre si. A terceira, nas décadas de 1980 e 1990, a busca pelo reconhecimento de bases culturais e aspirações em processos de construções das democracias. “Durante esse período, a Organização demonstrou ciência de várias formas de discriminação e exclusão vividas por pessoas que pertencem a minorias, povos indígenas e populações imigrantes” (Ibid., p. 21). Por fim, a quarta etapa, a partir

dos anos de 1990 e instaurada nos anos 2000, busca o aprimoramento do diálogo entre “culturas e civilizações em sua rica diversidade, considerando como patrimônio comum da humanidade” (Ibid., p. 21). Atualmente, entende no escopo da diversidade cultural que:

Em consonância com a definição mais ampla de cultura, a Declaração lida com o duplo desafio da diversidade cultural: por um lado, ao assegurar a interação harmônica entre pessoas e grupos com identidades culturais plurais, variadas e dinâmicas, bem como o desejo da vida em conjunto; e, por outro, ao defender a diversidade criadora, ou seja, a grande variedade de formas pelas quais as culturas revelam as suas próprias expressões tradicionais e contemporâneas no espaço e no tempo. Durante esse período, a UNESCO buscou atender às necessidades das sociedades cujo caráter plural foi ampliado pelo acelerado processo de globalização. (CONVENÇÃO, 2006, p. 21)

A organização compreender que a cultura é constantemente remodelada em seu patrimônio material e imaterial em um processo contínuo, mutável e flexível, adotando e desenvolvendo novas formas de expressão, o que confirma sua infinita diversidade. “Com sua capacidade de promover o diálogo e a criatividade, a diversidade cultural se mostra como condição essencial para a paz e para o desenvolvimento sustentável” (Ibid., p. 21). Reforça-se aqui o reconhecimento da essencialidade para a paz, bem com a relevância da diversidade cultural, seja no âmbito local, quanto global para o desenvolvimento social. De maneira enfática, para a Unesco, a diversidade cultural é um tema de absoluta relevância a ser considerado e reconhecido na vida social.

A Unesco trabalha com quatro áreas centrais ligadas a diversidade compreendida como criadora: patrimônios cultural e natural; patrimônio cultural material; patrimônio cultural material e criatividade contemporânea (CONVENÇÃO, 2006). Ao longo dos anos de seu trabalho, a organização desenvolveu diversas convenções que dialogam com a cultura, como a “Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural”, em 2001, mas entende a Convenção de 2005 como a mais ligada a questões de patrimônio, concentrando sua estrutura “primordialmente na diversidade das expressões culturais postas em circulação e compartilhadas por meio de atividades, bens e serviços culturais – vetores contemporâneos de transmissão de cultura” (Ibid., p. 22), o que justifica o recorte de interesse desta pesquisa, bem como pelo fato de o Brasil tê-la adotado como regulamentação para o conceito desenvolvido nesta pesquisa. Mesmo assim, a Convenção de 2005 reconhece o conteúdo da Declaração de 2001.

é necessário reconhecer que os bens e serviços culturais comunicam identidades, valores e significados e, por isso, não podem ser considerados meras mercadorias ou bens de consumo quaisquer. Por sua vez, também os Estados precisam tomar todas as medidas apropriadas

para proteger e promover a diversidade das expressões culturais, garantindo o livre fluxo de ideias e obras. Finalmente, é necessário redefinir a noção de cooperação internacional, elemento central da Convenção, à medida que cada forma de criação traz em si as sementes de um diálogo contínuo. (CONVENÇÃO, 2006, p. 22)

Outro ponto relevante destacado nas explicações dos propósitos da Convenção envolve a preocupação em lidar com o que compreende serem muitas formas de expressão cultural “que resultam da criatividade de indivíduos, grupos e sociedades, enquanto comunicam conteúdos culturais com sentido simbólico, bem como os valores artísticos e culturais que se originam de identidades culturais ou as expressam”. (Ibid., p. 22). As expressões culturais são compreendidas pela Convenção, seja qual for o meio ou tecnologia usados, possuidores dupla natureza, envolvendo questões econômicas e culturais, e são transmitidas por atividades, bens e serviços culturais, o que justifica não poderem ser consideradas apenas objetos de negociação em âmbitos comerciais (CONVENÇÃO, 2006).

O objetivo principal da Convenção é fortalecer os cinco elos inseparáveis da mesma corrente: a criação, a produção, a distribuição/disseminação, o acesso e o usufruto das expressões culturais veiculados por atividades, bens e serviços culturais – em particular os países em desenvolvimento. (CONVENÇÃO, 2006, p. 21)

Ao justificar os propósitos da Convenção, a organização apresenta ainda que o enfoque dado à proteção e promoção da diversidade e expressões culturais envolve o reconhecimento de que na interconexão mundial “cada indivíduo tem direito a acessar, livre e imediatamente, uma rica diversidade das expressões culturais, sejam elas do seu país ou de outros” (Ibid., p. 23), mesmo que o seu potencial não tenha totalmente se materializado no contexto global. Aponta ainda que o termo “proteção” significa “a adoção de medidas direcionadas à preservação, salvaguarda e valorização” (Ibid., p. 23). Já o termo “promoção” “implica o desejo de manter vivas expressões culturais ameaçadas pelo crescente ritmo de globalização” (Ibid., p. 23). Assim, “a palavra “promoção” expressa o chamado à contínua regeneração das expressões culturais, de modo a assegurar que elas não sejam confinadas em museus, folclorizadas ou reificadas. Além disso, as palavras “promoção e proteção” são inseparáveis” (Ibid., p. 23), buscando respeitar “os direitos humanos, as liberdades fundamentais e os tratados internacionais existentes” (Ibid., p. 23).

Como objetivos específicos, a Unesco argumenta que a Convenção busca criar um ambiente voltado ao benefício de todas as sociedades por meio da afirmação e da renovação da diversidade de expressões culturais, além de reafirmar “os laços que unem

cultura, desenvolvimento e diálogo, estabelecendo uma plataforma inovadora para a cooperação cultural internacional” (Ibid., p. 23). Para isso procura: “criar condições para que as culturas possam florescer e interagir livremente, de modo mutuamente benéfico; reconhecer a natureza específica das atividades, bens e serviços culturais como veículos de identidade, valores e significados” (Ibid., p. 23), além de “identificar novos arranjos para a cooperação internacional – cerne da Convenção” (Ibid., p. 23).

Por fim, considerando a defesa de um processo multidimensional que vai além das questões econômicas e de globalização, a Convenção busca reafirmar “os direitos soberanos dos Estados manterem, adotarem e implementarem as políticas e medidas que julguem adequadas para a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais nos seus territórios, enquanto asseguram o livre fluxo de pensamentos e obras” (Ibid., p. 23). Com isso, o documento apresenta ser - pela primeira vez na história do direito internacional – em que a cultura encontra “um lugar de destaque na agenda política a partir da preocupação com a necessidade se humanizar a globalização” (Ibid., p. 23-24). Desta forma, “a cultura tornou-se uma genuína plataforma para o diálogo e o desenvolvimento, abrindo consigo novas frentes para a solidariedade” (Ibid., p. 24), inclusive em diálogos globalizantes e globalizados. A organização entende ainda que o documento beneficiará profissionais e praticantes da cultura, além de visar “assegurar que todos desfrutem da diversidade das expressões culturais em nome da abertura, do equilíbrio e da liberdade” (Ibid., p. 29).

As mensagens centrais da Convenção, segundo a Unesco são de que a criatividade cultural, entendida como uma face da diversidade cultural, deve ser compartilhada por toda a humanidade, abrindo “caminho para o fortalecimento das relações humanas em um mundo globalizado muitas vezes insuficientemente solidário” (Ibid., p. 29), buscando assegurar que “esses trabalhos sejam apreciados pelo maior número possível de pessoas, e que a oferta não se limite a um número limitado de trabalhos, sejam eles locais ou de origem estrangeira” (Ibid., p. 29). Com isso, a Convenção tem como uma de suas principais mensagens “defender a riqueza cultural em sua capacidade de gerar interação, renovar-se e ser transmitida tanto a partir de fontes internas quanto externas” (Ibid., p. 29).

A Convenção não aspira controlar ou mesmo restringir, mas sim promover e proteger a diversidade das expressões culturais. A definição de proteção assegura que as ações levadas a cabo e os meios utilizados pelas partes – cujo direito soberano é reconhecido – visem preservar, salvaguardar e aprimorar a diversidade das expressões culturais, e a não limitar o seu fluxo com base em protecionismos ou isolacionismos identitários. Além disso, algumas garantias se fazem respeitar por meio

da Convenção a partir do “princípio da abertura e do equilíbrio”, que assegura que as medidas tomadas pelos Estados também promovam a “abertura para outras culturas do mundo”. (CONVENÇÃO, 2006, p. 30)

A Unesco compreende que a Convenção “ajuda a fortalecer as ligações entre “cultura e desenvolvimento”” (Ibid., p. 30). O desenvolvimento para ela é considerado no sentido material, bem como no sentido simbólico “referindo-se, por um lado, ao crescimento econômico e, por outro, à realização dos seres humanos no usufruto dos seus direitos fundamentais, abrindo-se para o mundo sem perder os seus próprios referenciais e raízes” (Ibid., p. 30).

Atenta-se para os trechos citados anteriormente da Convenção considerando que o documento garante ao Estado o direito soberano de promover aberturas de relações e cooperações internacionais, além de fortalecimento de ligações entre cultura e desenvolvimento, buscando novas formas de realizações de arranjos. Mesmo que justificando a busca por humanização da globalização, observa-se a busca por acesso as mais diversas formas de cultura por meio de relações e cooperação considerando a partir de uma cultura predominante – fundamentada pelo Estado de uma nação - diante das demais culturas também soberanas e fundamentadas pelo Estado de outras nações. Sob justificativa de diálogos, interações livres, laços de união, abertura, liberdade e um equilíbrio entre nações, proposta oriunda desde a Carta das Nações Unidas, identifica-se uma garantia de soberania das culturas dominantes.

Assim, há uma dupla possibilidade com tal abertura, o caminho proposto no texto geral da convenção de proteção e promoção – de fato – das culturas diversas, bem como uma proteção e promoção das culturas diversas, mas perigosamente sustentadas nas proteções e promoções compreendidas, formuladas e sustentadas pelo Estado capitalista com seu poder soberano a partir de uma perspectiva da cultura predominante soberana entendida pelo Estado. Mesmo que o conceito de “proteção” definida pela Convenção envolva preservação, salvaguarda e valorização, tais medidas são fundamentadas pelo Estado. Da mesma forma o conceito de “promoção”, o desejo de manter vivas expressões culturais sob ameaça da globalização e a busca pela não coisificação de tais expressões culturais, passam por determinações oriundas dos princípios do Estado. Como medida de preservação, a representatividade das diversas culturas nas instâncias legislativas e executivas junto ao Estado podem garantir melhor expressão de suas demandas, no entanto, nos âmbitos de poder, como já discutido, a conquista de espaços de

representatividade tornam-se restritos ou ainda, não representativos por não contemplar as diversas formas de manifestação e expressão.

Com a soberania do Estado, o texto da Convenção busca ampliações de diálogo e representatividade. No documento, não apenas é reconhecido, mas também estabelecido que se deve garantir “o direito a novas formas de diálogo que resultem de bens e serviços culturais, da disseminação das expressões culturais e da sua disponibilização a todos”, pois compreende que “cada forma de criação é tomada como um ponto de encontro capaz de abrir novos horizontes, transformar visões de mundo e ampliar o leque de escolhas livres, ajudando assim a moldar um mundo mais humano” (Ibid., p. 30). Assim, entende que “cada forma de criação proporciona ligações entre regiões, indivíduos e gerações inteiras, tecendo, assim, o patrimônio do amanhã” (Ibid., p. 30). Com isso, acredita que o documento contribui diretamente para a “defesa da diversidade cultural como um imperativo ético inseparável do respeito pela dignidade humana” (Ibid., p. 30). A partir da valorização do diálogo entre as culturas, pode-se viabilizar riscos de uma abertura forçada entre algumas culturas que optem pela não manutenção do diálogo proposto pela Convenção. Por conta disso, torna-se fundamental o respeito a escolha pelas formas de expressão que ela prevê descritas a seguir.

Entre os princípios da Convenção, a Unesco apresenta que todas as medidas ou políticas adotadas devem proteger e promover a diversidade das expressões culturais não infringindo “os direitos humanos e as liberdades fundamentais, tais como a liberdade de expressão, informação e comunicação, bem como o direito dos indivíduos escolherem suas expressões culturais” (Ibid., p. 24), o que dá subsídio para um melhor equilíbrio especialmente diante das decisões pessoais diante da soberania do Estado sobre as decisões tomadas e ações que venha a executar. Na busca pela abertura e equilíbrio, o documento destaca que “os Estados devem promover apropriadamente a abertura para outras culturas do mundo”, além de “complementaridade entre os aspectos econômicos e culturais do desenvolvimento. E o princípio do desenvolvimento sustentável” (Ibid., p. 24). Por fim, para o princípio do acesso mais equitativo possui dupla natureza: “visa o acesso à cultura em meio à riqueza e a diversidade de expressões, bem como o acesso de todas as culturas aos meios apropriados de expressão e disseminação” (Ibid., p. 23).

Entre direitos e obrigações das partes, ou seja, as nações envolvidas na Convenção, são pontos de destaque apresentados pela Unesco na busca pela proteção e promoção da diversidade das expressões culturais, em uma proposta de fortalecimento mútuo, além de buscar complementaridade, procurar alcançar a cooperação junto a outros tratados

internacionais. De modo a justificar o direito a soberania do Estado e entre os Estados, apresenta a busca pela prática da governança cultural por meio de participações individuais e institucionais no compartilhamento de responsabilidades, o que demanda uma concreta movimentação social por parte dos núcleos oriundos de diversidade cultural para que assumam responsabilidades e participações individuais e institucionalizadas junto ao Estado diante de uma cultura predominante, obrigando-os a se adaptarem aos moldes institucionalizados e estatais. Inevitavelmente, identifica-se um possível modelamento da cultura originalmente diversa. O texto é apresentado como:

Um dos objetivos fundamentais da Convenção é “reafirmar os direitos soberanos dos Estados manterem, adotarem e implementarem as políticas e medidas que julguem apropriadas à proteção e à promoção da diversidade das expressões culturais em seus territórios”. Ao reafirmar esse direito, o objetivo da Convenção é não o de defender um monopólio estatal, mas, ao contrário, colocar em prática a governança cultural, isto é, a interação entre participantes individuais e institucionais no compartilhamento de responsabilidades e em nome da diversidade das expressões culturais. (CONVENÇÃO, 2006, p. 24)

Entre os direitos entendidos pelo documento apresentam-se: o respeito aos direitos humanos, além das liberdades individuais, como as descritas na Declaração Universal dos Direitos Humanos e os tratados de direitos internacionais, evitando relativismos culturais, práticas hostis, além de ameaça ou risco de extinção em seus territórios (Ibid., p. 25). Um dos pontos de atenção entre os direitos envolve o reconhecimento da convenção de que é “direito soberano das partes formularem e implementarem suas políticas culturais, adotando as medidas que julgarem necessária (Ibid., p. 25). Entre os itens destacam-se com tal finalidade proporcionar: oportunidades às atividades, bens e serviços culturais domésticos, em meio à totalidade de atividades, bens e serviços culturais presentes em seu território; acesso efetivo aos meios de produção, disseminação e distribuição de atividades, bens e serviços culturais, às indústrias e atividades culturais domésticas independentes e às atividades no setor informal; o auxílio financeiro público, além de estabelecer e apoiar adequadamente as instituições de serviço público, além de encorajar organizações sem fins lucrativos, bem como instituições públicas e privadas, artistas e outros profissionais da cultura ao desenvolvimento e à promoção do livre intercâmbio e da circulação de ideias, expressões, atividades, bens e serviços culturais; e por fim, promover a diversidade nos meios de comunicação, inclusive nos serviços públicos de transmissão. (CONVENÇÃO, 2006, p. 25)

Entre as obrigações, busca-se o cumprimento entre as parte por meio de “um clima de apoio mútuo, complementaridade e não-subordinação a outros instrumentos

internacionais” (Ibid., p. 26). Em caso de controvérsias e discordâncias entre as partes, a organização aponta que elas se comprometem a negociar, realizar mediações, ofícios ou até processos de conciliação. Identificam-se entre as obrigações descritas no documento: buscar a promoção, nos seus territórios, de um ambiente que estimule os indivíduos e os grupos sociais à criação, disseminação, distribuição e acesso às suas expressões culturais, atentos às circunstâncias especiais e aos direitos de mulheres e grupos sociais, incluindo, por um lado, as pessoas que pertencem a minorias e povos autóctones e, por outro, o acesso à diversidade das expressões culturais, tanto do seu próprio território quanto oriundas de outros países; assegurar o compartilhamento e a transparência de informações, fornecendo à Unesco, a cada quatro anos, um relatório informando as medidas tomadas para a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais; fomentar a consciência pública quanto à importância da diversidade das expressões culturais, com programas públicos de educação e conscientização; reconhecer o papel fundamental da sociedade civil na proteção e na promoção da diversidade das expressões culturais, encorajando a participação ativa da sociedade civil nos esforços feitos pelas partes para alcançar os objetivos da Convenção; integrar a cultura ao desenvolvimento sustentável e fortalecer a cooperação internacional em benefício dos países em desenvolvimento de diversas maneiras: por exemplo, fortalecendo as suas indústrias culturais, capacitando-os a desenvolver e implementar políticas culturais, transferência de tecnologia, apoio financeiro e tratamento preferencial para seus artistas e outros profissionais da cultura, assim como para os seus bens e serviços culturais. (CONVENÇÃO, 2006, p. 25-26)

Observa-se que entre as obrigações propostas pela Convenção a nação deve trabalhar para o estímulo da criação, disseminação, distribuição e acesso tanto de indivíduos, quanto de grupos sociais, trabalhando a consciência para a relevância das expressões culturais e suas diversidades, inclusive considerando minorias e povos autóctones, garantindo a atenção, em teoria e sob a soberania do Estado, para os grupos sociais que estejam a margem ou excluídos das estruturas sociais. Além de outras obrigações citadas, identifica-se a busca pela integração da cultura visando o desenvolvimento sustentável e fortalecimento da cooperação internacional e, para isso, um dos elementos a serem trabalhados é o fortalecimento das indústrias culturais, inclusive com o trabalho de política social para que as diversas expressões culturais possam integrar ao sistema das indústrias culturais, ou seja, há o incentivo à diversidade, mas fortemente sustentada e ancorada a lógica e se ajustando aos modelos industriais capitalistas de absorção de comercialização da cultura.

Atenta-se, desta forma que, ao pensar no escopo do cinema e da diversidade cultural, uma das obrigações é que as produções oriundas de diversidade cultural sejam oportunizadas no estímulo, integração e fortalecimento para a criação, disseminação, distribuição e acesso dessas obras, inclusive nas esferas do consumo estruturado pelas indústrias culturais, o incentivo molda a lógica da cultura dominante. Ou seja, torna-se possível compreender que as obras cinematográficas oriundas de núcleos de diversidade cultural⁵⁵ devem estar presentes nas salas de cinema comerciais e não apenas em festivais ou mostras artísticas, o que se torna uma possibilidade de oportunidade, bem como de modelagem.

Visando o bom funcionamento da Convenção, a Unesco alerta para a necessidade da participação de todos os atores culturais, o setor público com o Estado e suas instituições, a sociedade civil, o setor privado, além dos indivíduos que pertençam a minorias e povos autóctones, pois eles “são considerados atores-chave pela Convenção e, nesse sentido, as partes são conclamadas a prestar a devida atenção às suas condições e necessidades especiais no campo da criação cultural” (Ibid., p. 28). Tal alerta converge com outras obrigações apresentada pela Convenção de promover a consciência pública para a importância das expressões culturais. Tanto a consciência, quanto a participação de todos os atores sociais nos processos de identificação, reconhecimento, pertencimento, tolerância, alteridade, vontades – inclusive de fruição, são peças determinantes no engendramento para que as obras oriundas de núcleos de diversidade cultural possam ser não apenas produzidas, mas disseminadas e acessadas/ consumidas nos sistemas industriais instaurados. A disposição ao acesso e consumo do público são peças determinantes para a preservação, valorização, expansão e manutenção das expressões culturais nos ambientes no qual a cultura segue sistemas industrializados.

Considerando todas as recomendações da Unesco acerca da Convenção apresentadas até aqui, especificamente no conteúdo documental sobre a diversidade cultural adotado pelo Brasil como regulamentação, a Convenção (2006) apresenta seus objetivos e princípios diretores ao longo de 35 artigos, além dos seis artigos do anexo. Serão apresentados a seguir os principais tópicos aderentes aos objetivos desta pesquisa. O Artigo nº 4 trata das definições dos conceitos que são chave para a compreensão, a estruturação e aceção para a contemplação da diversidade cultural, inclusive no campo da comunicação, que abarca questões como a pluralidade cultural e os direitos humanos.

⁵⁵ Culturas manifestas oriundas das populações que integram os mais diversos núcleos sociais, com suas tradições e culturas arraigadas ou em transformação.

Entre os conceitos do Artigo nº 4 estão as definições da própria diversidade cultural, como já apresentada neste trabalho, além de outras definições relevantes para a aplicação do conceito, entre elas: “expressões culturais” como aquelas “expressões que resultam da criatividade de indivíduos, grupos e sociedades e que possuem conteúdo cultural” (Ibid., p. 5); “conteúdo cultural” como aquele que se refere “ao caráter simbólico, dimensão artística e valores culturais que têm por origem ou expressam identidades culturais” (Ibid., p. 5); “atividades, bens e serviços culturais” como sendo as “atividades, bens e serviços que, considerados sob o ponto de vista da sua qualidade, uso ou finalidade específica, incorporam ou transmitem expressões culturais, independentemente do valor comercial que possam ter” e podem ser “um fim em si mesmas, ou contribuir para a produção de bens e serviços culturais” (Ibid., p. 5); “indústrias culturais” se referem “às indústrias que produzem e distribuem bens e serviços culturais” (Ibid., p. 5) que estão diretamente vinculadas as atividades, bens e serviços; “políticas e medidas culturais” são referenciadas como as “políticas e medidas relacionadas à cultura, seja no plano local, regional, nacional ou internacional, que tenham como foco a cultura como tal, ou cuja finalidade seja exercer efeito direto sobre as expressões culturais de indivíduos, grupos ou sociedades”, sendo que incluem “a criação, produção, difusão e distribuição de atividades, bens e serviços culturais, e o acesso aos mesmos” (Ibid., p. 5); “proteção”, como já apresentado, significa a “adoção de medidas que visem à preservação, salvaguarda e valorização da diversidade das expressões culturais” (Ibid., p. 5); “interculturalidade” refere-se à “existência e interação equitativa de diversas culturas, assim como à possibilidade de geração de expressões culturais compartilhadas por meio do diálogo e respeito mútuo” (Ibid., p. 5).

Entre os objetivos apresentados no Artigo 1º da Convenção (2006) estão em destaque a valorização de relações interculturais promovendo e protegendo as expressões culturais com suas especificidades: proteger e promover a diversidade das expressões culturais; criar condições para que as culturas floresçam e interajam livremente em benefício mútuo; encorajar o diálogo entre culturas a fim de assegurar intercâmbios culturais mais amplos e equilibrados no mundo em favor do respeito intercultural e de uma cultura da paz; fomentar a interculturalidade de forma a desenvolver a interação cultural, no espírito de construir pontes entre os povos; promover o respeito pela diversidade das expressões culturais e a conscientização de seu valor nos planos local, nacional e internacional; reafirmar a importância do vínculo entre cultura e desenvolvimento para todos os países, especialmente para países em desenvolvimento, e encorajar as ações

empreendidas no plano nacional e internacional para que se reconheça o autêntico valor desse vínculo; reconhecer natureza específica das atividades, bens e serviços culturais enquanto portadores de identidades, valores e significados; reafirmar o direito soberano dos Estados de conservar, adotar e implementar as políticas e medidas que considerem apropriadas para a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais em seu território; fortalecer a cooperação e a solidariedade internacionais em um espírito de parceria visando, especialmente, o aprimoramento das capacidades dos países em desenvolvimento de protegerem e de promoverem a diversidade das expressões culturais. (CONVENÇÃO, 2006, p. 3).

Entre os princípios diretores da Convenção (2006) contidos se destacam, conforme argumentado no Artigo nº 2, entendendo a diversidade cultural como sendo a grande riqueza para os indivíduos e a sociedade, que: o “princípio do respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais” entre elas “os direitos humanos e as liberdades fundamentais, tais como a liberdade de expressão, informação e comunicação, bem como a possibilidade dos indivíduos de escolherem expressões culturais” (Ibid., p. 4) que estão consagradas na Declaração Universal dos Direitos Humanos e garantidos pelo direito internacional. O “princípio da soberania” dando aos Estados o “direito soberano de adotar medidas e políticas para a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais em seus respectivos territórios” (Ibid., p. 4). O “princípio da igual dignidade e do respeito por todas as culturas” que garantem a “proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais pressupõem o reconhecimento da igual dignidade e o respeito por todas as culturas, incluindo as das pessoas pertencentes a minorias e as dos povos indígenas” (Ibid., p. 4).

Outros princípios também integram o Artigo nº 2, como o “princípio da complementaridade dos aspectos econômicos e culturais do desenvolvimento” que compreende os aspectos culturais “tão importantes quanto os seus aspectos econômicos, e os indivíduos e povos têm o direito fundamental de dele participarem e se beneficiarem” (Ibid., p. 4). O “princípio do desenvolvimento sustentável” que entende a diversidade cultural como “grande riqueza para os indivíduos e as sociedades”, sendo a proteção, promoção e manutenção dela “condição essencial para o desenvolvimento sustentável em benefício das gerações atuais e futuras” (Ibid., p. 4). O “princípio do acesso equitativo” a partir de “uma rica e diversificada gama de expressões culturais provenientes de todo o mundo e o acesso das culturas aos meios de expressão e de difusão constituem importantes elementos para a valorização da diversidade cultural e o incentivo ao entendimento mútuo”

(Ibid., p. 4). O “princípio da abertura e do equilíbrio” entendendo que “ao adotarem medidas para favorecer a diversidade das expressões culturais, os Estados buscarão promover, de modo apropriado, a abertura a outras culturas do mundo e garantir que tais medidas estejam em conformidade com os objetivos perseguidos pela presente Convenção” (Ibid., p 4).

Os princípios diretores da Convenção apontam a diversidade cultural como a grande riqueza não só para os indivíduos, mas também para a sociedade. Entende como um elemento precioso em uma realidade social não apenas para a própria nação, mas também para as relações interculturais pensadas, inclusive, no entendimento mútuo. Ou seja, torna-se elemento que deve ser apropriado e valorizado como contraponto de conflitos e tensões entre modos de manifestações e expressões, entre existências conscientes nas suas mais diversas singularidades, na busca por alcançar princípios de acessos equitativos, o que torna as relações propostas uma distinção clara dos movimentos sociais capitalistas instaurados. O desafio, no entanto, está no equilíbrio entre a promoção, produção e manutenção de tais iniciativas diante da diversidade cultural para que, ao lidarem com interações junto aos mecanismos do sistema industrial capitalista não percam suas diferenças essenciais e, caso mudanças das criações originalmente e culturalmente diversas ocorram, sejam para aprimoramento e não simples adequação ao modelo instaurado.

A equidade, na busca por uma condição de equilíbrio das manifestações e expressões da diversidade cultural, resulta em um reordenamento dos predomínios da indústria cultural vigente não apenas para o cinema, mas em todas as instâncias culturais e econômicas. Por conta disso, a Convenção atrela uma proposta de complementaridade entre aspectos econômicos e culturais do desenvolvimento, considerando ainda princípios da abertura e do equilíbrio, o que pode ser benéfico e contemplativo para a equidade proposta, criando novo espaços para as manifestações e expressões culturais nas suas mais diversas formas. No entanto, insistindo no risco, a mesma proposta pode ser um risco para as manifestações e expressões culturais que devem estar com suas própria culturas singulares adequadas, moldadas, alinhadas, ou seja, modificadas e ajustadas a complementaridade dos interesses e aspectos econômicos vigentes.

Outro risco neste contexto abrange a garantia do equilíbrio entre as partes culturais e econômicas envolvidas. Faz-se necessário buscar a garantia de que as aberturas não venham a resultar - por parte dos interesses econômicos - a absorção e modelagem apenas das manifestações oriundas da diversidades culturais que sejam aderente aos seus interesses. Na busca por uma medida preventiva de cuidado ao favorecimento da

diversidade das expressões cultural diante de tais aberturas para que estejam alinhadas a Convenção, o documento aponta que caberá aos Estados buscar promover de modo que entenda ser apropriado a abertura para outras culturas. Mesmo com tal ressalva, identifica-se uma dependência da disposição do Estado para tal movimento, além do desafio diante da compreensão do que seja mais apropriado e adequado para a abertura - a partir do olhar de alteridade - daquele que abrirá suas fronteiras para tais relações. Mais uma vez se identifica o risco dos interesses dos envolvidos junto ao Estado, os desafios de representatividade e participação junto as instâncias de decisão são colocados em condição de atenção.

As regras gerais que envolvem direitos e obrigações da Convenção encontram-se no Artigo nº 5, no qual determina que as partes devem estar em conformidade com a Carta das Nações Unidas. O artigo apresenta que as partes, além dos princípios do direito internacional e outros instrumentos universalmente reconhecidos vinculados aos direitos humanos, reafirmam ser um direito soberano das partes para que possam formular e implementar “suas políticas culturais e de adotar medidas para a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais, bem como para o fortalecimento da cooperação internacional, a fim de alcançar os objetivos da presente Convenção” (CONVENÇÃO, 2006, p. 5).

As ações, no entanto, são alertadas para que “quando uma parte implementar políticas e adotar medidas para proteger e promover a diversidade das expressões culturais em seu território, tais políticas e medidas devam ser compatíveis com as disposições da presente Convenção” (Ibid., p. 5). De modo complementar, o Artigo nº 6 voltado aos direitos das partes no âmbito nacional, apresenta que no marco de suas políticas e medidas culturais, devem levar “em consideração as circunstâncias e necessidades que lhe são particulares, cada parte poderá adotar medidas destinadas a proteger e promover a diversidade das expressões culturais em seu território” (Ibid., p. 6). Sendo assim as medidas adotadas poderão incluir: medidas regulatórias que visem à proteção e promoção da diversidade das expressões culturais; medidas que, de maneira apropriada, criem oportunidades às atividades, bens e serviços culturais nacionais – entre o conjunto das atividades, bens e serviços culturais disponíveis no seu território – para a sua criação, produção, difusão, distribuição e fruição, incluindo disposições relacionadas à língua utilizada nessas atividades, bens e serviços. (CONVENÇÃO, 2006)

Os artigos destacam a importância de que cada nação construa suas próprias leis norteadas no documento, mas buscando com suas medidas atender as demandas específicas

da diversidade e expressões culturais de seu território, de sua própria nação. Para isso, compreendendo o conceito sistematizado sobre diversidade cultural se aponta fundamental para tal contemplação a clareza das diversas formas de existências conscientes de uma nação, centrando sua atenção nas identidades coletivas manifestas, nos processos de reconhecimento e pertencimento, as vontades manifestas, os processos institucionalizados, as constantes modificações, ações de alteridade que permitam compreender quais são as culturas existentes em uma nação para que seja possível compreender suas diversidades, suas singularidades, suas circunstâncias visando, desta forma, uma apropriada e concreta contemplação das necessidades que lhe são particulares.

Tais delimitações e clarezas de compreensão, mesmo em culturas miscigenadas e múltiplas, como é o caso do Brasil, faz-se necessário que a nação conheça e adapte suas ações para que consiga contemplar as demandas sociais culturais nas suas mais diversas instâncias. Mesmo que seja fundamental uma identidade cultural uniformizada enquanto nação compreendendo dela delimitações geográficas, língua pátria, sistema político legislativo, executivo e judiciário como gestores etc, devem ser compreendidas legalmente em território nacional as especificidades que integram as identidades culturalmente diversas, formadoras de organizações sociais, pertencentes ao seu território. No caso do Brasil, identificam-se com mais detalhes no âmbito legal as já citadas organizações de grupos indígenas ou quilombolas, mas na lei que adota a Convenção para a contemplação da diversidade cultural no Brasil, não há uma especificação nacional de quais são as diversidades culturais que integram especificamente a nação brasileira.

As medidas para a promoção das expressões culturais, são apresentadas na Convenção no Artigo nº 7 no qual determina que as partes devem buscar reconhecer “a importante contribuição dos artistas, de todos aqueles envolvidos no processo criativo, das comunidades culturais e das organizações que os apoiam em seu trabalho” (Ibid., p. 6), além disso, reconhecer “o papel central que desempenham ao nutrir a diversidade das expressões culturais” (Ibid., p. 6). Por conta disso. Recomenda que as partes devem em seus territórios procurar criar ambiente que visem encorajar indivíduos e grupos sociais a: criar, produzir, difundir, distribuir suas próprias expressões culturais, e a elas ter acesso, conferindo a devida atenção às circunstâncias e necessidades especiais da mulher, assim como dos diversos grupos sociais, incluindo as pessoas pertencentes às minorias e povos indígenas; ter acesso às diversas expressões culturais provenientes do seu território e dos demais países do mundo. (CONVENÇÃO, 2006, p. 6)

Para as medidas de proteção das expressões culturais o Artigo nº 8 da Convenção apresenta que poderá se “diagnosticar a existência de situações especiais em que expressões culturais em seu território estejam em risco de extinção, sob séria ameaça ou necessitando de urgente salvaguarda” (Ibid., p. 6). Se assim diagnosticada, o artigo aponta que as partes poderão “adotar todas as medidas apropriadas para proteger e preservar as expressões culturais” (Ibid., p. 7) respeitando as conformidades da Convenção.

Detalhando as questões ligadas a educação e a conscientização pública, o Artigo nº 10 apresenta uma série de ações que as partes devem adotar. Entre elas “propiciar e desenvolver a compreensão da importância da proteção e promoção da diversidade das expressões culturais, por intermédio, entre outros, de programas de educação e maior sensibilização do público” (Ibid., p. 7); atuar para “cooperar com outras partes e organizações regionais e internacionais para alcançar o objetivo do presente artigo” (Ibid., p. 8); e por fim, mais uma vez no escopo da contemplação da indústria cultural, esforçar-se para “incentivar a criatividade e fortalecer as capacidades de produção, mediante o estabelecimento de programas de educação, treinamento e intercâmbio na área das indústrias culturais” (Ibid., p. 7). O artigo aponta ainda que tais medidas deverão ser aplicadas “de modo a não terem impacto negativo sobre as formas tradicionais de produção” (Ibid., p. 7), o que se torna mais uma vez um ponto de atenção da Convenção.

Em complemento ao Artigo nº 10, o Artigo nº 11 volta-se à participação da sociedade civil. Nele o documento apresenta que as partes devem reconhecer “o papel fundamental da sociedade civil na proteção e promoção da diversidade das expressões culturais” (Ibid., p. 7). Por conta disso, “as partes deverão encorajar a participação ativa da sociedade civil em seus esforços para alcançar os objetivos da presente Convenção” (Ibid., p. 7). Neste ponto, o Artigo nº 11 deve receber atenção para que tais estímulos, como já citados, envolvam também o processo de acesso e consumo com participação ativa da sociedade civil para alcançar objetivos propostos.

A Convenção apresenta também artigos de cooperação e integração entre as partes/as nações nos artigos que vão do número 12 ao número 19. Destacam-se para esta pesquisa no Artigo nº 12 relacionado a promoção das cooperação internacional a procura por fortalecer a cooperação bilateral das partes, tanto regional, quanto internacional; a busca por “facilitar o diálogo entre as partes sobre política cultural” (Ibid., p. 7), buscando favorecer e promover a diversidade das expressões culturais para “reforçar as parcerias com a sociedade civil, organizações não-governamentais e setor privado” (Ibid., p. 7), além de “promover a utilização das novas tecnologias e encorajar parcerias para incrementar o

compartilhamento de informações, aumentar a compreensão cultural e fomentar diversidade das expressões culturais” (Ibid., p. 7). Por fim, “encorajar a celebração de acordos de co-produção e de co-distribuição” (Ibid., p. 7). Todas as ações do Artigo nº 12 buscam envidar esforços das partes para “integrar a cultura nas suas políticas de desenvolvimento, em todos os níveis, a fim de criar condições propícias ao desenvolvimento sustentável e, nesse marco, fomentar os aspectos ligados à proteção e promoção da diversidade das expressões culturais” (Ibid., p. 7).

Desdobrando questões ligadas à cooperação para o desenvolvimento, o Artigo nº 14, aponta que as partes devem voltar a cooperação para o desenvolvimento sustentável, além da “redução da pobreza, especialmente em relação às necessidades específicas dos países em desenvolvimento, com vistas a favorecer a emergência de um setor cultural dinâmico” (Ibid., p. 8). Para isso recomenda, entre outros, os seguintes meios:

- (a) o fortalecimento das indústrias culturais em países em desenvolvimento:
 - (i) criando e fortalecendo as capacidades de produção e distribuição culturais nos países em desenvolvimento;
 - (ii) facilitando um maior acesso de suas atividades, bens e serviços culturais ao mercado global e aos circuitos internacionais de distribuição;
 - (iii) permitindo a emergência de mercados regionais e locais viáveis;
 - (iv) adotando, sempre que possível, medidas apropriadas nos países desenvolvidos com vistas a facilitar o acesso ao seu território das atividades, bens e serviços culturais dos países em desenvolvimento;
 - (v) apoiando o trabalho criativo e facilitando, na medida do possível, a mobilidade dos artistas dos países em desenvolvimento;
 - (vi) encorajando uma apropriada colaboração entre países desenvolvidos e em desenvolvimento, em particular nas áreas da música e do cinema.
 - (b) o fortalecimento das capacidades por meio do intercâmbio de informações, experiências e conhecimentos especializados, assim como pela formação de recursos humanos nos países em desenvolvimento, nos setores público e privado, no que concerne notadamente as capacidades estratégicas e gerenciais, a formulação e implementação de políticas, a promoção e distribuição das expressões culturais, o desenvolvimento das mídias, pequenas e micro empresas, e a utilização das tecnologias e desenvolvimento e transferência de competências;
 - (c) a transferência de tecnologias e conhecimentos mediante a introdução de medidas apropriadas de incentivo, especialmente no campo das indústrias e empresas culturais;
 - (d) o apoio financeiro mediante:
 - (i) o estabelecimento de um Fundo Internacional para a Diversidade Cultural conforme disposto no artigo 18;
 - (ii) a concessão de assistência oficial ao desenvolvimento, segundo proceda, incluindo a assistência técnica, a fim de estimular e incentivar a criatividade;
 - (iii) outras formas de assistência financeira, tais como empréstimos com baixas taxas de juros, subvenções e outros mecanismos de financiamento.
- (CONVENÇÃO, 2006, p. 8)

Entre as modalidades de colaboração, o Artigo nº 15 apresenta que as partes deverão incentivar o “desenvolvimento de parcerias entre o setor público, o setor privado e organizações de fins não-lucrativos e também no interior dos mesmos” (Ibid., p. 9). Tais parcerias devem ser desenvolvidas “a fim de cooperar com os países em desenvolvimento no fortalecimento de suas capacidades de proteger e promover a diversidade das expressões culturais” (Ibid., p. 9), buscando enfatizar “de acordo com as necessidades concretas dos países em desenvolvimento, a melhoria da infraestrutura, dos recursos humanos e políticos, assim como o intercâmbio de atividades, bens e serviços culturais” (Ibid., p. 9).

Buscando o fortalecimento entre as parcerias, o Artigo nº 16, voltado ao tratamento preferencial para países em desenvolvimento, apresenta que os países desenvolvidos devem facilitar o intercâmbios culturais com os países em desenvolvimento “garantindo, por meio dos instrumentos institucionais e jurídicos apropriados, um tratamento preferencial aos seus artistas e outros profissionais e praticantes da cultura, assim como aos seus bens e serviços culturais” (Ibid., p. 9). E no caso de cooperação internacional em situação de grave ameaça às expressões culturais, o Artigo nº 17 determina que “as partes cooperarão para mutuamente se prestarem assistência, conferindo especial atenção aos países em desenvolvimento” (Ibid., p. 9) nas situações que envolvam as medidas para a proteção das expressões culturais da devida Convenção.

Por fim, destaca-se nesta pesquisa o Artigo nº 30 voltado aos sistemas constitucionais não unitários ou federativos que compreende, independente do sistema constitucional vigente, que as partes deverão aplicar as determinações da Convenção, sendo

de competência de cada uma das unidades constituintes, sejam elas Estados, condados, províncias ou cantões que, em virtude do sistema constitucional da federação, não tenham a obrigação de adotar medidas legislativas, o governo federal comunicará, quando necessário, essas disposições às autoridades competentes das unidades constituintes, sejam elas Estados, condados, províncias ou cantões, com a recomendação de que sejam aplicadas. (CONVENÇÃO, 2006, p. 14)

Buscando o suporte para as partes integrantes da Convenção são apresentadas ainda no documento outros artigos vinculados a ações do Fundo Internacional para a Diversidade Cultural, a Conferência das Partes, o Comitê Intergovernamental e a Comissão de Conciliação.

Os artigos citados apresentam uma conformação de fortalecimento das nações mais desenvolvidas junto as nações em desenvolvimento buscando, de maneira complementar, o

fortalecimento das relações entre economia e cultura nas suas mais diversas formas. O movimento também se aplica para questões locais ou demandas internas de uma nação. Por conta disso, observa-se de modo otimista o proposto na Convenção. Um fortalecimento das trocas e aprimoramentos culturais propostos são compreendidos como salutareos e construtivos para as nações em parceria. A troca e a miscigenação cultural são ferramentas poderosas de transformação e evolução da própria cultura em suas mais diversas formas. No entanto, mais uma vez alerta-se para o risco da complementaridade com questões econômicas, viabilizando com tais iniciativas possibilidades de superações de fronteiras sociais até então existentes para uma entrada de culturas dominantes não ocorrendo de modo equitativo.

Em síntese, a Convenção apresenta a diversidade cultural como uma característica compreendida como essencial da humanidade, como um patrimônio comum da humanidade para o benefício de todos por considerar que um mundo rico e variado permite aumentar a gama de possibilidades e nutrir as capacidades e valores humanos, viabilizando constituir, assim, um dos principais pilares de desenvolvimento sustentável das comunidades, povos e nações, por compreendê-la indispensável para a paz e a segurança, sejam elas no plano local, nacional e internacional, além de ser importante para a plena realização dos direitos humanos e das liberdades fundamentais determinadas na Declaração Universal dos Direitos Humanos e outros instrumentos reconhecidos (CONVENÇÃO, 2006).

A Convenção (2006) destaca ainda os desafios e necessidades do papel da cultura e da diversidade cultural para a sociedade por ser um elemento estratégico no âmbito das políticas de desenvolvimento nacionais e internacionais, além de possibilitar aos indivíduos e aos povos que se expressem e compartilhem com outros suas ideias, valores e singularidades culturais. É compreendida sendo fortalecida quando se viabilizam a livre circulação de ideias e são nutridas trocas constantes e de interação entre culturas. Compreende-a como papel essencial as interações e as manifestações de criatividade culturais, sendo elas capazes de nutrir e renovar as expressões culturais, além de fortalecer o papel que desempenham aqueles que atuam e participam do desenvolvimento da cultura buscando o progresso da sociedade como um todo. Reconhece-se a importância da vitalidade das culturas para todos, sejam elas também pertencentes a minorias e povos indígenas, respeitando suas formas de manifestação de suas expressões culturais dentro de seus espaços tradicionais por meio de liberdade de criar, difundir e distribuir. Reconhece-se ainda, neste escopo, a importância do acesso a essas culturas, visando favorecer o seu

próprio desenvolvimento, bem como asseguras sua importância, proteção e promoção (CONVENÇÃO, 2006).

Deste modo, é possível compreender a relevância do documento, mas é imperativo considerar que sua efetividade estará condicionada tanto ao Estado quanto ao povo de uma dada nação para o cumprimento dos elementos apresentados na Convenção, bem como as esferas econômicas que permeiam as relações culturais nas suas mais diversas formas. Ao atrelar de modo complementar a economia com a cultura, compreende-se que a efetividade do documento, adotado como lei no Brasil, limita-se em suas principais esferas de produção, distribuição e consumo – recorte desta pesquisa - à lógica das indústrias culturais, como o próprio texto explicita e que será possível observar a seguir nos documentos desenvolvidos especificamente para o cinema e o audiovisual. Desta forma, compreende-se uma possível análise de efetividade âmbito do cinema e do próprio audiovisual condicionada aos princípios das indústrias culturais conceituada pela Convenção que seguem as lógicas de produção e distribuição industriais de bens e serviços culturais delineadas no Brasil pelo sistema social capitalista.

5.4 As leis e normatizações para a diversidade cultural no cinema brasileiros

Em busca pelo aprimoramento do audiovisual no Brasil, em dezembro de 2010, por meio da Lei nº 12.343, a partir do Artigo nº 215 da Constituição Federal de 1988, institui-se o Plano Nacional de Cultura (PNC), iniciativa que envolve princípios, objetivos, diretrizes, ações, estratégias e metas para direcionar e orientar o poder público para a formulação de políticas culturais durante o período de dez anos, ou seja, até dezembro de 2020, com revisões e adequações periódicas ao longo de sua ação. “Seu objetivo é orientar o desenvolvimento de programas, projetos e ações culturais que garantam a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da diversidade cultural existente no Brasil” (SITE MINC, 2018). O plano foi concebido após a realização de diversas atividades junto a sociedade civil, entre fóruns, consultas públicas (SITE MINC, 2018), sob a supervisão do Conselho Nacional de Política Cultural⁵⁶ (CNPC).

⁵⁶ “O CNPC é um órgão colegiado que compõe o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e integra a estrutura básica do Ministério da Cultura (MinC). O CNPC foi instituído pela Constituição Federal, art. 216-A, § 2º, inciso II, pelo Decreto nº 5.520/2005 e pela Portaria nº 28/2016. Ele tem por finalidade propor a formulação de políticas públicas, com vistas a promover a articulação e o debate dos diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada, para o desenvolvimento e o fomento das atividades culturais no território nacional.” (SITE MINC, 2018 (b)).

Entre os eixos norteadores do plano estão: a cultura como expressão simbólica; a cultura como direito de cidadania; a cultura como potencial para o desenvolvimento econômico. Destacam-se ainda no plano a necessidade de fortalecimento dos processos de gestão e participação social. O documento é formulado pelos seguintes capítulos: Do Estado, Da Diversidade, Do Acesso, Do Desenvolvimento Sustentável, e Da Participação Social, composto por 36 estratégias, 274 ações e 53 metas, sendo as metas publicadas por meio da Portaria nº 123, de 13 de dezembro de 2011. Nesta pesquisa a atenção será centrada nos princípios e objetivos do Plano voltados à contemplação da diversidade cultural.

O Plano Nacional de Cultura foi designado a ser coordenado pelo Ministério da Cultura, no entanto o documento foi pensado para que a cultura seja parte da agenda de municípios, estados, o Governo Federal, bem como da própria sociedade. (MINC SITE, 2018a). “Neste sentido, a adesão ao Sistema Nacional de Cultura traz a prerrogativa dos estados e dos municípios elaborarem planos de cultura que dialoguem com PNC sem perder as especificidades locais” (MINC SITE, 2018a). Além disso, o plano permite também que outros entes públicos e privados colaborem, em caráter voluntário e com termo de adesão específico, em busca da garantia dos princípios, objetivos, diretrizes e metas, “tais como empresas, organizações corporativas e sindicais, organizações da sociedade civil, fundações, pessoas físicas e jurídicas” (MINC SITE, 2018a).

O plano institui ainda o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), com o papel de reunir dados sobre as políticas culturais que integram o monitoramento do plano, como o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, fonte dos dados utilizados nesta pesquisa. Além do sistema, há outros sistemas de monitoramento instituídos ou em parceria junto ao Plano Nacional de Cultura, entre eles: Sistema Integrado de Administração Financeira do Governo Federal (SIAFI); Sistema de Convênios (Siconv); Sistema de Georreferenciamento (GEOCaps); Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salic); Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP); Pesquisa Frequência de Práticas Culturais do IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil do IPL – Instituto Pró-livro; Pesquisa de Informações Básicas Municipais e Estaduais do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística; e Pesquisa do Índice de Competitividade do Turismo Nacional – Mtur – Ministério do Turismo. (MINC SITE, 2018a).

As disposições preliminares do Plano Nacional de Cultura definem no Artigo 1º que o documento será regido pelos seguintes princípios: liberdade de expressão, criação e

fruição; diversidade cultural; respeito aos direitos humanos; direito de todos à arte e à cultura; direito à informação, à comunicação e à crítica cultural; direito à memória e às tradições; responsabilidade socioambiental; valorização da cultura como vetor do desenvolvimento sustentável; democratização das instâncias de formulação das políticas culturais; responsabilidade dos agentes públicos pela implementação das políticas culturais; colaboração entre agentes públicos e privados para o desenvolvimento da economia da cultura; e por fim, participação e controle social na formulação e acompanhamento das políticas culturais (BRASIL, 2010).

Entre os objetivos do plano são apresentado no Artigo nº 2: reconhecer e valorizar a diversidade cultural, étnica e regional brasileira como o primeiro entre eles; proteger e promover o patrimônio histórico e artístico, material e imaterial; valorizar e difundir as criações artísticas e os bens culturais; promover o direito à memória por meio dos museus, arquivos e coleções; universalizar o acesso à arte e à cultura; estimular a presença da arte e da cultura no ambiente educacional; estimular o pensamento crítico e reflexivo em torno dos valores simbólicos; estimular a sustentabilidade socioambiental; desenvolver a economia da cultura, o mercado interno, o consumo cultural e a exportação de bens, serviços e conteúdos culturais; reconhecer os saberes, conhecimentos e expressões tradicionais e os direitos de seus detentores; qualificar a gestão na área cultural nos setores público e privado; profissionalizar e especializar os agentes e gestores culturais; descentralizar a implementação das políticas públicas de cultura; consolidar processos de consulta e participação da sociedade na formulação das políticas culturais; ampliar a presença e o intercâmbio da cultura brasileira no mundo contemporâneo; articular e integrar sistemas de gestão cultural (BRASIL, 2010).

Especificamente voltados ao tema da diversidade cultural, entre diversos pontos indiretamente correlacionados, destacam-se para esta pesquisa na lei de criação do Plano Nacional de Cultura no Artigo nº 3 que atribui ao Poder Público:

IV - proteger e promover a diversidade cultural, a criação artística e suas manifestações e as expressões culturais, individuais ou coletivas, de todos os grupos étnicos e suas derivações sociais, reconhecendo a abrangência da noção de cultura em todo o território nacional e garantindo a multiplicidade de seus valores e formações.

V - promover e estimular o acesso à produção e ao empreendimento cultural; a circulação e o intercâmbio de bens, serviços e conteúdos culturais; e o contato e a fruição do público com a arte e a cultura de forma universal;

VI - garantir a preservação do patrimônio cultural brasileiro, resguardando os bens de natureza material e imaterial, os documentos históricos, acervos e coleções, as formações urbanas e rurais, as línguas e

cosmologias indígenas, os sítios arqueológicos pré-históricos e as obras de arte, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência aos valores, identidades, ações e memórias dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira;

VIII - dinamizar as políticas de intercâmbio e a difusão da cultura brasileira no exterior, promovendo bens culturais e criações artísticas brasileiras no ambiente internacional; dar suporte à presença desses produtos nos mercados de interesse econômico e geopolítico do País;

X - regular o mercado interno, estimulando os produtos culturais brasileiros com o objetivo de reduzir desigualdades sociais e regionais, profissionalizando os agentes culturais, formalizando o mercado e qualificando as relações de trabalho na cultura, consolidando e ampliando os níveis de emprego e renda, fortalecendo redes de colaboração, valorizando empreendimentos de economia solidária e controlando abusos de poder econômico;

XI - coordenar o processo de elaboração de planos setoriais para as diferentes áreas artísticas, respeitando seus desdobramentos e segmentações, e também para os demais campos de manifestação simbólica identificados entre as diversas expressões culturais e que reivindicam a sua estruturação nacional. (BRASIL, 2010)

O Anexo do Plano Nacional de Cultura apresenta diretrizes, estratégias e ações da lei. O documento “reafirma uma concepção ampliada de cultura, entendida como fenômeno social e humano de múltiplos sentidos. Ela deve ser considerada em toda a sua extensão antropológica, social, produtiva, econômica, simbólica e estética” (Ibid., 2010). Por conta disso, “ressalta o papel regulador, indutor e fomentador do Estado, afirmando sua missão de valorizar, reconhecer, promover e preservar a diversidade cultural existente no Brasil” (Ibid., 2010). Assim, determina que compete ao Estado: qualificar a gestão cultural; fomentar a cultura; preservar o patrimônio material e imaterial, além de:

- Formular políticas públicas, identificando as áreas estratégicas de nosso desenvolvimento sustentável e de nossa inserção geopolítica no mundo contemporâneo, fazendo confluir vozes e respeitando os diferentes agentes culturais, atores sociais, formações humanas e grupos étnicos.
- Proteger e promover a diversidade cultural, reconhecendo a complexidade e abrangência das atividades e valores culturais em todos os territórios, ambientes e contextos populacionais, buscando dissolver a hierarquização entre alta e baixa cultura, cultura erudita, popular ou de massa, primitiva e civilizada, e demais discriminações ou preconceitos.
- Ampliar e permitir o acesso compreendendo a cultura a partir da ótica dos direitos e liberdades do cidadão, sendo o Estado um instrumento para efetivação desses direitos e garantia de igualdade de condições, promovendo a universalização do acesso aos meios de produção e fruição cultural, fazendo equilibrar a oferta e a demanda cultural, apoiando a implantação dos equipamentos culturais e financiando a programação regular destes.
- Ampliar a comunicação e possibilitar a troca entre os diversos agentes culturais, criando espaços, dispositivos e condições para iniciativas compartilhadas, o intercâmbio e a cooperação, aprofundando o processo de integração nacional, absorvendo os recursos tecnológicos, garantindo as conexões locais com os fluxos culturais contemporâneos e centros

culturais internacionais, estabelecendo parâmetros para a globalização da cultura.

- Difundir os bens, conteúdos e valores oriundos das criações artísticas e das expressões culturais locais e nacionais em todo o território brasileiro e no mundo, assim como promover o intercâmbio e a interação desses com seus equivalentes estrangeiros, observando os marcos da diversidade cultural para a exportação de bens, conteúdos, produtos e serviços culturais.
- Estruturar e regular a economia da cultura, construindo modelos sustentáveis, estimulando a economia solidária e formalizando as cadeias produtivas, ampliando o mercado de trabalho, o emprego e a geração de renda, promovendo o equilíbrio regional, a isonomia de competição entre os agentes, principalmente em campos onde a cultura interage com o mercado, a produção e a distribuição de bens e conteúdos culturais internacionalizados. (BRASIL, 2010)

A partir do Plano Nacional de Cultura é possível identificar um processo de comprometimento do papel do Estado junto a diversidade cultural no Brasil na busca por uma ação de gestão que vise garantir a contemplação das propostas apresentadas na Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade e das Expressões Culturais. Além disso, o documento busca ampliar o detalhamento de como o Estado deve agir para a proteção e promoção da diversidade cultural, apresentando ações mais voltadas ao escopo do desenvolvimento cultural em relação ao escopo econômico, mesmo que vise processos de produção, distribuição e consumo. O reconhecimento cultural em território nacional, com suas mais diversas e singulares formas de ser e existir, passa a receber um tratamento legal que abarca uma valorização da identidade e da própria alteridade em processos de valores simbólicos da nação, conforme é estruturado no Capítulo II da lei.

Exatamente sobre este trecho da lei, o Capítulo II trata como temática especificamente “Da Diversidade reconhecer e valorizar a diversidade proteger e promover as artes e expressões culturais”. Ele apresenta que a “formação sociocultural do Brasil é marcada por encontros étnicos, sincretismos e mestiçagens” (Ibid., 2010). Por conta disso, o anexo da lei aponta de modo significativo que “é dominante, na experiência histórica, a negociação entre suas diversas formações humanas e matrizes culturais no jogo entre identidade e alteridade, resultando no reconhecimento progressivo dos valores simbólicos presentes em nosso território” (Ibid., 2010).

Assim, apresenta que não podem ser ignoradas “as tensões, dominações e discriminações que permearam e permeiam a trajetória do país, registradas inclusive nas diferentes interpretações desses fenômenos e nos termos adotados para expressar as identidades” (Ibid., 2010). Desta forma, aponta que “as políticas públicas de cultura devem adotar medidas, programas e ações para reconhecer, valorizar, proteger e promover essa

diversidade” (Ibid., 2010). Entende ainda que a diversidade cultural deve estar “no centro das políticas de Estado e como elo de articulação entre segmentos populacionais e comunidades nacionais e internacionais” (Ibid., p. 2010). Por fim, justifica que a diversidade cultural no país “se atualiza – de maneira criativa e ininterrupta – por meio da expressão de seus artistas e de suas múltiplas identidades, a partir da preservação de sua memória, da reflexão e da crítica” (Ibid., 2010).

Entre as estratégias de ações que são apresentados nos anexos do Plano Nacional de Cultura, encontram-se 66 tópicos diretamente ligados ao estímulo e valorização da diversidade cultural em diversas instâncias. Destacam-se para esta pesquisa alguns trechos mais significativos, entre eles: “estabelecer abordagens intersetoriais e transdisciplinares para a execução de políticas dedicadas às culturas populares, incluindo seus detentores na formulação de programas, projetos e ações” (Ibid., 2010). Outro ponto significativo apresentado em diversos tópicos envolve a promoção do intercâmbio de experiências e ações coletivas diante de grupos e identidades da população, viabilizando a ampliação do reconhecimento e apropriação social da expressão cultural, bem como da diversidade da produção artística brasileira. Tais iniciativas realizadas “por meio de políticas de capacitação e profissionalização, pesquisa e difusão, apoio à inovação de linguagem, estímulo à produção e circulação, formação de acervos e repertórios e promoção do desenvolvimento das atividades econômicas correspondentes” (Ibid., 2010).

Há ainda nos tópicos ações para criar políticas de transmissão de saberes, bem como de fazeres das culturas populares e tradicionais. Para isso, propõem mecanismos como “o reconhecimento formal dos mestres populares, leis específicas, bolsas de auxílio, integração com o sistema de ensino formal, criação de instituições públicas de educação e cultura que valorizem esses saberes e fazeres” (Ibid., 2010), além de outros caminhos como “criação de oficinas e escolas itinerantes, estudos e sistematização de pedagogias e dinamização e circulação dos seus saberes no contexto em que atuam” (Ibid., 2010). Apontam ainda a necessidade de “desenvolver e ampliar programas dedicados à capacitação de profissionais para o ensino de história, arte e cultura africana, afro-brasileira, indígena e de outras comunidades não hegemônicas, bem como das diversas expressões culturais e linguagens artísticas”. (Ibid., 2010)

Para as culturas tradicionais e outras formas de culturas diversas propõe realizar formas de mapeamento, preservação, restauração e difusão, também por meio “dos acervos históricos das culturas afro-brasileira, indígenas e de outros povos e comunidades tradicionais, valorizando tanto sua tradição oral quanto sua expressão escrita nos seus

idiomas e dialetos e na língua portuguesa” (Ibid., 2010), além de “realizar campanha, nacionais, regionais e locais de valorização das culturas dos povos e comunidades tradicionais” (Ibid., 2010), considerando ainda estímulos para a autogestão dos patrimônios locais; bem como de “diversas expressões da diversidade brasileira, sobretudo aquelas correspondentes ao patrimônio imaterial, às paisagens tradicionais e aos lugares de importância histórica e simbólica para a nação brasileira” (Ibid., 2010). Para auxiliar no âmbito dos patrimônios imateriais “instituir a paisagem cultural como ferramenta de reconhecimento da diversidade cultural brasileira, ampliando a noção de patrimônio para o contexto territorial e abarcando as manifestações materiais e imateriais das áreas” (Ibid., 2010). Para a contemplação de povos e comunidades sujeitas à discriminação e marginalização apresenta:

Realizar programas de reconhecimento, preservação, fomento e difusão do patrimônio e da expressão cultural dos e para os grupos que compõem a sociedade brasileira, especialmente aqueles sujeitos à discriminação e marginalização: os indígenas, os afro-brasileiros, os quilombolas, outros povos e comunidades tradicionais e moradores de zonas rurais e áreas urbanas periféricas ou degradadas; aqueles que se encontram ameaçados devido a processos migratórios, modificações do ecossistema, transformações na dinâmica social, territorial, econômica, comunicacional e tecnológica; e aqueles discriminados por questões étnicas, etárias, religiosas, de gênero, orientação sexual, deficiência física ou intelectual e pessoas em sofrimento mental. (BRASIL, 2010)

Identificam-se neste tópico diversos segmentos e grupos sociais sujeitos a marginalização e/ou discriminação que também integram os núcleos de diversidade cultural, sendo uma definição legal mais clara e precisa de quais núcleos culturais brasileiros possam estar incluídos no conceito de diversidade cultural. Voltado para outras formas de valorização e preservação da diversidade cultural, os tópicos do anexo do Plano Nacional de Cultura trazem como ações “fomentar projetos que visem a preservação e a difusão das brincadeiras e brinquedos populares, cantigas de roda, contações de histórias, adivinhações e expressões culturais similares” (Ibid., 2010). Apresenta também a iniciativa de “promover a elaboração de inventários sobre a diversidade das práticas religiosas, incluindo seus ritos e festas” (Ibid., 2010). Para o escopo da mulher e LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros propõe “integrar as políticas públicas de cultura destinadas ao segmento LGBT, sobretudo no que diz respeito à valorização da temática do combate à homofobia, promoção da cidadania e afirmação de direitos”, além de “fomentar políticas públicas de cultura voltadas aos direitos das mulheres e sua valorização, contribuindo para a redução das desigualdades de gênero”

(Ibid., 2010). Valoriza ainda e incentiva “projetos de moda e vestuário que promovam conceitos estéticos baseados na diversidade e na aceitação social dos diferentes tipos físicos e de suas formas de expressão” (BRASIL, 2010).

Buscando estímulos e ações de promoção e preservação da diversidade cultural, mas voltadas à processos duradouros de reconhecimento e consolidação, inclusive por meio da educação, o Plano apresenta diversos tópicos, entre eles: “formular e implementar planos setoriais nacionais de linguagens artísticas e expressões culturais, que incluam objetivos, metas e sistemas de acompanhamento, avaliação e controle social” (Ibid., 2010). Apresenta a promoção de diversas ações de educação formal e informal, inclusive por meio de acervos públicos, voltadas ao patrimônio históricos e de memórias coletivas “em suas diversas manifestações como fundamento da cidadania, da identidade e da diversidade cultural” (Ibid., 2010). Defende a fomentação, documentação e disseminação do conhecimento, além da ampliação da “apropriação social do patrimônio cultural brasileiro, por meio de editais de seleção de pesquisa, premiações, fomento a estudos sobre o tema e incentivo a publicações voltados a instituições de ensino e pesquisa e a pesquisadores autônomos” (Ibid., 2010).

Um ponto de acentuada relevância é a busca por “fortalecer e preservar a autonomia do campo de reflexão sobre a cultura, assegurando sua articulação indispensável com as dinâmicas de produção e fruição simbólica das expressões culturais e linguagens artísticas” (Ibid., 2010). Para fortalecer a autonomia do campo, apresentam o tópico voltado a busca pela ampliação de programas que sejam destinados à realização de diversas atividades, como seminários, publicações de livros, revistas, jornais e outros impressos abrangendo as questões culturais, bem como o uso da mídia eletrônica e da internet, “para a produção e a difusão da crítica artística e cultural, privilegiando as iniciativas que contribuam para a regionalização e a promoção da diversidade” (Ibid., 2010). Outras ações vinculadas ao campo da comunicação são: “fomentar o emprego das tecnologias de informação e comunicação, como as redes sociais, para a expansão dos espaços de discussão na área de crítica e reflexão cultural” (Ibid., 2010), o incentivo a “projetos de pesquisa sobre o impacto sociocultural da programação dos meios de comunicação concedidos publicamente”, bem como “a formação de linhas de pesquisa, experimentações estéticas e reflexão sobre o impacto socioeconômico e cultural das inovações tecnológicas e da economia global sobre as atividades produtivas da cultura e seu valor simbólico” (Ibid., 2010).

No Capítulo III do anexo do Plano Nacional de Cultura, voltando ao acesso, intitula-se “Universalizar o acesso dos brasileiros à arte e à cultura qualificar ambientes e equipamentos culturais para a formação e fruição do público permitir aos criadores o acesso às condições e meios de produção cultural”. O documento apresenta que “O acesso à arte e à cultura, à memória e ao conhecimento é um direito constitucional e condição fundamental para o exercício pleno da cidadania e para a formação da subjetividade e dos valores sociais” (Ibid., 2010). Por conta disso, entende ser necessário “ultrapassar o estado de carência e falta de contato com os bens simbólicos e conteúdos culturais que as acentuadas desigualdades socioeconômicas produziram nas cidades brasileiras, nos meios rurais e nos demais territórios em que vivem as populações” (Ibid., 2010).

No mesmo capítulo, o plano compreende ainda ser necessário uma ampliação no contato da população com bens simbólicos e os valores culturais do passado e do presente, buscando diversificar as fontes de informação. Para isso aponta ser imperativa a qualificação dos ambientes e equipamentos culturais “em patamares contemporâneos, aumento e diversificação da oferta de programações e exposições, atualização das fontes e canais de conexão com os produtos culturais e a ampliação das opções de consumo cultural doméstico” (Ibid., 2010). Aponta ainda que se faz premente a diversificação da ação do Estado buscando gerar “suporte aos produtores das diversas manifestações criativas e expressões simbólicas, alargando as possibilidades de experimentação e criação estética, inovação e resultado” (Ibid., 2010), o que “pressupõe novas conexões, formas de cooperação e relação institucional entre artistas, criadores, mestres, produtores, gestores culturais, organizações sociais e instituições locais” (Ibid., 2010). Por fim, apresenta que “Estado e sociedade devem pactuar esforços para garantir as condições necessárias à realização dos ciclos que constituem os fenômenos culturais, fazendo com que sejam disponibilizados para quem os demanda e necessita” (Ibid., 2010).

Observa-se na lei uma crescente e relevante necessidade do reconhecimento dos núcleos oriundos de diversidade cultural e de suas produções. Com a lei, por conta disso, torna-se possível corroborar a fragilidade do Estado de reconhecer quais são os núcleos e grupos culturais que integram a diversidade cultural em território brasileiro

Após a institucionalização do Sistema Nacional de Cultura, por meio da PEC 416/2005 – art. 2016-A, e do Plano Nacional de Cultura, institui-se a Lei Cultura Viva, por meio da Lei nº 13.018, de 2014. Ela “é responsável por transformar o Programa Cultura

Viva e sua ação estruturante mais conhecida, os Pontos de Cultura⁵⁷, na Política Nacional de Cultura Viva” (MINC SITE, 2018b). É definida pelo próprio Ministério da Cultura, conforme apresenta no site da instituição, como “a primeira política nacional visando simplificar e desburocratizar os processos de prestação de contas e repasse de recursos para as organizações da sociedade civil; articulação de parceria entre União, Estados, Distrito Federal e Municípios com a sociedade civil” (Ibid., 2018b). Tem como objetivo a consolidação como uma política “eminentemente de base comunitária, possibilitando o amplo exercício dos direitos culturais pelo conjunto da população brasileira e explorando as potencialidades da cultura como eixo transversal do desenvolvimento social e econômico sustentável” (Ibid., 2018b).

Identifica-se a relevância do Plano Nacional de Cultura pela conformação para a execução das políticas públicas e sociais oriundas que venham a convergir com o processo de produção, distribuição e consumo das produções também oriundas dos núcleos de diversidade cultural, bem como com a própria Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Os 66 tópicos apontam ser de expressiva relevância para a cultura quando pensados para a formulação e implementação de planos setoriais, fortalecimento e autonomia, bem como os processos de universalização, ampliação e acesso à cultura, arte por meio de seus bens simbólicos e valores culturais na busca pela diversificação nas fontes de informação. Em termos de estruturas normativas, é possível afirmar que o país estruturou um olhar atento à cultura visando uma melhor compreensão de sua conformação cultural, além de buscar mais estrutura e abrangência da mesma diante do sistema de produção industrial.

Após a institucionalização do Sistema Nacional de Cultura, por meio da PEC nº 416, de 2005, por meio ainda do Artigo 206-A e do Plano Nacional de Cultura, instituído pela Lei nº 12.343 de 2010, foi criada a Política Nacional de Cultura Viva, política pública denominada popularmente como Lei Cultura Viva, a partir da Lei nº 13.018, de 2014. A lei foi criada “visando simplificar e desburocratizar os processos de prestação de contas e repasse de recursos para as organizações da sociedade civil; articulação de parceria entre União, Estados, Distrito Federal e Municípios com a sociedade civil” (SITE CULTURA VIVA, 2018). Traz como proposta governamental se consolidar como uma política

⁵⁷A criação dos Pontos de Cultura atende ainda a Meta 23 do Plano Nacional de Cultura – PNC. “A utilização da certificação simplificada das entidades e coletivos culturais como pontos de cultura através da auto-declaração será fundamental para ampliar a escala, dar visibilidade e democratizar ainda mais esta experiência, alcançando os mais diversos segmentos da diversidade cultural Brasil.” (Ibid., 2018)

entendida como eminentemente “comunitária, possibilitando o amplo exercício dos direitos culturais pelo conjunto da população brasileira e explorando as potencialidades da cultura como eixo transversal do desenvolvimento social e econômico sustentável” (Ibid., 2018). A divulgação da lei no site oficial da política adotada aponta que ela é “uma conquista da sociedade e os Pontos de Cultura são uma experiência de política cultural reconhecida nacional e internacionalmente” (Ibid., 2018). A lei traz como relevante para esta pesquisa seus objetivos apresentados no Artigo nº 2:

- I - garantir o pleno exercício dos direitos culturais aos cidadãos brasileiros, dispondo-lhes os meios e insumos necessários para produzir, registrar, gerir e difundir iniciativas culturais;
- II - estimular o protagonismo social na elaboração e na gestão das políticas públicas da cultura;
- III - promover uma gestão pública compartilhada e participativa, amparada em mecanismos democráticos de diálogo com a sociedade civil;
- IV - consolidar os princípios da participação social nas políticas culturais;
- V - garantir o respeito à cultura como direito de cidadania e à diversidade cultural como expressão simbólica e como atividade econômica;
- VI - estimular iniciativas culturais já existentes, por meio de apoio e fomento da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios;
- VII - promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural;
- VIII - potencializar iniciativas culturais, visando à construção de novos valores de cooperação e solidariedade, e ampliar instrumentos de educação com educação;
- IX - estimular a exploração, o uso e a apropriação dos códigos, linguagens artísticas e espaços públicos e privados disponibilizados para a ação cultural. (BRASIL, 2014)

O Artigo nº 3 apresenta que a lei terá como beneficiária a sociedade e os povos, grupos, comunidades, bem como populações compreendidas em situação de “vulnerabilidade social e com reduzido acesso aos meios de produção, registro, fruição e difusão cultural, que requeiram maior reconhecimento de seus direitos humanos, sociais e culturais ou no caso em que estiver caracterizada ameaça a sua identidade cultural” (BRASIL, 2014). No Artigo nº 4 a lei institui três instrumentos para a sua execução: os Pontos de Cultura, os Pontões de Cultura e Cadastro Nacional de Pontos e Pontões de Cultura que são definidos como:

- I - pontos de cultura: entidades jurídicas de direito privado sem fins lucrativos, grupos ou coletivos sem constituição jurídica, de natureza ou finalidade cultural, que desenvolvam e articulem atividades culturais em suas comunidades;
- II - pontões de cultura: entidades com constituição jurídica, de natureza/finalidade cultural e/ou educativa, que desenvolvam, acompanhem e articulem atividades culturais, em parceria com as redes

regionais, identitárias e temáticas de pontos de cultura e outras redes temáticas, que se destinam à mobilização, à troca de experiências, ao desenvolvimento de ações conjuntas com governos locais e à articulação entre os diferentes pontos de cultura que poderão se agrupar em nível estadual e/ou regional ou por áreas temáticas de interesse comum, visando à capacitação, ao mapeamento e a ações conjuntas;

III - Cadastro Nacional de Pontos e Pontões de Cultura: integrado pelos grupos, coletivos e pessoas jurídicas de direito privado sem fins lucrativos que desenvolvam ações culturais e que possuam certificação simplificada concedida pelo Ministério da Cultura. (BRASIL, 2014)

Tanto os Pontos de Cultura, quanto os Pontões de Cultura são compreendidos como “elos entre a sociedade e o Estado, com o objetivo de desenvolver ações culturais sustentadas pelos princípios da autonomia, do protagonismo e da capacitação social das comunidades locais” (Ibid., 2014), compreendendo que entidades juridicamente constituídas poderão, por meio de editais públicos, serem beneficiadas com premiações de iniciativas culturais, bem como de modalidades específicas, podendo estabelecer parcerias e intercâmbios como instituições escolares de formação, pesquisa e extensão, entendendo que a identificação das entidades envolvidas na lei estejam vinculadas as áreas de cultura, educação e cidadania, seguindo a regulamentação do Ministério da Cultura. (BRASIL, 2014). Observa-se uma oportunidade aos grupos e comunidades com mais vulnerabilidade ou com acesso reduzido, mas, ao mesmo tempo, uma necessidade de institucionalização para a contemplação, o que pode prejudicar o benefício para grupos oriundos de diversidade cultural que não consigam ou não queiram fazê-lo.

O Artigo nº 5 apresenta que “visando ao desenvolvimento de políticas públicas integradas e à promoção da interculturalidade” (Ibid., 2014) compreende que são ações estruturantes da Política Nacional de Cultura Viva: intercâmbio e residências artístico-culturais; cultura, comunicação e mídia livre; cultura e educação; cultura e saúde; conhecimentos tradicionais; cultura digital; cultura e direitos humanos; economia criativa e solidária; livro, leitura e literatura; memória e patrimônio cultural; cultura e meio ambiente; cultura e juventude; cultura, infância e adolescência; agente cultura viva; cultura circense; outras ações que vierem a ser definidas em regulamentação pelo órgão gestor da Política Nacional de Cultura Viva (BRASIL, 2014). Buscando contemplar as propostas da lei, são considerados no Artigo nº 6 os seguintes objetivos:

I - Pontos de Cultura:

- a) potencializar iniciativas culturais já desenvolvidas por comunidades, grupos e redes de colaboração;
- b) promover, ampliar e garantir a criação e a produção artística e cultural;
- c) incentivar a preservação da cultura brasileira;

- d) estimular a exploração de espaços públicos e privados que possam ser disponibilizados para a ação cultural;
- e) aumentar a visibilidade das diversas iniciativas culturais;
- f) promover a diversidade cultural brasileira, garantindo diálogos interculturais;
- g) garantir acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural;
- h) assegurar a inclusão cultural da população idosa;
- i) contribuir para o fortalecimento da autonomia social das comunidades;
- j) promover o intercâmbio entre diferentes segmentos da comunidade;
- k) estimular a articulação das redes sociais e culturais e dessas com a educação;
- l) adotar princípios de gestão compartilhada entre atores culturais não governamentais e o Estado;
- m) fomentar as economias solidária e criativa;
- n) proteger o patrimônio cultural material e imaterial;
- o) apoiar e incentivar manifestações culturais populares;

II - Pontões de Cultura:

- a) promover a articulação entre os pontos de cultura;
- b) formar redes de capacitação e de mobilização;
- c) desenvolver programação integrada entre pontos de cultura por região;
- d) desenvolver, acompanhar e articular atividades culturais em parceria com as redes temáticas de cidadania e de diversidade cultural e/ou com os pontos de cultura;
- e) atuar em regiões com pouca densidade de pontos de cultura para reconhecimento do trabalho desenvolvido pelos grupos e instituições locais;
- f) realizar, de forma participativa, levantamento de informações sobre equipamentos, produtos e serviços culturais locais, para dinamizar atuação integrada com os circuitos culturais que os pontos de cultura mobilizam. (BRASIL, 2014)

O Artigo nº 7 determina que serão reconhecidos como Pontos e Pontões de Cultura grupos e entidades que produzam: promoção de cidadania e de uma cultura de paz por intermédio de ações culturais nas comunidades locais; valorização da diversidade cultural e regional brasileira; democratização das ações e bens culturais; fortalecimento de experiências culturais desenvolvidas por agentes e movimentos socioculturais que dialoguem com a comunidade local; reconhecimento dos saberes, dos fazeres, dos cultivos e dos modos de vida das populações indígenas e das comunidades rurais, tradicionais, quilombolas e itinerantes; valorização da infância, adolescência e juventude por meio da cultura; incorporação dos jovens ao mundo do trabalho cultural; inclusão cultural da população idosa por meio da promoção do acesso desse grupo às manifestações de cultura, da oferta de oportunidades para a sua participação ativa nas diversas formas de manifestação artística e do estímulo ao convívio social em ambientes culturais; capacitação e formação continuada dos trabalhadores da cultura; promoção de programas de capacitação e qualificação do acesso às tecnologias da informação para a produção e difusão culturais; fomento à criação de estruturas locais e assessorias técnicas para

capacitação, planejamento e gestão dos pontos de cultura (BRASIL, 2014). O Artigo nº 7 determina para delimitar e contemplar o público proposto na iniciativa que:

§ 1º O reconhecimento dos grupos, coletivos e núcleos sociais comunitários como pontos de cultura para efeitos desta Lei será efetuado após seleção pública, prévia e amplamente divulgada, executada por meio de edital da União, de Estado, de Município ou do Distrito Federal.

§ 2º Para realizar a avaliação e a seleção dos inscritos nos editais, será composta comissão julgadora paritária com membros do Poder Executivo e da sociedade civil, a ser designada pelo órgão competente do Ministério da Cultura, no caso da União.

§ 3º Os pontos e pontões de cultura selecionados terão projetos aprovados por, no mínimo, 12 (doze) meses e, no máximo, 3 (três) anos, renováveis mediante avaliação pelo órgão gestor das metas e resultados, e as normas concernentes à prestação de contas que serão definidas em regulamento pelo órgão executor da Política Nacional de Cultura Viva e que terão relação com o plano de trabalho de cada entidade.

§ 4º É vedada a habilitação como pontos e pontões de cultura de pessoas físicas, instituições com fins lucrativos, fundações e institutos criados ou mantidos por empresas, grupos de empresas ou serviços sociais, exceto para a hipótese prevista no § 2º do art. 4º. (BRASIL, 2014)

O Artigo nº 8 determina que a Política Nacional de Cultura Viva é de responsabilidade do Ministério da Cultura, além dos próprios Estados, do Distrito Federal, bem como dos Municípios que integram o Sistema Nacional de Cultura. Destaca-se no artigo que “o Ministério da Cultura disporá sobre os critérios gerais de distribuição e destinação dos recursos, com atenção especial aos custos diferenciados das regiões do País” (Ibid., 2014), além de que “Poderão ser beneficiadas entidades integrantes do Cadastro Nacional de Pontos e Pontões de Cultura, nos termos dos planos de trabalho por elas apresentados, que se enquadrem nos critérios gerais de distribuição e destinação dos recursos” (Ibid., 2014), critérios esses definidos pelo Ministério da Cultura.

Aponta-se a atenção para esta pesquisa as ações dos Pontos e Pontões de Cultura por compreender serem relevantes para o conhecimento por parte do Estado e auto reconhecimento de núcleos de diversidade cultural existentes em território nacional, bem como para a construção de pontos de produção e acesso a obras audiovisuais produzidas e difundidas que sejam de interesse da região, assim como que viabilizem o acesso a outras formas de manifestações artísticas e culturais. Mesmo que os espaços de manifestações cinematográficas não sejam compreendidas como cinema, mas sim como obras audiovisuais nas suas mais diversas formas, tanto o acesso, quanto a possibilidade de produção podem ser celeiros de criatividade, inovação e experimentação, além de construções de acesso a outros tipos de existências conscientes que podem vir a refletir em

novas formas de produção e conteúdo cinematográfico, além da possibilidade de desenvolvimento de novos públicos para o consumo/acesso cinematográfico.

No entanto, identifica-se no processo de idealização das ações voltadas à cultura por meio de políticas públicas e sociais apresentadas aqui que, mais uma vez, para que possa usufruir das propostas estruturadas pelo Estado, faz-se necessário que os núcleos de manifestação cultural, nas suas mais diversas formas de ser, devam estar ancorados em estruturas institucionalizadas ou burocratizadas a partir das convenções do Estado, o que pode resultar em limitadores e/ou distanciamento de viabilidade de alguns grupos culturais diante os processos burocráticos solicitados. É claro e notório que o Estado necessita de processos institucionalizados para a execução das políticas públicas e sociais, no entanto, o que se atenta para ações junto a núcleos oriundos de diversidade cultural que tais mecanismos podem não serem viáveis, como, por exemplo, o acesso a internet, por meio de um equipamento tecnológico, para que o cadastro possa ser realizado.

Outra lei relevante no escopo do cinema e do audiovisual no Brasil são as leis mais antigas e popularizadas no âmbito cinematográfico: a Lei nº 8.313, de 1991, conhecida como Lei Rouanet e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, conhecida como Lei do Audiovisual. A Lei Rouanet, restabelece o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) com o objetivo de estimular o processo de produção, distribuição e acesso aos produtos culturais, além de proteger e conservar o patrimônio artísticos e históricos, bem como promover, entre outras ações, a diversidade regional e a própria cultura brasileira (SITE MINC, 2016 (c)). Já a Lei do Audiovisual foi implantada para criar mecanismos de fomento à atividade audiovisual e tem sido, desde então uma das principais ferramentas tanto do Estado, quanto de criadores e produtores para a produção cinematográfica no Brasil na busca e captação de recursos para as obras audiovisuais por meio de dedução de impostos de rendas de contribuintes. Sob diversas modificações, volta sua atenção para o mercado de capitais, tal lei tem sido escopo ou elemento que permeia diversas pesquisas no campo cinematográfico. No entanto, busca-se nesta pesquisa uma atenção às leis e normas e que estejam diretamente vinculadas a ações para a valorização da diversidade cultural, sendo a Lei do Audiovisual um ferramental de contemplação da indústria cinematográfica composta por grandes produtores e distribuidores, inclusive com participação internacional.

O Artigo 1º a nº 3º da Lei do Audiovisual passou por diversas modificações. O Artigo 1º passou por seis modificações, sendo as últimas respectivamente em 2006, 2010, 2015, 2017 e 2018. Em 2013, período de interesse para a implantação das novas ações

diante do período de análise desta pesquisa, apresentava no artigo vigente referente a última modificação realizada em 2010 definindo acerca da dedução de imposto de renda devido dos contribuintes que estivessem sido feitos referentes a obras audiovisuais cinematográficas brasileiras de produção independente respeitando a mediação de aquisição de quotas representativas para o direito de comercialização das referidas obras, limitando o investimento a serem realizados no mercado de capitais sob normas da Ancine. Já os Artigos nº 2 e nº 3 detalham as formas de contribuição, com inclusões em 2002, 2006 e veto do Parágrafo 3º do Artigo nº 3 em 2018. Ou seja, é uma lei que está em constante ajuste desde sua criação, variando entre maiores e menores benefícios aos produtores e criadores audiovisuais, viabilizando melhores vantagens aos investimentos que forem feitos em produções comercialmente mais rentáveis

Não diretamente relacionada a esta pesquisa, mas como contraponto a Lei do Audiovisual, identifica-se a importância em ser lembrada também a Lei nº 12.485, que surge em 2011, diretamente ligada a TV por Assinatura. A lei traz como principal contribuição a possibilidade de ampliação expressiva do audiovisual nacional nos canais pagos. A partir de cotas crescentes, determina um olhar mais atento do público às obras nacionais, bem como uma expressiva ampliação do espaço de trabalho para diversos profissionais do audiovisual. Especificamente no campo cinematográfico, a lei cria a oportunidade posterior de exibição de filmes nacionais, o que viabiliza outras formas de acesso do público as obras produzidas, mesmo que não veiculadas em larga escala nas salas de cinema. Cria-se, assim, um espaço de possível construção do hábito de consumo das obras cinematográficas brasileiras.

5.4.1 As normatizações para o cinema

Uma normatização específica para as salas de cinema é a garantia do Estado para as exibições nacionais em cotas definidas anualmente. O espaço de exibição de filmes de produção nacional nas salas de cinema do Brasil, desde a década de 1920, tem sido motivo de debates. A partir da década de 1930, com a intervenção do Estado e a criação de legislações para a obrigatoriedade de quantidades determinadas de exibições, a iniciativa - popularmente conhecida como Cota de Tela - garante um espaço relevante para a garantia da produção e exibição cinematográfica brasileira, diversificando e viabilizando espaços de exibição que se intensificam especialmente a partir do início do século XXI. A primeira regulamentação sobre a Cota de Tela o Brasil surgiu em 1932 com o Decreto nº 21.240, sob determinação do governo provisório de Getúlio Vargas. O primeiro documento é o

principal norteador de todos os demais que surgem desde então. Desde 2001, as regras da Cota de Tela são decididas por decreto presidencial. Os decretos presidenciais publicados anualmente para o ano vindouro, desde 2007, estabelecem cotas proporcionais, ou seja, os dias de exibição variáveis e estabelecidos a partir do tamanho do complexo de exibição considerando a quantidade das salas de cinema. O número mínimo de títulos diferentes a serem exibidos também variam de acordo com o complexo de exibição.

Assim, o mecanismo regulatório da Cota de Tela, fundamentado na previsão legal no artigo 55 da Medida Provisória nº 2228-1/2001, tem como objetivo assegurar uma reserva de mercado para a distribuição e exibição de produtos nacionais, buscando garantir a diversidade de exibições das produções cinematográficas diante da forte presença dos produtos estrangeiros, especialmente oriundos dos Estados Unidos da América, nas salas de cinema do Brasil. A medida, mesmo que não alcançando abrangência ideal, auxilia de maneira expressiva historicamente no país o incentivo da produção nacional, além de viabilizar acesso do público ao consumo de produtos que possam vir a ser diversificados. A medida segue como uma iniciativa de regulação adotada em diversos países para a sustentabilidade cinematográfica nacional, além do incentivo à competitividade da indústria cinematográfica. O Instrumento Normativo nº 88 da Ancine – Agência Nacional de Cinema, atualizada por duas instruções normativas, a nº 113, de 18 de dezembro de 2013 e a nº 117, de 31 de dezembro de 2014, garantem o cumprimento da Cota de Tela.

Em 2013, em iniciativa pioneira, o Governo Federal, sob a presidência de Dilma Rousseff (PT – Partido dos Trabalhadores), implantou o maior plano nacional voltado ao audiovisual especificamente pensado para atender a outras formas de criação e público, diversificando indivíduos envolvidos no âmbito cinematográfico. A iniciativa foi denominada como “Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual – O Brasil de Todos os Olhares para Todas as Telas”, que resultou em um documento com quase 180 páginas que apresenta o plano, as diretrizes, os indicadores, além de gráficos e tabelas ilustrando a estrutura proposta para o audiovisual no Brasil. O Conselho Superior do Cinema propõe um plano de metas até 2020, o que faz dele um documento com diversos desafios, especialmente quando propõe metas e indicadores. O documento é um dos pontos citados para a análise de dados desta pesquisa.

A ministra da Cultura a época, Marta Suplicy, assina o texto de abertura do documento e apresenta que “o audiovisual é um segmento estratégico para a economia e a cultura de todas as nações” (PLANO, 2013, p. 8). Ela garante no texto: “para nós, brasileiros, em particular, ele constitui uma ferramenta fundamental de inclusão social, de

exercício da cidadania e de manifestação de nossa identidade nacional” (Ibid., p. 8). Aponta a responsabilidade do Estado, com a mediação do Conselho Superior do Cinema, da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e da Agência Nacional do Cinema – Ancine, em criar condições para que expressões culturais plurais possam circular e consigam encontrar seu público potencial, o que permite a viabilidade econômica da atuação dos profissionais e empresas do setor. Ela define que cabe também ao Estado a promoção do acesso da população aos produtos e serviços culturais. No texto, apresenta que o Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual “identifica na expansão e na desconcentração do mercado interno a condição fundamental para a universalização do acesso aos serviços audiovisuais” (Ibid., p. 8), justificando que o documento apresenta caminhos e não formas rígidas para a exploração “de forma mais plena o potencial econômico dessa indústria, que é fonte de riqueza e de afirmação da identidade nacional” (Ibid., p. 8).

Manoel Rangel, diretor-presidente da Ancine a época aponta no seu texto de abertura integrado ao documento que, por meio do plano, até 2020, o Brasil “pode se transformar no quinto mercado do mundo em produção e consumo de conteúdos audiovisuais para cinema, televisão e novas mídias (...) poderá ter 4.500 salas digitais, com capacidade para atrair 220 milhões de espectadores por ano, mais do que o dobro do volume” (Ibid., p. 10), lembrando que volume este dado por ele no ano de 2013. No entanto, faz um alerta: “o sucesso do Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual depende fundamentalmente da pactuação entre os agentes públicos e privados do audiovisual, com o Estado atuando como regulador e indutor.” (Ibid., p.10)

A nota preliminar do documento apresenta que “o audiovisual é indispensável à vida em sociedade” (Ibid., p. 15), estando presente em “todos os lugares e mentes” (Ibid., p. 15), permitindo atualizar assuntos, informações e modos de fazer, o que aponta como “parâmetros que permitem linguagem comum e expectativas mais seguras sobre o comportamento e o cotidiano” (Ibid., p. 15). Como reflexo da tecnologia, o plano aponta que a acessibilidade ao conteúdos audiovisuais se torna mais complexa, bem como há uma criação de necessidades a tais conteúdos por conta das pessoas terem suas relações mediadas de modo cada vez mais acentuado por eles. Desta forma, apresenta que “a sala escura, o seu lugar original, ao contrário de se tornar obsoleta, transformou-se e foi valorizada” (Ibid., p. 15), sendo o cinema um “vetor de agregação, de espetáculo de fruição coletiva e compartilhada” (Ibid., p. 15). Diante de tal valorização, o documento apresenta que “ir ao cinema tornou-se um programa que ancora atividades variadas e permite jogos

sociais dos mais diversos, lastreados por uma obra cultural que é a ponta de lança do mercado audiovisual” (Ibid., p. 15). Por conta das atividades de produção e circulação de conteúdos audiovisuais o texto ressalta que “a indústria audiovisual foi alçada ao centro da dinâmica econômica mundial. Novas oportunidades surgiram ao lado de fenômenos chamados convergência digital ou sociedade da informação” (Ibid., p.15). Assim, entendem que há para os países o desafio de criar oportunidades, bem como criar “políticas de desenvolvimento, de afirmação da diversidade cultural, de incentivo a mais livre circulação das obras e de maior inserção internacional” (Ibid., p. 15), ou seja, coloca a diversidade cultural como peça fundante das novas demandas audiovisuais para os países.

Os pressupostos e os elementos que integram o plano apresentam a necessidade de instrumentos políticos gerais que busquem fundamentar a atuação do Estado, bem como a organização da sociedade, além do desenvolvimento econômico e tecnológico da atividade audiovisual. Diante de um reconhecimento de que “as políticas econômicas e sociais do Brasil, nos últimos anos, foram centradas em projetos e programas voltados ao crescimento econômico, inclusão social e presença ativa do país na cena internacional” (Ibid., p. 21), volta sua especial atenção para o desenvolvimento do mercado interno. Para isso considera três vetores de debates: a realização da Copa do Mundo em 2014 no Brasil; o então aumento de consumo por parte de milhões de cidadãos a época; e o que é entendido como uma “expressiva recomposição das classes sociais, com a expansão da classe C como elemento de destaque” (Ibid., p. 21) que reflete para o documento no aumento da renda, uma relação simbólica mais próxima com o audiovisual, especialmente o cinema.

No processo de evolução das políticas audiovisuais o plano argumenta que as políticas públicas para o audiovisual nos últimos anos concentra suas ações para o desenvolvimento do mercado interno, ampliação da oferta de serviço, aumento de competitividade das empresas brasileiras, bem como da regulação do cinema, televisão, novas mídias e novos formatos e serviços, além da inserção internacional. Afirma-se que há uma “percepção de que o audiovisual brasileiro deve ser valorizado por seu valor simbólico e cultural, mas somente encontra justificativa plena como objeto de política de Estado na medida em que se organiza como serviço acessível à maioria dos cidadãos” (Ibid., p. 24). Por conta disso, apresenta que “já não se pode mais falar apenas de fomento à produção de cinema, nem é possível admitir políticas audiovisuais para apenas 10% ou 20% da população” (Ibid., p. 24). A afirmação apresenta a necessidade de atuações de maior atenção aos processos de distribuição e acesso/consumo com as novas ações, buscando não apenas atender a índices de aumento no número de produções alcançadas,

mas especialmente viabilizando o acesso de tais obras ao maior número possível de cidadãos brasileiros. Identifica-se aqui, claramente, o reconhecimento de uma deficiência normativa e de regulamentação para que o Estado atue de maneira efetiva para garantir o acesso as obras produzidas. Tão relevante quanto a produção, apresenta-se o acesso e/ou o consumo.

Há ainda o apontamento da necessidade de renovação tecnológica das salas de cinema por conta da digitalização da projeção cinematográfica, adaptando “seus processos produtivos aos padrões técnicos aceitos internacionalmente, além de incrementar a realização de filmes 3D⁵⁸, sob o risco de negligenciar parte importante do circuito exibidor” (Ibid., p. 26). Na distribuição, o documento identifica que também se deve considerar a alteração do modelo de custos e as facilidades de copiagem e transporte das obras produzidas, o que “tendem a intensificar a disputa por espaços e a permitir a integração de novas salas ao circuito de lançamentos” (Ibid., p. 26). Já na exibição, a atividade de programação assinala possibilidade de ganhar em importância e complexidade, pois, se regulamentada, “cresce a possibilidade de multiprogramação em complexos menores, e novos serviços podem ser realizados, como os que envolvem conteúdo alternativo (shows musicais e esportivos, entre outros)” (Ibid., p. 26).

O documento destaca a criação no período de novos instrumentos de desenvolvimento para o audiovisual no país, como a Ancine, o Fundo Setorial do Audiovisual – FSA, criado para promover o desenvolvimento de toda a cadeia produtiva audiovisual no Brasil, por meio da Lei nº11.437/2006, regulamentado pelo Decreto nº 6.299/2007, como categoria de programação vinculada ao Fundo Nacional de Cultura (FNC). É criada também a Lei nº12.485, de 12 de setembro de 2011, ao estabelecer o já citado novo marco regulatório para a comunicação audiovisual de acesso condicionado. Os instrumentos determinam novas bases e objetivos para as políticas audiovisuais, a Secretaria do Audiovisual (SAv) integrando a estrutura do Ministério da Cultura, a Cinemateca Brasileira e o Centro Técnico Audiovisual (CTAv) como órgãos vinculados à Secretaria do Audiovisual. Outras ações posteriormente ao plano foram implementadas, especialmente por meio de editais.

Para as mudanças tecnológicas e organizacionais da comunicação, o plano justifica que um pressuposto entendido como indispensável para o audiovisual, também por conta de sua centralidade social e a multiplicidade de mídias, bem como a convergência digital

⁵⁸ Imagem formada com a projeção de duas imagens em perspectivas diferentes que provocam a sensação de profundidade em três dimensões.

“diz respeito às transformações tecnológicas nas comunicações e às exigências que os novos padrões de consumo de informação e de conteúdo audiovisual trazem para a organização dos agentes econômicos e para a estrutura jurídica” (Ibid., p. 25). São entendidos como desafios para o Congresso Nacional no campo do audiovisual: a implantação de cotas para a programação de conteúdos nacionais independentes, a eliminação de barreiras e o incentivo à competição e à pluralidade, a valorização da programação regional independente, o tratamento dos investimentos estrangeiros no setor, a relação entre suas diversas atividades, a estrutura regulatória dessa economia (PLANO, 2013, p.25).

As mudanças são assinaladas pelo documento como geradoras de oportunidades. “Para os produtores, abrem-se fronteiras comerciais para os formatos, obras e serviços mais variados, desde que haja atores dispostos e capazes à inovação e à ousadia” (Ibid., p. 26). Outro ponto que o plano entende positivo é a redução de barreiras comerciais e jurídicas, além de uma relativa dissolução das barreiras tecnológicas e territoriais “um mercado interno mais dinâmico pode dar suporte a operações sustentáveis no exterior”, além de “a demanda universal por acesso, velocidade e capacidade de suportar serviços traz para as empresas administradoras de redes físicas a necessidade de adaptação, mais investimentos e atenção aos milhões de consumidores da classe C” (Ibid., p. 26).

Em relação a organização dos agentes privados, o plano apresenta que “a evolução da organização empresarial e institucional dos agentes privados é um elemento complementar importante na abordagem dos pressupostos gerais”. No entanto, apresenta que é necessário reconhecer “a importância da participação das pequenas e microempresas na economia audiovisual, em especial na produção de conteúdos” (Ibid., p. 26), bem como o “equilíbrio entre o princípio de separação das empresas atuantes nas diversas atividades audiovisuais” (Ibid., p. 26) visando assim “evitar concentração e condutas nocivas à concorrência, e a conveniência de movimentos de integração vertical, que em algumas situações podem gerar desejável economia de custo, redução de riscos e ampliação da capacidade de planejamento” (Ibid., p. 26). O documento explica:

Sobre o primeiro aspecto, é relevante considerar as relações dos mercados brasileiros de cinema e de televisão com o sistema internacional de distribuição de filmes, de um lado, e das produtoras independentes com os conglomerados que encabeçam as redes nacionais de TV aberta, de outro. No cinema, com a extinção da Embrafilme, os filmes brasileiros perderam seu braço institucional para a distribuição, situação agravada pela drástica redução do parque exibidor. Entre as alternativas imediatas, a associação com as distribuidoras internacionais, alavancadas pelos recursos do artigo 3º da Lei do Audiovisual, supriu tardia e apenas

parcialmente as necessidades de circulação dos filmes. Nos anos recentes, porém, além do crescimento do circuito de cinemas, formou-se um grupo de distribuidoras brasileiras com posição relevante no mercado e projetos associativos importantes com a produção. (PLANO, 2013, p. 27)

Buscando modos de valorização das estruturas, o plano destaca que a necessidade de participação das pequenas e microempresas, devem ser percebidas “como elemento de caráter estratégico na caracterização da estrutura das atividades audiovisuais” (Ibid., p. 27), compreendendo ser a produção a atividade em que esta é mais facilmente verificável a afirmação por conta da “frequente proximidade entre o desenvolvimento de uma marca ou uma obra audiovisual e o projeto da empresa em si mesma, (...) porque a simplicidade e a flexibilidade da organização das empresas menores facilitam o suporte à renovação dos conteúdos” (Ibid., p. 27). O documento complementa:

Ressalte-se que o formato de pequenas e microempresas não é exclusivo das produtoras. Serviços diversos, desde a infraestrutura até a exibição de cinema, dependem de pequenos provedores para que o sistema funcione. Como referência e pressuposto para o Plano de Metas, o modo de valorização dessas estruturas serve como parâmetro importante para a afirmação da diversidade dos conteúdos audiovisuais. (PLANO, 2013, p. 27)

Especificamente sobre o cinema, o plano compreende ser a atividade audiovisual pioneira no âmbito de inovação, geração de símbolos, agregação de valor e construção e ocupação do mercado. Não apenas no Brasil, mas internacionalmente o plano apresenta que o sistema de distribuição é baseado na ação e nas obras dos grandes estúdios norte-americanos. Por conta disso, ressalta que “a produção cinematográfica na quase totalidade dos países demanda proteção, apoio e financiamento estatal para manter-se e crescer” (Ibid., p. 34). No escopo da diversificação e amplitude do financiamento público, compreende que a política à produção se diversificou, sendo agregados instrumentos financeiros, com o Fundo Setorial do Audiovisual, prêmios, programas de fomento, mecanismos de incentivo e apoio também às coproduções internacionais. “O volume de recursos também evoluiu. Em dólares americanos, o montante investido pelo governo federal em 2010 equivale, aproximadamente, a cinco vezes o disponível em 2002.” (Ibid., p. 33)

O documento apresenta que em 2002, o financiamento público da atividade audiovisual eram praticamente restritos a mecanismos de incentivo fiscal medidos pela Lei Rouanet e dos Artigos 1º e nº 3º da Lei do Audiovisual. Tais mecanismos de financiamento público são apresentados como sendo recursos captados e aplicados historicamente

principalmente em produção de longas-metragens. Em contraste, nos dados mais recentes, percebe-se uma diversificação de fontes de financiamento no escopo do audiovisual.

O plano apresenta também diversos dados sobre o cinema no Brasil, destacando o crescimento de produção e distribuição de filmes brasileiros. No texto, destacam-se as seguintes informações: Em 2010, “o Brasil tornou-se o principal mercado latino-americano de cinema em receitas de bilheteria com quase 860 milhões de dólares de faturamento” (PLANO, 2013, p. 41). O crescimento mais expressivo entendido entre os anos 2009 e 2010 “deveu-se, particularmente, ao desempenho dos filmes brasileiros que cresceu três vezes mais que a média, 76% e 60% nesses dois anos” (Ibid., p. 41). A exibição não comercial é considerada também como contribuição para o cenário de crescimento. Em 2011, registrou-se que “a Programadora Brasil⁵⁹ contava com mais de 1,5 mil instituições associadas, organizadas em cerca de 850 cidades, distribuídas por todos os Estados brasileiros” (Ibid., p. 41). Com isso, “15% dos municípios do país tiveram acesso a um catálogo de 255 programas com 825 filmes e vídeos, com diversidade de autores, formatos, assuntos, gêneros e olhares e destinados a todas as idades e públicos” (Ibid., p. 41), inclusive sendo parte descrita no plano com utilização de recursos de audiodescrição e *closed caption*.

Já no escopo da exibição não comercial, o plano apresenta o Cine Mais Cultura, um programa que alia a distribuição de equipamentos de projeção, bem como o catálogo da Programadora Brasil, além das oficinas de capacitação cineclubística, que atua com o objetivo de ampliar o acesso ao audiovisual brasileiro especialmente em comunidades sem salas de cinema (PLANO, 2013). “Além de dar apoio aos 1.042 cineclubes brasileiros, a iniciativa estimula a formação e produção audiovisual local” (Ibid., p. 41). No âmbito da distribuição de cinema, registra-se um crescimento nos últimos anos, inclusive entendendo estar conquistando o mercado interno. O plano apresenta a seguinte consideração:

Há algumas explicações para esse crescimento. Em primeiro lugar, temos os motivos intrínsecos à produção de cinema. A consolidação da produção cinematográfica brasileira, o fortalecimento de algumas empresas, e o incremento da qualidade dos roteiros e produções e do prestígio dos profissionais, artistas e técnicos brasileiros são elementos que constituem o substrato desse movimento. Mas as causas do cinema extrapolam a produção. Como é sabido, a distribuição é atividade decisiva para o desempenho dos filmes. Algumas alterações importantes nesta atividade começam a ser percebidas, especialmente pelo

⁵⁹ “Realizada pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, por meio da Cinemateca Brasileira, a Programadora Brasil trabalha para promover o encontro do público com o cinema brasileiro. Uma ação para formar plateias e incentivar o pensamento crítico em torno da produção nacional, apoiando a formação de uma rede não comercial de exibição e estimulando os circuitos já existentes”. (SITE MINC, 2018)

reposicionamento das distribuidoras brasileiras no mercado interno. (PLANO, 2013, p. 43)

Afirma-se no plano que os dados levantado e apresentados pelo OCA apontam que “os resultados gerais de renda e público revelam que a parte mais substancial do desempenho do filme nacional esteve sob a responsabilidade das distribuidoras brasileiras” (Ibid., p. 44) A afirmação é determinante para a compreensão do processo de análise da produção, distribuição e consumo proposta. Afirma-se categoricamente que parte considerável do desempenho é de responsabilidade das distribuidoras. O texto traz ainda a argumentação de que o aumento do *market share*⁶⁰ do filme brasileiro foi devido à atuação das distribuidoras brasileiras, especialmente “em 2009, na maior parte; inteiramente, no caso de 2010” (Ibid., p. 44). O plano apresenta a argumentação:

O fortalecimento da produção e distribuição brasileiras foi gestado nos últimos anos por vários elementos, sobretudo pela inflexão das políticas públicas audiovisuais a reforçar a capitalização dos projetos em distribuição, e a valorizar também o desempenho comercial de filmes e empresas. Destaque-se, novamente, a diversificação do financiamento ao audiovisual com a implantação de instrumentos financeiros para a distribuição. Surgiram, também, novos e diversificados modelos de distribuição de obras, a explorar as possibilidades da projeção digital, a interatividade no trato com o espectador e os novos nichos de público. Estas alternativas ajudaram as distribuidoras brasileiras a disputarem os filmes nacionais de maior potencial. Um indicador importante para a compreensão dos motivos do bom desempenho dos filmes brasileiros é o número total de salas com estreia de obras nacionais. Esse número mostra a evolução dos investimentos em P&A no período. Em 2010, foram 25% a mais com relação a 2009. (PLANO, 2013, p. 44)

No âmbito da convergência digital o plano apresenta o crescimento do audiovisual e o potencial de ampliação de expansão e acesso. Como já apresentado anteriormente, viabilizando novas formas de acesso e consumo, bem como novas formas de criação e produção. “O acesso amplo, barato e veloz às novas mídias é o requisito mais importante para a consecução dessa possibilidade” (Ibid., p. 63). Por conta disso, “a fruição dos conteúdos também assume formas e utiliza equipamentos diversificados, desde os tradicionais computadores e TVs até *smartphones*, *tablets* e *smarTVs*” (Ibid., p. 63). Como resultado, o plano aponta que parte significativa desse mercado tem migrado para lojas virtuais centralizadas, com regras comerciais sobre os conteúdos que são ofertados. Por conta dessas mudanças, o plano entende que “esse movimento de integração vertical, em particular, traz novas questões para a ação regulatória pelo impacto sobre as relações de

⁶⁰ Compreende-se como o grau de participação de uma empresa no mercado, considerando os termos das vendas de um determinado produto. Torna-se uma fração do mercado controlada por esta empresa.

consumo, a organização das empresas e investimentos, e a distribuição dos conteúdos audiovisuais” (Ibid., p. 63). Tais movimentos podem refletir não só nas salas de cinema, mas também em formas de universalização do acesso as obras cinematográficas em plataformas de acesso a conteúdos audiovisuais. O que faz com que o plano entenda como “um dos desafios mais importantes das políticas de comunicação do país” (Ibid., p. 65). No entanto, o documento faz um alerta sobre acessos via internet:

As ações dirigidas à infraestrutura, porém, não esgotam o problema da universalização do acesso. Oferta, qualidade, diversidade e preço dos serviços exigem competição para uma equação favorável ao consumidor. A exigência de desagregação e a garantia de neutralidade das redes de telecomunicações são exemplos de iniciativas regulatórias que previnem desequilíbrios concorrenciais em defesa dos usuários. A destacar também que o caráter global da internet, avessa às fronteiras políticas, coloca novas exigências em termos de diversidade e de proteção ao conteúdo nacional e aos empreendimentos dos agentes econômicos brasileiros. (PLANO, 2013, p. 66)

A universalização do acesso é um dos maiores desafios no escopo da diversidade cultural cinematográfica. Como o próprio documento apresenta, a renda, a bilheteria e o próprio *market share* dos filmes brasileiros estão diretamente relacionados e sob responsabilidade das distribuidoras. Desta forma, o plano confirma e reforça a dependência do acesso diante da distribuição. Em síntese, a expansão da participação das distribuidoras nacionais no incentivo ao acesso das obras nacionais é justificada pelo documento pelo fortalecimento resultante de políticas públicas audiovisuais com modelos de distribuição de obras diversificados, envolvendo, inclusive, a diversificação do financiamento das obras audiovisual que atendam a nichos de público como alternativa a disputa das distribuidoras brasileiras para alcançarem mais salas de cinema com estreias nacionais. Aponta-se ainda a possibilidade de novas formas de acesso e consumo, também novas formas de criação e produção, no entanto, diretamente relacionada ao acesso amplo, barato e veloz, inclusive pelas novas mídias, tornando-se um desafio para políticas de comunicação do país.

Entre os desafios identificados para o crescimento do audiovisual no Brasil, o Plano de Diretrizes e Metas aponta: para o crescimento do país, a opção por um desenvolvimento inclusivo e a posição do Brasil nas relações internacionais. Para isso, apresenta que os agentes econômicos do setor, as instituições e poderes públicos, os diversos grupos sociais organizados e, com especial atuação, o conjunto das pessoas que produzem e consomem imagens em movimento “terão de definir o papel que cabe ao audiovisual, particularmente ao audiovisual brasileiro, na economia e no concerto das relações sociais. Essa definição está longe de ser um jogo com final predeterminado. O cinema disputa seu lugar na

arquitetura das cidades” (Ibid., p. 71). Por conta disso, tal desafio é apresentado no desdobramento do plano em três pontos centrais: (a) a expansão do mercado interno, em que se focaliza a dinâmica interna como a base para uma estratégia de desenvolvimento; (b) a universalização do acesso aos serviços audiovisuais, em que se aposta numa expansão uniforme e desconcentrada, voltada para um mercado de massas; e (c) a transformação do Brasil em forte centro produtor e programador de conteúdos audiovisuais, para que os agregadores de valor econômico e cultural nas obras sejam os agentes e referências locais. (PLANO, 2013)

Para a expansão do mercado interno o Plano compreende ser necessário avançar o cinema, a TV de acesso condicionado e também o audiovisual não linear, visando a ampliação da demanda por conteúdos audiovisuais. A portabilidade envolvendo equipamentos, além do caráter pessoal do consumo audiovisual são compreendidas como características das novidades do serviço audiovisual, sendo apontada como “inegável a oportunidade trazida pela ampliação do consumo por esses meios” (Ibid., p. 73), assinalando como destaque o comércio de vídeo sob demanda, bem como possibilidades de inovação de formatos, modelos de negócio e distribuição de conteúdos. Para a universalização do acesso da população aos serviços de comunicação audiovisual o texto apresenta que “o motivo mais relevante do crescimento da atividade audiovisual no Brasil aponta também uma grande oportunidade” (Ibid., p. 74) por se tratar de um movimento social e de consumo que são propiciados pelo aumento da renda da população. Novamente cita para isso o crescimento da classe C.

Para a maior parte da população, a possibilidade de ir ao cinema representa um símbolo de elevação social. Pesquisa de 2008⁶¹ sinaliza que a emergente classe C só se identifica como classe média quando consegue “consumir cultura de qualidade”, com o cinema como primeira alternativa. De fato, ter ou não ter acesso aos bens culturais é um fator objetivo de separação social. As barreiras econômicas, a arquitetura de nossas cidades, a moldagem urbanística dos seus serviços têm afastado milhões de pessoas de condições adequadas de vida social. Seja pela distância física das salas de cinema, seja pelo preço dos bilhetes, o acesso ao cinema tem sido também um fator de segregação. (PLANO, 2013, p. 74)

⁶¹ Pesquisa qualitativa realizada pelo SEDCMRJ em abril/maio de 2008 apontou essa relação entre cinema e mobilidade social. O sociólogo Jessé Souza fez observações com esse mesmo sentido em entrevista para a Folha de São Paulo, em 13/02/2011, sobre o seu livro *Os Batalhadores Brasileiros*. Ele rejeita a definição da classe C como classe média exatamente por conta da utilização dos serviços culturais. “A classe média é uma das classes dominantes em sociedades modernas como a brasileira porque é constituída pelo acesso privilegiado a um recurso escasso de extrema importância: o capital cultural nas suas mais diversas formas.”

Entre as políticas de ampliação do acesso ao audiovisual, destaca-se no Plano o Programa Vale-Cultura. Instituído por meio da Lei nº 12.761, de 2012, com o Programa de Cultura do Trabalhador, é um benefício no valor de R\$ 50,00 a época concedidos mensalmente pelo empregador aos trabalhadores usarem, sem prazo de validade, para a compra de produtos e serviços culturais – entre eles o cinema - em território nacional. Para o Plano, o Programa Vale-Cultura inverte a lógica convencional do financiamento público à cultura, pois é um investimento para a eliminação de barreiras financeiras ao consumo cultural. “(...) cinema em particular, figura entre os principais beneficiários potenciais do Vale-Cultura, o que pode ampliar a sustentabilidade de complexos em zonas e cidades pouco atendidas” (Ibid., p. 75). Além de consumo da cultura e do audiovisual, quanto a acessibilidade é entendida como uma demanda diretamente relacionada à cidadania. “O lugar ocupado hoje pelo audiovisual, na organização do trabalho e no trato cotidiano, supera em muito a mera ocupação do tempo livre” (Ibid., p. 75), sendo ele na educação formal, auxiliar na constituição do “imaginário e as capacidades cognitivas dos professores e estudantes e a socializar o conhecimento historicamente acumulado” (Ibid., p. 75).

Por fim, para o desdobramento de transformação do Brasil como um forte centro produtor e programador de conteúdos o Plano de Diretrizes e Metas do Audiovisual compreende que “não é bastante fazer crescer o mercado de consumo, mesmo que seja de maneira uniforme e acessível à maioria” (Ibid., p. 75). A afirmação se deve ao fato de considerar

Um país com a dimensão geográfica, a posição internacional e a história cultural do Brasil não pode dispensar a hipótese de atuar sobre a indústria de conteúdos, seja pelas externalidades positivas envolvidas, entre elas a influência sobre a imagem do país no exterior, seja pela geração de emprego, renda e desenvolvimento que a atividade audiovisual viabiliza ou, ainda, pela necessidade de refletir sobre o modo de vida e os valores da cultura brasileira. Ter um papel relevante nesse domínio significa organizar e consolidar agentes nas duas principais atividades que agregam valor ao audiovisual: a produção e a programação. (PLANO, 2013, p. 75)

O plano apresenta que na maioria das vezes a atenção à produção audiovisual enfatizou e se voltou para o financiamento de projetos. “A ideia sugerida às políticas de Estado e aos movimentos dos atores privados põe o suporte financeiro aos produtores e artistas como elemento suficiente para emular a ação criativa” (Ibid., p. 76), o que entender ser um olhar generoso, o principal suporte para emergir a cinematografia de qualidade no Brasil, inclusive reconhecida pelo mundo. No entanto, aponta ser uma ação que “pouco valoriza o conjunto de aspectos que dão consistência e perenidade para as cadeias

produtivas” (Ibid., p. 76), sendo necessário outros movimentos. Entende como cadeias produtivas cinematográficas: a capacidade gerencial das empresas, a regularidade da produção, a associação e a integração vertical dos agentes, a capacitação técnica e artística dos profissionais, o suporte tecnológico, a disposição para o risco e a competição, a capacidade comercial e de inovação (PLANO, 2013).

Compreendo ter o Brasil o potencial de se tornar um centro produtor de relevância, inclusive internacional, apresenta a necessidade de ampliar a produção de conteúdos audiovisuais, especialmente o número anual de longas-metragens lançados, agindo de modo agregado “com um portfólio adequado e abrangente, e responder positivamente à expectativa de aumento na demanda por obras e formatos para a televisão e as novas mídias, o que só é possível com a associação entre produtoras, programadoras e emissoras de TV” (Ibid., p. 76). Para isso, entende a necessidade de investir no crescimento da produção nacional de jogos eletrônicos, bem como fazer das empresas produtoras novos espaços de estímulo à pesquisa e de formação desses projetos e agentes.

Neste escopo, o plano entende também relevante investir em agregação do conteúdo audiovisual para a organização de canais e catálogos de obras por programadoras nacionais, como para distribuidoras e agentes de vendas internacionais. Por fim, outro desafio do plano é apresentar parcerias e fusões para o aumento da produção brasileira e a organização de programadoras nacionais fortes, considerando a inserção da produção brasileira no mercado internacional. “Poder contar com programadoras nacionais significa para as produtoras espaços nos canais e parcerias estratégicas na realização das obras” (Ibid., p. 76). Já para as novas programadoras a disponibilidade de conteúdos brasileiros representa “a possibilidade de inovar e conquistar audiência e lugar no mercado interno, com perspectivas de ocupação do mercado internacional” (Ibid., p. 76).

Observa-se de maneira acentuada, desde o texto de abertura do documento assinado pela ministra a época uma acentuada relação do Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual com um pensamento otimista do Governo Federal no período de expansão e desenvolvimento econômico apresentados naquele período no Brasil. Os movimentos políticos e econômicos ocorridos após o documento apontam um distanciamento da perspectiva nacional a época, mas não divergem do movimento de crescimento de produção e consumo do cinema nacional. Destaca-se a atenção para elementos-chave no processo de desenvolvimento do plano que estão diretamente vinculados ao pensamento teórico apresentado desta pesquisa, entre eles o poder simbólico, as demandas oriundas de princípios de cidadania, a necessidade de desconcentração do mercado, a universalização

do acesso e expressão, bem como o poder econômico no processo tanto da economia, como da própria indústria cultural.

Observa-se no plano, justificando a fundamentação e escopo do texto construído, um discurso político otimista e politicamente engajado, valorizando o que define como “um ambiente de otimismo da população que, além de se ver contemplada com oportunidades de valorização pessoal e integração social, é flagrada em sentimentos de orgulho cívico pelas conquistas recentes do país” (Ibid., p. 21). Identifica-se uma política pública de forte cunho político em seu discurso. O amplo potencial do desenvolvimento econômico nacional apresentado demonstra ainda ser possível para a concretização - por meio de elementos políticos de gestão - a afirmação ousada de que: “a incorporação de dezenas de milhões de cidadãos no mercado de consumo representa um ativo muito significativo” (Ibid., p. 22) estando em curso “uma expressiva recomposição das classes sociais com a expansão da classe C como elemento de destaque” (Ibid., p. 22) resultando em, além do aumento de renda, “uma relação especial desses estratos médios da sociedade com o audiovisual, o cinema em particular” (Ibid., p. 22). Aposta-se no texto do plano fortemente no movimento de renda da Classe C como um dos principais pontos de expansão cinematográfica.

Outro ponto apresentado no plano de potencial para a expansão e transformação, criando novos padrões de produção, distribuição e consumo/acesso, as tecnologias da informação e comunicação que resultam em convergências midiáticas e formas de acesso e fruição das obras audiovisuais, o que estimula a necessidade de desenvolvimento de novas políticas públicas no escopo que podem resultar, entre outras vantagens, em um fortalecimento do cinema e de acesso posterior das obras cinematográficas por meio de outras plataformas digitais. Entre os pontos centrais do plano, volta-se a atenção para a expansão do mercado interno, a universalização do acesso e valorização da produção nacional, o que torna nos três pontos ações favoráveis à diversidade cultural no cinema. O que torna-se fundamental apresentar neste momento é o reconhecimento do texto do documento quanto aos desafios não apenas no escopo econômico da indústria audiovisual, mas também o papel dos indivíduos sociais com seu poder aquisitivo e hábitos de consumo nos processos de desenvolvimento do cinema no país em todo o processo, da produção ao consumo.

A partir de uma diretriz geral e 12 diretrizes direcionadas, o Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual apresenta a estrutura norteadora do trabalho a ser executado pela política pública implantadas a partir de 2013. A Diretriz Geral estabelece as bases para o

desenvolvimento das atividades audiovisual a serem executadas, sendo fundamentadas na produção e circulação dos conteúdos brasileiros, bem como na economia sustentável que seja competitiva, inovadora e acessível à população, mas considerando um ambiente de liberdade de criação e diversidade cultural (PLANO, 2013). Para a definição das diretrizes e metas do audiovisual apresentadas, foram consideradas duas dimensões que se compreendem relevantes alcançar o equilíbrio entre elas: a organização econômica do audiovisual e a exigência de diversidade nas obras exibidas.

Assim, destaca-se que desde suas principais dimensões das diretrizes, a diversidade das obras é considerada e valorizada. Na primeira dimensão, considera-se pelo plano como figura principal e ponto de partida o espectador, pois é ele quem “demanda serviços audiovisuais. Desde sua condição, sua capacidade e desejo de fruição, pode-se pensar a estruturação dos serviços culturais exigidos do Estado e dos agentes privados e a sustentabilidade de toda a economia” (Ibid., p.81). Na segunda, compreende que os principais agentes são o artista e o produtor. “A partir da sua situação, estruturam-se os elementos para garantir os espaços da liberdade de criação e para que a produção e a circulação das obras reflitam a multiplicidade dos olhares e das técnicas” (Ibid., p. 81). Desta forma, em ambas as dimensões o indivíduo é compreendido como peça central, o grande responsável pelo processo, seja como espectador, seja como artista ou produtor para se alcançar a organização econômica e a diversidade nas obras exibidas. O indivíduo torna-se muito mais agente do processo do que a princípio as leis nacionais entendiam como principal mecanismo os fatores de incentivo e financiamento como peças determinantes para a expansão da produção, distribuição e consumo das diversas obras nacionais, o que corrobora o pensamento marxiano acerca da importância do indivíduo nos processos e relações da vida social.

O texto do plano apresenta de modo relevante que uma visão unilateral, além da falta de equilíbrio entre a organização econômica e a diversidade nas obras exibidas, resulta em uma distorção e fragilização das políticas, das instituições e dos caminhos a percorrer o audiovisual. “A ênfase excessiva no espectador distancia a obra audiovisual de sua peculiaridade, dissolve a diversidade e a autoria, domestica a criatividade e reduz a produção e a distribuição a um mero exercício mercantil” (Ibid., p. 81) que pode resultar em um audiovisual sem viço e qualidade. No entanto, entende também que “o excesso de foco no criador e no produtor aliena a obra de seus públicos, enfraquece as empresas, hipertrofia a disputa pelos recursos públicos, retira apoio social ao setor e solapa a legitimidade das instituições e das políticas” (Ibid., p. 81) o que pode refletir em políticas e

instituições que define como sem permanência. “A ampliação do acesso da população às obras audiovisuais corre em paralelo com a expansão do mercado, mas não se reduz a ela. Não é desejável um mercado concentrado e excludente, ainda que em crescimento” (Ibid., p. 81). Para alcançar o equilíbrio entre ambos propõe sete elementos qualificadores de desenvolvimento para compor as diretrizes.

(a) A ideia de sustentabilidade sugere a existência de empresas e projetos fortes e saudáveis que tornem viável um crescimento duradouro. (b) A menção à economia competitiva envolve duas conotações diversas e complementares: a referência a obras e serviços audiovisuais que possam disputar o mercado interno e externo; e a observância de organização empresarial e práticas comerciais adequadas a um ambiente de livre concorrência. (c) A opção pela inovação como fator econômico quer indicar a necessidade de dinamismo na atividade audiovisual, tanto nas obras, serviços e formatos, quanto nos modelos gerenciais e de negócios. (d) A acessibilidade da população a essa economia coloca a urgência de uma ampliação robusta na oferta de cinema, televisão e banda larga para fruição de todos os brasileiros. (e) O destaque às obras brasileiras estabelece um princípio de proteção e promoção ao audiovisual produzido no país, salvaguardando seu espaço na exploração do mercado interno. (f) A menção ao princípio da diversidade cultural lembra, entre outros indicativos, a necessidade de participação dos múltiplos sujeitos e interesses na produção audiovisual para um ambiente de democracia e pluralidade. (g) Finalmente, a valorização da liberdade de criação põe em destaque a autonomia e a independência dos autores como pilares da atividade audiovisual. (PLANO, 2013, p. 81)

As diretrizes apresentadas que tratam do incremento e organização da oferta de serviços apresentam que se busca uma forma de crescimento abrangente na geografia e na sociedade, além de considerar outros elementos como a difusão e a promoção da cultura crítica do audiovisual voltada especificamente para “o conhecimento público das ideias e símbolos veiculados por ela e apreciados por outros autores e outras linguagens” (Ibid., p. 82), além dessas há uma diretriz especificamente pensada “para a relação entre o audiovisual, como técnica, linguagem e cultura, e as instituições de educação formal” (Ibid., p. 82).

Pensando a partir da expansão do mercado, a ampliação do acesso, buscando alcançar uma produção audiovisual entendida pelo plano como “forte e com vitalidade”, também com crescimento da obra audiovisual brasileira considerando o cenário que projeta, o documento propõe primeiro: “reorganizar as estruturas, procedimentos e mecanismos de financiamento, hoje saturados pela hipertrofia de demandas causada pelo aumento no nível de produção” (Ibid., p. 82); segundo: “ampliar o investimento em inovação, pesquisa e qualificação dos agentes, projetos e obras, assim como nas escolas de cinema e audiovisual” (Ibid., p. 82); terceiro: “fortalecer as distribuidoras e programadoras

brasileiras, desenvolver suas capacidades e articulação, e propiciar maior acesso a capital que lhes permita disputar as obras brasileiras e distribuí-las com ousadia e habilidade” (Ibid., p. 82); quarto: “fazer circular as obras nos diversos segmentos, integrar cinema e televisão e desenvolver a produção independente” (Ibid., p. 82); quinto: “atender à diversidade regional pela identificação dos seus arranjos produtivos” (Ibid., p. 82); sexto: “dar atenção à competitividade das obras e serviços brasileiros e reforçar a estrutura institucional para inserção no mercado internacional” (Ibid., p. 82); sétimo: “reconhecer e apoiar a multiplicidade de modelos de negócio e estratégias empresariais nos diversos segmentos do mercado audiovisual” (Ibid., p. 82). Por fim, para o cumprimento desses sete aspectos, promover “ambiente regulatório que preserve, proteja e estimule a realização dos princípios organizadores dessa economia” (Ibid., p. 82), o que o próprio plano afirma envolver agentes públicos em diversos níveis.

Para o cumprimento das proposições, apresenta as seguintes atuações: a Ancine como autoridade regulatória geral do mercado de conteúdos audiovisuais; o Ministério da Cultura e o desenvolvimento das políticas para a cultura; o Ministério da Justiça e suas tarefas de proteção à infância e combate à pirataria; os órgãos do Sistema Brasileiro de Defesa da Concorrência e a necessária proteção à competição e à ordem econômica; o Ministério das Comunicações e a Anatel pela relação com as redes de radiodifusão de sons e imagens e de telecomunicações; o Ministério da Fazenda, como operador da política tributária; as televisões públicas, como centros de referência para a produção independente regional; a Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, como regente das compras públicas de publicidade em cinema, televisão e internet; o MDIC e o BNDES, com suas políticas e estruturas de apoio ao desenvolvimento e ao comércio exterior; os diversos órgãos estaduais e municipais, no âmbito de suas competências. (Ibid., p. 82)

Observa-se nas proposições uma ampla atenção para o escopo comercial da produção audiovisual, mas também atenta-se ao movimento de busca pela contemplação de uma produção pouco prestigiada ou oportunizada pelo sistema de financiamento, distribuição e acesso, inclusive a arranjos produtivos locais e internacionais. Para isso aponta serem necessárias adequações na regulação vigente, ou seja, observa-se uma necessidade de movimentação na estrutura comercial instaurada, inserindo novos *players* no processo comercial audiovisual. Quando pensado do escopo do cinema, tais necessidades acentuam modificações mais expressivas nas estruturas, já que historicamente as produções, distribuições e consumo mantêm-se tradicionalmente concentradas em núcleos e regiões segmentadas, conforme será analisado no Capítulo 5.

Entre as diretrizes do documento, a mais representativa para esta pesquisa é a diretriz 6. Nela são discutidas diretamente as questões ligadas a diversidade cultural. O texto apresenta a seguinte diretriz como base:

Construir um ambiente regulatório caracterizado pela garantia da liberdade de expressão, a defesa da competição, a proteção às minorias, aos consumidores e aos direitos individuais, o fortalecimento das empresas brasileiras, a promoção das obras brasileiras, em especial as independentes, a garantia de livre circulação das obras e a promoção da diversidade cultural. (PLANO, 2013, p. 90)

O plano aponta que a diretriz é uma ação regulatória para tratar da eficiência do mercado audiovisual, buscando a função de regular a promoção do incentivo para a competição e também para o crescimento, garantir proteção às obras brasileiras, coibir as práticas nocivas à ordem econômica, especialmente as barreiras para a livre circulação das obras, e ainda enfrentar os desequilíbrios do mercado. “A intervenção regulatória deve ser planejada, isonômica, proporcional, transparente, sistêmica e o menos intrusiva possível, sem deixar de ser firme” (Ibid., p. 90). Apresenta também que “autoridade reguladora do equilíbrio da economia audiovisual e da adequação das condutas dos agentes econômicos torna possível avaliar o vigor do mercado além dos seus resultados” (Ibid., p. 90), ou seja, convergindo conceitualmente com a proposta de análise desta pesquisa. A proposta da diretriz mostra os princípios de orientação para a ação que são compreendidos com os mais importantes para circunscrever e parametrizar a regulação, ou seja, a produção de normas. Tanto a liberdade de expressão, quando a diversidade cultural são compreendidos como pauta exigida pela democracia e balizada pelo pluralismo.

No audiovisual brasileiro, a função regulatória é exercida por múltiplos agentes, devido à complexidade desta indústria. Desde a classificação etária das obras, tarefa realizada pelo Ministério da Justiça, o acompanhamento e controle das redes de comunicação eletrônica, exercidos pela Agência Nacional de Telecomunicações, até o processamento dos atos de concentração e das condutas anticompetitivas pelos órgãos do Sistema Brasileiro de Defesa da Concorrência, um conjunto de instituições responde pela saúde do ambiente econômico que sustenta os serviços audiovisuais no país. O Brasil tem debatido a melhor organização para essas competências. O ponto de maior destaque deste debate é a regulação do mercado de conteúdos audiovisuais, que envolve as atividades de produção, agregação (programação, empacotamento, formação de catálogos) e difusão (distribuição de cinema, exibição, comercialização e transmissão) desses conteúdos. (PLANO, 2013, p. 90)

A Agência Nacional do Cinema - Ancine, durante a execução do plano foi compreendida pelo documento como a principal autoridade com atribuições regulatórias no mercado de conteúdos audiovisuais. Para o exercício da diretriz o plano aponta que, por

meio da Medida Provisória 2.228-1, de 2001, e na Lei nº12.485, de 2011, a Ancine é responsável por atuar para fazer crescer o mercado de conteúdos, melhorar o ambiente de negócios, remover obstáculos aos investimentos, combater a assimetria de informações no setor, proteger as empresas e produtos brasileiros, e o idioma nacional. A ação da agência visa a congregação de iniciativas voltadas ao desenvolvimento e a regulação por meio de princípios que permitem dar sustentação ao planejamento estratégico. (PLANO, 2013).

A Ancine atua com os seguintes princípios: para a ação planejada é estruturada para atuar embasada em planos consistentes, claros e organizados a partir de objetivos expressos; estrutura-se em um processo de avaliação permanente devendo “avaliar o impacto e a efetividade da ação regulatória e consultar os principais agentes envolvidos, tanto para à instituição da ação, quanto para sua eventual correção” (PLANO, 2013, p. 91); para a competitividade volta-se a premiar o desempenhos das empresas, além de “estimular o seu compromisso com a qualidade e com o resultado artístico e comercial dos projetos, coibir a concentração e atuar para a correção do desequilíbrios do mercado” (Ibid., p. 91); Para a eficiência tem como dever estimular tanto o aumento da produtividade, quanto garantir o melhor uso dos recursos que sejam públicos ou incentivados por meio de investimentos para o desenvolvimento do setor; diante d foco no resultado, tem como proposta organizar instrumentos regulatórios que estejam disponíveis na busca por alcançar metas que sejam declaradas para o desenvolvimento do setor; para a isonomia tem como dever tratar tanto empresas, como projetos a partir de suas características comuns, atuando de acordo com suas especificidades; voltada à proporconalidade, a Ancine tem como dever buscar na regulação mecanismos menos intrusivos para assegurar a consistência e a prporconalidade na sua utilização; para a proteção, a agência deve “salvaguardar os espaços das empresas e das obras brasileiras na exploração do mercado interno” (Ibid., p. 91); voltada à transparência, tem como dever dar publicidade a seus planos, em como objetivos, decisões e informações sobre o escopo do mercado audiovisual; por fim, para atender uma visão sistêmica, a Ancine tem como dever “promover o desenvolvimento do setor audiovisual de forma integradas, valorizando todos os elos da cadeia produtiva e considerando os diversos segmentos do mercado” (Ibid., p. 91).

O plano enfatiza: “Essa estrutura de regulação precisa compor seus instrumentos de modo a conseguir efetividade no tratamento dos seus objetivos e metas. O primeiro e mais importante instrumento regulatório é a gestão da informação” (Ibid., p. 91), informação esta que envolve também a confiabilidade e publicidade dos dados do setor, compreendidos pelo plano como elementos básicos para garantia de isonomia na

competição entre os agentes. O próprio plano admite: “Os dados hoje disponíveis sobre o mercado audiovisual apresentam lacunas importantes e são, em grande medida, de fontes secundárias. Há fragilidade nas séries históricas tanto relativas ao cinema como, especialmente, à televisão” (Ibid., p. 91).

Por conta disso, entende-se como meta mensurável pelo plano a implantação de sistemas de coleta de dados com a integração a eles dos agentes econômicos privados. “A informação pública e confiável, por sua vez, permite a observação do cumprimento das obrigações e regras legais ou contratuais pactuadas pelos agentes econômicos” (Ibid., p. 91). Compreende-se pelo plano como parte desta relação o cumprimento das cotas de tela e de programação nas TVs previstas pela Lei nº12.485, o comércio de cópias não autorizadas de vídeo doméstico, entre outros, como a divulgação de alguns dados que “permite controles aos próprios agentes econômicos quanto à observância das obrigações contratuais decorrentes de investimentos” (Ibid., p. 91).

Além do objetivo de buscar simetria das informações e da aferição do cumprimento de obrigações legais, a regulação envolve atuar sobre os focos de concentração e distorção que perturbam o ambiente de negócios e prejudicam as oportunidades de crescimento do setor, em especial as barreiras à circulação das obras. A tipificação e investigação das práticas que atentam contra a ordem econômica são elementos também importantes para a formação de indicadores relativos à regulação e à rigidez do ambiente de negócios. (PLANO, 2013, p. 91)

Compreende-se que tal iniciativa se torna relevante para futuras análises, tanto em âmbito governamental, quanto científico, considerando ações futuras de gestão e regulação. Destaca-se na diretriz a necessidade de superação de falta de dados claros e a falta de clareza em pontos de concentração e distorção do setor audiovisual que prejudicam uma simetria das informações tanto na avaliação dos resultados das políticas adotadas, bem como como instrumentos basais para a própria concepção das mesmas. A partir das considerações do plano, torna-se possível compreender que avaliar a efetividade das políticas públicas e sociais no escopo audiovisual no Brasil é, naturalmente, um desafio diante da fragilidade de dados coletados, computados e divulgados por parte do Estado, dificultando um panorama mais claro, preciso e aprofundado do recorte proposto nesta pesquisa e de outras no mesmo escopo.

Outra diretriz relevante para esta pesquisa é a de número 1 que determina ampliar e diversificar a oferta de serviços de exibição e facilitar o acesso da população ao cinema. “Ampliar a oferta de cinema significa, em primeiro lugar, fazer crescer o parque exibidor.

Como é sabido, o Brasil possui uma rede de cinemas proporcionalmente pequena e concentrada” (Ibid., p. 82). No ano de sua publicação, o plano apresenta que:

Enquanto 80% dos habitantes de São Paulo e Rio de Janeiro vivem em cidades com salas de cinema, nos outros Estados essa relação é de pouco mais de 40% e, no Norte e Nordeste, dois terços da população não têm cinema em sua cidade. As capitais dos Estados, com um quarto da população, possuem metade das salas. Três quartos do total das salas estão em cidades com mais de 300 mil habitantes. E, mesmo nesses municípios, parte importante da população é mal atendida: a rede exibidora concentra-se nas áreas urbanas de maior renda, seguindo a indústria dos shopping centers, apesar de a maior parte dos espectadores jovens de cinema serem moradores de zonas urbanas de Classe C. (PLANO, 2013, p. 82-84)

Desta forma, o documento apresenta que as oportunidades para a expansão da atividade de exibição são compreendidas como muito significativas, buscando suprir a fragilidade de espaços sociais, inclusive que não sejam grandes centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro. Neste sentido o plano aponta que “para um Plano de Metas, é mais importante o ritmo de crescimento anual da rede exibidora do que o número de salas de um cenário futuro” (Ibid., p. 84), o que justifica alegando que o “mais significativo é estimar a evolução de sua capacidade de investimento. (...) Da mesma forma, não é bastante crescer. É preciso desconcentrar” (Ibid., p. 84). Outro ponto expressivo para o desenvolvimento do setor destacado pelo documento é compreendido pelo processo de digitalização das salas de exibição, pois facilita a participação dos cinemas no circuito de lançamentos, além de interferir nas receitas dos filmes, permitindo a sustentabilidade de complexos menores, além de contribuir para a interiorização e descentralização do circuito. “(...) Em complemento à expansão e desconcentração do parque exibidor, é preciso incentivar novos modelos de negócio relacionados à exibição de cinema que possibilitem o acesso a todos os tipos de públicos” (Ibid., p. 85).

A diretriz 3 foi estruturada para fortalecer as distribuidoras brasileiras e a distribuição de filmes brasileiros. O plano aponta uma aproximação entre as empresas brasileiras produtoras e distribuidoras de cinema, resultando em um desempenho das distribuidoras brasileiras que garantiu o crescimento da bilheteria dos filmes brasileiros. “O inverso também é parcialmente verdadeiro. De fato, a atuação das distribuidoras nacionais otimiza o resultado comercial e valoriza os filmes produzidos no país” (Ibid., p. 87). Outro ponto enfatizado pelo plano envolve que, “por outro lado, a estratégia dessas empresas começa a perceber nessas obras a oportunidade para um posicionamento com vantagem num mercado em crescimento. Os ganhos tendem a ser mútuos, portanto” (Ibid., p. 87).

Assinala que a atividade de distribuição no Brasil é estratégia determinante para as obras nacionais, especialmente pensada no escopo comercial:

Essa relação entre a organização institucional da atividade de distribuição, estrategicamente voltada para os filmes brasileiros, e a busca das produtoras por resultados de bilheteria é aspecto decisivo para a sustentabilidade do desenvolvimento e dos investimentos da indústria audiovisual. A associação entre produtoras e distribuidoras representa um desejável vetor de verticalização do setor a dar competitividade a toda a economia audiovisual. Recomenda-se, assim, o fortalecimento e capitalização das distribuidoras brasileiras como elemento balizador das metas de resultado das obras brasileiras: bilhetes vendidos, receitas, *market share* (ou participação de mercado). (...) Desta forma, o crescimento do cinema brasileiro deve ser planejado em paralelo com o aumento da dedicação das distribuidoras nacionais à exploração comercial do produto nacional. Por este caminho, a formulação de metas para a produção de longas-metragens deve pôr olhos tanto na necessidade de mais e melhores filmes, como na aproximação desses agentes já no primeiro momento de organização dos projetos. (PLANO, 2013, p. 88)

A diretriz 2 do documento apresenta a proposta para “desenvolver e qualificar os serviços de TV por assinatura e de vídeo por demanda, oferecidos em todos os ambientes, e ampliar a participação das programadoras nacionais e do conteúdo brasileiro nesse segmento de mercado” (Ibid., p. 87). A relação entre TV por assinatura e vídeos por demanda são considerados nesta pesquisa apenas diante das relações entre o cinema e as novas tecnologias de informação e comunicação, com a convergência midiática das obras audiovisuais, como já debatido. Em complemento, a diretriz 4 voltada ao mercado audiovisual, apresenta a busca por “dinamizar e diversificar a produção independente, integrar os segmentos do mercado audiovisual, fortalecer as produtoras e ampliar a circulação das obras brasileiras em todas as plataformas” (Ibid., p. 88), compreendendo que “o dinamismo e a sustentabilidade de uma economia audiovisual dependem da circulação livre e fluída das obras por todos os segmentos do mercado” (Ibid., p. 88). Para isso defende a busca por aproximar os segmentos e eliminar barreiras e práticas que obstaculizem esse fluxo. No escopo do cinema, bem como da TV, o documento aponta três motivações principais. Primeiro, “a tendência do desempenho dos filmes ser potencializado com uma parceria com a televisão” (Ibid., p. 88); segundo entendendo que em uma “economia audiovisual competitiva, a conveniência, para as emissoras e programadoras, de utilizar obras de produção independente na sua programação” (Ibid., p. 88); e, por fim, “a necessidade da participação da televisão no financiamento dos filmes para a higidez financeira de todo o sistema” (Ibid., p. 88).

Aponta ainda que “para a mais livre circulação das obras audiovisuais, é essencial que se organize um mercado robusto de licenciamentos” (Ibid., p. 88), observando “o trânsito das obras audiovisuais pelos diversos segmentos de mercado, em especial as receitas captadas fora do segmento de destinação inicial” (Ibid., p. 88). O documento ainda traz o alerta de que, além da construção de um mercado de licenciamentos com equilíbrio e robustez, faz-se necessário otimizar a circulação audiovisual que “exige atenção e iniciativa pública na difusão não comercial dos conteúdos brasileiros, em especial os longas-metragens com maiores dificuldades de distribuição” (Ibid., p. 88) buscando “compensar as vulnerabilidades comerciais e valorizar o trabalho das produtoras e profissionais brasileiros” (Ibid., p. 88). É apontado na diretriz ainda a busca por ampliar e diversificar a produção independente, mas para isso entende requerer empresas com capacidade de planejamento e regularidade de produção, bem como o encurtamento dos prazos para produção e comercialização dos filmes. Aponta-se neste escopo uma tendência de compartilhamento de empresas, artistas e profissionais e uma relação mais estreita entre cinema e televisão.

No caso das TVs abertas, além dos elementos que envolvem sua relação com as obras cinematográficas, as metas devem diferenciar as redes nacionais e as regionais na aquisição de obras seriadas e telefilmes independentes. O lugar dos dois grupos na divisão das receitas publicitárias e o grau de autonomia de cada empresa são aspectos a observar para que os indicadores e as metas não mascarem situações desiguais” (PLANO, 2013, p. 89)

A diretriz se volta para o enaltecimento da necessidade de atenção por parte do Estado em ações que visem entender melhor como se dá o movimento de circulação das produções independentes para que possa criar estratégias que viabilizem uma melhor livre circulação. Atenta-se para a valorização de empresas com produções independentes que tenham regularidade de produção. Observa-se o duplo desafio das que produtoras não possuíam regularidade de produção para superarem o movimento comercial de circulação e ainda as produtoras que possuem regularidade. Os desafios podem resultar em dificuldades e prejuízos para as produções oriundas de núcleos de diversidade cultural que não tenham em suas propostas de produção a meta de alcançar a quantidade ou a regularidade na produção.

A diretriz 5 é definida pela procura por capacitação dos agentes do setor audiovisual para desenvolverem qualificação de métodos, serviços, produtos e tecnologias. “A qualificação dos produtos e serviços audiovisuais e dos processos de gestão e de

atualização tecnológica das empresas é fator decisivo, tanto para a competitividade do audiovisual, quanto para que a diversidade das obras seja sustentável” (Ibid., p. 89). Para a produção apresenta a busca por melhoria das condições técnicas e artísticas de cada obra, bem como a comunicabilidade e a diversificação de públicos aos quais se destina. Para a distribuição compreende a relevância na digitalização das salas e programação com operadores capacitados em alguns casos. Compreende ainda a necessidade de oferta profissional e capacitação das instituições educacionais visando o suprimento das necessidades do setor.

A diretriz 7 expõe a busca por aprimorar mecanismos de financiamento das atividades audiovisuais, além de incentivar o investimento privado. O plano argumenta que “por mais de dez anos, o financiamento do cinema brasileiro baseou-se quase que exclusivamente em mecanismos de incentivo fiscal. Os resultados dessa política são contraditórios” (Ibid., p. 92). Identifica que o incentivo fiscal avançou pouco no objetivo de ampliar os investimentos privados no audiovisual independente, o que permanece sendo “um grande problema do financiamento da atividade audiovisual, e envolve uma solução complexa com o mesmo sentido do amadurecimento de um mercado de projetos e negócios atrativos ao investimento” (Ibid., p. 92).

Para o planejamento das metas o plano destaca algumas linhas de ação: a diversificação dos instrumentos financeiros e das atividades a financiar como o primeiro dos aspectos a serem considerados. “Por meio do FSA, foi acrescentado, ainda que de forma mitigada, um ingrediente de risco e compromisso com o desempenho comercial, ausente do financiamento público desde a extinção da Embrafilme” (Ibid., p. 92), o que assinala, para o plano, uma carência de consolidação das regras e da gestão, além de articulação do Fundo Setorial do Audiovisual. Diante de uma carência na diversificação de linhas de investimento, o plano apresenta como mais provável “que a política de diversificação continue e abranja outros elementos. Um deles diz respeito à participação dos agentes privados do audiovisual no financiamento da produção” (Ibid., p. 92).

Outro ponto de atenção é a necessidade de constituição de políticas para o desenvolvimento regional, forma integrada com estratégias nacionais, mas que também tenham participação e atenção dos governos estaduais, sendo o trabalho de agentes financeiros que estejam mais próximos de ações financiadas, bem como a composição de recursos estaduais e federais em fundos regionais que sejam dedicados ao desenvolvimento do audiovisual, com isso e integrando as ações já existentes, “representam uma evolução significativa na organização financeira regional” (Ibid., p. 92). Por fim, entende-se como

“desejável uma maior participação do espectador na equação de financiamento da produção e distribuição dos filmes” (Ibid., p. 92), sendo o Programa Vale-Cultura um entre vários caminhos para isso. Há neste escopo dois pontos determinantes para a diversidade cultura no âmbito cinematográfico apontados pelo plano:

Na gestão dos mecanismos públicos, as duas dimensões do audiovisual abordadas na diretriz geral aparecem como assunto de relevo. A matriz de diversidade que se quer imprimir na produção audiovisual exige a abordagem das obras segundo suas características, seus formatos e públicos. Em alguns casos, os resultados comerciais das obras são parâmetro importante para os investimentos, mesmo os de caráter público. Este critério decorre do objetivo programático de desenvolver uma indústria audiovisual no país. Em outras situações, as políticas de financiamento perseguem resultados diferentes, enfeixados na ideia de diversidade cultural, sendo a preservação e o reconhecimento dos elementos audiovisuais pouco valorizados nas relações comerciais tradicionais. (PLANO, 2013, p. 93)

Com o desenvolvimento do audiovisual no Brasil, por meio de desenvolvimento de projetos, ações de distribuição, realização de produtos diversos como documentários de longa-metragem e obras seriadas de animação, produção regional, implantação de salas de cinema, novos modelos de negócio na internet e mídias móveis, o plano compreende a necessidade de novos projetos e novos objetivos diante da variedade de propósitos que exigem instrumentos diferenciados envolvendo instituições, fundos, linhas financeiras, incentivos e regras que atendam pontualmente a cada demanda. Há ainda no escopo dos mecanismos de financiamento público a necessidade de busca de padrões de eficiência que sejam mensurados por metas de processo e organização acompanhando o andamento dos projetos, a estrutura disponível para acompanhamento e análise do projeto executado e tomada de contas.

Entre as novas ações do Fundo Setorial do Audiovisual, o plano aponta que “exige-se atenção especial à viabilidade operacional do sistema, em especial à agilidade das decisões, com o incremento dos mecanismos automáticos de seleção, além do envolvimento de planos e estruturas descentralizadas nos mecanismos seletivos” (Ibid., p. 93). De maneira geral o plano assinala que “o modelo de financiamento deve ter por meta a conjugação equilibrada de mecanismos seletivos e automáticos” (Ibid., p. 93). Para alcançar o equilíbrio almejado, além de ênfase maior de um mecanismo, o documento aponta depender do desenvolvimento institucional da atividade dos mercados.

A diretriz apresentada aborda um elemento relevante para a diversidade cultural no audiovisual, especialmente no cinema, já que os mecanismos de incentivo fiscal adotados

no país tendem a prestigiar e beneficiar mais as produções com maiores e melhores potenciais de bilheteria e renda, o que resulta em um desequilíbrio diante das produções não idealizada com cunho comercial. Por conta disso, a adequação na concepção de financiamentos com metas diversificadas em busca de um cenário mais equilibrado e mais equitativo se tornam fundamentais para os processos de produção oriundos de tais núcleos regionalizados e diversos culturalmente. Outro ponto de expressiva relevância no documento é o reconhecimento da importância do papel do espectador como incentivador, como um coeficiente do processo de financiamento de uma dada produção. Como já discutido anteriormente neste trabalho, o interesse e a participação do público em uma dada obra é peça fundante para sua existência, mesmo que sua bilheteria seja pensada para um público de nicho ou ainda sem a proposta de expressivos retornos de renda.

Na sequência do documento, a diretriz 8 se estrutura na busca por aumentar a competitividade e a inserção brasileira no mercado internacional de obras e serviços audiovisuais, entendendo como desafios para o setor o reposicionamento do país no concerto das relações internacionais, bem com o crescimento do mercado interno de obras e serviços audiovisuais. Por conta disso, o plano entender ser necessário inicialmente compreender mais claramente os objetivos que são perseguidos pela ação internacional dos agentes públicos e privados e também pelos programas de exportação e promoção das obras. Neste escopo são apresentados três elementos concorrentes: (a) o audiovisual como participante das políticas de integração econômica e política do país; (b) a possibilidade de busca e conquista de novos mercados para os produtos e serviços brasileiros; (c) a conveniência de construir uma imagem positiva e estimulante para o país e para o audiovisual brasileiro (PLANO, 2013).

A segunda estratégia apresentada na diretriz propõe estabelecer e hierarquizar os mercados compreendidos como prioritários. Neste escopo aponta três níveis para especulação: os países da América Latina considerando a proximidade geográfica e o interesse de integração do Brasil; a Europa Ocidental tendo em conta os vínculos históricos e a dimensão do mercado que possui; e outros países com grupos específicos de alcance, como China, Canadá, Índia, contendo estratégias diferentes para cada um. “Abordagens diferenciadas também são exigidas para cada cadeia de produção e comercialização do mercado audiovisual” (Ibid., p 94). A diretriz ainda enfatiza:

Considerada a dimensão e a situação do mercado interno, a internacionalização das empresas, o desenvolvimento de projetos comuns com outras cinematografias, o trânsito de investimentos estrangeiros no Brasil e a construção de políticas efetivas de estímulo à exportação são

urgências para o fortalecimento das empresas brasileiras e da atividade audiovisual no Brasil. Todos esses aspectos permitem quantificar metas de resultado. Mas, além dos resultados, é preciso dimensionar ganhos em organização. A iniciativa de formulação política para a inserção internacional do audiovisual proposta pelo Conselho Superior do Cinema deve auxiliar na identificação de todos esses caminhos. (PLANO, 2013, p. 94)

A diretriz 9 apresenta ações que vão além dos interesses estritamente comerciais, volta-se a proposta para a promoção da preservação, difusão, reconhecimento e cultura crítica do audiovisual brasileiro. Para isso, o plano destaca que a atividade audiovisual depende de reinvenção constante, exigindo pesquisa, conhecimento e intercâmbio dos olhares, técnicas e soluções. “Essa dinâmica da produção audiovisual – da construção dos argumentos aos detalhes da finalização – precisa ter referência permanente no público ou na sociedade, independentemente da consciência do realizador” (Ibid., p. 95). Para o plano, a ação de difusão do audiovisual trabalha de modo a ir além do circuito comercial de exibição. “Ao mesmo tempo em que atua para compartilhar as imagens e símbolos produzidos, trata da formação de novos públicos, submete as obras ao juízo da crítica e responde aos espectadores mais fiéis e atentos” (Ibid., p. 95). Os cineclubes, circuitos itinerantes e especialmente as escolas são compreendidas pelo plano como partes substanciais “porque ampliam a função social do audiovisual e constroem um ambiente econômico mais dinâmico, no qual a troca organizada de impressões e significados sobre a obra vai muito além das duas horas de projeção” (Ibid., p. 95).

Outro ponto relevante para o plano no mesmo escopo são as políticas de preservação e recuperação do patrimônio audiovisual, inclusive considerando os acervos digitais e processos de digitalização que podem, inclusive, alargar a difusão das obras para a sociedade, valorizando espaços de exibição e acesso, bem como a posição das distribuidoras em mercado nacional e internacional, resultando em uma contribuição também para a sustentação da economia do audiovisual.

Toda obra audiovisual incorpora impressões e leituras que modificam a intenção original do autor antes mesmo da primeira exibição, de modo que não apenas a película ou qualquer outro suporte estão sujeitos à preservação. Não é o tempo que é preservado. Para além do acervo, preserva-se a informação. O novo olhar sobre o velho filme, a história dos olhares já pensados e escritos, a disponibilidade dos fotogramas já feitos, a informação atualizada sobre o que e como se fez sustentam a autocompreensão do processo criativo e, ao fazê-lo, propõem sua reinvenção. Assim, a guarda e acervamento se fortalecem e completam na medida em que as obras são devolvidas ou mantidas em circulação, resignificando-se e influenciando as novas produções. (PLANO, 2013, p. 95)

Outro ponto a ser considerado como relevante para a preservação do patrimônio audiovisual envolve o cuidado com a própria história cultural e artística de um grupo social e de sua criação que pode ajudar de modo significativo à compreensão, construção e reconstrução das identidades culturais que formaram, compuseram e compõem um grupo, um povo. Por conta disso, torna-se fundamental o incentivo à preservação, bem como a viabilização ao acesso de tais produções em amplo alcance.

A diretriz 10, de outro modo, foca sua busca no estímulo à inovação da linguagem, dos formatos, da organização e dos modelos de negócios do audiovisual. “A capacidade de inovação é um fator que define a capacidade de resposta da produção artística ao seu tempo, e o grau de dinamismo de uma atividade econômica” (Ibid., p. 95). O plano aponta que é a partir do tratamento adequado da inovação que se torna “possível estruturar uma política industrial consistente, que valorize o talento e o espírito empreendedor” (Ibid., p. 95), sendo no caso do audiovisual envolvendo novos cineastas e produtoras, a renovação estética e técnica das obras – nos mais variados formatos -, inclusive enfrentamento dos modelos de organização das atividades, e, por fim, incentivando múltiplas possibilidades de comercialização e difusão.

Inovação para o plano, desta forma, não se trata “apenas de originalidade artística ou singularidade tecnológica, mas alcança a estruturação das empresas, as novas soluções nos processos, a descoberta de nichos de mercado, a proposição de alternativas para a abordagem dos públicos e consumidores” (Ibid., p. 96), ou seja, um escopo fortemente voltado ao mercado. Para isso, o documento aponta a necessidade que as metas devam contemplar estímulos equilibrados desses múltiplos aspectos, além da eliminação de barreiras para a entrada de agentes inovadores. Outros pontos de metas em busca de equilíbrio são: o tratamento financeiro especial pelo risco envolvido, a criação de um ambiente de inovação com a ampliação dos investimentos em pesquisa e desenvolvimento. “É preciso perceber que os novos entrantes, e os projetos não alinhados com processos já consolidados, não são elementos estranhos à economia audiovisual” (Ibid., p. 96). O documento argumenta ainda que: “Não é por envolver risco ainda maior que o habitual que o investimento nessas ações e agentes deixa de participar do mercado audiovisual” (Ibid., p. 96). De modo complementar, justifica: “são eles que estabelecem a dinâmica e a possibilidade de renovação da atividade, assim como a sua integração revela a maturidade das instituições do setor” (Ibid., p. 96). Desta forma, entende que “políticas adequadas de

estímulo à inovação, nestes e em outros assuntos, podem gerar novos patamares de competitividade para o audiovisual brasileiro dentro e fora do país” (Ibid., p. 96).

A diretriz 11 destaca a relevância dos centros e arranjos regionais buscando desenvolver nestes pontos a produção e a circulação de conteúdo audiovisual, além de fortalecer suas capacidades, organização e diversidade. Compreende que a cultura brasileira possui características que podem contribuir com a contemplação da diretriz.

É sempre surpreendente a capacidade dos brasileiros de se reconhecerem como parceiros de um mesmo projeto e uma mesma nação. O extraordinário nisso é que o amálgama que nos une não esconde as diferenças, antes as valoriza. São esses ingredientes de unidade e diversidade regional que transformam as relações culturais e comerciais internas na principal base a impulsionar o desenvolvimento audiovisual. Imaginar o futuro da atividade sem considerar esse elemento empobrece a iniciativa. Reconhecer, provocar e dar suporte às capacidades e estruturas regionais é um imperativo que deve falar a todos, não apenas aos agentes diretamente envolvidos. (PLANO, 2013, p. 96)

Observa-se no documento um reconhecimento de que compreende ser o povo brasileiro receptivo a diferença entendendo-a como instrumento de valorização. Em teoria, tal característica pode ser um facilitador para a recepção diante do acesso à obras oriundas de núcleos de diversidade cultural, com suas mais diversas formas de manifestação e expressão.

Diante dos arranjos regionais, o Plano de Metas compreende que não cabe especulações com núcleos de produção de longas-metragens disseminados por todo o país. “A organização exigida para que haja produção regular e a complexidade dos projetos aconselham, de início, o foco na construção de alguns arranjos produtivos regionais” (Ibid., p. 96), o que “não elimina a necessidade de caminhos para a diversidade regional na produção audiovisual” (Ibid., p. 96). No entanto, identifica que “é preciso definir quais instituições podem sustentar os arranjos locais. Sem essa informação, as políticas de desenvolvimento, em especial as do financiamento público, atuarão às cegas” (Ibid., p. 96), devendo o esforço nessa direção envolver a mobilização de agentes públicos e privados locais, “trabalhando primeiro sobre a divisão regional do país e visualizando a possibilidade de que os Estados tornem-se crescentemente base para a produção audiovisual” (Ibid., p. 97).

Por fim, aderente a esta pesquisa, a diretriz 12 propõe ação para ampliar a participação do audiovisual nos assuntos educacionais. Compreende-se que a ampliação na aproximação entre o audiovisual brasileiro e as redes de ensino é um alternativa voltada “tanto para a circulação das obras e o exercício crítico, quanto para o compartilhamento

das técnicas de produção e da linguagem. Os ganhos podem ser recíprocos” (Ibid., p. 97), pois entende-se tratar de um universo de um público que “abrange cerca de 25% da população brasileira, sem contar a participação dos pais e professores, constituída pelas pessoas mais interessadas e abertas à fruição regular de obras culturais e audiovisuais” (Ibid., p. 97). O MEC – Ministério da Educação Trabalha para incrementar o uso do audiovisual na educação, já que:

(...) hoje, as obras audiovisuais são elementos indispensáveis à educação, independentemente de sua utilização formal no processo de ensino e aprendizagem. Parte cada vez mais significativa das referências cognitivas e normativas, especialmente dos mais jovens, é constituída a partir de produtos audiovisuais. O desconhecimento desse conteúdo cultural e a falta de acesso aos meios de veiculação representam nova forma de segregação e “analfabetismo” a ser enfrentada pelo sistema educacional. Mal comparando, desconhecer os filmes de Néelson Pereira dos Santos ou Fellini representa o mesmo que ignorar Guimarães Rosa ou Cervantes, a menos que se pretenda restringir o papel da escola ao simples adestramento da escrita. (PLANO, 2013, p. 97)

Outra vantagem para a disseminação do audiovisual para esse público identificada no plano é que “do ponto de vista da indústria audiovisual, essa relação pode ajudar a sustentabilidade do setor por meio de compras públicas de direitos sobre as obras, além de fortalecer o ambiente de difusão” (Ibid., p. 97).

Observa-se que as propostas do plano para o audiovisual no Brasil estão diretamente ligados a uma expansão do mercado, da produção, mas também ligadas a uma mudança na imagem que possui diante do público e da sociedade. Busca-se construir uma imagem positiva, estimulante e de referencialidade, resultando em um movimento de inovação criativa, tecnológica, de estrutura, de soluções, de novos nichos que, de modo agregado as políticas públicas, consigam – de fato – alcançar o público em uma relação de identificação e valorização da produção realizada. Busca-se ainda, o equilíbrio entre riscos de investimentos em inovação, formas de alcançar neste processo a pesquisa e o desenvolvimento a partir de uma dinâmica e possibilidades de renovação no setor, os quais estejam amparados por políticas adequadas de estímulo à inovação. Destaca-se ainda o reconhecimento da relevância do público jovem, por meio das escolas, como consumidores e futuros consumidores a médio e longo prazo com a aquisição de identificação e criação de hábitos de consumo das obras nacionais.

Constata-se que o documento compreende as diferenças existentes em território nacional, com uma diversidade regional nas relações culturais e comerciais que permitem impulsionar o desenvolvimento do audiovisual. A afirmação corrobora o pensamento

marxiano e a sistematização do conceito de diversidade cultural desenvolvidos anteriormente diante da relevância da diversidade cultural para o desenvolvimento social. Por conta disso, o plano apresenta o foco na construção de alguns arranjos produtivos regionais, além de caminhos para a diversidade regional na produção audiovisual, mesmo com o desafio reconhecido de necessidade de definição das instituições que podem vir a sustentar tais arranjos locais, o que se reconhece a necessidade de suportes institucionalizados para a garantia de funcionamento e manutenção das produções regionais.

A nota final do Plano de Diretrizes e Metas apresenta que sua função e significado é expressiva a medida que auxilia na produção de consensos. “Mesmo que a elaboração pactuada não implique uma pauta de obrigações ou compromissos, a força da concordância geral com os rumos a serem trilhados encerra mais efetividade do que um comando normativo formal” (Ibid., p. 101). Para isso, afirma que é fundamental “conhecer com clareza o mapa do caminho contribui para o trabalho e o planejamento de todos” (Ibid., p. 101). E mais do que isso, entende que “as parcerias tornam-se mais fáceis. O financiamento fica mais seguro e permanente. As oportunidades aparecem para os que tenham olhos de ver, disposição de arriscar e capacidade de fazer” (Ibid., p. 101).

Se a pactuação das metas é proposta como exercício coletivo, as responsabilidades para sua consecução têm sentido diverso: estendem-se a todos, mas segundo as funções e os lugares de cada um. Para os agentes públicos, o modelo atual de organização da atividade audiovisual brasileira reserva responsabilidades relativas à organização e funcionamento do ambiente econômico: em primeiro lugar, a inteligência da atividade, as informações e indicadores que permitem a compreensão dos processos e auxiliam o planejamento; em segundo, o provimento de linhas e instrumentos financeiros para o desenvolvimento sustentável do setor; em terceiro, a regulação do mercado, para que o ambiente seja saudável, competitivo e permita o desenvolvimento das operações privadas. De parte dos agentes públicos, portanto, a principal responsabilidade na realização das metas está enfiada nos desafios de induzir e regular o crescimento da atividade audiovisual. (PLANO, 2013, p. 101)

Desta forma, o documento afirma que “a operação direta das ações econômicas e culturais é função essencialmente privada no modelo atual” (Ibid., p. 101) e o documento tem por escopo e finalidade unir as vontades dos agentes públicos e privados numa missão comum. Para isso compreende ser fundamental processos de viabilização de: empreendimentos em salas de cinema, constituição de programadoras de televisão ou vídeo por demanda, busca por negócios e oportunidades no mercado externo, realização de obras com diversidade e talento as fazendo circular com atenção, além de buscar e atender aos

públicos com cuidado, associar-se, competir, criticar, produzir, inovar, criar são obrigações a que devem responder os artistas e técnicos, as produtoras, distribuidoras e exibidoras, as emissoras e programadoras de televisão, as redes nacionais e regionais, as empresas de cenografia, figurino, maquiagem e iluminação; estúdios, fornecedores de equipamentos, finalizadoras, laboratórios, instituições de ensino; os escritores, roteiristas, artistas gráficos, organizadores de mostras e festivais; empresas de promoção e divulgação, cineclubes, agências de publicidade, agentes de vendas internacionais; editoras, gravadoras, músicos, atores, desenhistas, entre dezenas de funções e instituições que compõem esse universo. (PLANO, 2013)

Admite-se no documento como um dos elementos mais relevantes para a efetividade do plano a concordância geral com os rumos a serem trilhados, reconhecendo a importância de que a política pública assuma as responsabilidades para alcançar seus objetivos propostos considerando as funções e os lugares de cada um no processo. Para isso, apresentam-se como escopo e finalidade a busca pela união das vontades entre agentes públicos e privados que podem se refletir na operação das ações econômicas e culturais. Compreende-se, assim, um grandioso e até mesmo idealizado desafio de unir interesses econômicos ao respeito diante das funções e lugares de cada um no processo, bem como das próprias concepções culturais existentes.

Como amplamente discutido até aqui neste trabalho, há uma disparidade do que se compreende como sendo o mais relevante para o documento diante da realidade social em que o Brasil se estrutura e sustenta como modelo social e econômico capitalista. Confirma-se a relevância da afirmação do documento da importância da concordância geral, no entanto, a estrutura capitalista instaurada para que tal viabilização propostas de união entre agentes públicos e privados venham a acontecer, apresenta ser necessário compreender como uma meta quase inatingível diante de diversas barreiras quase intransponíveis do sistema capitalista. Do “quase” a efetiva concretização proposta, retoma-se o debate teórico desenvolvido: faz-se necessário adotar uma série de mudanças estruturais que vão além da segmentação exclusivamente audiovisual, faz-se necessário uma mudança nas relações entre produção, distribuição e consumo entre as diversas culturas existentes, especialmente iniciada pela cultura capitalista por meio da indústria cultural.

O Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual apresenta ainda um anexo contendo duas partes. O Anexo 2 apresenta uma planilha contendo 286 indicadores (entre as páginas 133 e 168) para o audiovisual, dentre eles parte voltados com relação direta e indireta ao cinema que envolvem os tópicos já citados ao longo do texto como público,

bilheteria etc. O Anexo 1 apresenta 23 páginas de planilhas (entre as páginas 105 a 128) com planilhas de sistematização do detalhamento das diretrizes apresentadas, atreladas a indicadores presentes no Anexo 2, contendo as metas até 2015 e até 2020 a partir das propostas iniciais.

Dando continuidade a proposta de transformação das relações de produção, distribuição e consumo do audiovisual no Brasil, é lançado em 2014, a partir do Plano Nacional do Audiovisual, O Programa Brasil de Todas as Telas. Ele é apresentado pelo Ministério da Cultura, por meio do site da Ancine, como “uma ampla ação governamental que visa transformar o País em um centro relevante de produção e programação de conteúdos audiovisuais” (SITE ANCINE, 2014). Ação esta por meio da utilização de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, visando conjugar diferentes modalidades de operações financeiras, articular parcerias público privadas e propor novos modelos de negócios. Os principais objetivos da política pública e social apresentada são: “estimular o desenvolvimento dos agentes econômicos e promover o acesso de um número cada vez maior de brasileiros aos conteúdos produzidos pelos talentos nacionais, em todas as plataformas de exibição” (SITE ANCINE, 2014). Ela é definida como “o maior programa de desenvolvimento do setor audiovisual já construído no Brasil” (SITE ANCINE, 2014), sendo formulada com base no Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual pela Ancine, em parceria com o MinC - Ministério da Cultura, além da colaboração do setor audiovisual por meio de seus representantes no Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual.

O Programa apresenta em seu folheto de divulgação que entre os principais desafios estão a expansão do mercado interno, a universalização do acesso da população aos serviços audiovisuais e a transformação do Brasil em um dos cinco maiores centros produtores e programadores de conteúdos do mundo. Para alcançar os desafios, são estruturados quatro eixos de articulações: Desenvolvimento de projetos e formatos de obras brasileiras; Produção e difusão de conteúdos brasileiros no cinema e na televisão; Capacitação e formação profissional; Implantação e modernização de salas de cinema. Um ponto de ampla atenção do Programa é a ação para o desenvolvimento regional, enfatizando a importância da produção audiovisual em todos os estados brasileiros. Para isso estrutura-se para atuar por meio da suplementação de recursos em editais de produção dos governos estaduais e municipais, do Projeto Cinema da Cidade, dos laboratórios de desenvolvimento de projetos e da produção de conteúdos destinados aos segmentos comunitário, universitário e educativo e cultural da TV pública nos 26 estados e no Distrito Federal. (FOLHETO ANCINE, 2014).

O programa foi estruturado para conjugar diferentes modalidades de operação financeira, articula parcerias público-privadas e propor novos modelos de negócios. Sob operação do Fundo Setorial do Audiovisual desde 2009, propõe atuar juntamente com oferta de bolsas de capacitação profissional e parceria com o Ministério da Educação, por meio do Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego – Pronatec Audiovisual; bem como o Sistema de Suporte Financeiro Automático, que se apoia a injetar recursos nas empresas que apresentarem resultados de comercialização, facilitando o seu planejamento; parcerias internacionais e editais de baixo orçamento e de documentários, por meio de atividades coordenadas pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura; e estímulo a políticas regionais de fomento, por intermédio de parcerias com os governos locais (SITE ANCINE, 2014).

O Programa atua em quatro eixos, conforme citado, sendo o primeiro voltado ao desenvolvimento de projetos, roteiros, marcas e formatos. A proposta se estrutura em três linhas financeiras que buscam focar as ações para o desenvolvimento de projetos e formatos de obras audiovisuais, estimular a criação de parcerias entre empresas e profissionais responsáveis pela criação, produção, agregação e comunicação pública de conteúdos, entre eles: ‘Núcleos Criativos’, ‘Desenvolvimento de Projetos’ e ‘Laboratórios de Desenvolvimento’. A expectativa inicial foi de promover o desenvolvimento de 450 projetos para cinema e TV e a formação de 54 núcleos de criação em todas as regiões do país. O segundo eixo se volta para a capacitação e formação profissional mediadas pelo Pronatec Audiovisual por meio de cursos de atualização e, em especial, à capacitação de jovens para funções técnicas da produção audiovisual.

O terceiro eixo se volta para a produção e difusão de conteúdos brasileiros, envolvendo diversos agentes econômicos - produtores, distribuidores, programadores, TVs públicas e parceiros internacionais – e diferentes modalidades de operação financeira, buscando as metas iniciais de 300 longas-metragens, 400 obras seriadas de televisão, 2 mil horas de conteúdo. Os recursos do terceiro eixo se propôs serem divididos em produção e difusão de projetos de cinema e televisão; desenvolvimento de pólos regionais de produção, em parceria com TVs públicas (comunitárias, universitárias, educativas e culturais) e governos estaduais e municipais; no Sistema Financeiro de Suporte Automático, cujo investimento foi baseado no desempenho das empresas, e para ações internacionais (SITE ANCINE, 2014). Por fim, o quarto eixo estrutura o Programa Cinema Perto de Você que abarca “um conjunto de mecanismos voltados à abertura e a

modernização de salas de cinema em todo o Brasil, com ênfase na digitalização” (Ibid., 2014).

A partir destes quatro eixos do Programa, para a formação e aperfeiçoamento profissional o programa se propôs a criar bolsas de capacitação, pesquisa e produção, com duração de até 24 meses, nos campos técnico-operacional, gestão e negócios, criação e dramaturgia, sendo todos eles voltados para a indústria e fundamentais para o fortalecimento da cadeia produtiva, além da oferta de cursos de nível técnico em parceria com o Ministério da Educação. Para a produção e difusão de conteúdos no cinema e na televisão, por meio da ampliação das linhas de investimento do Fundo Setorial do Audiovisual para a produção e distribuição de conteúdos, tanto por investimento direto nas produtoras ou por meio das distribuidoras e programadoras, destaca-se o Suporte Financeiro Automático com investimento baseado no desempenho das empresas. O novo sistema foi pensado para ser destinado de modo prioritário para o financiamento da produção audiovisual e, de modo subsidiário, para a distribuição de cinema e programação de canais de televisão. O sistema foi organizado em quatro módulos: Produção - produtoras brasileiras independentes; Programação - programadoras de canais de televisão aberta e fechada; Distribuição - distribuidoras brasileiras de cinema; e Empacotamento - empacotadoras de canais de televisão (FOLHETO ANCINE, 2014).

Foram planejadas ainda ofertas por ações da Secretaria do Audiovisual, por meio de recursos do programa - como o lançamento de editais de Longa-Metragem de Baixo Orçamento (BO) e de Documentários de Longa-Metragem (Longa Doc) - o Programa de Apoio a Coproduções no âmbito da CPLP – Comunidade de Países de Língua Oficial Portuguesa, e o Programa de Desenvolvimento de Infraestrutura para o CRA – Centro de Referência do Audiovisual junto à Cinemateca Brasileira, considerado um amplo banco de dados e acervo da produção audiovisual no Brasil (FOLHETO ANCINE, 2014). A estimativa inicial em 2014 foi de investir R\$ 1,2 bilhões no setor audiovisual, entendendo ser um “pacote de investimentos inédito. Recursos serão aplicados no fomento ao desenvolvimento, produção e difusão de conteúdos brasileiros, na capacitação de profissionais e na expansão das salas de cinema” (Ibid., 2014).

No texto intitulado “Apresentação Programa Brasil de Todas as Telas”, de responsabilidade do presidente da Ancine, a época Manoel Rangel, disponibilizado no site da Ancine, apresenta-se oficialmente o cenário, as ações e as mudanças esperadas com o programa, considerado o período por ele como o melhor momento vivido pelo audiovisual no país. O texto inicia com a afirmação de que “o aumento da renda da população tem

efeito direto sobre o audiovisual” (RANGEL, 2014, p. 2) e, por conta disso, com o crescimento da classe C, para ele, houve mudança tanto no consumo, quanto no financiamento do audiovisual. Segundo dados apresentado no texto, oriundos do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a classe C saltou de 38,07% em 2001 para 60,19% em 2014, enquanto as classes D e E caiu de 53,62% para 24,95% no mesmo período. As classe B e A variaram de 8,31% para 14,85% no mesmo período. Com isso, aponta que o crescimento do cinema tem sido expressivo, tornando-se em 2013 o 10º maior mercado de cinema em público.

O texto destaca o crescimento de bilheteria, de salas de cinema, das produções de filmes brasileiros, das distribuidoras. Para isso apresenta os resultados de 2014 representando ser um terço da bilheteria. Por conta disso, afirma que há necessidade de serem consideradas novas questões no escopo cinematográfico, como mais mão de obra técnica e profissional, aumento na capacidade de distribuição, mais roteiros e projetos, além de mais diversidade regional permitindo a expressão da força da cultura brasileira. Desta forma, argumenta que os desafios das políticas audiovisuais são definidos nos seguintes pontos: expandir o mercado interno; universalizar o acesso da população aos serviços de comunicação audiovisual; transformar o Brasil e em um forte centro produtor e programador de conteúdos.

O texto apresenta que entre os objetivos gerais do programa estão consolidar um plano de investimentos para: expandir a produção independente com qualidade e diversidade; identificar e desenvolver os arranjos produtivos regionais de produção audiovisual; induzir o crescimento da TV por assinatura e do vídeo por demanda com base no fortalecimento das programadoras brasileiras; estimular o desenvolvimento do mercado de licenciamento de conteúdos; promover um ambiente de inovação e concorrência, de parceria entre programadoras e produtoras independentes de atenção e respeito ao consumidor; ampliar competitividade internacional das empresas audiovisuais brasileiras; expandir, modernizar e descentralizar o parque exibidor, facilitando o acesso da população ao cinema (RANGEL, 2014, p. 11).

Na apresentação, o presidente da Ancine define que o Programa Brasil de Todas as Telas significa: um investimento muito forte em produção de conteúdos; a decisão de abrir canais financeiros e de parceria com agentes como programadoras, instituições de ensino e governos locais; a implantação de uma política de desenvolvimento regional até então inexistente no setor audiovisual; ações de formação e pesquisa a fim de criar capacidades e aproveitar as oportunidades de geração de emprego e renda; investimentos para

desenvolvimento de roteiros e projetos de obras audiovisuais com ousadia e talento em larga escala; estratégia de ampliar o acesso e a disponibilidade de cinemas, tanto para participação da qualificação dos serviços urbanos, como para garantir melhor ambiente para o financiamento da produção. (RANGEL, 2014, p. 12). Os valores investidos em doze meses do projeto, entre 2014 e 2015, apresentam-se no texto como sendo:

O programa conta com 1,2 bilhão de reais para suas ações nos próximos doze meses, serão investidos R\$ 1.203 bilhão do Fundo Setorial do Audiovisual. R\$ 413 milhões anunciados em dezembro de, com projetos em processo de seleção. R\$ 310 milhões disponíveis para as ações do Programa Cinema Perto de Você e novos R\$ 480 milhões, do orçamento de 2014 (...). Ao longo dos próximos anos valores equivalentes devem ser aportados para dar continuidade ao desenvolvimento do setor audiovisual brasileiro. (...) As ações de desenvolvimento regional mobilizam recursos adicionais dos governos estaduais e das capitais. (RANGEL, 2014, p. 12)

Especificamente sobre os eixos de atuação, a apresentação aponta com mais detalhamentos das iniciativas. No eixo 1, sobre roteiros e projetos a serem desenvolvidos em larga escala, apresenta o foco em três linhas voltadas a qualificação dos projetos e o fortalecimento da estrutura de criação das empresas: incubação de núcleos de criação; concurso de desenvolvimento de projetos; laboratório de projetos. Para o desenvolvimento de projetos, roteiros, marcas e formatos apresentou-se como meta o investimento de R\$ 94 milhões voltados à 450 projetos desenvolvidos em 54 núcleos de criação. No eixo 2 aponta que o Pronatec Audiovisual focaria a atenção nos jovens para funções técnicas de produção audiovisual por meio cinco mil bolsas para vinte cursos, em dozes capitais, entre elas Belém, Manaus, Fortaleza, Salvador, Belo Horizonte, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre. No eixo 3 voltado para a produção, investimento e novos parceiros apresenta a aplicação de R\$ 700 milhões destinados à produção e difusão de conteúdos brasileiros independentes por meio de diversos agentes econômicos que envolve produção para TV, produção e distribuição de longas-metragens, desenvolvimento regional, coprodução internacional, simplificação operacional, suporte financeiro automático, buscando atender 300 longas-metragens, 400 obras seriadas de televisão, 2 mil horas de conteúdos, com 23 estados em parcerias. (RANGEL, 2014, p. 12-16).

Viabiliza-se por meio do Programa um suporte financeiro automático, o que na apresentação do presidente da Ancine é apontada como uma garantia de continuidade da produção. “O suporte automático valoriza o desempenho comercial e os investimentos anteriores das empresas. Desta forma, o mecanismo visa uma dinâmica que induz e fortalece novos investimentos” (Ibid., p. 17). A seleção dos projetos propôs-se a ser feita

pelas próprias empresas em três módulos iniciais: produção, programação e distribuição. A programadora licencia conteúdos, a programadora comprova o licenciamento, os valores são ponderados e creditados, a programadoras seleciona projetos para licenciar e os créditos são investidos na produção indicada (RANGEL, 2014).

No escopo do desenvolvimento regional a apresentação do presidente da Ancine apontava que a política inaugurada para a área “reflete um compromisso com a diversidade cultural” (Ibid., p. 19). No processo de produção foram utilizados critérios de valorização regional, além de apoio de instituições públicas parcerias, do Fundo Setorial do Audiovisual, estados e municípios que visavam ser aportados mais de R\$ 85 milhões. Para a produção e difusão de conteúdo brasileiro com desenvolvimento regional se previam R\$ 179 milhões. Neste projeto apresentaram estar abarcados 38 editais para serem lançados em 2014 em parceria com 23 estados, 18 governos de estados e 19 de capitais, envolvendo TVs comunitárias, universitárias, educativas e culturais, além de parceria com a EBC – Empresa Brasil de Comunicação envolvendo R\$ 179 milhões. (RANGEL, 2014).

Por fim, no eixo 4, voltado para oferecer mais cinema para mais brasileiros, a apresentação garante que o Brasil possui o mais modernos parque exibidor de sua história por conta na época de: a aceleração de abertura de novas salas de cinema e fortalecimento das empresas; o Norte e Nordeste apresentam os melhores índices de crescimento; ações do Programa Cinema Perto de Você⁶² que viabilizou a construção de 245 salas implantadas com financiamento público, créditos para digitalização dos cinemas; 2 mil salas

⁶² “O Programa Cinema Perto de Você foi criado para ampliar o mercado interno de cinema e acelerar a implantação de salas em nosso país. Gerenciado pela ANCINE em parceria com o BNDES, agente financeiro das linhas de crédito e financiamento do programa, e com a Caixa Econômica Federal, agente financeiro do projeto Cinema da Cidade, o Cinema Perto de Você fortalece as empresas do setor e estimula sua atualização tecnológica, facilitando o acesso da população às obras audiovisuais por meio da abertura de salas em cidades de porte médio e bairros populares das grandes cidades. Além disso, amplia o estrato social dos frequentadores das salas e induz a formação de novos centros regionais consumidores de cinema. Contribui, assim, para fortalecer ainda mais a indústria cinematográfica nacional, que vem demonstrando resultados expressivos. Instituído pela Lei 12.599/2012, sancionada no dia 23 de março pela Presidenta Dilma Rousseff, o Programa se organiza em torno de um conjunto de mecanismos e ações diversificadas, destinadas à melhoria do ambiente de negócios e da oferta de capital para os empreendedores. De um lado, há linhas financeiras para estimular os empreendimentos privados, além de recursos para a abertura de salas por Prefeituras e Governos Estaduais. De outro, o programa institui instrumentos de desoneração fiscal, visando à redução dos custos dos investimentos e da operação dos complexos. Articula, também, ações regulatórias e de estímulo à digitalização, visando à ampliação das receitas e à modernização dos negócios de exibição e distribuição de cinema. A Lei 12.599 é derivada da Medida Provisória 545/2011, de 29 de setembro de 2011, que por sua vez substituiu a MP 491/2010, que não foi votada pelo Congresso Nacional e perdeu sua eficácia.” (SITE CINEMA PERTO DE VOCÊ, 2018).

credenciadas por meio do Recine⁶³ - Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica e a implantação e modernização de salas de cinema com o investimento de R\$ 350 milhões. A meta envolveu, além disso, a digitalização de todos os parques exibidores e a construção de 250 novas salas de cinema por meio de financiamento (RANGEL, 2014, p. 21).

Em outubro de 2015, o Governo Federal, por meio do Ministério da Cultura e da Ancine, lançou o Programa Brasil de Todas as Telas – Ano 2. A época, o ministro da Cultura e o diretor-presidente da Ancine, Manoel Rangel apresentaram as linhas de investimento para financiamento do programa por meio do Fundo Setorial do Audiovisual destinadas a financiamento do desenvolvimento de projetos, produção de filmes para o cinema e séries para a televisão, e abertura e digitalização de salas de cinema, apresentando entre as novidades a ampliação das modalidades de investimento para a linha de distribuição de longas metragens e o financiamento ao desenvolvimento de jogos eletrônicos (SITE MINC, 2015). A ação do Programa foi desenvolvida para que, a partir de um calendário de financiamento programado para até o mês de dezembro de 2016, aplicar um cronograma oficial de lançamento de editais. A iniciativa foi criada para facilitar o planejamento dos envolvidos (SITE MINC, 2015).

No lançamento o presidente da Ancine fez apresentação de um balanço do primeiro ano do programa executado no país. Rangel afirmou que o resultado do primeiro superou as metas estabelecidas com 306 longas-metragens e 433 séries ou telefilmes apoiados, estruturação de 55 núcleos criativos em todas as regiões do país, e projeção para o desenvolvimento de 620 projetos. Para o Ano 2 o programa seguiu se propondo em investir na regionalização; a qualificação da capacidade instalada para cumprimento das metas; na ampliação de espaços para circulação de conteúdos independentes, estimulando o mercado de licenças; no fortalecimento dos catálogos e grades de programação para difusão linear e não-linear; e no fortalecimento da programação das TVs Públicas (SITE MINC, 2015). O total de investimento foi apresentado como sendo R\$ 646 milhões. Afirmou-se que havia a

⁶³ O Recine existe desde 2012. “O Recine desonera a aquisição de equipamentos para implantação ou modernização de salas de cinema, incidindo sobre tributos federais, como o Imposto de Importação, o Imposto sobre Produtos Industrializados, o PIS/Pasep, o Cofins, o PIS-Importação e o Cofins-Importação. Esse regime especial de tributação tem sido o principal responsável pela expansão e modernização do parque exibidor brasileiro nos últimos anos, tendo garantido a digitalização de 100% das salas de cinema no país. Entre 2012 e 2016, o mecanismo de isenção fiscal viabilizou a implantação de 1.036 salas no país. No ano passado, beneficiou projetos de construção e reforma de outras 383, em 17 unidades da federação. Balanço da Agência Nacional do Cinema (Ancine) mostra que o Brasil terminou o ano passado com 3.220 salas de exibição e um público de 181,2 milhões de espectadores.” (SITE RECINE MINC, 2018)

replicação das ações financeiras anteriores, facilitando a garantia de continuidade do financiamento, além de haver novas iniciativas para questões específicas.

Foram apresentados quatro temas centrais para a atividade audiovisual que visavam serem criadas novas ações: 1. a necessidade de ação mais incisiva sobre a distribuição de cinema; 2. a inclusão de novos formatos audiovisuais, 3. a redução da rigidez do financiamento e 4. os novos desafios trazidos pelo vídeo sob demanda. Para o Programa Brasil de Todas as Telas – Ano 2 foram planejadas e previstas as ações administradas pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura - SAV/MinC, como o Edital de Seleção de Projetos para filmes de Longa Metragem de Baixo Orçamento e o Programa DOCTV Brasil. A SAV/MinC foi designada para coordenar novos editais com temática infanto-juvenil, com temática afro-brasileira, além do desenvolvimento de Jogos Eletrônicos e o apoio à Produção Audiovisual Indígena.

Para as ações do segundo ano foram anunciadas: primeiramente manter e aperfeiçoar as ações em operação, continuidade das ações financeiras planejadas, manutenção dos fortes investimentos realizados em produção, exibição e desenvolvimento de projetos, nova etapa para o desenvolvimento regional e novas parcerias com os governos estaduais e municipais e com as TVs públicas, aprofundamento das ações voltadas à capacitação, com o Pronatec Audiovisual (RANGEL, 2015, p. 28). Entre novas ações para o Ano 2 a apresentação anunciava a necessidade de ação mais incisiva sobre a distribuição de cinema, através da ampliação das modalidades de investimento; bem como desenvolvimento de linhas voltadas para o financiamento de outros formatos audiovisuais, como jogos eletrônicos; novos Desafios do VoD (VoD público e investimentos dos provedores); simplificação dos procedimentos no financiamento com as ações articuladas do ANCINE + Simples; Calendário Bianual de Financiamento para maior previsibilidade das ações (RANGEL, 2015, p. 29).

Trabalhou-se com as metas de desenvolvimento de 250 projetos, a produção de 270 longas-metragem e 350 séries, exibição de 100 novas salas e 20 jogos eletrônicos. (Ibid, p. 42). Para isso apresentou que seriam feitos novos investimento no Fundo Setorial do Audiovisual; investimento contínuo no desenvolvimento de projetos; qualificação de capacidade instalada para cumprimento das metas; ampliação de espaços para circulação de conteúdos interdependentes, estimulando o mercado de licenças; fortalecimento dos catálogos e grades de programação para difusão linear e não-linear; e, por fim, fortalecimento da programação das TVs Públicas. (RANGEL, 2015, p. 43)

O Programa Brasil de Todas as Telas Ano 1 e Ano 2 apresentam como escopos principais o estímulo para o desenvolvimento de agentes econômicos e a promoção do acesso dos brasileiros aos conteúdos produzidos no país em todas as plataformas audiovisuais, o que reflete uma busca clara pelo desenvolvimento do processo industrial de produção, distribuição e consumo do audiovisual. Para isso, propõe-se a atuar com ações para o desenvolvimento regional em todos os estados brasileiros. Entre os desafios identificados, a universalização do acesso da população aos serviços audiovisuais também referencia a dificuldade do público em acessar as obras produzidas nacionalmente, dentro e fora das salas de cinema, justificando como uma das melhorias ocorridas para isso nos últimos anos acesso com o aumento de renda da população.

Confirmando um crescimento de produção, distribuição e consumo ao longo dos últimos anos, também como reflexo das políticas públicas e regulações citadas ao longo deste capítulo, o programa admite a necessidade de que o Estado considere novas questões no escopo cinematográfico, analisando as mudanças que têm ocorrido, como capacitação e ampliação profissional, distribuição, além de ampliação do incentivo e apoio a diversidade regional para a expansão da força da cultura brasileira, inclusive para que seja refletido o compromisso assumido pelo Estado junto a diversidade cultural nacional em âmbito regional e global. Também por conta disso, o Ano 2 do programa se apresenta com a proposta de ampliar o investimento na regionalização, além de ampliar os espaços para circulação de conteúdos independentes entre outras ações já citadas. O documento admite a necessidade de ações mais incisivas que visem romper barreiras existentes sobre a distribuição de cinema, a inclusão de novos formatos audiovisuais e a redução da rigidez do financiamento, três pontos que refletem diretamente nos principais desafios identificados para a efetividade da diversidade cultural no audiovisual, especialmente no cinema.

Ao longo do capítulo é possível identificar o desenvolvimento de ações internacionais para a valorização, preservação e expansão das formas de expressão do mundo, preservando, acima de tudo, o direito do ser humano de viver e existir com seu modo de ser. Desde a Carta da Nações Unidas, passando pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, o Relatório MacBride, até chegar as instâncias normativas específicas como a Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, atenta-se a preocupação da Unesco em disseminar um reconhecimento da relevância da diversidade cultural para o desenvolvimento humano por meio de expressões e manifestações comunicacionais. Em

território nacional, tanto a Constituição Federal de 1988, bem como as normatizações adotadas apoiam a importância de tal reconhecimento. A diversidade cultural é compreendida como peça chave para o presente e futuras gerações no âmbito não só individual, mas em âmbito cultural, bem como para o desenvolvimento social.

Observa-se, de modo geral uma tendência das políticas públicas e sociais adotadas para o audiovisual no Brasil, inclusive para o cinema, no escopo da ampliação da produção, distribuição e consumo, um amplo arcabouço de proposições que visem o incentivo a pluralidade, a expansão de oportunidades e espaços criativos que sejam plurais, mas não necessariamente que estejam ao alcance da diversidade cultural. Os apontamentos apresentados ao longo do texto identificam um forte incentivo a expansão do mercado audiovisual, contido nele o cinematográfico, considerando – inclusive – as transformações tecnológicas de informação e comunicação ocorridas nos últimos anos, mas que aparentam não terem encontrado mecanismo que consigam, de fato, superar as barreiras do sistema econômico instaurado que garanta uma efetividade da diversidade cultural no cinema. Os desafios são constatados neste escopo nos textos de propositura, mas as soluções ainda encontram-se em processo de expansão e consolidação.

Faz-se necessário observar com atenção os resultados comemorados pelo Governo Federal a época dos crescentes números registrados no campo cinematográfico se são – de fato – que contemplem tanto a pluralidade, bem como a diversidade cultural. Por conta desta questão, traz-se a seguir a baila algumas questões teóricas no escopo da regulação brasileira que serão analisados no próximo capítulo a partir dos dados disponibilizados pela Ancine no OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. A análise dos dados realizada posteriormente torna possível identificar as relações e disparidades dos resultados alcançados diante do discurso do Governo.

CAPÍTULO 6:

Análise de resultado e discussão diante das políticas públicas de comunicação voltadas à diversidade cultural no cinema brasileiro

“Se em todas as épocas a estabilidade do poder público significava tudo para todo o mercado financeiro e para os oficiantes desse mercado financeiro, por que não o seria hoje, e com muito mais razão, quando cada dilúvio ameaça destruir os velhos Estados? ”
(MARX, 2007, p. 98)

6.1 Metodologia

Partindo dos conceitos teóricos-metodológicos de Marx (2011) para responder o problema de pesquisa proposto, o trabalho do pesquisador em compreender a trajetória histórica do objeto, sua essência, sua capacidade de produção e ação social permite, por meio dos dados coletados e analisados, entender, refletir e discutir acerca do objeto estudado em um referencial histórico-dialético. Para a análise dos dados, conforme recomenda Marx, buscou-se uma metodologia que permita compreender as informações levantadas. Para isso, adota-se os critérios de efetividade das políticas públicas e sociais a partir da fundamentação de Cohen e Franco (1992), com recorte na etapa de análise da avaliação das políticas públicas. Os autores Cohen e Franco (1992) entendem que, a partir de sua metodologia de efetividade para análise dos dados, é recomendável o uso de uma metodologia de área para alcançar maior rigor no levantamento dos dados e na construção de indicadores de análise. Por conta disso, opta-se pelo sistema de mapeamento e a construção de indicadores de indústria audiovisual de Leiva (2016), conforme será detalhado a frente.

Em síntese são utilizadas três metodologias complementares para responder o problema de pesquisa apresentado⁶⁴:

- 1) O materialismo histórico-dialético de Marx (2011) a partir do movimento do objeto para compreender e responder o que faz com que o objeto seja efetivo ou não dentro de sua capacidade de produção e ação no contexto social;

⁶⁴ Verificar Apêndice: Mapas Visuais Metodológicos

- 2) A análise de efetividade das políticas públicas e sociais a partir de Cohen e Franco (1992) que utiliza os dados para analisar impacto (eficiência), objetivos (eficácia) e equidade, respondam se são ou não efetivas;
- 3) A sistematização de mapeamento e indicadores de Leiva (1996) para mapear e criar indicadores de análises dos dados em um campo específico – aqui o da indústria audiovisual.

Em ordem de execução será iniciada a análise com o mapeamento dos dados e os indicadores criados considerando fundamentações teóricas e os dados disponibilizados. Em seguida será aplicar a análise de efetividade das políticas públicas e sociais e, posteriormente, compreendida a capacidade ou não de produção e, por fim, a ação do objeto no contexto social diante de um panorama dialético completado com a discussão da pesquisa desenvolvida. Para facilitar a compreensão na leitura, serão apresentados inicialmente os indicadores, seguindo na ordem executada.

Delimita-se a pesquisa no escopo das produções cinematográficas brasileiras centradas entre os anos 2006 e 2016. Opta-se por este período considerando o ano que antecede o início do processo de implantação e validade de tais políticas públicas voltadas à diversidade cultural no Brasil até o ano de 2016, completando uma década de análise, sendo também o ano em que as políticas vigentes sofreram influência pela mudança de presidência da república. Parte do escopo da pesquisa se limita ao período entre 2009 e 2016 diante da limitação de dados disponibilizados para a execução da avaliação proposta. Utilizam-se como documentos de análise centrais o Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual, implantado em 2013 e o Programa Brasil de Todas as Telas, proposta aplicada do plano a partir de 2014, que são políticas sociais derivadas também da normatização base da diversidade cultural no Brasil.

No processo de avaliação das políticas sociais apresentadas nesta pesquisa serão estruturantes a Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais para o Brasil⁶⁵, por meio do Decreto nº 6.177, de 2007 e a Lei nº 13.018/2014 do Programa Nacional de Promoção da Cidadania e da Diversidade Cultural, que institui a Política Nacional de Cultura Viva e ainda consideradas as regulações e normatizações nacionais vigentes e as recomendações mundiais a respeito da diversidade cultural que resultaram nos textos adotados nas políticas públicas implantadas nacionalmente. Como dados norteadores da análise serão utilizados os documentos disponibilizados pelo Estado

⁶⁵Disponível em: < <http://www.bermuseus.org/wp-content/uploads/2014/07/convencao-sobre-a-diversidade-das-expressoes-culturais-unesco-2005.pdf>>. Acesso em: 03/04/2015.

por meio do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA⁶⁶, vinculado a Agência Nacional de Cinema – Ancine, que integra o Ministério da Cultura, órgão do Governo Federal.

Adota-se nesta pesquisa a avaliação de efetividade ao considerar como parte fundamental dos apontamentos do Comitê de Assistência ao Desenvolvimento da OCDE – Organização de Cooperação e Desenvolvimento Econômico para a avaliação das políticas. São consideradas no processo de avaliação das políticas pela OCDE a pertinência, o alcance, a eficiência, a efetividade, o impacto e a sustentabilidade como etapas da avaliação de políticas que servem como “mecanismos de melhoria no processo de tomada de decisão, a fim de garantir melhores informações sobre as quais eles possam fundamentar suas decisões e melhor prestar contas sobre as políticas públicas” (ALAHARJA e HELGASON, 2000 in TREVISAN; BELLEN, 2008, p. 536).

Considerando as etapas da política pública propostas por Secchi (2013), que converge com a OCDE, a fase de “avaliação” é definida como “a fase do ciclo de políticas públicas em que o processo de implementação e o desempenho da política pública são examinados com o intuito de conhecer melhor o estado da política e o nível de redução do problema que a gerou” (2013, p. 63). A avaliação envolve então a relação entre a implementação e o desempenho da política pública, definida também no escopo no impacto, ou seja, envolve a condição de uma dada realidade ao se propor iniciar uma ação e o resultado da ação. A avaliação é compreendida como “o momento-chave para a produção de *feedback* sobre as fases antecedentes” (2013, p. 63). É definida como “o processo de julgamentos deliberados sobre a validade de propostas para a ação pública, bem como sobre o sucesso ou a falha de projeto que foram colocados em prática” (ANDERSON, 1979, p. 711, In: SECCHI, 2013, p. 62), permitindo definir critérios, indicadores e padrões.

“Os critérios são mecanismos lógicos que servem como base para escolhas ou julgamentos (...) se fundamentam em entendimentos valorativos da realidade e abastecem o avaliador de parâmetros para julgar se uma política pública funcionou bem ou mal” (SECCHI, 2013, p. 63). O autor (2013) define implementação da política pública como a fase que “sucede a tomada de decisão e antecede os primeiros esforços avaliativos. É nesse arco temporal que são produzidos os resultados concretos da política pública” (2013, p. 55), convertendo regras, rotinas e processos sociais de intenções para ações. Secchi (2013)

⁶⁶ Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/>>

aponta que “estudar a fase de implementação também significa visualizar erros anteriores à tomada de decisão, a fim de detectar problemas mal formulados, objetivos mal traçados, otimismo exagerado” (2013, p. 56). Por conta disso, torna-se fundamental a compreensão de como se encontrava o escopo de análise antes da implementação.

Elementos básicos de qualquer análise sobre processo de implementação são pessoas e organizações, com interesses, competências (técnicas, humanas, de gestão) e comportamentos variados. Também fazem parte desse caldeirão analítico as relações existentes entre as pessoas, as instituições vigentes (regras formais e informais), os recursos financeiros, materiais, informativos e políticos (capacidade de influência). (SECCHI, 2013, p. 57)

Os critérios de avaliação dos dados desta pesquisa fundamentados a partir da concepção de Cohen e Franco (1992) compreendem que qualquer intenção de desenvolvimento depende do conhecimento de fatores econômicos, sociológicos e culturais próprios de cada país e região, especialmente em uma época marcada por rápidos avanços científicos e tecnológicos que abarcam os processos de industrialização, as mudanças na cultura e sociedade ao longo da história. “O entendimento dessas condições objetivas e dos meios de ação disponíveis resultam na coerência, relevância e eficácia das estratégias de desenvolvimento adotadas” (1992, p. 11).

Cohen e Franco (1992) consideram que a análise de efetividade permite considerar impactos sociais que as políticas geram produzindo mudanças sociais que vão além de questões econômicas. A metodologia adotada pelos autores (1992) é um produto gerado a partir do Programa sobre Políticas Sociais para a América Latina, vinculado a Organização dos Estados Americanos (OEA) e do Instituto Latinoamericano do Caribe de Planificação Econômica e Social (ILPES), ligado a Organização das Nações Unidas (ONU), o que dá credibilidade à proposta metodológica. Os autores (1992) compreendem determinante a análise de programas sociais construídos a partir de políticas sociais para melhor aproveitamento das ações aplicadas, além de ações que sejam mais eficientes, eficazes e que contemplem a equidade para alcançar os objetivos buscados com os recursos destinados para o programa. Ou seja, compreendem que é por meio de aplicações das propostas de políticas públicas que se torna possível avaliar se uma política social está alcançando seus objetivos ou não e, a partir disso, quais ações devem ser tomadas para seu aprimoramento e/ou suspensão.

Resgatando os conceitos, compreende-se eficiência – diretamente relacionada ao impacto - como um princípio que envolve a contemplação dos desejos do indivíduo por

meio de elevação de sua produção, abrangendo valores materiais, o aumento da capacidade de bens e serviços disponíveis. (COHEN; FRANCO, 1992, p. 22). Já a eficácia – diretamente relacionada aos objetivos - envolve valores imateriais, que contemplem as necessidades sociais e humanas que vão além dos valores materiais. A equidade, por fim, “implica na satisfação das necessidades básicas da população, priorizando segundo suas grades de urgência relativa” (1992, p. 25). A equidade abarca questões alternativas de igualdade, oportunidade, vinculada a distribuição, que propiciem as mesmas condições a partir de recompensas e/ou acordos alicerçados em méritos. É por meio da soma da eficiência, eficácia e equidade que se torna possível a avaliação da efetividade de uma política social que é o projeto aplicado de uma política pública. Os autores (1992) definem a efetividade como sendo, de forma generalista, “um termo que se usa frequentemente para expressar a realização concreta e as ações condizentes a essa realização concreta dos fins, objetivos e metas desejadas” (LÓPEZ, 1985, In COHEN; FRANCO, 1992, p. 107).

A análise de efetividade se divide em duas dimensões operacionais iniciais que envolvem o impacto (eficiência) e os objetivos e metas (eficácia) que permitem realizar uma análise de equidade. O impacto abarca a análise de uma situação anterior e outra posterior a adoção da política social considerando dados quantitativos, enquanto os objetivos envolvem a análise do grau de alcance dos objetivos alcançados em relação aos objetivos propostos pela política social apropriando-se de dados mais qualitativos (COHEN; FRANCO, 1992). Assim, a análise de efetividade é a relação entre os resultados obtidos e os objetivos propostos com a finalidade de determinar o grau de eficácia e eficiência relativa em um projeto proposto, tendo como atenção subsequente a equidade, que é um elemento de análise diferencial.

Ao adotar como referencial os critérios de Cohen e Franco (1992) que envolvem um campo amplo de possível análise de *ex ante* e *ex post*, ao considerar o *corpus* desta pesquisa, limita-se aqui a opção da “avaliação *ex post*” que se baseia em informações diretamente ligadas a implementação do projeto que pode estar concluído ou em curso, visando avaliar o impacto da política adotada para obter informações que visem a decisão e adoção qualitativas e quantitativas para a continuidade, mudança ou suspensão do projeto. A avaliação é feita considerando tipos diversos de elementos e fatores dentro de uma natureza específica do objeto de análise, envolvendo dados, índices e propósitos do investigador. A avaliação *ex post* permite “aprender com a experiência passada e, a partir dela, desenhar mais adequadamente os novos projetos” (1992, p. 12), permite também “corrigir tanto o modelo causal como a implementação do projeto para reorientá-lo em

função dos objetivos perseguidos” (1992, p. 74). Com isso permitem a reprogramação da execução do mesmo, além de aprender com a experiência adquirida com o projeto e a formulação de novos projetos semelhantes.

Os autores (1992) explicam que na avaliação de impacto são analisados os resultados dos efeitos de um projeto e os indicadores são ferramentais que auxiliam nesta avaliação. “Os indicadores devem determinar o grau de alcance do fins últimos que o projeto persegue, estabelecendo se tenha produzido mudanças na população-objetivo; em que direção; em que medida; por quê” (ONU, 1984, IN: COHEN; FRANCO, 1992, p. 170). Na etapa de avaliação, os autores (1992) apontam que os indicadores são unidades que permitem medir o alcance dos objetivos específicos, no entanto se faz necessário uma distinção entre indicadores diretos e indiretos. “Os primeiros traduzem a concretização do objetivo específico e uma realização de implementação lógica” (Ibid., p. 155). Já o segundo recomenda que “os indiretos devem ser construídos” (Ibid., p. 155), pois compreendem que “a relação entre indicador e meta é de caráter probabilístico e não de implicação lógica, pelo qual resulta ser conveniente incrementar o número de indicadores de uma meta para aumentar a probabilidade de conquistar uma medição adequada” (Ibid., p. 155).

Para a eleição de indicadores, recomendam utilizar uma quantidade elevada deles para garantir melhor medição do conceito proposto e “eventualmente diminuir os efeitos negativos derivados de fazer eleger um mal indicador” (1992, p. 157). Para auxiliar nas avaliações, os autores advertem a formulação de índices para sintetizar os dados auxiliando na definição as dimensões parciais dos dados que integrarão a análise e indicar de que maneira há relação mútua entre os dados. Oriundos da relação entre variáveis lembram: “Há de se ter em conta que um índice deve referir-se explicitamente a todas as dimensões parciais do espaço de correspondente fenômeno, mas não só estas” (1992, p. 157).

Para a construção de indicadores diretos a partir da regulação adotada como base nesta análise, utilizam-se como indicadores basais especificamente para a diversidade cultural: a proteção, a promoção e o desenvolvimento. Tais indicadores são fundamentados a partir do Decreto nº 6.177/2007, que regulamenta a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais para o Brasil. Proteger envolve os seguintes princípios: manutenção, vínculo entre cultura, desenvolvimento e encorajamento. Promover envolve: fortalecimento, florescimento, intercâmbio, Estado com proteção e promoção, interação, diálogo, respeito e conscientização em âmbito local, nacional e

internacional. Desenvolver abarca: reconhecimento e fomento a interculturalidade (construir pontes).

Para a cultura são definidos como indicadores: garantia, promoção e consolidação. Os indicadores são definidos a partir da Lei nº 13.018/2014 - Política Nacional de Cultura Viva. Especificamente para o audiovisual/cinema são definidos os seguintes indicadores: promoção, desenvolvimento, diversidade e fortalecimento. Tais indicadores são determinados a partir Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual⁶⁷ (2013) e o Programa Brasil de Todas as Telas (2014).

Para a construção de indicadores indiretos a partir das considerações dos autores apresentados nesta pesquisa, especialmente os pensamentos oriundos de proposições, reproduzindo partes de seus pensamentos já expostos anteriormente, torna-se possível sistematizar em tópicos os elementos fundantes que as políticas públicas voltadas à diversidade cultural devem conter no âmbito cinematográfico para que possam ser efetivas. Considerando os elementos conceituados pela Unesco e adotados pela regulação brasileira para a diversidade cultural que abarca os diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição nas manifestações sociais, aplicam-se ainda ao cinema que é compreendido como uma mídia que envolve elementos artísticos, culturais e de comunicação. Apresenta-se a seguir uma sequência de indicadores que não envolve ordem de prioridades, mas sim a somatória para a concretização da efetividade. São eles:

Elemento central:

Contemplar, valorizar, preservar e dar voz - para trocas e interações - às manifestações locais/regionais, locais/nacionais e globais nas suas mais diversas formas de serem e existirem, em suas múltiplas formas de existência consciente tanto individuais, quanto coletivas, ou seja, as manifestações oriundas da diversidade cultural.

Elementos complementares:

- Viabilizar processos de produção, distribuição e acesso/consumo das manifestações oriundas da diversidade cultural em âmbito regional, nacional e global.
- Permitir e valorizar formas de linguagem que não envolvam apenas a espetacularização e o entretenimento do conteúdo produzido.
- Dar voz, permitir, contemplar, valorizar e preservar as manifestações sociais que não se enquadram a modelos e formas sociais institucionalizadas seguindo os padrões da

⁶⁷ Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual. Rio de Janeiro Agência Nacional do Cinema, 2013: Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/PDM%202013.pdf>>. Acesso em: 01/10/2016

cultura predominante. Ou seja, incorporar também os núcleos de diversidade cultural⁶⁸ socialmente excluídos pelo modelo da vida social.

- Valorizar processos de prática da alteridade com o reconhecimento “do outro”, do diverso em sua forma de ser e existir no mundo com sua existência consciente que difere a predominante e/ou convencionada, bem como a valorização de prática de tolerância, permitindo trocas e não processos de opressão nas relações interculturais, tanto no âmbito local, quanto global, admitindo a criação de laços de trocas e transformações culturais.

- Permitir e valorizar formas plurais de manifestação oriundas da diversidade cultural, promovendo traços heterogêneos, com expressões não estereotipadas, no âmbito artístico e cultural para que possam ser acessados, decodificados, interpretados, questionados e compreendidos com alteridade para que, por meio de suas manifestações, possam criar intercâmbios culturais e permitir que as próprias culturas sejam recriadas. É fundamental que tais processos não sejam ajustados em mecanismos e padrões estereotipados, exógenos, folclorizados, estilizados, banalizados, simplificados, descomplexados ou moldados.

- Valorizar mecanismos de pertencimento, reconhecimento e representação em âmbito local e global.

- Valorização e preservar do papel social das identidades individual e coletiva/social, sejam elas manifestas nas suas mais diversas formas de ser e existir, desde que não firam os princípios dos Direitos Humanos.

- Valorizar mecanismos que criem um público ativo para que tenham, por meio da cultura, entre as manifestações artísticas e comunicacionais, possibilidades de experimentação, apropriação, invenção, movimentação, transformação e recriação de suas próprias identidades.

- Combater a exclusão, a segregação e a fobia a diversidade cultural.

- Criar mecanismos de despertamento do público para criação da vontade de acesso às manifestações sociais oriundas da diversidade cultural sem a necessidade que sejam modeladas ao consumo.

- Não restringir as ações de políticas públicas voltadas à diversidade cultural em padrões e modelos institucionalizados a partir da cultura predominante da vida social material. Ou seja, criar mecanismos de acesso com vias alternativas.

⁶⁸ Culturas manifestas oriundas das populações que integram os mais diversos núcleos sociais, com suas tradições e culturas arraigadas ou em transformação.

- Valorizar o uso das novas tecnologias da informação e comunicação como propulsores para potencializar processos de produção, distribuição e acesso/consumo de obras cinematográficas de diversidade cultural considerando novas plataformas de acesso as produções. Neste caso, a diversidade cultural envolve também a não tradição do consumo das produções nacionais que são diversas ao modelo comercial predominante.

Em complemento ao processo de avaliação de efetividade, especificamente para a análise da eficácia, que envolve a medida do alcance dos objetivos e metas propostas por Cohen e Franco (1992) de diversas formas, opta-se nesta pesquisa em utilizar para avaliação das políticas sociais o modelo “antes-depois”. O modelo é adequado para avaliar um grupo específico envolvido em um projeto, considerando o que havia sido produzido antes e os resultados obtidos com as medições realizadas depois da etapas de execução da política social. Considera-se como grupo – ou população - nesta pesquisa a produção cinematográfica nacional do período entre 2006 e 2016. Para o melhor cumprimento da avaliação a partir das concepções de Cohen e Franco (1992), são adotadas as concepções de Leiva (2016) para mapeamento e levantamento que propiciaram a construção de indicadores para a análise da diversidade na indústria audiovisual.

A avaliação de efetividade de impacto “*ex post*” e objetivos “antes-depois” permitem ser executadas de modo complementar tendo a primeira um enfoque mais econômico, enquanto a segunda se volta mais ao social. Ambas se complementam com a análise de equidade que, por meio do cruzamento entre os dados alcançados em eficácia e eficiência, permite chegar a efetividade ou não do objeto em análise.

Detalhadamente apresentados anteriormente, são retomadas os principais objetivos e metas das políticas públicas e sociais em análise. Entre os objetivos dos programas sociais e das políticas sociais apresentam-se:

1) Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual⁶⁹ (2013)

Identificam-se entre as diretrizes e metas do plano três principais metas (2013, p. 71):

- a) A expansão do mercado interno, em que se focaliza a dinâmica interna como a base para uma estratégia de desenvolvimento;
- b) A universalização do acesso aos serviços audiovisuais, em que se aposta numa expansão uniforme e desconcentrada, voltada para um mercado de massas; e

⁶⁹ Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual. Rio de Janeiro Agência Nacional do Cinema, 2013: Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/PDM%202013.pdf>>. Acesso em: 01/10/2016

- c) A transformação do Brasil em forte centro produtor e programador de conteúdos audiovisuais, para que os agregadores de valor econômico e cultural nas obras sejam os agentes e referências locais.

Identificam-se ainda as diretrizes geral e específicas, entre las estão contidas (2013, p. 81-96):

- a) Diretriz geral: Estabelecer as bases para o desenvolvimento da atividade audiovisual, baseada na produção e circulação de conteúdos brasileiros, como economia sustentável, competitiva, inovadora e acessível à população, e como ambiente de liberdade de criação e diversidade cultural.
- b) Diretriz 1: Ampliar e diversificar a oferta de serviço de exibição e facilitar o acesso da população ao cinema.
- c) Diretriz 3: Fortalecer a distribuição brasileira e distribuição de filmes brasileiros.
- d) Diretriz 4: Dinamizar e diversificar a produção independente, integrar os segmentos do mercado audiovisual, fortalecer as produtoras e ampliar a circulação das obras brasileiras em todas as plataformas.
- e) Diretriz 6: Construir um ambiente regulatório caracterizado pela garantia da liberdade de expressão, a defesa da competição, a proteção às minorias, aos consumidores e aos direitos individuais, o fortalecimento das empresas brasileiras, a promoção das obras brasileiras, em especial as independentes a garantia de livre circulação das obras e a promoção da diversidade cultural.
- f) Diretriz 7: Aprimorar os mecanismos de financiamento da atividade audiovisual e incentivar o investimento privado.
- g) Diretriz 9: Promover a preservação, difusão, reconhecimento e cultura crítica do audiovisual brasileiro.
- h) Diretriz 10: Estimular a inovação da linguagem, dos formatos, da organização e dos modelos de negócio do audiovisual.
- i) Diretriz 11: Desenvolver centros e arranjos regionais de produção e circulação de conteúdo audiovisual e fortalecer suas capacidades, organização e diversidade.
- j) Diretriz 12: Ampliar a participação do audiovisual nos assuntos educacionais.

2) Programa Brasil de Todas as Telas⁷⁰ (2014):

⁷⁰ **Programa Brasil de Todas as Telas** (2014). Disponível em: <<http://ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Brasil%20de%20Todas%20as%20Telas%20-%202001%2007%2014.pdf>>. Acesso em: 10/10/2016

Apresenta entre seus objetivos:

- a) Transformar o país em um centro relevante de produção e programação de conteúdos audiovisuais.
- b) Estimular o desenvolvimento dos agentes econômicos e promover o acesso de um número cada vez maior de brasileiros aos conteúdos produzidos, em todas as plataformas de exibição

Trabalha com os seguintes eixos de atuação:

Eixo 1: Desenvolvimento de projetos, roteiros, marcas e formatos

Eixo 2: Capacitação e formação profissional

Eixo 3: Produção e difusão de conteúdos

Eixo 4: Programa Cinema Perto de Você

Entre os eixos apresenta como proposta:

- a) Expandir a produção independente, com qualidade e diversidade;
- b) Identificar e desenvolver os arranjos produtivos regionais de produção audiovisual;
- c) Estimular o desenvolvimento do mercado de licenciamento de conteúdos;
- d) Promover um ambiente de inovação e concorrência, de parceria entre programadoras e produtoras independentes e de atenção e respeito ao consumidor;
- e) Ampliar a competitividade internacional das empresas audiovisuais brasileiras;
- f) Expandir, modernizar e descentralizar o parque exibidor, facilitando o acesso da população ao cinema.

3) Decreto nº 6.177/2007 – Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade e Expressões Culturais (2007, p. 3):

- a) Objetivo principal: a criação, a produção, a distribuição/disseminação, o acesso e usufrutos das expressões culturais veiculadas por atividades, bens e serviços culturais.
- b) Proteger e promover a diversidade das expressões culturais;
- c) Criar condições para que as culturas floresçam e interajam livremente em benefício mútuo;
- d) Encorajar o diálogo entre culturas a fim de assegurar intercâmbios culturais mais amplos e equilibrados no mundo em favor do respeito intercultural e de uma cultura da paz;

- e) Fomentar a interculturalidade de forma a desenvolver a interação cultural, no espírito de construir pontes entre os povos;
- f) Promover o respeito pela diversidade das expressões culturais e a conscientização de seu valor nos planos local, nacional e internacional;
- g) Reafirmar a importância do vínculo entre cultura e desenvolvimento para todos os países, especialmente para países em desenvolvimento, e encorajar as ações empreendidas no plano nacional e internacional para que se reconheça o autêntico valor desse vínculo;
- h) Reconhecer natureza específica das atividades, bens e serviços culturais enquanto portadores de identidades, valores e significados;
- i) Reafirmar o direito soberano dos Estados de conservar, adotar e implementar as políticas e medidas que considerem apropriadas para a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais em seu território;
- j) Fortalecer a cooperação e a solidariedade internacionais em um espírito de parceria visando, especialmente, o aprimoramento das capacidades dos países em desenvolvimento de protegerem e de promoverem a diversidade das expressões culturais.

4) Lei nº 13.018/2014 - Política Nacional de Cultura Viva

Trabalha em conformidade com o caput do art. 215 da Constituição Federal, que tem como objetivo ampliar o acesso da população brasileira às condições de exercício dos direitos culturais. Compreende como beneficiária a sociedade e

prioritariamente os povos, grupos, comunidades e populações em situação de vulnerabilidade social e com reduzido acesso aos meios de produção, registro, fruição e difusão cultural, que requeiram maior reconhecimento de seus direitos humanos, sociais e culturais ou no caso em que estiver caracterizada ameaça a sua identidade cultural. (LEI, 2014)

São objetivos da Política Nacional de Cultura Viva (2014)⁷¹:

- a) Garantir o pleno exercício dos direitos culturais aos cidadãos brasileiros, dispondo-lhes os meios e insumos necessários para produzir, registrar, gerir e difundir iniciativas culturais;

⁷¹ Citação direta, fonte original: Disponível em: < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/2007/decreto-6177-1-agosto-2007-557634-publicacaooriginal-78124-pe.html>>. Acesso: 01/12/2016

- b) Estimular o protagonismo social na elaboração e na gestão das políticas públicas da cultura;
- c) Promover uma gestão pública compartilhada e participativa, amparada em mecanismos democráticos de diálogo com a sociedade civil;
- d) Consolidar os princípios da participação social nas políticas culturais;
- e) Garantir o respeito à cultura como direito de cidadania e à diversidade cultural como expressão simbólica e como atividade econômica;
- f) Estimular iniciativas culturais já existentes, por meio de apoio e fomento da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios;
- g) Promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural;
- h) Potencializar iniciativas culturais, visando à construção de novos valores de cooperação e solidariedade, e ampliar instrumentos de educação com educação;
- i) Estimular a exploração, o uso e a apropriação dos códigos, linguagens artísticas e espaços públicos e privados disponibilizados para a ação cultural.

Seguindo a metodologia proposta, a concepção de Leiva (2016), ao propor o mapeamento para a análise da diversidade na indústria audiovisual, apresenta que eles permitem ajudar a oferecer um guia, uma forma de visualizar um território posto e se situar nele, viabilizando identificar os agentes envolvidos, sejam eles grandes, médios e/ou pequenos nos processo de intermediação e ação, sejam eles criadores, produtores, distribuidores que difundem ou exibem o audiovisual. Para a autora (2016) o mapa pode retratar, descrever, explicar relações, detectar tendências e analisar o rol envolvendo os agentes de um setor, além de uma ampla aproximação intelectual a identificação de estruturas sociais.

Por meio da cartografia a autora (2016) aponta que há a possibilidade de se construir uma interpretação do mundo e obter guias que sejam confiáveis para também se posicionar, obter o conhecimento da organização, informações do processo, explorar e comparar dados. Busca-se, desta forma, “reduzir a complexidade do social. Com isso, conseguir fotos precisas de fenômenos sociais”, visando “dar lugar também a detectar espaços pouco explorados e a imaginar outras fotos possíveis” (2016, p. 14). Busca-se, conforme Leiva (2016) destaca, compreender questões que envolvem conceitos, objetivos, opções e problemas abrangendo o cenário adotado e praticado para apresentar resultados que demonstrem forças e debilidades.

A autora (2016) justifica que, a partir das considerações do sistema de estrutura, a metodologia de mapeamento proposta abarca a construção de um produto estático e descritivo abrangendo os atores sociais, as relações estabelecidas entre os atores e as redes sociais que pertencem, ou seja, os conjuntos de relações sociais ou interpessoais que reúnem os atores em grupo; e por fim os condicionantes estruturais que operam os atores (compreendendo que as estruturas existentes se manifestam em forma de relações entre atores). Considerando pesquisas desenvolvidas na área pela autora, Leiva (2016) apresenta que os interesses dos mapas devem ser adequados pelo pesquisador. Neste trabalho os interesses envolvem, a partir do problema de pesquisa proposto, observar os resultados obtidos a partir dos dados divulgados pelo próprio Estado - por meio do OCA - acerca das seguintes angulações: a aplicação de legislação e normatizações para a diversidade cultural no campo das políticas públicas nacionais de comunicação com enfoque no cinema; a indústria cinematográfica em território nacional (local) considerando os agentes e atores que integram, que estão a margem e excluídos do processo; e as formas de consumo das mercadorias envolvendo conteúdos da vida social em um sistema capitalista com seus conteúdos simbólicos.

Para isso Leiva (2016) recomenda, entre outras, a utilização das técnicas de análise documental e bibliográfica; revelação de base de dados e repositórios legais e análises de relações sociais e redes. Trabalha-se com o objetivo de elaborar mapas que sejam visualmente identificáveis, considerando a relação e importância entre atores estudados e os resultados alcançados. Para a contextualização da indústria audiovisual Leiva (2016) indica considerar o tamanho do mercado de atuação, a regulação do setor e as línguas de referência. Para detectar e descrever os autores envolvidos aconselha realizar a busca considerando alguns critérios, entre eles adotados nesta pesquisa: descrição de suas origens e natureza jurídica; caracterização das atividades principais realizadas (primárias e secundárias); os tipos de produtos e serviços ofertados e formatados em seu catálogo de serviço; sua presença considerando origem geográfica e visibilidade; o modelo e volume de negócio; e por fim a audiência alcançada. Para estudar as relações envolvendo a diversidade indica que as análises devam ter a finalidade de responder a seguintes pergunta central: “o que supõe a existência dos atores estudados, tanto no setor em que se desenvolvem, como nas ações dos demais?” (LEIVA, 2016, p. 21).

Compreende-se na metodologia de Cohen e Franco (1988) as variáveis como instrumento analítico das políticas públicas. São consideradas nesta pesquisa como variáveis independentes: a diversidade cultural no Brasil; a relação entre comunicação e

cultura; a indústria audiovisual no sistema capitalista. Consideram-se variáveis dependentes a partir dos dados disponibilizados pelo OCA: políticas públicas e sociais de comunicação e a produção material, ou seja, criação, produção, distribuição e consumo cinematográficos que, a partir das proposições de Leiva (2016), serão considerados: o público alcançado, o número de salas, o período em cartaz, a data de lançamento, a bilheteria, as regiões de distribuição, a direção, a(s) produtora(s), a(s) distribuidora(s) e a(s) exibidora(s) envolvido(s), além da relação entre os dados das produções nacional em relação as produções internacionais consumidas em território nacional. As variáveis são definidas a partir dos dados disponibilizados pelo OCA, buscando uma relação clara entre produção, distribuição e consumo nas questões entre local x global limitadas ao território nacional.

Definem-se como índices nesta pesquisa: o cruzamento entre as variáveis dependentes, especialmente as relações entre origem das produções/produtoras, distribuidoras, público, salas de exibição e regiões de alcance. Para as variáveis parâmetro adotam-se o Decreto nº 6.177/2007 que adota a Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, a Constituição Federal e a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948)⁷². A partir da compreensão das relações entre os atores, características e a descrição do cenário em que se movem, torna-se possível o desenvolvimento de análise posterior de efetividade que serão realizadas as seguintes etapas:

Na avaliação da eficiência das políticas públicas desta pesquisa para as inferências relativas e para a avaliação total, serão utilizadas, como recomendam os autores (1991), amostras para estabelecer e “determinar em que medida se estão alcançando os objetivos perseguidos na população-alvo da mesma” (COHEN, FRANCO; 1992, p. 142). Conforme orientam os autores (1992), as amostras devem atender a duas condições: “i) permitir por a prova as hipóteses substantivas (...); ii) fazer possível que os resultados obtidos da mostra sejam generalizáveis ao universo”. (Ibid., p. 144). Para a primeira condição apresentada a amostra deve ser heterogênea considerando as variáveis da pesquisa e ser representativa em relação a população estudada. Para a segunda condição, torna-se fundamental que a amostra seja probabilística, ou seja, que considere o grau de incerteza das inferências obtidas, torna-se condição fundamental que seja uma amostra aleatória. Os autores lembram:

⁷² Declaração Universal dos Direitos Humanos. Disponível em: <<http://www.dudh.org.br/wp-content/uploads/2014/12/dudh.pdf>>. Acesso em: 05/10/2016

É necessário marcar a diferença existente entre a representatividade e a aleatoriedade. A representatividade tem a ver com a composição da amostra. Quando é igual ou similar ao universo, diz-se que a amostra é representativa. A aleatoriedade, por sua vez, refere-se a forma do procedimento de seleção dos indivíduos que compõem a amostra. (COHEN; FRANCO, 1992, p. 143).

Para Cohen e Franco (1992) a seleção da amostra deve seguir uma ordem sequencial que abarca: a) a definição do marco amostral, uma lista que compõe as unidades que envolvem a população e as informações relevantes e disponíveis para a análise que nesta pesquisa determinados pelos dados disponibilizados pela OCA; b) determinação das unidades elementais da amostra, ou seja, as pessoas, os grupos que integram os atributos definidos a partir da população; c) eleição das unidades da amostra que servem como base para a amostra, criando grupos de unidades para tornar mais prático o levantamento em casos de diferentes modalidades em execução da análise.

É considerado para esta pesquisa o grupo que inclui todos os filmes produzidos no período delimitado entre 2006 e 2016. Justificam-se os anos selecionados a partir dos critérios de análise de avaliação antes-depois e *ex-post*, considerando o desenvolvimento de mapas que permitam criar um comparativo entre os anos 2006 e 2016. Compreende-se o ano de 2006 como o “antes” que antecedeu a criação do Decreto nº 6.177/2007 que institui e regulamenta a Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais no Brasil. O ano de 2016 como “depois” em relação a 2006, sendo selecionador por ser o último ano de análise desta pesquisa, após a implementação do Plano de Diretrizes e Metas do Audiovisual, em 2013, e do Programa Brasil de Todas as Telas, em 2014. Opta-se, assim pela amostra probabilística das variações ocorridas considerando a relação “antes-depois” entre os anos 2006-2016, completando uma década de análise. Diante da disponibilidade de dados por parte do OCA, alguns dados só poderão ser analisados a partir de 2009.

A determinação do critério de seleção da amostra apresentado por Cohen e Franco (1992) deve ser definido pelo pesquisador, respeitando os apontamentos apresentados, como foi delimitado neste trabalho a partir da relação entre produção, distribuição e consumo no cinema, atendendo as categorias explicitadas. Optou-se em selecionar e definir a amostra como sendo todos os filmes produzidos, ou seja representativa, o que totaliza uma amostra de 100% do total de filmes, o que não envolverá a necessidade de aplicações de seleção por heterogeneidade e aleatoriedade recomendadas para seleções com menos 100% dos material em análise.

A partir das amostras, trabalha-se com as recomendações de Cohen e Franco (1992) para a análise de que “todo projeto é avaliado em seu contexto sociocultural” (1992, p. 145), sendo necessário analisar os fatores físicos e socioeconômicos em que esteja sendo realizado. “Sem dúvida, o contexto afeta o projeto e pode determinar o seu sucesso ou fracasso” (1992, p. 145). Neste contexto os autores consideram fundamental determinar o contexto “macro” que incluem fatores socioculturais como “regime político, as atitudes frequentes ao projeto, a importância que se concede ao serviço prestado, as funções atribuídas a quem pode contribuir ou impedir que se recorra ao serviço e a influência de diferentes grupos de pessoas (BOND, 1985, In COHEN; FRANCO, 1992, p. 145).

Para esta pesquisa, a partir do desenvolvimento teórico e descritivo percorrido nos capítulos anteriores, o contexto “macro” envolve na nação brasileira sob o regime político democrático e econômico capitalista, considerando as relações sociais, políticas e econômicas entre âmbitos locais, sendo os âmbitos locais as regiões no território nacional – Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul, além do território nacional considerado também âmbito local ao ser comparado aos países em âmbito global. Parte-se de uma relação global especificamente restringindo ao escopo do território global ocidental considerando as influências externas em território nacional/local.

Cohen e Franco (1992) entendem também ser fundamental considerar o contexto “micro” que envolve o ambiente em que se procede a avaliação que podem ser informal, formal não estruturado e formal estruturado, considerando as respostas como “atos” verbais e não verbais, orais ou escritos. Trabalha-se com a avaliação formal estruturada. Os resultados obtidos, de acordo com os autores (1992), permitem captar e revelar informações pertinentes, envolvendo “questões econômicas, políticas e sociais, planos globais e setoriais que marquem o projeto, informes das agências que os supervisiona e sérias cronologias dos distintos recursos utilizados” (1992, p. 145). Destaca-se para o contexto micro as propostas das regulações, especialmente as políticas públicas e sociais centradas para produtores, distribuidores e consumidores na relação nacional/local com espaços de presença das manifestações oriundas da diversidade cultural, permitindo criar possibilidades de que - em teoria - possam não apenas participar, mas atuar de maneira expressiva do processo de produção, distribuição e consumo/acesso de obras cinematográficas.

O escopo desta pesquisa, mesmo restringindo um recorte temporal, no contexto “macro” não ignora dados e registros históricos que - voltados ao processo de produção, distribuição e consumo - compreendem a produção cinematográfica brasileira como

possuidora de forte tradição de consumo cinematográfico norte-americano, com uma produção nacional que varia ao longo das décadas em quantidade de produção e consumo, sendo prestigiadas as bilheterias oriundas de obras produzidas por produtoras maiores concentradas no eixo entre Rio de Janeiro e São Paulo, sendo que, nas últimas décadas, as produções que dialogam com linguagem e produtoras de televisão possuem maior bilheteria.

É relevante considerar que o Brasil investiu no últimos anos em regulações voltadas ao desenvolvimento do audiovisual nacional, especialmente nas obras cinematográficas por meio do já citado Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), criado para promover o desenvolvimento de toda a cadeia produtiva audiovisual no Brasil, o que resulta em um novo panorama no âmbito de incentivos e apoios governamentais para estímulos direcionados à produção, distribuição e consumo das obras produzidas em território nacional. Naturalmente, aponta-se uma projeção de crescimento e expansão das produções de obras nacionais como reflexo de tais iniciativas.

Volta-se, assim, o olhar “para todas as telas”, como propõe o Programa Brasil de Todas as Telas de 2014, no qual busca incentivar uma produção diversificada, oriunda também de núcleos de diversidade cultural. A situação econômica do país – até 2016 – se apresentou favorável para o desenvolvimento cinematográfico em âmbitos também de distribuição e consumo, como reflexo do aumento do consumo de bens e serviços oriundo dos movimentos econômicos dos anos anteriores. Com o impeachment da então presidente Dilma Rousseff (PT – Partido dos Trabalhadores), em 31 de agosto de 2016, ao assumir o então vice-presidente Michel Temer (PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro), houve uma declínio de ações para o desenvolvimento sociocultural nacional, apresentando-se como emblemático o processo de extinção e recriação do Ministério da Cultura em maio de 2017.

Outro ponto relevante de conhecimento prévio do cenário cinematográfico nacional é a presença da produtora cinematográfica mais conhecida e disseminada no país: a Globo Filmes. O Grupo Globo, tendo como nome a “empresa mãe” Organizações Globo Participações S. A., sendo proprietária a Família Marinho, possui a emissora televisiva em canal aberto com maior índices de audiência, além de diversos canais em televisão fechada com índices de audiência representativos, como Viva, GNT, Multishow, GloboNews, Goob, SportTV, Globosat, Futura, Canal Brasil entre outros. Possui vários veículos de comunicação e é apontada como a principal produtora de conteúdo audiovisual ficcional no país, entre séries, minisséries, telenovelas, filmes etc. No próprio site da empresa Globo

Filmes ela apresenta como: “Globo Filmes. O cinema que fala a sua língua” (SITE GLOBOFILMES, 2018) e traz o texto:

Desde 1998, a Globo Filmes já participou de mais de 200 filmes, levando ao público o que há de melhor no cinema brasileiro. Com a missão de contribuir para o fortalecimento da indústria audiovisual nacional, a filmografia contempla vários gêneros, como comédias, infantis, romances, documentários, dramas e aventuras, apostando na diversidade e em obras que valorizam a cultura brasileira. A Globo Filmes participou de alguns dos maiores sucessos de público e de crítica como, ‘Tropa de Elite 2’, ‘Minha Mãe é uma Peça 2’ – com mais de 9 milhões de espectadores –, ‘Se Eu Fosse Você 2’, ‘2 Filhos de Francisco’, ‘Aquarius’, ‘Que Horas Ela Volta?’, ‘O Palhaço’, ‘Getúlio’, ‘Carandiru’ e ‘Cidade de Deus’ – com quatro indicações ao Oscar. Suas atividades se baseiam em uma associação de excelência com produtores independentes e distribuidores nacionais e internacionais. (SITE GLOBOFILMES, 2018)

Mais do que a força na produção cinematográfica, todo o processo de produção comunicacional em âmbito nacional é marcado pela presença ou participação do Grupo Globo, sendo compreendida como uma entre as maiores empresas de comunicação do mundo que tem, como ela mesma apresenta, criado parcerias e associações com produtores independentes e distribuidores nacionais e internacionais para a manutenção de seu modelo de negócio. De acordo com o Grupo Intervozes – Coletivo Brasil de Comunicação Social, o grupo está entre as vinte empresas mais poderosas do mundo no âmbito da comunicação. O Intervozes apresenta o Grupo Globo em seu site (2018) como:

O Grupo Globo figura no ranking dos principais trinta proprietários de mídia no mundo, o Zenith Top Thirty Global Media Owners, publicado desde 2007. Na edição de 2017 desse ranking, que leva em consideração apenas uma parte da receita dos conglomerados, sua receita de publicidade, o grupo ocupa a 19ª posição do ranking, abaixo da 14ª posição que ocupou em 2016, e da 17ª em 2015. (SITE INTERVOZES, 2018)

Compreende-se, assim, o Grupo Globo como a principal e maior empresa produtora de produtos comunicacionais e audiovisuais e, com isso, a maior indústria no âmbito da indústria audiovisual, da indústria cultural do país e, com isso, possivelmente da produção de material simbólico por meio das mídias das quais perpassam seu grupo. A cultura audiovisual nacional, como reflexo, aponta-se como diretamente atrelada as produções do Grupo Globo. Torna-se relevante considerar ainda que o Grupo Globo atua em escalas de menor percentual de participação em diversas mídias, inclusive audiovisuais e no escopo cinematográfico, como ela mesma afirma, não sendo compreendida como empresa majoritária, o que a permite ser detentora de percentuais de participação em obras em que

não se apresente como a produtora citada como referência de análises e levantamentos. Outro ponto a ser considerado é a presença em co-produção em documentários e obras não vinculadas diretamente ao circuito comercial.

6.2 Mapeamento e Avaliação

6.2.1 Quanto a Produção

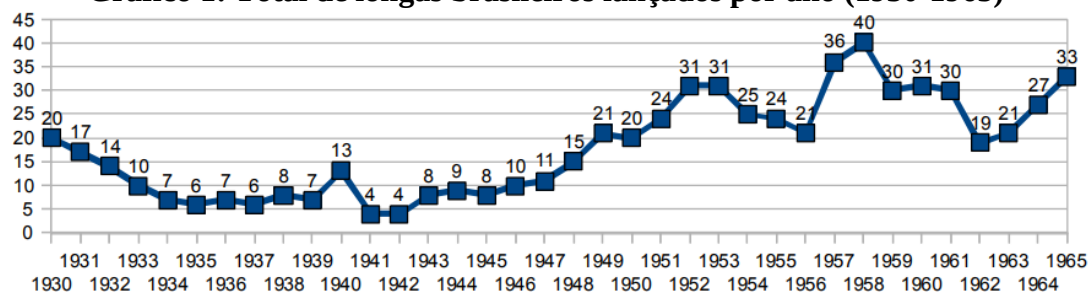
A partir de uma contextualização histórica do desenvolvimento do número de obras cinematográficas, inicia-se o processo de mapeamento e avaliação dos dados da OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual norteada pela metodologia proposta nesta pesquisa de avaliação das políticas públicas de comunicação voltadas à diversidade cultural no cinema. Conforme recomendar Marx (2011), observa-se nos gráficos a seguir o processo de uso do objeto, ou seja, o número de produções cinematográficas no Brasil a partir da década de 1930, quando políticas de abertura e incentivo internacional foram implantadas. Anteriormente, entre 1897 e 1907, as produções foram experimentais. Entre 1907 e 1911 as produções nacionais representavam uma média de 30% do consumo no país, chegando a 50% (SIMIS, 2017), marcando o período com o nome de A Bela Época, pelo expressivo desempenho cinematográfico nacional, fortemente caracterizado com produções no Rio de Janeiro. O período foi marcado pelo modelo de negócio em parceria entre produtoras e distribuidoras para o processo de produção, distribuição e consumo do cinema no Brasil. (BERNADET, 2008).

Em 1911 é fundada formalmente a Companhia Cinematográfica Brasileira e, a partir da data, houve um reordenamento no modelo de negócio nacional, rompendo parcerias entre produtoras e exibidoras até então existentes e passando a receber a influência dos novos modelos internacionais de negócio cinematográficos norte-americanos que, após a Primeira Guerra Mundial, volta sua produção também para a exportação (BERNADET, 2008). Entre 1912 e 1922, é marcada a expansão do cinema em São Paulo, com a produção média de 60 filmes. Entre 1923 e 1933, foram completados cerca de 120 filmes, entre cinema mudo e falado, já se ajustando aos moldes da linguagem do cinema norte-americano (GOMES, 1986).

A partir de um panorama geral do desenvolvimento do cinema brasileiro, apenas como norteador para o início do mapeamento e análise, torna-se possível observar que a partir da década de 1930, o cinema nacional começa a registrar crescimento. Na década de 1950, entre os anos de 1957 e 1958, acentua-se com 36 e 40 filmes, respectivamente produzidos. No entanto, o crescimento do cinema se deu de modo expressivo a partir de

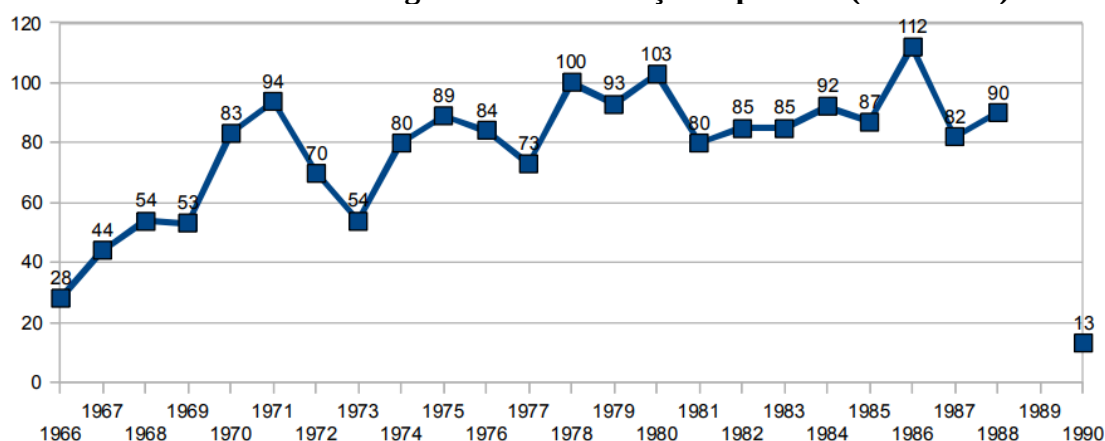
1967, com 44 filmes produzidos, chegando ao pico de 94 filmes em 1971. No ano de 1973 voltou a ter queda para 54 filmes e manteve relativo crescimento até 1988. O ano de 1986 registra o maior número de obras realizadas, com 112 longas-metragens lançados. Sem registro em 1989, o ano de 1990 registrou a maior queda de todo o período contabilizando apenas 13 produções, voltando a média das décadas de 1930 e 1940. A crise na produção cinematográfica brasileira levou uma década para se recuperar, voltando a ter registros mais expressivos de produções em 2004, com 49 filmes. No ano seguinte, com registro de 45 filmes, foi o último registro de queda nas produções, seguindo em constante crescimento desde então. (BERNADET, 2008).

Gráfico 1: Total de longas brasileiros lançados por ano (1930-1965)



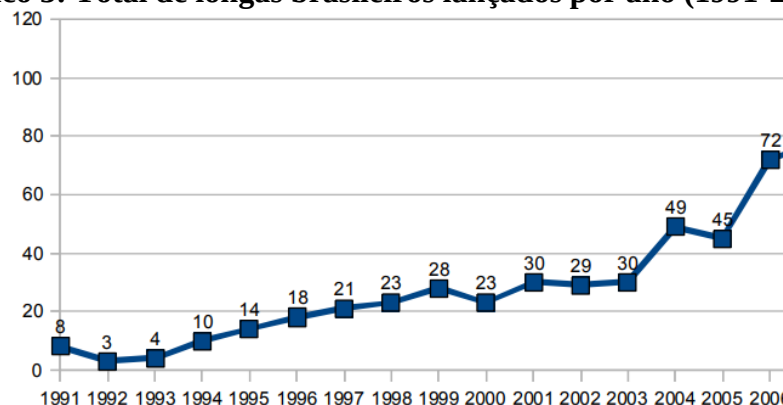
Fonte: Elaboração de SIMES, 2010 apud TIMES, 2013, p.04

Gráfico 2: Total de longas brasileiros lançados por ano (1966-1990)



Fonte: Elaboração de dados da Ancine feitas por Simes (2010 apud TIMES, 2013, p.06)

*Não há dados sobre os lançamentos do ano de 1989.

Gráfico 3: Total de longas brasileiros lançados por ano (1991-2006)

Fonte: Elaboração Regitano (2017) a partir de dados da Ancine feito por Times (2013)

Os dados apontam que as ações de Estado movimentaram os resultados no número de produções. Em 1966, com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), com encerramento em 1969 e a criação da Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes, trouxeram novo crescimento. Em meio ao processo criativo do Cinema Marginal e o início da difusão da Pornochanchada, permeados pela transição tecnológica, o ano de 1973 registra uma queda que volta a ter crescimento. Já em 1990, alguns fatores contribuíram para a queda na produção, entre elas a baixa participação no mercado exibidor nacional, além de ações de Estado no governo do então presidente Fernando Collor de Mello (1990-renúncia em 1992), do PRN – Partido da Reconstrução Nacional. O Governo Collor extinguiu as instituições apoiadoras de produções cinematográficas, como a Embrafilme, o Concine – Conselho Nacional de Cinema e a Fundação do Cinema Brasileiro – FCB, além de permitir a abertura do mercado cinematográfico para outros países. Em 1993, com a Lei do Audiovisual, nº 8.685/1993, implantada pelo presidente da época, Itamar Franco PPS – Partido Popular Socialista -, que governou o país entre 1992 e 1995, após a saída de Collor. A partir da lei, surge o Cinema da Retomada, com a produção simbólica do início do novo ciclo “Carlota Joaquina – Princesa do Brasil” em 1995, dirigido por Carla Camurati, que foi indicado ao Oscar na categoria melhor filme estrangeiro.

A partir do panorama inicial torna-se possível observar historicamente a relevância do papel do Estado na participação no processo de produção de obras cinematográficas no Brasil. Assim como diversos países no mundo, a produção industrial cinematográfica nacional está diretamente vinculada e dependente a ação do Estado, tanto para a expansão, quanto para a manutenção, proteção e preservação. Após um rápido panorama introdutório, concentra-se a atenção para os dados disponibilizados pelo OCA considerando as variáveis de análise nos processos de produção, distribuição e consumo voltando a atenção, como já

justificado, para as relações entre âmbitos locais e globais com foco no mercado interno, ou seja, no território nacional, entre os anos de 2006 e 2016.

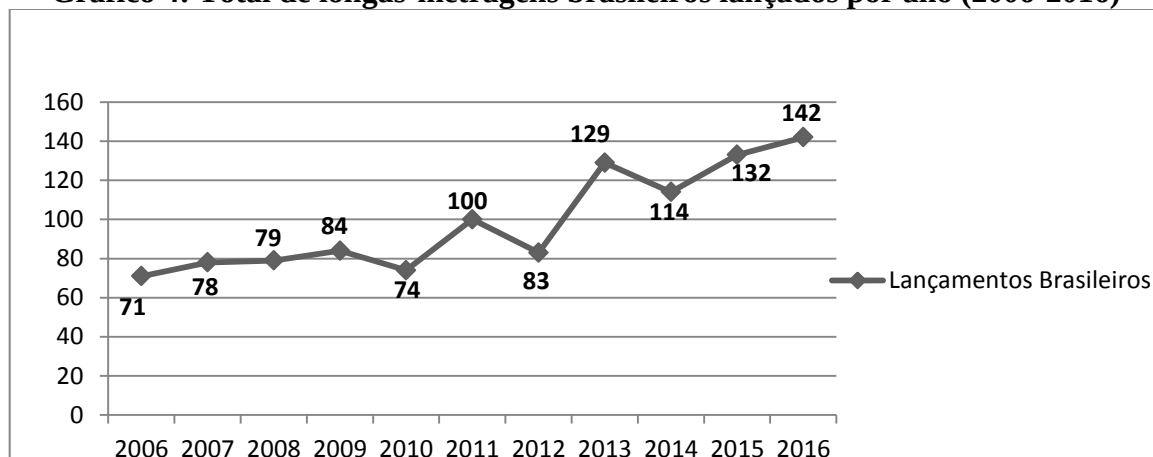
Especificamente quanto aos dados de produção, serão apresentadas informações compreendidas no âmbito: número de lançamentos por ano, origem das produções por região e estado, produtoras envolvidas, população e direção de diretores estreantes e não estreantes. A partir do mapeamento das produções cinematográficas de longas-metragens produzidos na década em análise se identifica crescimento expressivo, ultrapassando todos os recordes de produção. O ano de 2013 alcançou o primeiro recorde, com 129 obras, seguido pelos anos de 2015 com 132 obras e 2016 com 142 obras. Observa-se que mesmo 2014 registrando queda em relação a 2013, há um gradativo e expressivo crescimento das produções nacionais na década saltando de 71 obras em 2006 para 142 obras em 2016, o que representa um crescimento de 100%, uma demonstração do expressivo resultado positivo alcançado na proposta do Governo Federal de expansão da produção de longas-metragens no Brasil.

Entre os anos comparativos de 2006, 2012 e 2016 é possível identificar um aumento mais significativo do número de obras após 2012, o que se relaciona com as políticas públicas lançadas em 2013 e 2014 com o Plano Nacional de Cultura e o Programa Brasil de Todas as Telas, além dos investimentos do Fundo Setorial do Audiovisual, identificando um crescimento de 83 filmes em 2012 para 142 em 2016, o que representa um crescimento de 72,28% no período.

Tabela 1: Total de longas-metragens nacionais lançados por ano (2006-2016)

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Lançamentos Nacionais	71	78	79	84	74	100	83	129	114	132	142

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

Gráfico 4: Total de longas-metragens brasileiros lançados por ano (2006-2016)

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

Quanto aos gêneros lançados, observa-se a grande centralização de produções entre ficção⁷³ e documentários alcançando próximo a 100% das obras. Compreende-se pouco expressiva a produção de animações, com apenas 15 obras em uma década, sendo o ano de 2014 o mais expressivo registrando quatro obras, o que representou neste ano apenas 3,50% do total da produção. As produções de videomusicais são praticamente inexistentes, com apenas um registro em uma década, no ano de 2001. No escopo da relação entre documentário e ficção, observa-se uma variação na década que tende a concentração permanecer nas obras de ficção com um total de 661 obras. Mesmo assim, identificam-se movimentos de crescimento nas produções de documentário que registrou 409 obras na década. O ano mais expressivo foi em 2009, com 46,6% para a produção em documentários, voltando a cair posteriormente. No comparativo entre 2006 e 2016, observa-se discreta variação alcançando em 2016 a maior concentração nas obras de ficção com 68,30% do total.

Tabela 2: Quantidade de longas-metragens brasileiros por gênero(2006-2016)

Ano	Animação		Documentário		Ficção		Videomusical		Total
2016	1	0,70%	44	31,00%	97	68,30%	0	0,00%	142
2015	0	0,00%	52	39,40%	80	60,60%	0	0,00%	132
2014	4	3,50%	36	31,50%	74	65,00%	0	0,00%	114
2013	2	1,50%	50	38,70%	77	59,70%	0	0,00%	129
2012	2	2,40%	35	42,20%	46	55,40%	0	0,00%	83
2011	1	1,00%	41	41,00%	57	57,00%	1	1,00%	100
2010	0	0,00%	31	41,90%	43	58,10%	0	0,00%	74
2009	1	1,20%	39	46,40%	44	52,40%	0	0,00%	84
2008	1	1,30%	25	31,60%	53	67,10%	0	0,00%	79

⁷³ Compreende-se ficção como uma obra com construção narrativa irreal, imaginária.

2007	2	2,56%	32	41,00%	44	56,40%	0	0,00%	78
2006	1	1,40%	24	33,80%	46	64,80%	0	0,00%	71
Total	15		409		661		1		

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

É relevante atentar que não há a contagem e consideração nos números apresentados pelo OCA em relação aos filmes considerados eróticos/pornográficos. Ao ser questionado pela pesquisadora por meio do site do OCA sobre a situação, foram enviados o número total de obras categorizadas como “eróticos/pornográficos” na emissão de Certificado de Produto Brasileiro, de 2004 até 2017, disponíveis por meio da Ancine, confirmando não estarem computados os dados nos números analisados. Apresentam-se a seguir os anos entre 2006 e 2016. Observa-se a quantidade expressiva de produções que envolve o engajamento tanto na produção, quando na distribuição e consumo de tais filmes. No entanto, alinha-se para um processo diferenciado dos gêneros anteriormente apresentados, sendo uma distribuição mais segmentada e um consumo mais sob demanda, não considerando em larga escala comercial a veiculação nas salas de cinema, mas para um público de nicho de mercado. No entanto, como não integram os dados do OCA, não há como serem considerados na análise desta pesquisa tal gênero de produção, identificado aqui como registro de que há um mercado amplo e não computado pelos dados do OCA.

Tabela 3: Produção de filmes eróticos/pornográficos nacionais (2006-2016)

Ano de emissão	Quantidade de produções
2006	330
2007	217
2008	211
2009	219
2010	107
2011	78
2012	56
2013	142
2014	233
2015	197
2016	198

Fonte: Sistema Ancine Digital (SAD) em 19/01/2018.

No escopo dos lançamentos por regiões e estados, observa-se a permanência histórica da expressiva concentração das obras cinematográficas produzidas na região Sudeste com o registro de 116 obras em 2016, praticamente o dobro das 61 obras registradas em 2006, seguindo a tendência de crescimento do mercado cinematográfico

nacional. Identifica-se com distanciamento significativo a região Sul em segundo lugar com a produção de 12 obras em 2016 e 5 obras em 2006, seguindo também na mesma tendência de crescimento. Mesmo com disparidade em relação a região Sudeste, o crescimento mais expressivo no número de produções na década foi na região Nordeste com um salto de duas obras em 2006, para dez obras em 2016, chegando a produção de 18 obras em 2013. Identifica-se que mesmo com variações, a região teve crescimento mais acentuado especialmente a partir de 2011, o que demonstra a abertura de espaço de produção cinematográfica que era pouco expressivo no início do período, uma demonstração quantitativa relevante para a análise de efetividade das políticas públicas para a diversidade cultural.

As regiões Sul e Centro-Oeste apresentam discreto crescimento, mas constante, com número máximo de produções em 2013, com seis obras, voltando a cair posteriormente. A região Sul registra 12 obras em 2016, o ano recorde de produção na década seguido por 2013, 2014 e 2015 todos com nove produções, apontando-se como positivo ao comparar as produções de 2006 com cinco obras, o que torna possível identificar uma tendência de crescimento como em território nacional. A região de maior atenção e menos representada nos processos de produção é a Norte, com a produção de apenas um longa-metragem lançado em toda a década, registrada no ano de 2013. Registram-se ainda duas parcerias na produção de dois longas-metragens entre regiões no ano de 2015, sendo entre Sudeste e Sul com os estados São Paulo e Santa Catarina, além de Nordeste e Sudeste entre Pernambuco e Rio de Janeiro.

Os dados demonstram que o crescimento tem ocorrido em quase todas as regiões, mas considerando o crescimento geral do país, o estado mais representativo em percentual foi o Nordeste e o mais debilitada no Norte. Os números confirmam que o crescimento tem ocorrido, viabilizando para as regiões mais oportunidade de concretização de obras produzidas, mas não de modo totalmente eficaz e equitativo, não garantindo a contemplação da expansão em regiões menos favorecidas e mais prejudicadas para a produção cinematográfica. O resultado expressivo no número de obras apresentado pelos dados do OCA não permitem garantir se as produções ocorreram oriundas de grupos e setores da sociedade oriundos de diversidade cultural, o que limita a análise a considerar os resultados diante da região e estados de origem.

Tabela 4: Origem das produções nacionais por regiões (2006-2016)

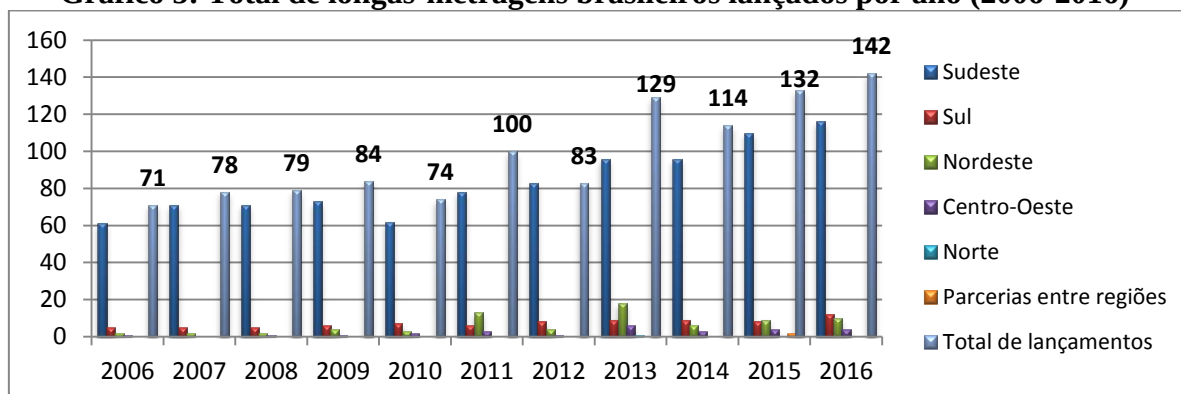
2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016

Sudeste	61	71	71	73	62	78	70	95	96	108	116
Sul	5	5	5	6	7	6	8	9	9	8	12
Nordeste	2	2	2	4	3	13	4	18	6	10	10
Centro-Oeste	3	0	1	1	2	3	1	6	3	4	4
Norte	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
Parcerias entre regiões*	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0
Total de lançamentos	71	78	79	84	74	100	83	129	114	132	142

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

* Parcerias na produção entre Sudeste e Sul com os estados São Paulo e Santa Catarina, além de Nordeste e Sudeste entre Pernambuco e Rio de Janeiro.

Gráfico 5: Total de longas-metragens brasileiros lançados por ano (2006-2016)



Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

Ao analisar em uma perspectiva de percentuais os dados regionais, é possível observar a concentração das produções no Sudeste com registros na década que variam entre 73,64% em 2013 e 91,02% em 2007. Entre 2006 e 2016 aponta-se a tendência de discreta queda nos percentuais diante do crescimento nas outras regiões, mas ainda fortemente concentrada, variando respectivamente entre 85,91% e 81,81%. O Sul possui o segundo lugar entre as regiões no número de produção, com uma variação entre 9,60% em 2012 e 6,06% em 2015. Entre 2006 e 2016 a produção ficou em 7,04% em ambos os anos. O Sul apresenta movimentação na produção com variações na década com algum aumento. Mesmo sendo uma variação positiva nas regiões em relação a 2006, observa-se um gradativo crescimento em números, mas não podem ser considerados expressivos quando comparados em percentuais gerais em âmbito nacional na relação entre 2006 e 2016. Produziu-se mais, mas não houve um concreto processo de descentralização da produção cinematográfica em território nacional.

O Nordeste foi o estado que mais registrou crescimento em número de produções e melhores resultados, não possui avaliação tão expressiva com variação de crescimento percentual. Registrou um percentual mínimo de 2,56% em 2007, variando em crescimento

para o total de 13,95% das produções em 2013, seguido por 13% em 2011. No comparativo entre 2006 e 2016 o Nordeste registrou o mesmo percentual de 2,81% em ambos os anos, o que demonstra um crescimento acentuado em 2013 e nova queda posteriormente, o que representa um resultado percentual menos expressivo em relação ao número de produções e uma não consolidação do crescimento de produção na relação “antes-depois”.

O Centro-Oeste registra percentual de crescimento mais expressivo na década, com a variação de registro de 4,22% em 2006, chegando ao mínimo de 0,0%, ou seja nenhuma produção em 2007 e, em 2016, crescimento com 8,45% da produção. Os resultados demonstram que o crescimento da região seguiu a média do país. O Norte, por fim, segue a região do país com menos tradição e prestígio de produção cinematográfica com registro de 0,77% na produção com apenas em um filme produzido em 2013, todos os demais anos registra, obviamente, 0,0%. Identifica-se ainda um percentual em 2015 de 1,5% nas produções com parcerias entre estados, uma iniciativa positiva nas reações de produção entre regiões.

Com isso, é possível afirmar que há um crescimento entre “antes-depois” nas regiões Sudeste, Sul, Centro-Oeste, uma variação de crescimento e queda no Nordeste e caso isolado no Norte, resultando em uma ampliação proporcional do número de obras produzidas, mas não uma variação em percentuais expressiva nas origens de produções. Há um impacto positivo no número de obras, mas seguem parcialmente eficazes e pouco equitativos.

Tabela 5: Origem produções de longas-metragens nacionais lançados por regiões em porcentagem

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Sudeste	85,91%	91,02%	89,87%	86,90%	83,73%	78,00%	84,33%	73,64%	84,21%	81,81%	81,69%
Sul	7,04%	6,41%	6,32%	7,14%	9,45%	6,00%	9,60%	6,97%	7,89%	6,06%	7,04%
Nordeste	2,81%	2,56%	2,53%	4,76%	4,05%	13,00%	4,81%	13,95%	5,26%	7,57%	2,81%
Centro-Oeste	4,22%	0,00%	1,26%	1,19%	2,70%	3,00%	1,20%	4,65%	2,63%	3,03%	8,45%
Norte	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,77%	0,00%	0,00%	0,00%
Parcerias entre regiões*	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	1,51%	0,00%

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

* Parcerias na produção entre Sudeste e Sul com os estados São Paulo e Santa Catarina, além de Nordeste e Sudeste entre Pernambuco e Rio de Janeiro.

Quanto as produções com lançamentos por regiões comparando por estados, a região Sudeste se identifica com maior número de longas-metragens produzidos na década

com 901 obras. O estado do Rio de Janeiro é o maior produtor com 474 produções, registrando o número de produções que variam entre 31 em 2010 e 64 em 2015. Comparando 2006 a 2016, observa-se a produção respectiva de 43 e 49 obras, o que aponta um crescimento menor do que a média do país. Enquanto houve um crescimento de 100% em território nacional, observa-se uma variação flutuante nas produções, mas não representando o crescimento proporcional ao país. O estado de São Paulo, no entanto, identifica-se no Sudeste como o estado com maior crescimento na década com o número de produções saltando de 16 em 2006 para 61 em 2016. Há a possibilidade de migração das produções do Sudeste do Rio de Janeiro para São Paulo ou a expansão da produção no estado por meio de novos produtores. Em ambas as possibilidades é possível identificar uma acentuada e expressiva expansão da produção em São Paulo com o total de 388 obras na década, o que representa um crescimento de 281,25% entre 2006 e 2016.

Minas Gerais com marcante distanciamento de São Paulo e Rio de Janeiro, registra 30 longas-metragens produzidos na década, sem significativo registro de variações de crescimento, alcançando o máximo de quatro obras produzidas nos anos de 2008, 2010, 2012, 2014 e 2016, e o mínimo de nenhuma obra em 2009. O estado do Espírito Santo registra crescimento no número de produções na década saltando de nenhuma produção entre os anos de 2006 a 2012, além de 2015 e uma obra por ano em 2013, 2014 e 2016, totalizando três obras na década.

Uma característica da região Sudeste é a realização de parcerias entre estados e entre regiões totalizando seis parcerias entre si, além de duas parcerias com outras regiões. De modo geral os estados no Sudeste variam em percentuais de crescimento que na relação “antes-depois” apontam um marcado declínio do centro produtor cinematográfico no Rio de Janeiro em relação ao crescimento nacional e um acentuado crescimento de São Paulo. A principal produção nacional tem migrado entre estados, mas permanecido na mesma região dominante.

Tabela 6: Origem produções nacionais região Sudeste (2006-2016)

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Década
Rio de Janeiro	43	43	38	46	31	43	32	47	38	64	49	474
São Paulo	16	25	29	27	27	32	34	46	50	41	61	388
Minas Gerais	2	3	4	0	4	3	4	1	4	1	4	30
Espírito Santo	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	3
Parcerias	0	0	0	0	0	0	0	0	3*	2**	1***	6
Total	61	71	71	73	62	78	70	95	96	108	116	901

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

*Parcerias com um longa-metragem entre RJ e SP e dois longas-metragens entre RJ e MG.

**Parcerias com um longa-metragem entre MG e RJ e um longa-metragem entre RJ e SP.

***Parcerias com um longa-metragem entre SP e RJ.

A região Sul, em segundo lugar no número de produções por região na década, registra menos de 10% da produção realizada quando comparada a região Sudeste no mesmo período. A região Sul alcançou o total de 81 obras entre 2006 e 2016. O estado do Rio Grande do Sul é o principal produtor da região com 50 obras na década, registrando um crescimento no número de produções que segue a média de crescimento do país, com três obras em 2006 e seis obras em 2016, alcançando a produção máxima em 2014 com oito obras e a mínima em 2009 com duas obras.

Paraná, com o total de 20 obras na década, tem registrado discreto crescimento no número de produções alcançando a marca de cinco obras em 2016, enquanto havia nenhuma obras em 2006. Santa Catarina não registra variações ao longo da década em relação ao número de produções, entre nenhuma e duas produções no ano, totalizando 11 obras na década. Desta forma, na relação “antes-depois” é possível identificar o estado do Paraná com melhor desempenho de crescimento, viabilizando a expansão, especialmente em 2016, de um produtor de obras cinematográficas.

Tabela 7: Origem produções nacionais região Sul (2006-2016)

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Década
Rio Grande do Sul	3	4	3	2	5	3	5	6	8	5	6	50
Paraná	0	1	2	2	1	1	3	2	1	2	5	20
Santa Catarina	2	0	0	2	1	2	0	1	0	1	1	11
Total	5	5	5	6	7	6	8	9	9	1	12	81

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

A região Nordeste, não muito distante da produção da década na região Sul, registrou 75 produções, com destaque para Pernambuco com a concentração de 33 longas-metragens produzidos no período. O estado registra acentuado crescimento a partir de 2011, com cinco produções, alcançando o número máximo de oito em 2013, anteriormente nenhuma em 2006 e 2007. Bahia, o segundo estado com maior número de produções na década registrou 20 lançamentos de longas-metragens, sendo que os anos de 2011 e 2013 registraram a maior quantidade de produções, respectivamente cinco e quatro obras. Nos demais anos o estado registrou crescimento a partir de 2011.

No estado do Ceará a produção segue a média de um filme ao ano, exceto entre os anos de 2013 com cinco obras e 2011 com três obras, totalizando 16 filmes produzidos na década. O estado do Maranhão registra um longa-metragem produzido em 2013 e dois em

Total	3	0	1	1	2	3	1	6	3	4	4	28

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

A região Norte é compreendida como a mais crítica e desprovida de produção cinematográfica no país, com a penas um registro na década, assim como outros estados, no ano de 2013 no estado do Amazonas. Na relação “antes-depois”, é compreendido como o estado menos contemplado com as propostas de desenvolvimento de produção regional.

Tabela 10: Origem produções nacionais região Norte (2006-2016)

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Década
Amazonas	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Acre	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Amapá	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Pará	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Rondônia	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Roraima	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Tocantins	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Total	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

É relevante considerar que todos os outros estados do país não registraram produções de longas-metragens lançados na década entre 2006 e 2016. Desta forma, entre os 26 estados mais o Distrito Federal, 15 apresentam o registro de pelo menos uma produção na década, enquanto 12 estados não registram sequer uma produção na década, o que representa 44% dos estados do Brasil sem qualquer produção.

Ao observar especificamente os estados produtores considerando um ranqueamento e percentual na década, identifica-se a disparidade de Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente com 43,76% em um total de 474 obras e 35,73% e um total de 388 obras, em relação aos registros de outros estados, como o Rio Grande do Sul que surge em terceiro lugar com apenas 4,61% da produção na década com 50 longas-metragens.

Entre o quarto e o nono lugar registram em média aproximadamente entre 3% e 1,5% das produções nacionais, entre eles os estados de Pernambuco, Minas Gerais, Distrito Federal, Bahia, Paraná e Ceará. Entre os décimo ao décimo quinto lugar, encontram-se os estados de Santa Catarina, Espírito Santo, Mato Grosso, Amazonas, Goiás e Maranhão,

identificam-se dados com registros de menos de 1% do total de produções⁷⁴. Por fim, quando somados, os estados de Rio de Janeiro e São Paulo representam o total de 79,49% das produções nacionais, enquanto a soma de todos os demais estados representa 19,60% da produção nacional, não considerando no percentual as produções em parcerias entre estados.

Os dados apresentam um cenário nacional da produção cinematográfica fortemente concentrada na região Sudestes, mesmo com a adoção das políticas públicas. Em uma relação “antes-depois” o que é possível identificar com atenção à contemplação de diversificação de origens de produção é o crescimento de Pernambuco e Paraná. Na questão de impacto das políticas públicas é claro o movimento de crescimento da produção, mas o aumento da capacidade de bens e serviços disponibilizados com o crescimento se encontra com discreta variação para ser considerada em território nacional positiva, já que o resultado de crescimento reflete em estados isolados e não de modo equitativo em território nacional, com proposições de objetivos e metas de crescimento descentralizado, o que torna possível afirmar um não alcance da eficácia da proposição em âmbito nacional atendendo a contemplação da diversidade cultural, o torna o resultado positivo em expansão ao número de obras, mas não efetivo diante da concentração das regiões de produção.

Tabela 11: Origem produções nacionais por estados (2006-2016)

		2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Década	Percentual
1º	Rio de Janeiro	43	43	38	46	31	43	32	47	38	64	49	474	43,76%
2º	São Paulo	16	25	29	27	27	32	34	46	50	41	61	388	35,73%
3º	Rio Grande do Sul	3	4	3	2	5	3	5	6	8	5	6	50	4,61%
4º	Pernambuco	0	0	1	1	2	5	1	8	3	6	6	33	3,04%
5º	Minas Gerais	2	3	4	0	4	3	4	1	4	1	4	30	2,77%
6º	Distrito Federal	2	0	1	1	1	3	1	5	3	4	3	24	2,21%
7º	Bahia	2	1	0	1	0	5	2	4	2	2	1	20	1,84%
8º	Paraná	0	1	2	2	1	1	3	2	1	2	5	20	1,84%
9º	Ceará	0	1	1	1	1	3	1	5	1	1	1	16	1,47%
10º	Santa Catarina	2	0	0	2	1	2	0	1	0	1	1	10	0,92%
11º	Espírito	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	3	0,27%

⁷⁴ É relevante apontar que a ordem de classificação dos estados foi definida pelo maior número de produções, inclusive considerando a produção do estado (determinação da pesquisadora), não sendo relevantes as ordens de classificações entre o sétimo e o décimo quinto lugar por conta de quantidades iguais de produção, como é o caso de Bahia e Paraná, Espírito Santo e Mato Grosso, Amazonas e Goiás.

	Santo													
12º	Mato Grosso	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	3	0,27%
13º	Amazonas	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0,09%
14º	Goiás	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0,09%
15º	Maranhão	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	2	0,18%
	Parcerias Sudeste	0	0	0	0	0	0	0	0	3*	2**	1***	6	0,55%
	Parcerias entre estados	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2****	0	2	0,18%
	Total de lançamentos	71	78	79	84	74	100	83	129	114	132	142	1086	100%(aprox.)

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada e desenvolvida pela autora).
É necessário ser considerada uma disparidade de três produções entre os dados do OCA, contabilizando 1086 obras na soma geral, mas nas produções individualizadas somam 1083 obras, número de base para viabilizar a soma percentual. Assume-se nesta pesquisa no restante do trabalho o total de 1086 obras na década entre 2006 e 2016.

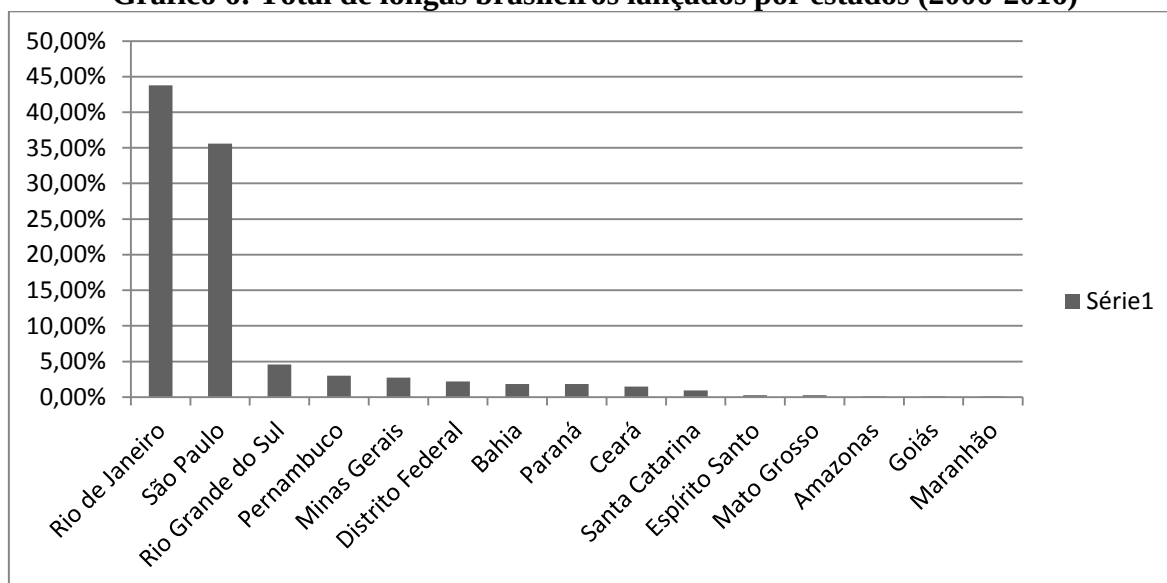
*Parcerias com um longa-metragem entre RJ e SP e dois longas-metragens entre RJ e MG.

**Parcerias com um longa-metragem entre MG e RJ e um longa-metragem entre RJ e SP.

***Parcerias com um longa-metragem entre SP e RJ.

**** Parcerias na produção entre Sudeste e Sul com os estados São Paulo e Santa Catarina, além de Nordeste e Sudeste entre Pernambuco e Rio de Janeiro.

Gráfico 6: Total de longas brasileiros lançados por estados (2006-2016)



Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

Ao realizar a comparação entre o número de habitantes no Brasil considerando as divisões geográficas por regiões e por estados, observa-se que a relação entre habitantes e o número de produções é desequilibrada, o que permite observar a não justificativa no número de habitantes para a acentuada concentração de produções de longas-metragens lançados na região Sudeste. Tal região, com 41,90% dos habitantes, concentra na média da produção da década 82,96% da produção. A região Sul, segunda na média nacional de produção na década com 7,45% do total, registra uma população de 14,28% do território

nacional, o que aponta a inversão em relação a região Sudeste: enquanto o percentual de produção equivale ao dobro do percentual de habitantes, na região Sul o percentual de produção é praticamente a metade em relação ao percentual de produção.

A região Nordeste, que mais cresceu no número de produções na década, apresenta um cenário mais acentuado com apenas 6,90% da produção total para uma população que representa 27,61% do território nacional, o que equivale a menos de um quarto da produção em relação a população. A região Norte, território geográfico menos povoado do Brasil, apresenta uma população que equivale a 8,59% do território nacional. No entanto, sua produção registrada em 0,09% na década com apenas uma obra realizada apresenta a mais acentuada disparidade em relação ao número de habitantes, sendo praticamente inexpressiva a representatividade. Na relação “antes-depois” é possível observar que as regiões Nordeste registrou variação percentual mais positiva para o crescimento do número de produções, enquanto – também de modo positivo – o Sudeste registrou discreta queda no percentual, mas que representa um movimento de descentralização da produção na região Sudeste.

Na relação entre produção por região e habitantes, é claro que o impacto das políticas públicas não tem provocado uma contemplação efetiva do acesso da população brasileira aos processos de produção, permanecendo fortemente concentradas na região Sudeste. O crescimento mais significativo na região Nordeste aponta o primeiro movimento de eficácia dos objetivos e metas, mas diante da disparidade populacional das regiões em relação aos números de produção alcançados, tanto a eficácia, quanto a equidade se encontram acentuadamente não contempladas.

Tabela 12: Estimativa da população residente no Brasil e unidades da Federação com data de referência 1º de julho de 2016

BRASIL E UNIDADES DA FEDERAÇÃO	POPULAÇÃO ESTIMADA
Brasil	206.081.432
Região Norte	17.707.783
Roraima	1.787.279
Acre	816.687
Amazonas	4.001.667
Roraima	514.229
Pará	8.272.724
Amapá	782.295
Tocantins	1.532.902
Região Nordeste	56.915.936
Maranhão	6.954.036
Piauí	3.212.180 (*)
Ceará	8.963.663 (*)
Rio Grande do Norte	3.474.998
Paraíba	3.999.415
Pernambuco	9.410.336 (**)
Alagoas	3.358.963 (**)
Sergipe	2.265.779
Bahia	15.276.566
Região Sudeste	86.356.952
Minas Gerais	20.997.560
Espírito Santo	3.973.697
Rio de Janeiro	16.635.996
São Paulo	44.749.699
Região Sul	29.439.773
Paraná	11.242.720
Santa Catarina	6.910.553
Rio Grande do Sul	11.286.500
Região Centro-Oeste	15.660.988
Mato Grosso do Sul	2.682.386
Mato Grosso	3.305.531
Goiás	6.695.855
Distrito Federal	2.977.216

Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisa – DPE – Coordenação de População e Indicadores Sociais - COPIS

*Diferença de 769 pessoas entre os Estados do Piauí e Ceará com relação a Projeção da População para o Brasil e Unidades da Federação 2013, para o ano de 2016, em virtude de alteração de limites entre municípios na fronteira interestadual.

**Diferença de 436 pessoas entre os Estados de Alagoas e Pernambuco com relação a Projeção da População para o Brasil e Unidades da Federação 2013, para o ano de 2016, em virtude de alteração de limites entre municípios na fronteira interestadual.

Tabela 13: Relação entre produção 2006-2016

	População 2016		Produção 2006-2016		Produção 2006		Produção 2016	
Brasil	206.081.433	100%	1086	100%	71	100%	142	100%
Sudeste	86.356.952	41,90%	901	82,96%	61	85,91%	116	81,70%
Sul	29.439.773	14,28%	81	7,45%	5	7,04%	12	8,45%
Nordeste	56.915.936	27,61%	75	6,90%	2	2,81%	10	7,04%
Centro-Oeste	15.660.988	7,59%	28	2,57%	3	4,22%	4	2,81%
Norte	17.707.783	8,59%	1	0,09%	0	0,00%	0	0,00%
Parcerias regiões	SP/SC e PB/RJ		2	0,18%			0	

Fontes: IBGE, Diretoria de Pesquisa – DPE – Coordenação de População e Indicadores Sociais – COPIS e Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Quanto as produtoras, o OCA não possui estudos com aprofundamento para a temática que sejam divulgados. Diante disso, para este estudo foi realizado levantamento e mapeamento na década das produtoras envolvidas nas produções citadas em planilhas gerais disponibilizadas pelo OCA. O mapeamento aponta que há um expressivo crescimento no número de produtoras envolvidas diante do número de lançamentos, o que demonstra o crescimento de diversidade de produtoras citadas nos documentos, saltando de 67 produtoras em 2006 para 139 em 2016, um crescimento de 107,46%.

Entre as produtoras entendidas como principais nos lançamentos o crescimento também é expressivo de 66 produtoras em 2006, para 133 em 2016, um crescimento de 101,51%. Vale lembrar que mesmo o crescimento no número de produtoras seja significativo e positivo para o desenvolvimento da produção cinematográfica no país, há uma concentração das produtoras oriundas da região Sudeste, como já apresentado anteriormente diante das origens de lançamentos das obras. Desta forma há um impacto positivo no número de produtoras, mas segue prejudicada a eficácia e equidade no processo diante da concentração regional.

Neste levantamento, causou estranhamento a identificação de apenas cinco obras citadas sendo como produtoras o Grupo Globo/Globo Filmes em toda a década, entre 2006 e 2016. Buscando uma observação mais detalhada, foram encontradas citações de 51 produtoras em co-produção, sendo apenas uma obra em co-produção com a Globo Comunicação e Participações S.A., em parceria com a Casé Filmes Ltda. Desta forma, são encontradas apenas seis obras em dez anos com a citação do Grupo Globo.

Em consulta ao OCA por meio do site, foi respondido por e-mail⁷⁵, em julho de 2018, para a pesquisadora pela coordenação do OCA na Superintendência de Análise de Mercado que na coluna “produtora” nas planilhas do OCA “foi considerada a empresa majoritária de acordo com as informações disponíveis no Certificado de Produto Brasileiro (CPB). Caso essa informação não estivesse disponível, foi considerada a produtora requerente”. A resposta ainda justifica que a “opção foi feita com o intuito de facilitar a leitura dos dados por parte dos usuários do OCA, visto que a listagem com todas as produtoras causa uma multiplicação de linhas na tabela. Esse efeito pode criar dificuldades para usuários com menos experiência em análise de dados em encontrar rapidamente a informação principal da tabela”. Por fim, em resposta informa que “a Ancine está desenvolvendo a sua plataforma de Dados Abertos, na qual todas as informações do OCA

⁷⁵ Envio do e-mail em 5 de julho de 2018, pelo Coordenador do Observatório do Cinema e do Audiovisual, Cainan Baladez, da Superintendência de Análise de Mercado.

estarão dispostas no máximo grau de granularidade possível, respeitando as informações restritas”.

Com isso, fica comprometida a análise do papel da produtora para a pesquisa, não permitindo avaliar o impacto das políticas públicas no âmbito das co-produtoras, já que a possibilidade de entrada no mercado de produção cinematográfico para algumas pode ser viabilizada por meio de parcerias entre produtoras, bem como avaliar o papel de grandes produtoras⁷⁶ que utilizando como modelo de negócio a presença em co-produção, como é o caso caracterizado pela Globo Filmes.

Tabela 14: Relação entre produção 2006-2016

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Produtoras principais	66	63	68	76	67	82	79	118	101	119	133
Parcerias entre produtoras	2	0	8	1	7	1	2	0	15	12	8
Produtoras citadas em co-produção	1	0	8	2	6	1	2	0	14	11	6
Produtoras com mais de uma produção	1	8	8	8	5	13	3	8	9	10	8
Total de produtoras citadas	67	63	76	78	73	83	81	118	115	130	139
Grupo Globo/ Globo Filmes	1	0	0	1	0	0	0	0	2	1	0
Lançamentos Nacionais	71	78	79	84	74	100	83	129	114	132	142

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Mesmo com a limitação quanto aos dados entre as co-produtoras, realizou-se levantamento entre as produtoras principais citadas buscando um panorama do cenário de *players* em território nacional na relação entre a produtora e número de obras produzidas entre 2006 e 2016. Neste levantamento foi identificado que o OCA apresenta em seus registros nomes de produtoras de diversas formas, o que impede uma precisão dos dados apresentados a seguir. Como exemplo do registro feito que limita a análise está a “Luz XXI”, no entanto há duas outras citações como “Luz XXI Cine Vídeo” e “Luz XXI Cine Vídeo Ltda”. Diante de tais variações, não há como se definir nesta pesquisa se está sendo tratada da mesma produtora ou se são produtoras diferentes, uma possível deficiência do OCA no momento do registro que altera a análise de seus dados em pesquisas neste escopo. Por conta disso, nesta pesquisa foram computadas as produtoras considerando

⁷⁶ Grande produtoras; são compreendidas como as ranqueadas entre as principais empresas citadas nos registros de bilheteria, público e salas de exibição.

separadamente os nomes das mesmas, mesmo que sejam semelhantes. No exemplo citado acima, assim, são contabilizadas três produtoras diferentes.

Mesmo com essa distorção, trabalhando com a variável entre nomes e produções, foi possível identificar as principais produtoras do país com o maior número de produções no período. São elas: Conspiração Filmes com 16 obras (além de mais uma obra com nome de produtora semelhante), Videofilmes com 16 obras, (mais uma obra com nome de produtora similar), O2 Filmes com 13 obras (mais duas obras), Diler Associados com 12 obras (mais uma obra), Gulane com 12 obras (com mais sete obras), Total Entertainment com 12 obras. Com menos de dez obras com o mesmo nome, mas que somadas as produtoras com nomes similares estão a Tambellini com nove obras (mais uma obra) e a Primo com cinco obras (e salta para dez obras com o nome de produtora análoga).

De maneira panorâmica é possível afirmar ainda que, a partir do levantamento feito, o expressivo número de produtoras envolvidas na década em lançamentos nacionais fazem parte cada uma apenas de um filme produzido no período e, para um menor número, apenas dois filmes, o que demonstra um crescimento da diversidade de produtoras, mas uma participação no processo de produção cinematográfico nacional fragilizado e não consolidado, que restringe a um número limitado de produtoras a possibilidade de uma produção cinematográfica mais frequente se houver interesse. Diante de uma perspectiva geral, é possível afirmar que a proposta de participação de novas produtoras no cinema nacional tem sido acentuadamente eficiente, mas a transformação de tais participantes em produtoras inseridas no processo de produção restringe a eficiência do resultado.

Quanto a eficácia e a equidade, é possível observar que a concentração na região Sudeste das produções torna a abrangência das produtoras em território nacional bastante limitada, o que resulta em não sucesso nas duas questões. Outro fator limitador para o cumprimento da efetividade diante da participação das produtoras nacionais voltada à diversidade cultural é que, além do desafio de concretização e consolidação de obras cinematográficas, há limitações institucionais e burocráticas que dificultam as participações das produtoras interessadas, especialmente as que estão excluídas do processo de produção.

Tabela 15: Lançamentos por produtoras na década (2006-2016)

Nº de produções lançadas (2006-2016)	Nº Produtoras
1	486
2	95

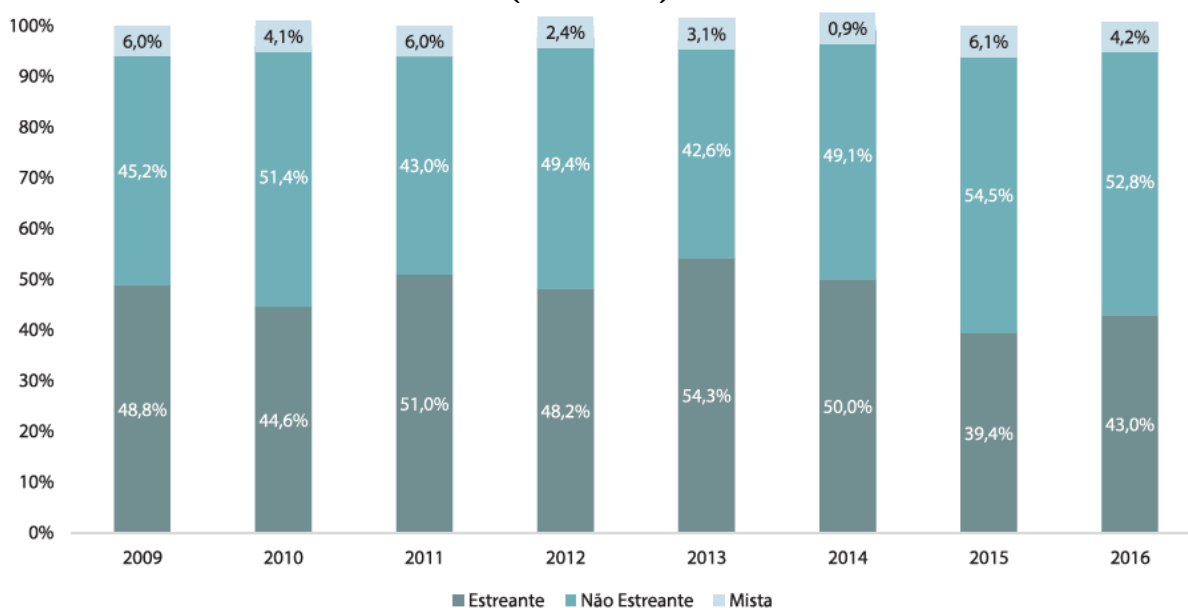
Felistoque Filmes											2	2
Giros											2	2
Nofoco Filmes											2	2
Paris Produções											3	3
Primo Filmes											2	2

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Outro ponto relevante para a busca de desenvolvimentos do processo cinematográfico para a diversidade disponibilizados pelos dados do OCA é a presença de diretores estreantes nas obras, gerando novas e diversas oportunidades de manifestação e expressão. Diante do número de diretores estreantes e não estreantes em longas-metragens lançados no período em análise, a partir deste momento, concentram-se no mapeamento os dados entre 2009 e 2016, conforme disponibilidade de informações do OCA. Considera-se diretor estreante pelo OCA aquele que não tenham tido um longa-metragem lançado comercialmente anteriormente em salas de exibição no mercado brasileiro. Observa-se que a participação de diretores estreantes nos lançamentos de longas-metragens é expressivo, variando entre 39,4% e 54,3% no período, o que representa uma ação representativa diante da participação de diretores não estreantes que varia no período entre 42,6% e 54,3%. Há ainda a relação percentual entre produções mistas com diretores estreantes executando as obras juntamente com diretores não estreantes, o que representa uma variação no período entre 0,9% a 6,1%.

Observa-se que a partir de 2013 a presença de diretores estreantes variou com recorde de 54,3%. O mínimo foi de 39,4% em 2015, e recuperação em 2016 com 43%, percentual inferior aos anos entre 2009 e 2012. As produções mistas mantiveram-se flutuantes no período, com queda mais acentuada em 2014, com 0,9% de produção mista e maior parceria em 2015, com 6,1%. Os resultados apontam que não houve aumento do número de diretores estreantes em percentuais de produção após a implantação da políticas públicas, mas sim uma variação mais acentuada em 2001, 2013 e 2014, o que não apresenta impacto na relação entre a presença de diretores estreantes e não estreantes nas obras lançadas. Na relação “antes-depois”, entre 2009 e 2016, identifica-se, na verdade, uma redução do percentual de diretores estreantes. Não foi possível estabelecer uma relação direta com o aumento das produções lançadas no período em comparação com os diretores estreantes diante dos dados do OCA.

Gráfico 7: Percentual de títulos brasileiros lançados por categorias de direção (2009-2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

A partir de 2015, o OCA iniciou o levantamento mais detalhados da relação entre diretores estreantes e diretores não estreantes entre as produções nacionais, no entanto, os dados citados anteriormente pelo gráfico do OCA sofrem discreta alteração nos percentuais diante do detalhamento de 2015 e 2016. Observa-se um número de diretores estreantes em 2015 com crescimento em relação a 2016, envolvendo respectivamente 50 e 61 obras, o que demonstra a relação direta com o aumento de produção. No entanto, o público presentes em obras de diretores estreantes em 2015 foi de apenas 4,11% do total, a renda 4,30% e as salas nos lançamentos dessas obras foram apenas 12,03%.

Identifica-se que em 2016 houve expressiva variação de público e renda com o aumento significativo de salas com lançamentos dos autores estreantes saltando para 31,54%, o que resultou em um público de 48,18% e uma renda de 44,34%. Neste dado é fundamental considerar o lançamento do diretor estreante Alexandre da Rosa Avancini, com a obra “Os Dez Mandamentos – O Filme” (2016), filme com maior bilheteria do período, sendo lançado no maior número de salas do país, conforme será apresentado posteriormente.

Tabela 17: Dados gerais sobre diretores estreantes em longas-metragens brasileiros lançados no circuito comercial nacional (2015)

Diretor	Número de títulos	Público		Renda (\$)		Salas no lançamento	

Estreantes	50	863.779	4,11%	11.189.495,13	4,30%	1.076	12,03%
Não Estreantes	71	19.282.389	91,87%	238.305.871,38	91,68%	7.275	81,39%
Direção Mista	8	842.377	4,01%	10.436.158,47	4,01%	587	6,65%
		20.988.545		259.931.524,98		8938	

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Tabela 18: Dados gerais sobre diretores estreantes em longas-metragens brasileiros lançados no circuito comercial nacional (2016)

Diretor	Número de títulos	Público		Renda (\$)		Salas no lançamento	
Estreantes	61	13.948.050	48,18%	152.628.285,67	44,34%	4.018	31,54%
Não Estreantes	75	14.977.098	51,73%	191.246.886,93	55,56%	8.598	67,49%
Direção Mista	6	22.021	0,07%	292.871,57	0,08%	123	0,96%
		28.947.169		344.168.044,17		12.739	

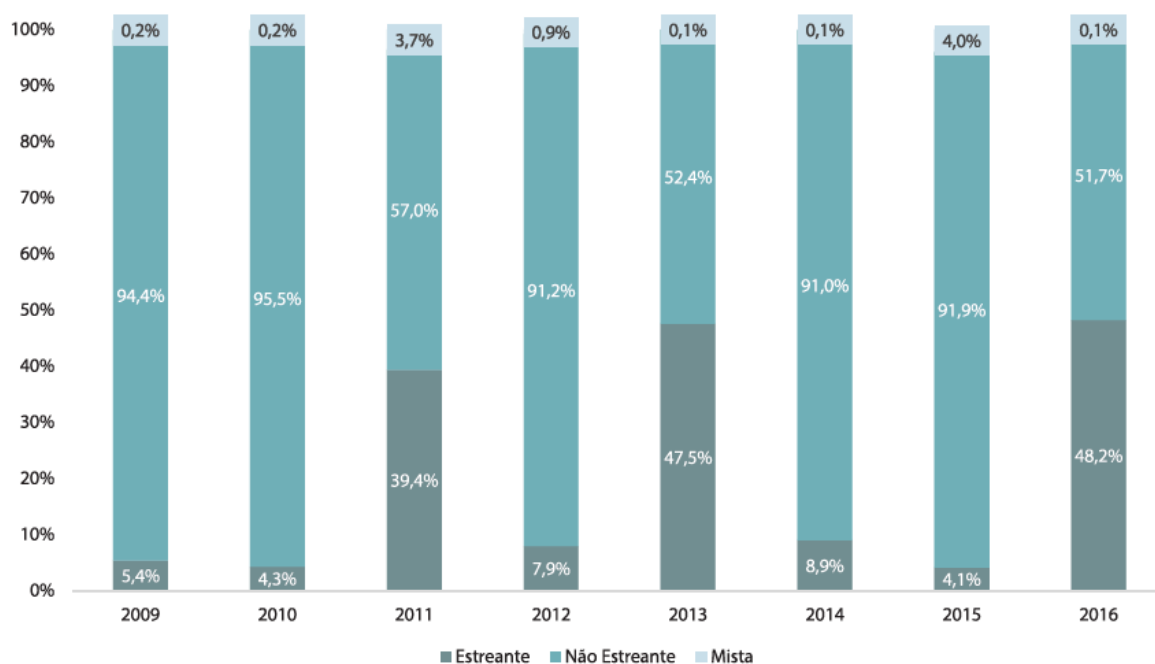
Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Observa-se que a relação entre diretores estreantes e as obras de longas-metragens consumidas no circuito comercial brasileiro são acentuadamente díspares, como já mencionado, reforçando as relações entre o mínimo de 4,1% de público em 2015, na participação de diretores estreantes em 39,4% das obras produzidas. O ano de 2016, por outro lado, alcançou o percentual recorde aproximado de 48,2% do público no acesso aos diretores estreantes. Limita-se a atenção para a acentuada disparidade no período entre os anos de 2009, 2010, 2012, 2014 e 2015 com baixos percentuais de público para o consumo das obras dos diretores estreantes, mesmo com percentuais de produção equivalentes entre 39,4% e 50%, como é o caso de 2014. Os anos de 2011, 2013 e 2016 com melhores resultados envolvem algumas obras de ampla bilheteria.

Com isso, é possível considerar que a participação do público no prestígio de obras com diretores estreantes envolve algumas obras de grandes bilheterias⁷⁷ e não interesse e reconhecimento de obras com diretores estreantes de modo geral. O resultado da disparidade é a eficiência no número de obras produzidas, mas não no processo de relação de consumo junto ao público. Quanto a eficácia e a equidade, mais uma vez se encontram não atingidas de modo completo, tendo como fins alcançados a presença relevante de diretores estreantes em obras de longas metragens, mas pouco acessados e consumidos em bilheteria, exceto em casos isolados de grandes bilheterias nacionais.

⁷⁷ Grandes bilheterias: são consideradas nesta pesquisa aquelas com público superior a um milhão de pessoas.

Gráfico 8: Percentual de público dos títulos brasileiros lançados por categoria de direção em longas-metragens no circuito comercial brasileiro (2009-2016)



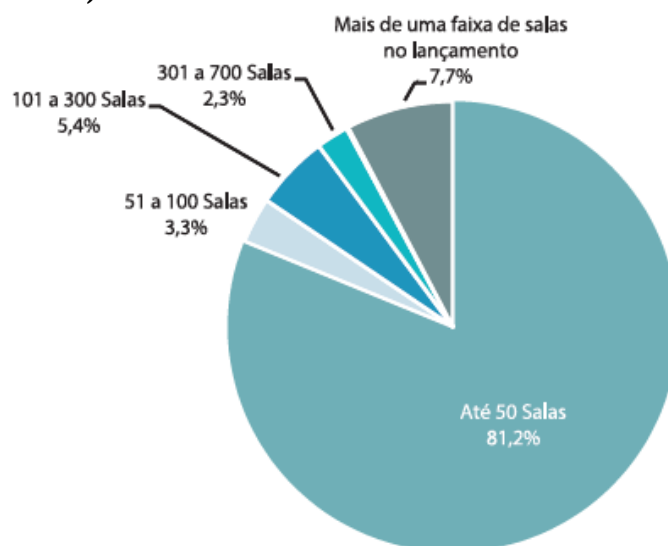
Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Um dos motivos para justificar a baixa presença do público pode ser apontada quando o OCA apresenta que a maior parte dos diretores lançou seus títulos em 2016 em menos de 50 salas, sendo o equivalente a 81,2% do total de títulos. Desse total, 18,7% dos diretores conseguiram lançar suas obras entre mais salas de lançamento, sendo 10% em uma faixa superior a 301 salas. Os dados demonstram que mesmo entre os diretores estreantes, apenas uma parcela deles consegue alcançar um número expressivo de acesso ao público por meio das salas de exibição. O apontamento demonstra que a possibilidade de acesso a diversos diretores não estreantes também é prejudicada, já que a maior parte das obras chega a um público mais restrito. Assim, é possível compreender também que os diretores estreantes que conseguem mais público estão relacionados a possibilidade de estreia de suas obras em mais salas, o que viabiliza mais acesso para o consumo.

Quando a proposta das políticas públicas voltada à diversidade cultural e ao desenvolvimento do setor envolve o incentivo à distribuição das obras de modo a aumentar a capacidade de bens e serviços disponíveis serem acessados e consumidos, o resultado se apresenta limitado a uma parcela restrita diante das obras produzidas, o que compromete a possibilidade de contemplação do desejo de acesso e consumo dos indivíduos proposta pela eficiência e a possibilidade de difusão, distribuição e fruição propostas entre metas e

objetivos da eficácia, o que resulta em uma não equidade tanto para a possibilidade de veiculação, quanto de acesso.

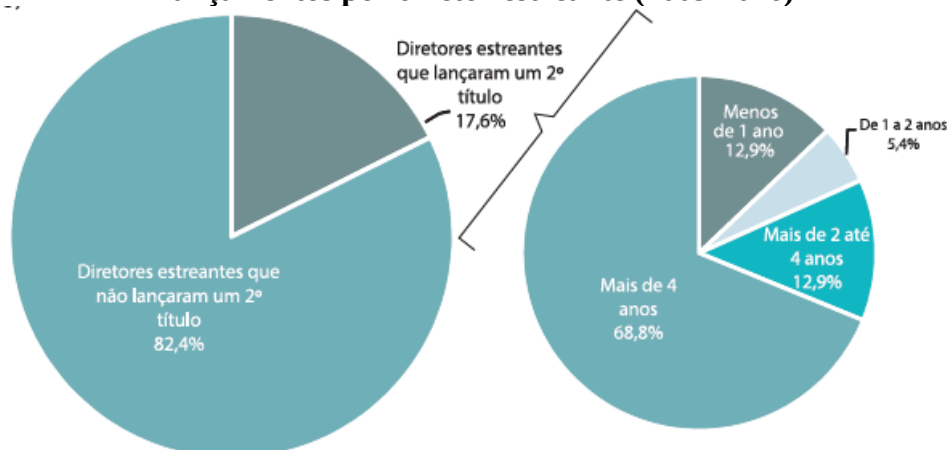
Gráfico 9: Quantidade de diretores que lançaram títulos por faixa de salas no lançamento (2009-2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Do total de diretores estreantes, entre 2009 e 2016, o OCA apresenta que 82,4% não lançaram um segundo título e 17,6% conseguiram lançar um segundo título, porém, 68,8% deste percentual tiveram um intervalo maior a quatro anos entre o lançamento do primeiro título e o segundo, o que demonstra o desafio de consolidação dos diretores estreantes no processo de produção e distribuição de suas obras para consumo.

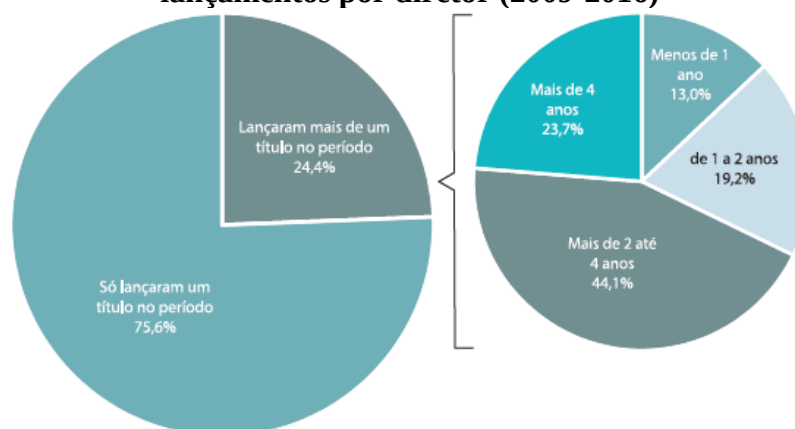
Gráfico 10: Quantidade de títulos lançados no período e intervalo médio entre lançamentos por diretor estreante (2009-2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

O OCA aponta que entre todos os diretores 75,6% lançaram apenas um longa-metragem no período entre 2009 e 2016. Entre os demais diretores, que representam 24,4% do total, apenas 19,2% lançaram obras em um espaço entre um e dois anos; e com menos de um ano entre o lançamento de um longa-metragem e outro representam apenas 13,0%. Quando analisados os percentuais tanto dos diretores estreantes, quanto dos diretores não estreantes, identifica-se um desafio do processo cinematográfico de garantir a permanência e continuidade de diretores no setor, o que provoca uma disparidade entre a oportunidade viabilizada para a expressão e manifestação das culturas por meio de olhares e formas oriundas de diferentes diretores no cinema e a possibilidade de continuidade de suas manifestações e expressões.

Gráfico 11: Quantidade de títulos lançados no período e intervalo médio entre os lançamentos por diretor (2009-2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

É possível identificar, com isso, alguns dos principais desafios para a efetividade da diversidade cultural no cinema no sistema de produção. Entre eles: a descentralização da produção concentrada na região Sudeste, fortemente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, além da possibilidade concreta de realização de produções em outras regiões; o lançamento das obras de longa-metragem produzidas em salas de cinema em uma quantidade maior e de modo descentralizado para que sejam acessíveis ao público; e a continuidade da atuação dos diretores no setor cinematográfico.

Considerando as questões de mercado envolvendo demandas de consumo e interesse do público, compreende-se a necessidade de expansão das oportunidades de exibição das obras com restrições de lançamento visando a contemplação e melhores

oportunidades para produções e veiculação de obras não apenas voltadas ao potencial de amplas bilheterias, além de oportunizar a presença de obras em que novos diretores consigam melhores retornos financeiros aos produtores, distribuidores e exibidores.

Ao voltar sua atenção para a contemplação da diversidade cultural, considerando que as políticas públicas e sociais são voltadas exatamente a execução de movimentos que visem suprir os movimentos e desvios provocados pelo mercado e interesses econômicos, observa-se que o cenário, mesmo crescente, apresenta-se menos otimista. Nas proposições das políticas públicas adotadas é possível identificar que as movimentações de produção, mesmo marcadamente crescentes, seguem não efetivas a partir dos objetivos e metas traçados, exceto pelo alcance da expansão do mercado cinematográfico no Brasil em relação ao número de produções de longas-metragens com a presença marcada por novos diretores e o razoável crescimento em algumas regiões.

6.2.2 Quanto a Distribuição

Um mapeamento expressivo para esta pesquisa envolve a relação entre lançamentos de longas-metragens nacionais em relação aos lançamentos de longas-metragens internacionais. Os dados apresentam que há um crescimento variável entre 2009 e 2016, acentuando-se a partir de 2011, seguindo progressivamente até o número recorde de lançamentos nacionais em 2016, com um percentual de 31%. Mesmo assim, a média de lançamentos internacionais seguem próximos de 70%, representando dois terços do total de obras lançadas no Brasil. Na relação “antes-depois”, entre 2006 e 2009, é possível encontrar um crescimento do consumo das obras nacionais equivalente a 9,49%.

Os dados demonstram o relevante indicador de que o público brasileiro está consumindo mais obras de longa-metragem nacionais, criando uma demanda de público que, graças ao crescimento, viabiliza e incentiva o desenvolvimento de novas produções no país. Identifica-se, desta forma, um desenvolvimento de diversidade nas obras consumidas, prestigiando gradativamente mais as obras nacionais diante de um cenário desafiador que mantém como principal segmento de consumo as obras de grandes bilheterias produzidas a partir das produtoras norte-americanas e em língua inglesa. Há uma tendência de melhoria na contemplação da eficiência, eficácia e equidade para a relação entre o consumo de obras nacionais e estrangeiras.

Mesmo assim, a contemplação da diversidade nacional no consumo das obras nacionais não é garantida, já que deve ser considerado não apenas o aumento do número de público e bilheteria, mas sim quais obras estão sendo consumidas. Considerando o número

de produções por região seguir concentrado, o consumo por diretores mais contemplado entre os não estreantes e o acesso das obras em salas de exibição, aponta-se como tendência o consumo mais acentuado de algumas obras nacionais em relação ao acesso mais concreto de obras oriundas de núcleos de diversidade cultural.

Tabela 19: Lançamentos entre longas-metragens nacionais e internacionais

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Lançamentos Nacionais	71	78	79	84	74	100	83	129	114	133	142
Lançamentos Internacionais	259	248	246	233	229	237	243	268	279	322	316
Total	330	326	325	317	303	337	326	397	393	455	458

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Tabela 20: Percentual em relação ao total de lançamentos entre longas-metragens nacionais e internacionais

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Lançamentos Nacionais	21,51%	23,92%	24,30%	26,49%	24,42%	29,67%	25,46%	32,49%	29,00%	29,23%	31,00%
Lançamentos Internacionais	78,48%	76,07%	75,69%	73,50%	75,57%	70,32%	74,53%	67,50%	70,99%	70,76%	68,99%

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

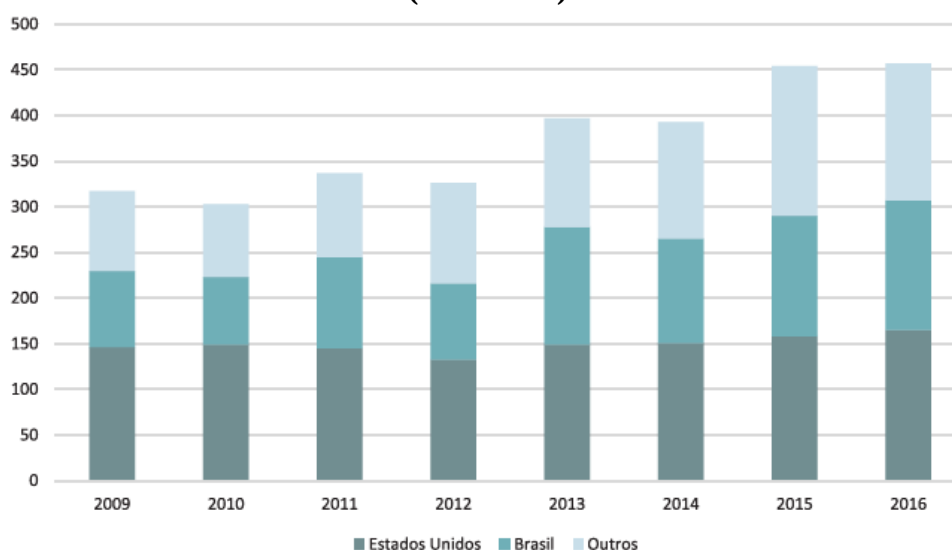
Entre os lançamentos de longas-metragens no Brasil é possível identificar a partir dos dados do OCA a forte concentração em obras norte-americanas, com representações de outros países que seguem lançamentos variáveis, mas com intensa concentração e uma tendência ao consumo de obras na língua inglesa, especialmente com lançamentos do Reino Unido e Inglaterra. Países ibero-americanos se encontram menos representados, com presença de Argentina e Itália. Observa-se ainda menor prestígio nos lançamentos de produções latino-americanas, mesmo com a proximidade geográfica com o Brasil.

Não são analisadas nesta pesquisa os processos de produções e lançamentos de co-produções nacionais e internacionais, voltando-se a atenção apenas ao mercado local. Desta forma o país possui outro desafio. Além de descentralizar o consumo nas obras estrangeiras, buscando uma presença mais efetiva das obras nacionais, especialmente oriundas de núcleos de diversidade cultural, há a necessidade de contemplação da diversidade cultural no processo de consumo também junto as obras estrangeiras, viabilizando o acesso a produção não originárias majoritariamente da língua inglesa.

Tabela 21: Quantidade de títulos lançados por países de origem (2009-2016)

Nº	País	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Total
1	Estados Unidos	144	149	129	111	129	125	136	126	1.049
2	Brasil	84	74	100	83	129	114	132	142	858
3	França	25	29	29	25	36	32	47	31	254
4	Reino Unido	1	5	4	8	6	7	14	7	52
5	Inglaterra	10	6	0	2	1	1	11	1	32
6	Argentina	6	2	3	6	6	5	4	3	35
7	Espanha	5	3	3	4	5	3	4	8	35
8	Alemanha	5	8	5	4	3	3	7	2	37
9	Itália	3	5	5	3	7	3	3	4	33
10	Estados Unidos, Reino Unido	0	0	3	5	5	3	5	8	29
	Outros	34	22	56	75	70	97	91	125	570

Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Gráfico 12: Evolução da quantidade de títulos lançados por país de origem* (2009-2016)

Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

*Foram contabilizados entre os títulos dos Estados Unidos todos aqueles em que esse país aparece entre os países coprodutores.

No escopo das distribuidoras envolvidas nos lançamentos dos longas-metragens nacionais, destaca-se o expressivo crescimento do número de distribuidoras nacionais que, além de ser acentuadamente predominante em relação as distribuidoras internacionais, demonstram-se em constante crescimento, ultrapassando os 96% do total em 2016, com o registro apenas de cinco distribuidoras internacionais. O número de lançamentos em

relação as distribuidoras permite identificar uma ação das distribuidoras nacionais que se dedicam mais a uma obra ao longo de todo o período.

Os percentuais de presença das distribuidoras entre 2009 e 2016 variam de 82% a mais de 96%. Na relação “antes-depois”, entre 2009 e 2016, há crescimento. Em uma análise panorâmica dos dados do OCA é possível identificar uma relação direta entre a produtora e a distribuidora, o que faz permitir compreender a tendência para que cada lançamento possua sua própria distribuidora, o que apresenta ser uma relação – ou estratégia - entre produção e distribuição no processo de desenvolvimento para o lançamento de cada obra no país.

A presença acentuada de um grande número de distribuidoras nacionais no mercado cinematográfico brasileiro de modo crescente aponta uma tendência a efetividade no quesito expansão de distribuidoras nacionais no país. Obviamente, considerando a concentração regional de produções, as distribuidoras estando vinculadas aos processos de produção se toram também concentradas nas regiões de produção, um desafio a ser superado.

Mesmo assim, é possível perceber a tendência de que por meio dessas distribuidoras o mercado tenha a tendência de absorver de modo mais fácil as obras produzidas para serem exibidas em salas de lançamentos – seja por dificuldades de absorção entre as distribuidoras maiores, seja por dificuldade de exibição das obras diante de um catálogo ofertado pelas distribuidoras maiores -, o que demonstra uma tendência de co-criação em alguns casos entre o processo de produção e distribuição por parte dos produtores envolvidos em cada projeto. Diante deste cenário, obviamente, é necessário considerar que, mesmo com essa relação entre produção e distribuição, não há garantia de exibição em salas de cinema, nem público para as obras de longa-metragem lançadas.

Tabela 22: Total de distribuidoras em lançamentos nacionais por ano (2009-2016) – Parte 1

	2009		2010		2011		2012	
Lançamentos	84		74		100		83	
Distribuidora Internacional	11	13,09%	10	13,51%	10	10%	6	7,22%
Distribuidora Nacional	72	85,71%	61	82,43%	90	90%	75	90,36%
Codistribuição Internacionais – Nacionais	1	1,19%	3	4,05%	-		2	2,40%

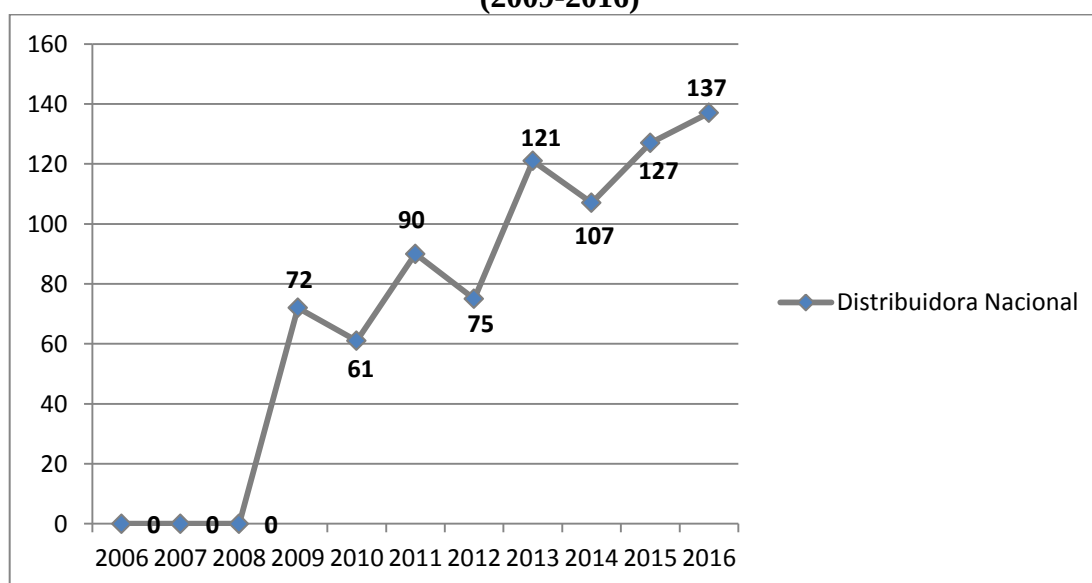
Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Tabela 23: Total de distribuidoras em lançamentos nacionais por ano (2009-2016) – Parte 2

	2013		2014		2015		2016	
Lançamentos	129		114		133		142	
Distribuidora Internacional	5	3,87%	7	6,14%	5	3,75%	5	3,52%
Distribuidora Nacional	121	93,79%	107	93,85%	127	95,48%	137	96,47%
Codistribuição Internacionais – Nacionais	3	2,32%	-		1	0,75%	-	

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Gráfico 13: Total de distribuidoras brasileiras em lançamentos nacionais por ano (2009-2016)



Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatado pela autora).

A participação de distribuidoras nacionais nos lançamentos de longas-metragens internacionais no Brasil apresenta predomínio com variação de 63% a 73% no período, o que confirma o domínio de distribuidoras nacionais no mercado cinematográfico brasileiro em relação ao número de obras lançadas. No período, identificam-se percentuais flutuantes, com tendência ao crescimento das distribuidoras nacionais nos lançamentos internacionais. Em 2009 foram registradas 63,09% da presença das distribuidoras nacionais, alcançando 67,08% em 2016.

Os dados permitem demonstrar que o desenvolvimento do setor de distribuição no país tem se consolidado e expandido, tanto entre a distribuições de obras nacionais, quanto internacionais, alcançando um maior número de empresas distribuidoras e de obras distribuídas por elas, o que reflete em um panorama, uma relação no processo entre produção, distribuição e consumo não menos mercadológica, mas mais próxima da cultura

nacional. Não há como determinar pelos dados disponibilizados pelo OCA se tais empresas distribuidoras são oriundas de núcleos de diversidade cultural, nem tão pouco as produções distribuídas oriundas delas.

Tabela 24: Total de distribuidoras em lançamentos internacionais por ano (2009-2016) – Parte 1

	2009		2010		2011		2012	
Lançamentos Estrangeiros	233		229		237		243	
Distribuidoras Internacionais	86	36,90%	84	36,68%	87	36,70%	75	30,86%
Distribuidoras Nacionais	147	63,09%	145	63,31%	150	63,29%	168	69,13%

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Tabela 25: Total de distribuidoras em lançamentos internacionais por ano (2009-2016) – Parte 2

	2013		2014		2015		2016	
Lançamentos Estrangeiros	268		279		322		316	
Distribuidoras Internacionais	72	26,80%	77	27,59%	87	27,01%	104	32,91%
Distribuidoras Nacionais	196	73,13%	202	72,40%	235	72,98%	212	67,08%

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

No entanto, o número expressivo de distribuidoras não significa que esteja descartada a concentração de distribuidoras no domínio do mercado nacional. Entre as distribuidoras com maior quantidade de títulos lançados entre as produções nacionais e internacionais está em primeiro lugar a Imovision, distribuidora de origem francesa, no Brasil desde 1989, que volta sua ação no mercado para a distribuição de filmes independentes e autorais, com 263 obras entre 2009 e 2016. Em segundo lugar se encontra a distribuidora brasileira Imagem, inaugurada em 1998 e também voltada aos filmes independentes, com o total de 212 lançamentos no período. Em terceiro a Paris, ou Paris Filmes, distribuidora latino-americana com empresa no Brasil desde 1960, sócia dos grupos de exibição norte-americanos Cinemark e Severiano Ribeiro, com 207 obras. Em quarto lugar a multinacional japonesa com sede nos Estados Unidos da América desde 1989, a Sony com 170 obras. Por fim, a norte-americana Fox, compreendida com um dos maiores grupos cinematográficos de produção e distribuição no ocidente, com o total de 151 obras lançadas entre 2009 e 2016.

Apenas as cinco principais distribuidoras somam 1003 obras distribuídas no período, o que representa 33,45% do mercado de distribuição, enquanto as demais somam 66,54% do total. Apresenta-se uma tendência a concentração da distribuição das obras nas cinco principais distribuidoras no país, resultando em uma predominância delas, enquanto as demais, como já apresentado, voltam suas distribuições para obras individuais. Há uma eficiência na expansão do número de distribuidoras, mas não é identificada uma contemplação eficiente e equitativa nos processos de distribuição entre elas.

Tabela 26: Ranking das distribuidoras por quantidade de títulos lançados (2009-2016)

Nº	Distribuidora	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Total
1	Imovision	25	28	31	34	37	29	43	36	263
2	Imagem	31	30	30	29	30	29	13	20	212
3	Paris	18	24	23	31	32	26	27	26	207
4	Sony	37	33	17	19	14	13	14	23	170
5	Fox	19	18	21	15	19	19	26	14	151
	Outras	191	172	218	199	267	278	332	338	1.995

Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Quando os dados são fracionados segmentando nas arrecadações das distribuidoras especificamente entre obras de longas-metragens nacionais é possível identificar que as distribuidoras internacionais alcançam variações nos percentuais de rendimento, tendendo a queda gradativa. Quanto as distribuidoras nacionais é possível identificar um crescimento expressivo saltando de R\$ 47,6 milhões em 2009 para o recorde de R\$ 255,8 milhões em 2016, o que representa um crescimento de recorde no período de 630,08% na relação “antes-depois”. Em 2016, para a distribuição de obras nacionais, os dados apontam que as distribuidoras nacionais passam a representar um faturamento 23 vezes maior em relação as distribuidoras internacionais. O faturamento em 2016 das distribuidoras nacionais com obras nacionais foi superior a R\$ 347 milhões em relação as distribuidoras internacionais com pouco mais de R\$ 15 milhões.

É possível afirmar que especificamente a produção nacional está fortemente concentrada em distribuição e renda sob domínio de distribuidoras nacionais, tornando o fortalecimento e expansão das distribuidoras nas ações de obras nacionais eficiente. Não é possível avaliar a eficácia e equidade com os dados analisados.

Tabela 27: Faturamento das distribuidoras por lançamentos de filmes brasileiros (2009-2016) – Parte 1

	2009	2010	2011	2012
Renda - Filmes Brasileiros (R\$)	131.923.170,45	225.958.090,35	161.487.064,41	158.105.660,79
Distribuidoras Internacionais	81.661.927,45	53.083.455,34	50.091.498,35	27.893.255,02
Distribuidoras Nacionais	47.621.083,98	138.993.476,08	111.370.759,56	125.776.225,35
Codistribuição Internacionais - Nacionais	2.640.159,02	33.881.158,93	24.806,50	4.436.180,42

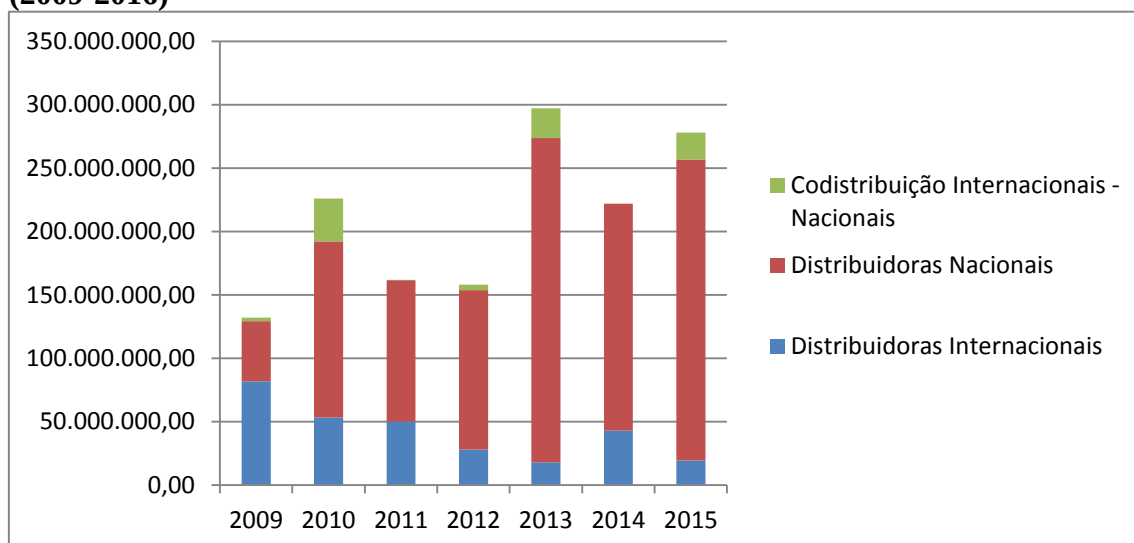
Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

Tabela 28: Faturamento das distribuidoras por lançamentos de filmes brasileiros (2009-2016) – Parte 2

	2013	2014	2015	2016
Renda - Filmes Brasileiros (R\$)	297.072.056,07	221.887.005,60	277.813.274,29	362.780.504,93
Distribuidoras Internacionais	17.940.985,75	42.937.939,04	19.345.600,41	15.094.621,22
Distribuidoras Nacionais	255.812.627,66	178.949.066,56	237.359.613,32	347.674.877,36
Codistribuição Internacionais - Nacionais	23.318.442,66		21.108.060,56	11.006,35

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

Gráfico 14: Faturamento das distribuidoras por lançamentos de filmes brasileiros (2009-2016)



Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatado pela autora).

Enquanto a quantidade no número de distribuidoras nacionais presentes entre as distribuições tanto de longas-metragens nacionais, quanto internacionais é mais expressiva, a arrecadação/renda total com os lançamentos apresenta expressiva vantagem para as distribuidoras internacionais. O OCA disponibiliza dados específicos de arrecadações entre distribuidoras que permitem identificar que, mesmo ambas em crescimento, as distribuidoras internacionais possuem maior arrecadação. Em 2016, alcançaram um

percentual de 77,78% do total renda, enquanto das distribuidoras nacionais ficaram com apenas 22,22% da renda total do mercado. As relações de disparidade seguem acentuadas ao longo de todo o período, inclusive na relação “antes-depois”, com um resultado discretamente menos acentuado em 2009, com apenas 23,24% da renda.

Os dados permitem identificar a relação específica das distribuidoras internacionais com foco de atuação nos títulos lançados voltados a busca por maiores bilheterias e não exatamente a quantidade de títulos distribuídos, mas sim ao potencial de público a ser alcançado com os lançamentos. Desta forma, enquanto o número de distribuidoras nacionais é extremamente positivo, a concentração de renda com bilheterias entre distribuidoras é acentuadamente dispare e descentralizada, concentrando o retorno financeiro especialmente para as distribuidoras internacionais.

É relevante avaliar que as obras produzidas voltadas ao desenvolvimento cultural, inclusive oriundas de diversidade cultural, no escopo da distribuição não se limitam a renda, ao lucro. No entanto, é necessário considerar que as distribuidoras necessitam de renda para a manutenção da própria empresa e bons resultados de público diante das obras sob sua responsabilidade, o que identifica haver um obstáculo de sobrevivência financeira entre o grande número de distribuidoras nacionais existentes. O desafio da expansão do setor cinematográfico no Brasil envolve, desta forma, na atenção para o processo de descentralização da renda oriunda das produções lançadas, buscando contemplar de maneira mais equilibrada e equitativa as distribuidoras nacionais criadas e existentes para que produtoras e distribuidoras possam se manter e expandir.

Tabela 29: Faturamento total das distribuidoras em lançamentos por ano (2009-2016)
– Parte 1

	2009	2010	2011	2012
Renda Total (R\$)	969.796.083,34	1.260.373.852,47	1.449.997.621,20	1.614.022.222,83
Distribuidoras Internacionais	741.722.837,70	906.282.424,03	1.056.522.188,70	1.110.201.318,93
Distribuidoras Nacionais	225.433.086,62	320.210.269,51	393.450.626,00	499.384.723,48
Codistribuição Internacionais - Nacionais	2.640.159,02	33.881.158,93	24.806,50	4.436.180,42

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

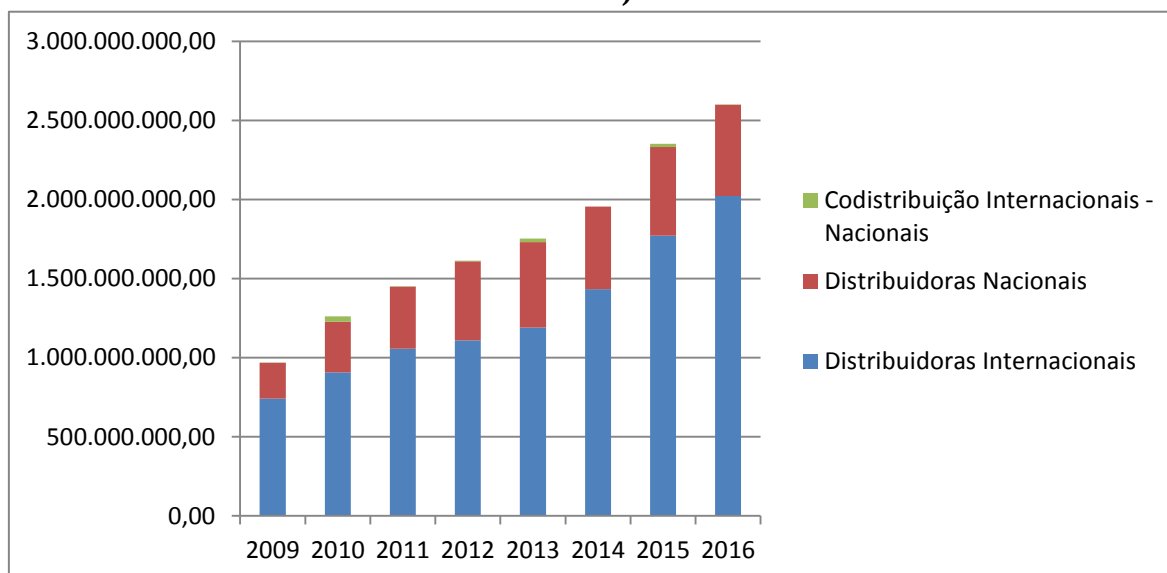
Tabela 30: Faturamento total das distribuidoras em lançamentos por ano (2009-2016)
– Parte 2

	2013	2014	2015	2016
Renda Total (R\$)	1.753.200.571,83	1.955.943.572,99	2.351.590.807,48	2.599.327.627,64
Distribuidoras Internacionais	1.191.214.550,50	1.432.863.087,80	1.771.827.202,76	2.021.823.643,30
Distribuidoras Nacionais	538.667.578,67	523.080.485,19	558.655.544,16	577.492.977,99

Codistribuição Internacionais - Nacionais	23.318.442,66	21.108.060,56	11.006,35

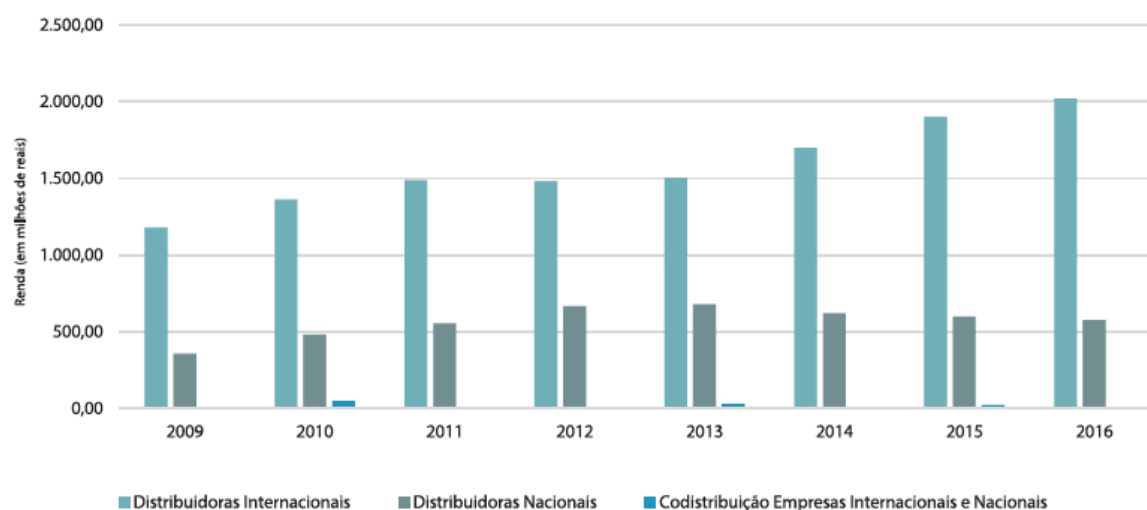
Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

Gráfico 15: Faturamento total das distribuidoras em lançamentos por ano (2009-2016)



Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatado pela autora).

Gráfico 16: Evolução da renda* por origem (2009-2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

*A renda foi atualizada pelo IPC-A (IBGE) a valores de dezembro de 2016 pelo OCA

A renda mais expressiva nas distribuições de obras de longas-metragens internacionais se concentram fortemente entre as distribuidoras internacionais,

ultrapassando os R\$ 2 bilhões de faturamento em 2016, enquanto o faturamento das distribuidoras nacionais não ultrapassa os R\$ 230 mil.

Tabela 31: Faturamento das distribuidoras por lançamentos de filmes internacionais (2009-2016) – Parte 1

	2009	2010	2011	2012
Renda - Filmes Estrangeiros (R\$)	837.872.912,89	1.034.415.762,12	1.288.510.556,79	1.455.916.562,04
Distribuidoras Internacionais	660.060.910,25	853.198.968,69	1.006.430.690,35	1.082.308.063,91
Distribuidoras Nacionais	177.812.002,64	181.216.793,43	282.079.866,44	373.608.498,13

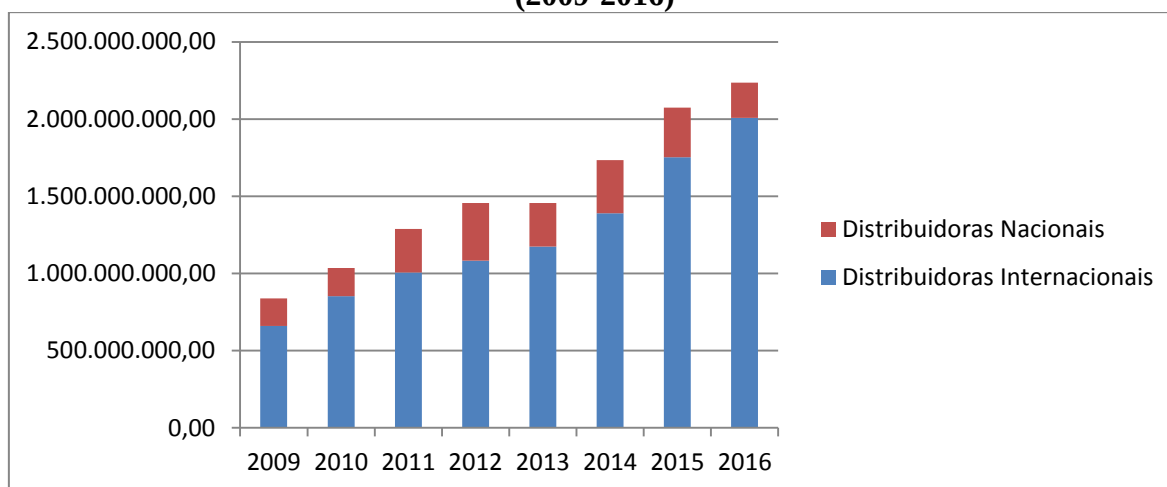
Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

Tabela 32: Faturamento das distribuidoras por lançamentos de filmes internacionais (2009-2016) – Parte 2

	2013	2014	2015	2016
Renda - Filmes Estrangeiros (R\$)	1.456.128.515,76	1.734.056.567,39	2.073.777.533,19	2.236.547.122,71
Distribuidoras Internacionais	1.173.273.564,75	1.389.925.148,76	1.752.481.602,35	2.006.729.022,08
Distribuidoras Nacionais	282.854.951,01	344.131.418,63	321.295.930,84	229.818.100,63

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

Gráfico 17: Faturamento das distribuidoras por lançamentos de filmes internacionais (2009-2016)



Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatado pela autora).

Em termos de renda entre as distribuidoras ligadas a lançamentos de obras nacionais, os dados sofrem expressiva flutuação, surgindo nomes não citados até então e não sendo citadas entre as principais rendas as maiores distribuidoras em número de títulos. Entre as principais distribuidoras nacionais se encontram na ordem considerando os dados de 2016: Downton/Paris em primeiro lugar com crescimento mais expressivo, a Paris em segundo lugar com variações entre crescimento e queda, Imagem em quarto

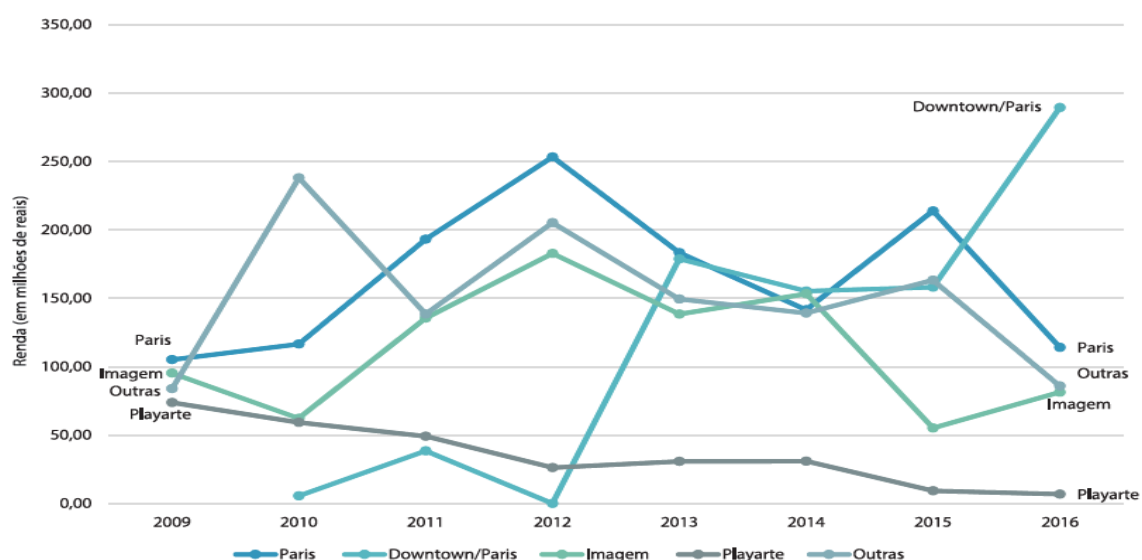
seguindo a mesma tendência da Paris e a Playarte em quinto lugar em constante queda, estando Outras distribuidoras somadas em terceiro lugar variando entre altas e quedas, com tendência a queda desde 2012.

Conclui-se que a quantidade de filmes distribuídos por uma determinada distribuidora não é fator determinante para o resultado do faturamento. Novamente se percebe a estratégia na escolha de obras com melhor desempenho de bilheteria por algumas distribuidoras para alcançar maior faturamento.

O movimento de crescimento e queda de “Outras” produtoras quando associada a relação com as distribuidoras principais aponta na relação “antes-depois” entre 2009 e 2016 uma tendência de acentuar a disparidade na distribuição de renda, tendendo a queda relevante na distribuição de renda entre distribuidoras médias e menores, o que reflete em um prejuízo e movimento contrário a uma lógica de equidade proposta.

Enquanto isso, registra-se um crescimento acentuado da Downtown/Paris desde 2012, alcançando um distanciamento marcante como reflexo da distribuição da obra “Os Dez Mandamentos – O Filme”. No mesmo período a Paris registra variações com tendência a queda, o que também reflete a uma tendência de concentração de renda.

Gráfico 18: Evolução da renda* das distribuidoras brasileiras (2009-2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

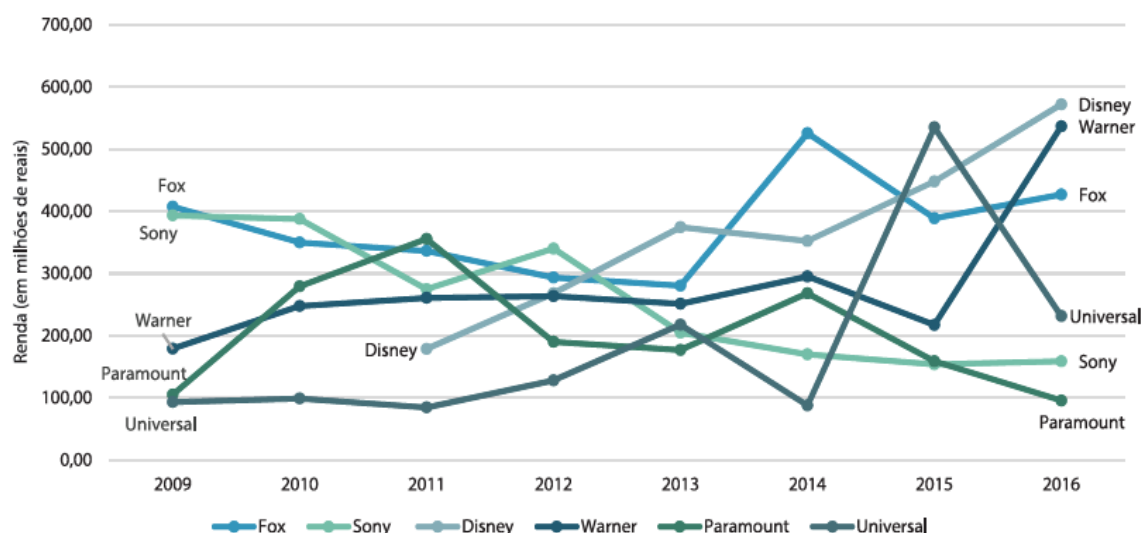
*A renda foi atualizada pelo IPC-A (IBGE) a valores de dezembro de 2016 pelo OCA

Entre as distribuidoras internacionais, assim como as distribuidoras nacionais, os nomes variam na relação com a renda e o número de obras distribuídas. E ainda apresentam grande variação de renda entre os anos e posições, mas seguem os mesmos

nomes liderando as cinco principais distribuidoras desde 2011, quando a Disney entra no mercado nacional e modifica o cenário. A Disney se encontra em primeiro lugar com maior e constante crescimento que se aponta como reflexo diante das grande bilheteria no período, entre animações e filmes de super-heróis, conforme será verificado posteriormente. Em segundo lugar se encontra a Fox e a Universal em terceiro lugar, ambas com variações acentuadas ao longo do período. Já a Sony em quarto lugar registra constante queda. Em quinto lugar a Paramount que apresentou crescimento até 2011 e segue entre queda e variações desde então.

Da mesma forma que se apresenta entre as distribuidoras nacionais, no panorama das maiores rendas entre as distribuidoras internacionais é encontrado um processo concentrado de renda, com tendência a acentuar a concentração em distribuidoras que conseguem se despontar com alguns lançamentos capazes de gerar altos retornos em renda com expressivos resultados de bilheteria. Desta forma, a partir de interesses econômicos, há uma tendência de concentração dos lançamentos em tais obras sendo realizados em larga escala, ou seja, em muitas salas de exibição ao mesmo tempo. O resultado da estratégia vai na direção inversa a proposta das políticas públicas em análise não apenas para a contemplação das obras oriundas de núcleos de diversidade cultural, bem como de obras que tenham menor potencial de amplo consumo no mercado. Com exceção de isoladas produtoras e distribuidoras, o mercado e núcleos produtores perdem espaço de distribuição e renda, o que torna o movimento ineficiente, ineficaz e não equitativo e completamente inverso as proposições das políticas públicas adotadas de descentralização, universalização de todo processo de produção cinematográfico.

Gráfico 19: Evolução da renda* das distribuidoras estrangeiras (2009-2016)



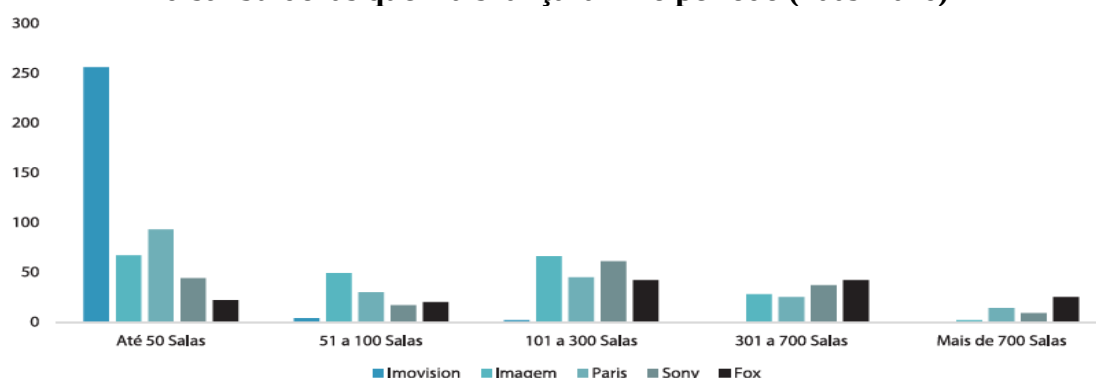
Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

*A renda foi atualizada pelo IPC-A (IBGE) a valores de dezembro de 2016 pelo OCA.

Um fator de impacto na relação entre produção e distribuição se encontra na quantidade de salas em que as obras de longa-metragem estreantes foram distribuídas. O alcance de maior quantidade de salas por uma obra produzida na estreia pode interferir para o melhor e maior alcance de público, desde que ele demonstre interesse na mesma. No entanto, a compreensão dos movimentos de distribuição e concentração, tanto das obras internacionais, quanto nacionais é complexo, como será possível compreender nos gráficos apresentados sobre o tema.

Especificamente quanto as distribuidoras nacionais se torna possível observar que, enquanto a Imovision é a principal distribuidora, sua principal atuação em estreias se encontra na distribuição de obras com até 50 salas de exibição. A Imagem divide sua atuação de distribuição principal em até 300 salas por obra. A Paris segue semelhante a Imagem, mas com maior concentração em obras com até 50 salas, enquanto a Sony e a Fox concentram maior distribuição das obras entre 100 e 700 salas. A Fox é a distribuidora que mais investe em distribuições de obras com mais de 700 salas, seguida pela Paris, mas mesmo assim, encontra presença em todas as quantidades de salas de distribuição por obra.

Gráfico 20: Quantidade de títulos lançados por faixa de salas na estreia das cinco distribuidoras que mais lançaram no período (2009-2016)



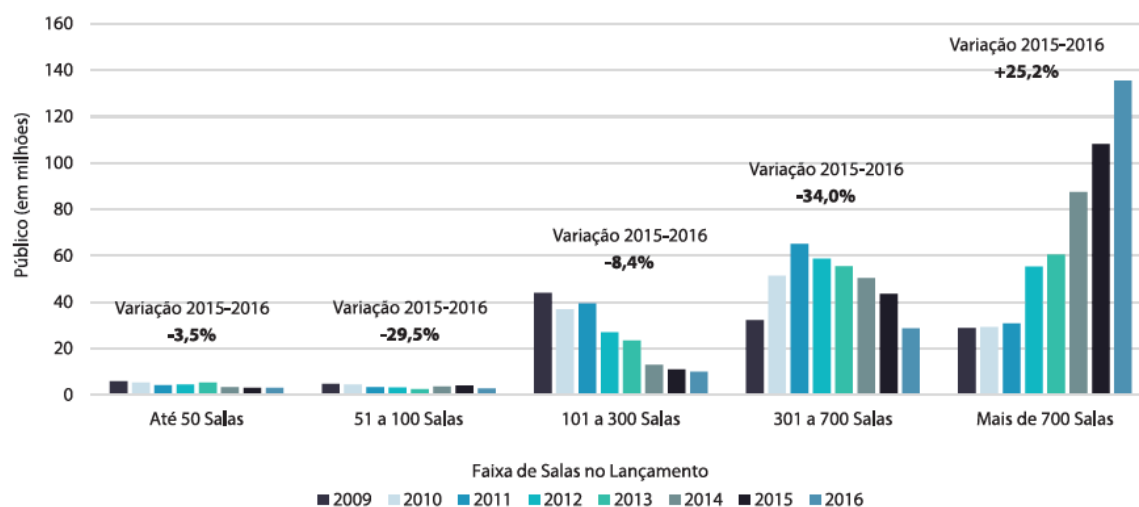
Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Entre os lançamentos com mais de 700 salas há em 2016 um registro do aumento do público em 25,2% em relação a 2015. Em análise do OCA constata que na comparação entre 2016 e 2015, a única análise de salas que apresentou aumento de público no lançamento foi a com mais de 700 salas, inclusive registrando aumento do número de

lançamentos. Em todas as demais foi registrado um decréscimo de público em relação ao número de ingressos vendidos. Mesmo assim, a faixa com até 50 salas foi a única que obteve redução no número de lançamentos.

Identifica-se uma concentração cada vez mais acentuada do público em assistir obras que sejam lançadas e exibidas em larga escala, o que resulta em uma redução do número de público pelas obras que são lançadas em menor escala com os filmes lançados em até 100 salas.

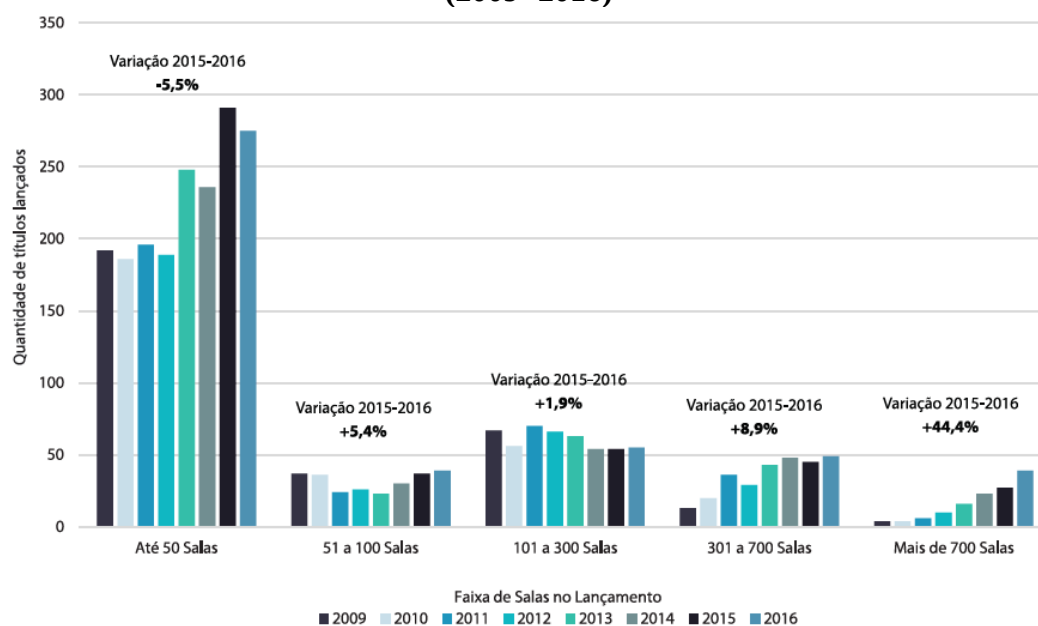
Gráfico 21: Público dos títulos lançados por faixa de salas no lançamento (2009-2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Como confirmação da tendência de concentração do mercado, é possível observar que mesmo com um expressivo número de obras lançadas em até 50 salas, identifica-se um constante crescimento do número de obras nos lançamentos com mais de 700 salas no período, alcançando o recorde de crescimento de 44,4% de 2015, em relação a 2016.

Gráfico 22: Quantidade de títulos lançados por faixa de salas no lançamento (2009- 2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

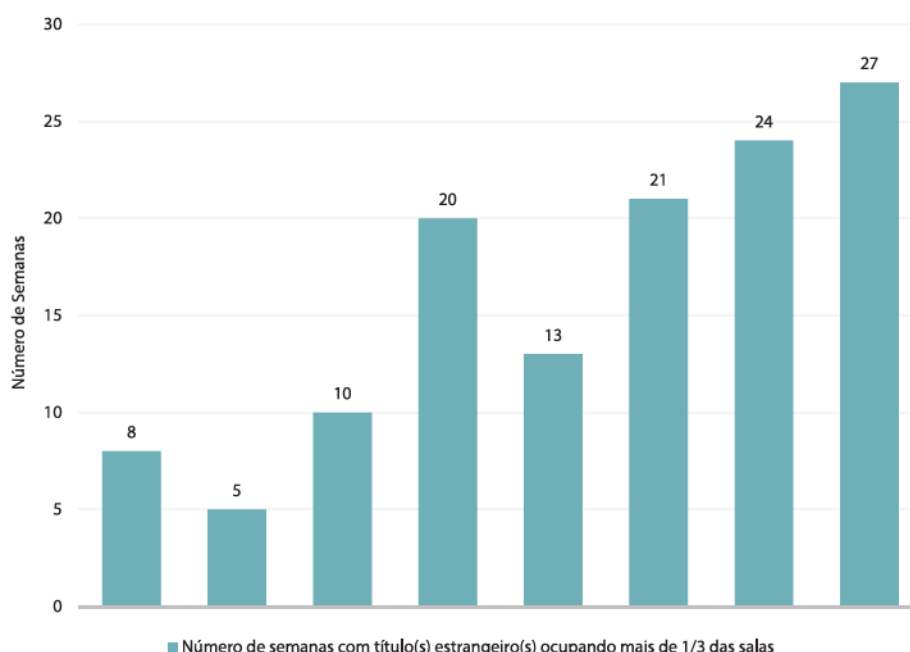
O movimento de mercado no processo de distribuição de salas é apontado pelo OCA para uma tendência de concentração de obras consideradas grandes lançamentos⁷⁸ ocupando não apenas o maior número de salas, mas também a maior quantidade de semanas com salas ocupadas com títulos estrangeiros. Em 2016, o OCA identifica que durante 27 semanas consideradas cinematográficas registraram algum título estrangeiro ocupando de modo simultâneo mais de um terço do parque cinematográfico no Brasil, o que representa 1.053 salas em um total de 3.160 salas. O resultado de tal comportamento para o OCA significa que os grandes lançamentos têm ocupado mais salas de exibição, movimento que acontece independentemente do crescimento do parque exibidor.

Historicamente, em 2016, dois filmes brasileiros “Os Dez Mandamentos – O Filme” e “Minha mãe é uma peça 2” ocuparam mais de um terço do parque exibidor sendo que o primeiro ocupou tal posição durante três semanas e o segundo por duas semanas. Os dados permitem identificar que a estratégia de negócio adotada pelas grandes distribuidoras estrangeiras no país está sendo seguida também pelas grandes distribuidoras nacionais, elegendo alguns títulos como responsáveis pela ocupação massiva das salas. Obviamente, o que tende a processos de concentração e segmentação massificada, indo na direção contrária ao que propõe as políticas públicas e sociais voltadas à diversidade

⁷⁸ Grandes lançamentos: são considerados nesta pesquisa obras lançadas a partir de 700 salas na semana de estreia.

cultural, bem como a própria valorização da distribuição da produção nacional de maneira descentralizada.

Gráfico 23: Evolução da quantidade de semanas com algum título estrangeiro ocupando mais de um terço do parque exibidor existente no ano* (2009-2016)

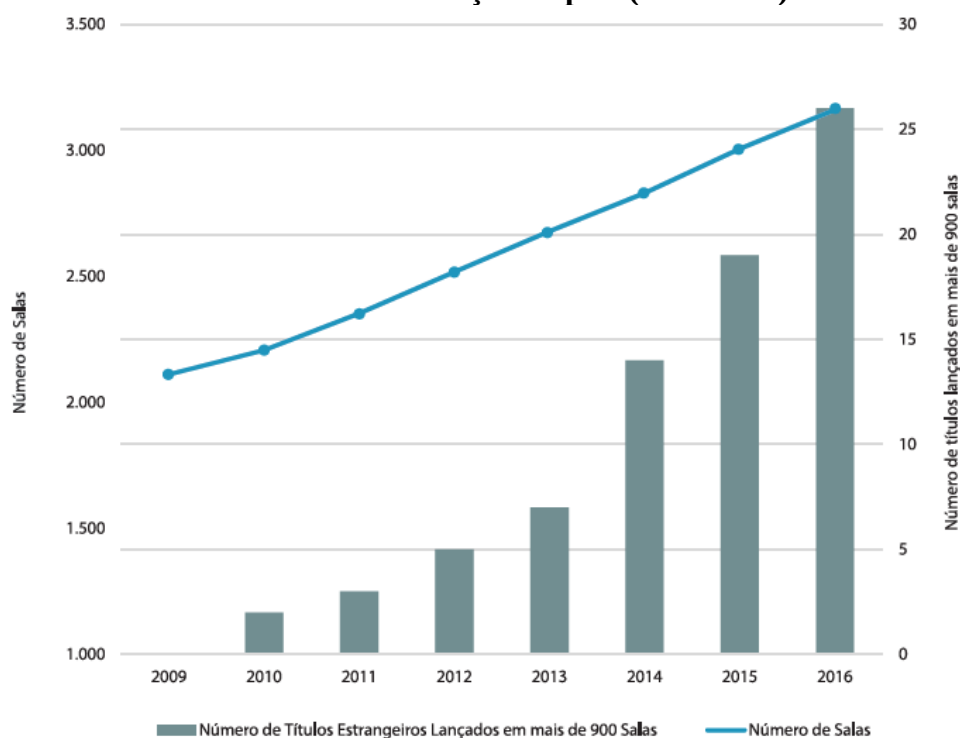


Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

*As colunas representam da esquerda para a direita os anos entre 2009 e 2016

Como complemento ao modelo adotado, a quantidade de longas-metragens lançados em mais de 900 salas tem gradativamente crescido, alcançando o recorde de 27 títulos estrangeiros e, pela primeira vez, dois títulos brasileiros. O filme recorde em ocupações de salas em 2016 foi “Capitão América- Guerra Civil”, com 1.635 salas em exibição simultaneamente. No gráfico a seguir é possível identificar o crescimento do número de salas e, ao mesmo tempo, o processo de crescimento na concentração de poucos títulos na ocupação da maioria das salas disponibilizadas.

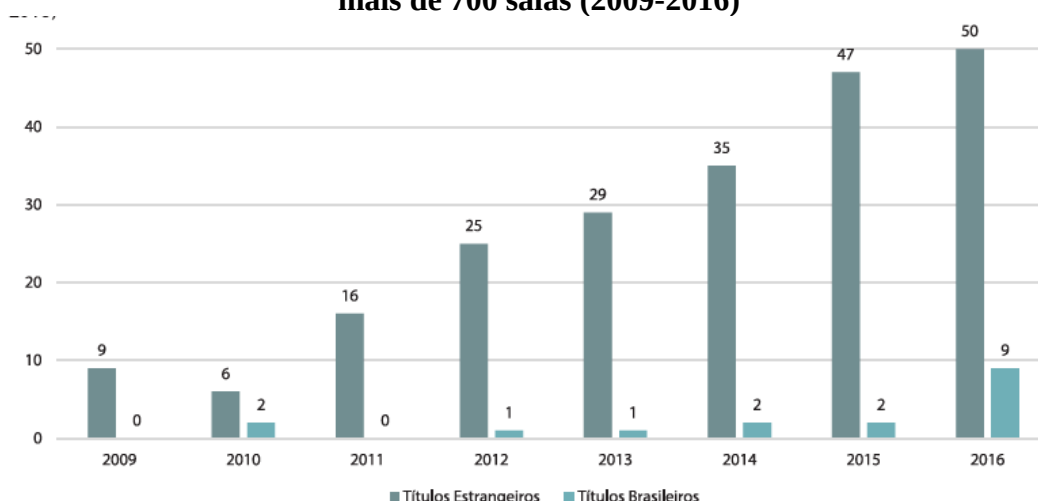
Gráfico 24: Evolução da quantidade de títulos lançados em mais de 900 salas e do total de salas de exibição do país (2009-2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Das 52 semanas cinematográficas em 2016, é possível verificar dois recordes em processos de concentração de obras consideradas grandes lançamentos sendo exibidas em mais de 700 salas ao mesmo tempo. O primeiro recorde foi entre os longas-metragens estrangeiros, neles foram registradas 50 semanas com títulos ocupando tal patamar. O segundo envolve longas-metragens nacionais que ocuparam mais de 700 salas em exibição durante o total de nove semanas, o que corrobora as considerações acerca do processo de concentração das exibições de alguns longas-metragens em grande quantidade de salas de cinema.

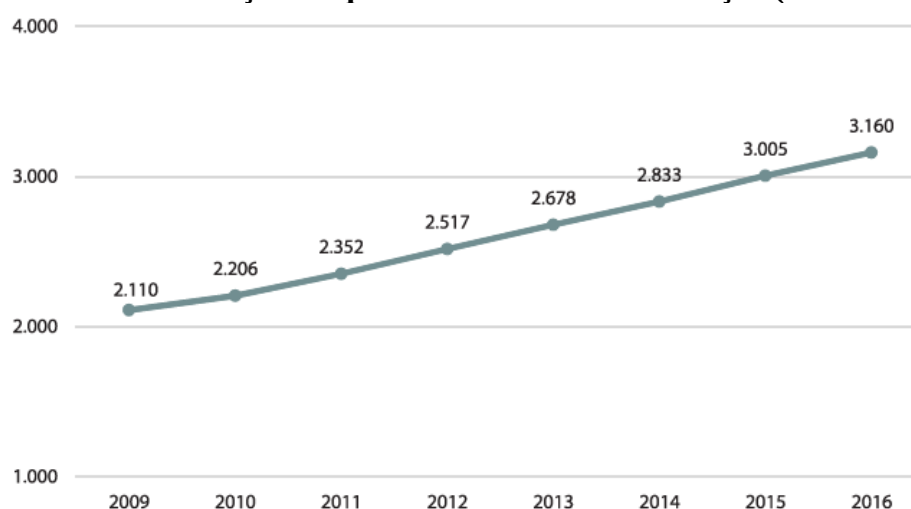
Gráfico 25: Evolução da quantidade de semanas com pelo menos um título ocupado mais de 700 salas (2009-2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Outro ponto relevante no mapeamento e análise dos dados quanto a distribuição envolve o número de salas existentes em território nacional. É por meio delas que se torna viabilizado o acesso para o consumo do público. Especificamente quanto as salas e a relação de acesso do público para o consumo das obras de longa-metragem, é possível identificar expressivo crescimento do número de salas entre 2009 e 2016, aumentando praticamente um terço da quantidade no período, saltando de 2.110 para 3.210 salas, seguindo em crescimento contínuo. Em termos quantitativos, o impacto dos dados no período na relação “antes-depois” é de 49,76%, o que se apresenta como eficiente. Quanto a eficácia e equidade se faz necessário a análise considerando como se deu tal expansão.

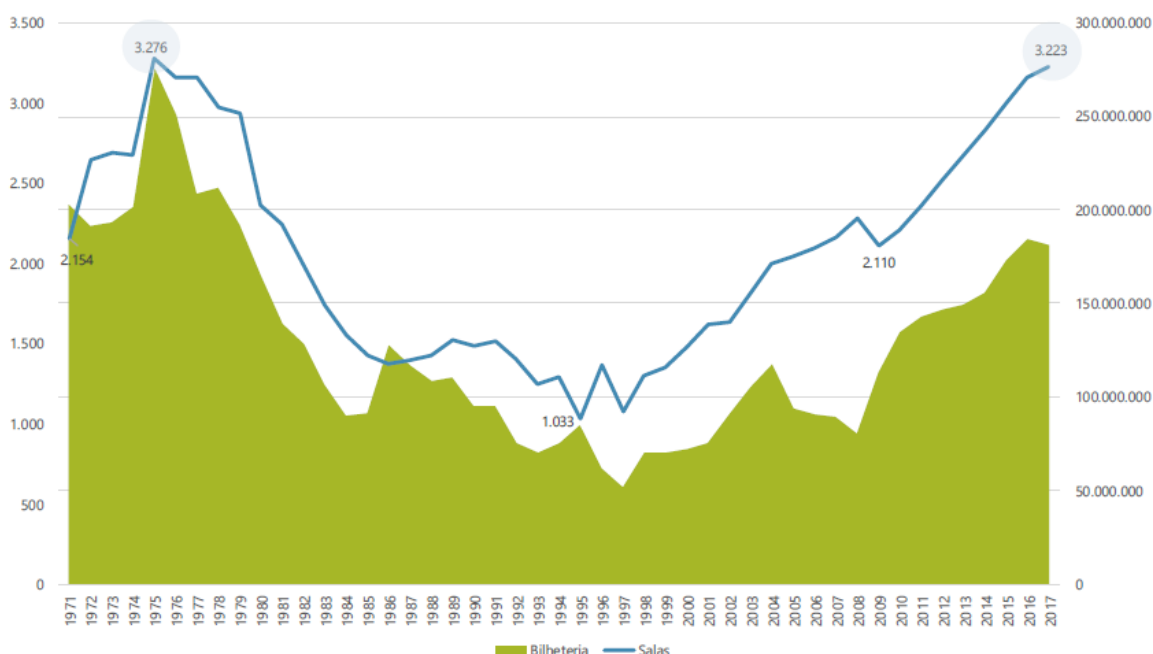
Gráfico 26: Evolução da quantidade de salas de exibição (2009-2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

A evolução do número de salas em território nacional tem sido crescente desde 1997, após longo período de queda a partir de 1974. Mesmo não integrando o escopo da análise, o amplo período demonstrado no gráfico a seguir permite identificar que o crescimento do mercado cinematográfico em território nacional de modo expansivo não é recente, o que reflete em uma ponderação quanto ao resultado do crescimento ser voltado as ações da políticas públicas e sociais adotadas. É possível perceber que desde 2009 não houve mais registro de variação para decréscimo.

Gráfico 27: Evolução do número de salas no Brasil 1971 a 2017



Fonte: ANCINE. Informe Anual de Mercado 2017. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2018).

*De 1971 a 2005 os dados foram retirados da Filme B (<http://filmeb.com.br/>). A partir de 2006, as informações foram produzidas pela SAM/CCV

Diante do crescimento do número de salas existentes no país em relação ao número de obras lançadas é possível identificar um crescimento proporcional, o que demonstra um suprimento da demanda de obras lançadas em relação as salas existentes, resultando em ambos os casos em mais de 44% de crescimento entre 2009 e 2016.

Tabela 33: Crescimento do número de salas e filmes totais lançados (2009-2016)

Ano	Total salas		Filmes lançados	
2009	2.110	ano base	317	ano base
2010	2.206	4,54%	303	-4,41%
2011	2.352	11,46%	337	6,30%
2012	2.517	19,28%	326	2,83%
2013	2.678	26,91%	397	25,23%
2014	2.833	34,26%	393	23,97%
2015	3.005	42,41%	455	43,53%
2016	3.160	49,76%	458	44,47%

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Já no comparativo entre o número de semanas com lançamentos de longas-metragens nacionais em salas disponíveis no país, é possível identificar que os números representam um expressivo e acentuado crescimento. Em relação ao número de salas com obras nacionais lançadas durante as semanas de exibição, o resultado foi de quase 80 mil salas no país, o que representa um aumento de 213% em relação a 2009. Além disso, é possível observar um aumento expressivo para a média de salas ocupadas por filmes nacionais, saltando da média de 80 filmes por sala em 2009, para 174 filmes por sala em 2016, o que representa crescimento de 117,50%, o reflete o percentual de crescimento do número de obras e de número de salas no país praticamente dobrados no período.

Em uma relação “antes-depois” é possível identificar que as obras nacionais têm conseguido alcançar mais espaço de exibição do mercado nacional, além de que o crescimento do número de obras produzidas e veiculadas no país não sofreu limitação de acesso ao número de salas. Pelo contrário, tem conseguido mais oportunidades de exibição. Torna-se dessa forma o dado relevante especificamente para a contemplação da diversidade cultural por conseguir identificar, por meio dos dados, que há uma ampliação do acesso das obras produzidas em relação ao número de salas existentes e com possibilidades de lançamentos semanais, o que facilita a viabilidade para a exibição de obras diversificadas que vão além das veiculadas com estratégias do mercado.

Há de se considerar, no entanto, que existe na relação entre variáveis alguns fatores que permitem avaliar a efetividade dos resultados de modo menos otimistas. Se há por um lado apontamentos de efetividade considerando a eficiência no crescimento de mais de 100% em relação as obras produzidas, o aumento no número de salas a disposição para exibição e a ocupação dessas salas por obras nacionais, além de apontamentos de eficácia para a oportunização das obras produzidas serem acessadas e consumidas, quando

relacionadas ao tempo de cada obras em lançamento os resultados apontam que há uma fragilidade acentuada na equidade entre as obras. O levantamento de número de obras em sala de exibição saltando de 80 filmes em 2009, para 174 em 2016, reflete eficiência e eficácia no escopo, mas não garante a essas obras que elas tenham sido exibidas em um número de salas e entre regiões que viabilizem a concretude da equidade para chegar a efetividade para a contemplação da diversidade cultural. Como já apresentado, números mais expressivos de ocupações de salas com lançamentos nacionais tendem a se concentrar em poucas obras.

Tabela 34: Números máximo de salas com filmes brasileiros lançados (2009-2016)

Ano	Nº salas/filmes nacionais		Média salas/filme
2009	25.530	ano base	80,53
2010	26.191	2,58%	86,43
2011	37.398	46,48%	110,97
2012	39.003	52,77%	119,64
2013	49.709	94,70%	125,21
2014	57.805	126,41%	147,08
2015	63.993	150,65%	150,64
2016	79.931	213,08%	174,52

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

No período entre 2009 e 2016 houve um crescimento no número de salas de quase 50% em relação ao número de salas em território nacional. Registra-se maior crescimento do número de salas por região do país no Norte com 144,4%, seguido pelo Nordeste com 101,6%. Com crescimentos menores, mas também expressivos se encontra em terceiro lugar com o Sudeste, com aumento percentual de 41,6% no período. Em quarto está a região Sul com crescimento de 33,5%. Por fim, o Centro-Oeste com expansão de 28%. De modo geral é possível identificar um crescimento do número de salas que, em uma relação “antes-depois”, apontam um impacto significativo no desenvolvimento do mercado cinematográfico no Brasil.

Quando apresentada a quantidade de salas mas divididas por estado no mesmo período, torna-se possível identificar um crescimento expressivo em todos as regiões do país, mas de modo acentuado e mais positivo se encontra o crescimento na região Norte. Entre os estados, os percentuais de crescimento variam em 25% e 140%, tendo apenas decréscimo no Distrito Federal, entre todos do país. Alguns estados se destacam de modo mais expressivo como Amapá, com crescimento de 240%, e Pará com aumento de

214,28%, seguidos por Roraima com 200%. Atenta-se ao fato de os estados possuírem poucas salas em 2009, o que acentua o percentual de crescimento com a expansão, resultando em crescimentos expressivos mesmo quando o aumento no número de salas é discreto. Mesmo assim é possível identificar um processo de eficiência e busca pela eficácia e equidade nesta perspectiva inicial considerando exclusivamente os percentuais de expansão no número de salas em relação as já existentes por regiões e estados, mas não considerando ainda os municípios no território nacional, nem os processos de concentração dessas salas.

Gráfico 28: Quantidade de salas de exibição por região do país (2009-2016)

Região	Salas por Ano								Evolução 2009 a 2016
	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	
Centro-Oeste	214	198	203	213	239	245	258	274	28,0%
Nordeste	243	270	284	307	351	403	446	490	101,6%
Norte	81	98	113	125	136	156	194	198	144,4%
Sudeste	1.220	1.270	1.353	1.440	1.497	1.574	1.660	1.728	41,6%
Sul	352	370	399	432	455	455	447	470	33,5%
Total	2.110	2.206	2.352	2.517	2.678	2.833	3.005	3.160	49,8%

Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Em 2016, o panorama mais recente em análise entre as regiões, apresenta que entre as salas existentes no país, há uma forte concentração na região Sudeste, somando o total de 54,68% do número de salas. Desse percentual, aponta intensa concentração em São Paulo com 32,6% do total de salas somadas em todo o país. O resultado disso é uma reconsideração do otimismo no número de salas existentes no país, quando considerada a questão da diversidade cultural, já que há uma concentração na região Sudestes, especialmente no estado de São Paulo.

Diante das demais regiões, identifica-se, entre os 45,32% do número restantes de salas, que os percentuais de salas existentes em relação ao número de população existente por região é desequilibrado. A região Nordeste aparece em segundo lugar com 15,50% do total de salas, com a Bahia contendo mais salas, com 3,2% do total de salas. A região Sul aparece em terceiro lugar com 14,87% do total de salas, sendo o Paraná a concentrar 5,7% do total. A região Centro-Oeste aparece em quarto com 8,67% da concentração de salas do país, sendo o Goiás o estado com mais salas com 3,6% do total. Por fim, a região Norte possui apenas 6,26% das salas no território nacional, com destaque para o estado do Pará com 2,1% do total de salas.

Os dados apresentam que, mesmo com um crescimento expressivo e impactante no número de salas em território nacional, há uma concentração das salas na região Sudeste. Mesmo com o desempenho de crescimento apresentado nas regiões, a disparidade de acesso ao consumo das obras cinematográficas em território nacional por meio das salas segue um cenário centralizado e desequilibrado. Com isso, ainda não é possível considerar os dados completamente eficientes, nem tão pouco plenamente equitativos, mas com os movimentos de expansão é possível considerar os resultados com tendência a efetividade. Faz-se a afirmação diante do crescimento significativo do número de salas nos estados, mas que não atendem de modo equitativo todos os estados desprestigiados. Mesmo assim, ponta-se que as políticas públicas tem agido de modo efetivo na expansão das salas de cinema em praticamente todos os estados, o que viabiliza nesta perspectiva uma tendência a contemplação da diversidade cultural. No entanto, é preciso considerar que neste movimento de crescimento o resultado positivo pode ter a interferência de estratégias e investimentos do mercado, o que não garante ser mérito exclusivo das políticas públicas.

Tabela 35: Percentual de concentração de salas por região (2016)

	Número de Salas	Percentual 2016
Sudeste	1.728	54,68%
Nordeste	490	15,50%
Sul	470	14,87%
Centro-Oeste	274	8,67%
Norte	198	6,26%
Total	3160	100%

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Observando isoladamente as regiões, torna-se possível compreender melhor as regiões de concentração e de desenvolvimento. A região Norte registra o maior crescimento no período, com o total de 144% mais salas entre 2009 e 2016. O estado de Tocantins foi o que mais cresceu, com o total percentual de 325%. Amapá aparece em segundo lugar com crescimento de 240%, seguido por Pará com 24,28%, e Roraima com 200%. Todos os demais estados registraram crescimento, com menor percentual em Rondônia com 25%.

Tabela 36: Quantidade de Salas por UF Norte (2009-2016)

Norte	2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010	2009	Variação 2009-2016
AC	5	4	5	5	4	7	3	3	66,66%
AM	63	63	56	47	41	41	41	31	103,22%
AP	17	17	7	4	6	6	6	5	240,00%
PA	66	66	52	48	41	32	28	21	214,28%
RO	15	16	16	13	13	12	12	12	25,00%
RR	15	15	6	6	6	6	5	5	200,00%
TO	17	13	13	13	14	9	3	4	325,00%
Total	198	194	155	136	125	113	98	81	144,00%

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

A região Nordeste apresentou o segundo maior crescimento entre regiões na relação entre 2009 e 2016, com um percentual de 101,64%. A região registra os crescimentos mais expressivos entre todos os estados nacionais, com Alagoas tendo um crescimento de 480% entre 2009 e 2016, seguido por Maranhão com percentual de crescimento de 363,63%. Os estados de Piauí e Ceará também foram destaques na região com crescimentos no período respectivos a 160% e 145%. O estado com menor percentual de crescimento na região foi a Bahia com 31,57%.

Tabela 37: Quantidade de Salas por UF Nordeste – 2009-2016

Nordeste	2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010	2009	Variação 2009-2016
AL	29	29	29	14	14	14	10	5	480,00%
BA	100	87	83	88	84	78	82	76	31,57%
CE	98	86	79	49	40	45	44	40	145,00%
MA	51	46	34	33	21	20	17	11	363,63%
PB	37	34	26	26	26	25	20	20	85,00%
PE	97	88	89	81	79	59	54	53	83,01%
PI	26	26	14	10	10	10	10	10	160,00%
RN	31	31	31	31	19	19	19	14	121,42%
SE	21	19	19	19	14	14	14	14	50,00%
Total	490	446	404	351	307	284	270	243	101,64%

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Com número percentuais menos expressivos, mesmo assim relevantes, a região Sudeste ficou em terceiro lugar entre as regiões com melhor crescimento no número de salas por estado, totalizando 41,63% no período entre 2009 e 2016. O estado que mais se destacou foi o Espírito Santo com 60%, seguido pelo Rio de Janeiro com 44%. O menor

percentual de crescimento ficou com Minas Gerais ao registrar um aumento de 35,60%. São Paulo, mesmo com forte concentração do número de salas, também registrou crescimento de 41,23%.

Tabela 38: Quantidade de Salas por UF Sudeste – 2009-2016

Sudeste	2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010	2009	Variação 2009-2016
ES	72	69	61	53	51	47	47	45	60,00%
MG	259	252	241	217	213	197	184	191	35,60%
RJ	366	353	325	312	307	297	269	254	44,00%
SP	1031	986	947	915	869	812	770	730	41,23%
Total	1728	1660	1574	1497	1440	1353	1270	1220	41,63%

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

A região Sul ficou em quarto lugar no crescimento, alcançando um percentual de 33,52%, entre 2009 e 2016. O destaque da região foi o estado de Santa Catarina com um crescimento de 80,55%, seguido pelo Paraná com 26,95%. Rio Grande do Sul foi o estado que menos registrou crescimento, mesmo assim alcançou um percentual de 15,82%.

Tabela 39: Quantidade de Salas por UF Sul – 2009-2016

Sul	2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010	2009	Variação 2009-2016
PR	179	169	178	171	160	152	145	141	26,95%
RS	161	156	163	171	163	151	142	139	15,82%
SC	130	122	114	113	109	96	83	72	80,55%
Total	470	447	455	455	432	399	370	352	33,52%

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

A região Centro-Oeste ficou em último lugar no crescimento percentual do número de salas alcançando 28,03%, entre 2009 e 2016. O estado que registrou maior crescimento na região foi Mato Grosso com 64,70%, seguido por Mato Grosso do Sul com 60,71% e Goiás com 48,68%. O único estado em território nacional a ter decréscimo no percentual no período foi o Distrito Federal com -4,65%, com a redução de nove salas no período.

Tabela 40: Quantidade de Salas por UF Centro-Oeste – 2009-2016

Centro-Oeste	2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010	2009	Variação 2009-2016
DF	88	87	81	81	76	73	80	93	-4,65%
GO	113	99	99	94	86	80	74	76	48,68%

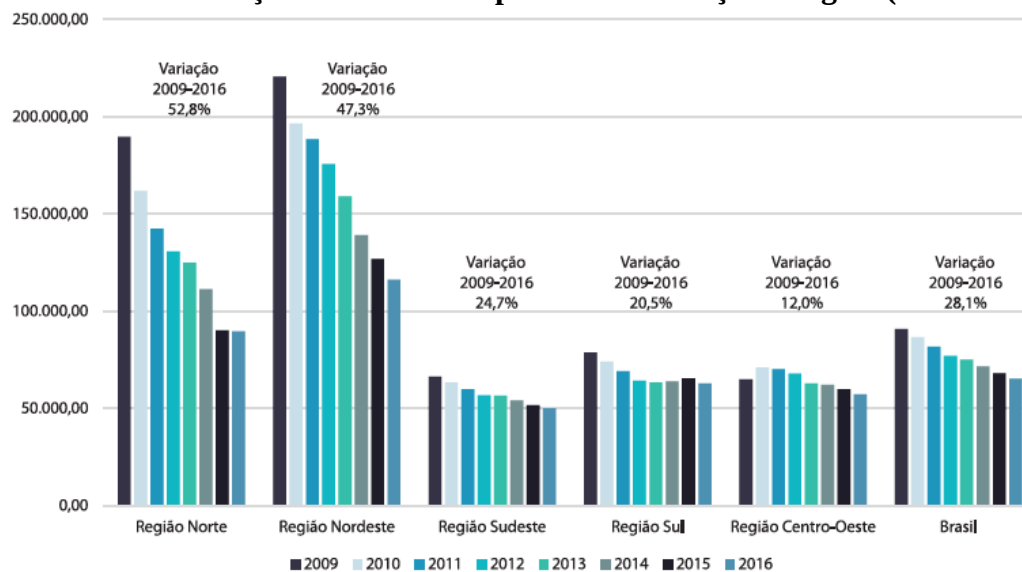
MS	28	30	29	28	24	23	17	17	64,70%
MT	45	42	36	36	27	27	27	28	60,71%
Total	274	258	245	239	213	203	198	214	28,03%

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Na busca por descentralização e acesso da população brasileira para as obras cinematográficas, é possível identificar que há nas ações de expansão do número de salas, em praticamente todos os estados do país, uma relação de crescimento marcante e acentuada, especialmente entre os estados da região Norte e Nordeste, o que torna possível afirmar que na busca das políticas públicas por eficiência, eficácia e equidade, as ações adotadas têm obtido bons resultados. No entanto, como já mencionado, não há como creditar o crescimento exclusivamente para as políticas públicas em análise, já que ele tem ocorrido gradativamente em todo o período analisado. Com isso, é necessário considerar a possibilidade de uma expansão voltada ao movimento interno de crescimento do consumo cinematográfico vinculado a interesses mercadológicos e não de descentralização e de contemplação da diversidade cultural. O resultado, de modo geral, tem como um dos apontamentos mais expressivos para o desenvolvimento do acesso as obras de longas-metragens produzidas tanto em território nacional, quanto internacionais.

Em um panorama geral é possível afirmar que há uma expansão de formas de acesso de obras cinematográficas em salas de cinema no país. Todas as regiões do país apresentaram melhora no número de salas e de habitantes por sala no período entre 2009 e 2016. Torna-se possível a visualização no gráfico a seguir identificar os melhores índices de variação nas regiões.

Gráfico 29: Variação de habitantes por sala em relação a região (2009-2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Mesmo com os dados positivos apresentados anteriormente, especificamente em 2016, a partir das tabelas desenvolvida pelo OCA, observa-se a disparidade da relação do número de municípios com sala e sem salas de cinema. Os dados envolvem a contemplação de apenas 0,2% da população em municípios com até 20 mil habitantes e 15,2% da população em municípios com até 100 mil habitantes, o que configura uma outra posição de análise diante do número de salas em expansão que será mapeada a seguir.

Tabela 41: Dados gerais do número de salas por região e município (2016)

	Salas de Exibição	% Salas de Exibição	% Salas Digitais	Habitantes por Sala	Municípios com Salas de Exibição	% Municípios com Salas de Exibição	Municípios sem Salas de Exibição	População residente em cidades com salas de exibição	% População residente em cidades com salas de exibição
Centro-oeste	274	8,7%	100,0%	57.157	30	6,4%	437	9.567.557	61,1%
Nordeste	490	15,5%	99,2%	116.155	52	2,9%	1.742	20.881.566	36,7%
Norte	198	6,3%	100,0%	89.598	24	5,3%	426	7.735.288	43,6%
Sudeste	1.728	54,7%	99,6%	49.975	203	12,2%	1.465	60.640.905	70,2%
Sul	470	14,9%	99,8%	62.638	74	6,2%	1.117	14.741.181	50,1%
Brasil	3.160	100,0%	99,6%	65.226	383	6,9%	5.187	113.566.497	55,1%

Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Tabela 42: Dados gerais do número de salas por região e municípios em relação a população atendida (2016)

Faixa populacional	Total Municípios	Municípios com cinema	Quantidade de salas	Quantidade de complexos	População brasileira na faixa	População atendida por salas	
						Quantidade	%
Até 20.000	3.810	5	5	5	32.287.365	69.444	0,2%
20.001 a 100.000	1.451	141	214	146	57.686.009	8.757.512	15,2%
100.001 a 500.000	268	197	1.124	292	54.485.993	43.595.675	80,0%
Acima de 500.000	41	40	1.817	328	61.654.700	61.143.866	99,2%
Total	5.570	383	3.160	771	206.114.067	113.566.497	55,1%

Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Outra perspectiva de análise quanto ao número de salas observado pelo OCA envolve o detalhamento do acesso as obras de longas-metragens na relação entre faixa populacional e o número de salas. A partir desta paisagem, é possível observar com cautela, já que a visão panorâmica entre estados vai além e volta sua atenção agora para os diversos perfis municipais, categorizando entre “até 50 mil habitantes”, “de 50 a 100 mil habitantes”, “entre 100 e 500 mil habitantes” e “mais de 500 mil habitantes”. Com este mapeamento é possível identificar especialmente a movimentação e concentração de salas cinematográficas diante dos perfis de municípios com maior número de habitacionais.

Identifica-se no período, entre 2009 e 2016, um panorama nacional menos expressivo em relação ao anterior. Observa-se uma queda gradativa e constante no número de salas nas regiões com população com até 50 mil habitantes, reduzindo, entre os mais de 4.900 municípios envolvidos, o percentual de 4,5% em 2009, com 94 salas em 88 município, para 2,2% em 2016 com 61 salas em 54 municípios. Os mais de 300 municípios entre 50 e 100 mil habitantes também registraram queda no período, mas com variações, reduzindo o percentual de 6,7% com 142 salas em 105 município em 2009, para 5,6% com 158 salas em 92 municípios em 2016.

Por outro lado, os mais de 200 municípios entre 100 e 500 mil habitantes registraram constante crescimento no período com um percentual de 27,8% em 2009 com 586 salas em 146 municípios e, em 2016, um percentual de 39,7% com 1124 salas em 197 municípios. Por fim, com variação de queda e discreto crescimento em 2016, em torno de 40 municípios com mais de 500 mil habitantes registraram um percentual de 61,0% com 1.288 salas em 38 municípios, e o ano de 2016, o percentual de 64,1% com 1.817 salas em 40 municípios.

Os dados mapeados pelo OCA apontam como mais expressivo os percentuais entre o número de municípios e os números de municípios com cinemas. Mesmo de modo geral o número de salas apresentar crescimento, identifica-se redução do número de salas nos municípios menores, enquanto os grande centros populacionais seguem com crescimento no número de salas.

Em percentuais é possível visualizar que os municípios com até 50 mil habitantes tiveram uma queda de 1,8% dos municípios com salas cinema em 2009, para apenas 1,1% dos município com salas em 2016, queda que se acentuou a partir de 2014. Os municípios entre 50 e 100 mil habitantes também registraram redução de 33,2% dos municípios com salas de cinema em 2009 para 26,3% dos municípios com salas em 2016. Por outro lado, os municípios que possuem entre 100 e 500 mil habitantes registraram o percentual de 62,7% do número de municípios com salas de cinema em 2009, para um aumento de 73,5% dos municípios com salas em 2016. Por fim, os municípios com mais de 500 mil habitantes que possuíam 95% dos municípios com salas de cinema em 2009, caminharam para 97,6% dos municípios com salas em 2016.

Assim, é possível identificar na relação “antes-depois” que na perspectiva de análise municipal, a expansão do número de salas tende a concentração e não descentralização, resultando em uma expansão não convergente a efetividade proposta

pelas políticas públicas, já que há o movimento inverso com a redução do número de salas em municípios com 100 mil habitantes para menos.

Tabela 43: Quantidade de salas por faixa populacional 2009-2016

Quantidade de Salas por Faixa Populacional - 2016

Faixa Populacional	Número de Municípios	Municípios com Cinema	% municípios com cinema	Salas	% salas
até 50 mil habitantes	4.911	54	1,1%	61	2,2%
50 a 100 mil	350	92	26,3%	158	5,6%
100 a 500 mil	268	197	73,5%	1124	39,7%
Mais de 500 mil	41	40	97,6%	1.817	64,1%
Total	5.570	383	6,9%	3.160	100%

Quantidade de Salas por Faixa Populacional - 2015

Faixa Populacional	Número de Municípios	Municípios com Cinema	% municípios com cinema	Salas	% salas
até 50 mil habitantes	4.915	70	1,4%	77	2,7%
50 a 100 mil	351	90	25,6%	149	5,3%
100 a 500 mil	263	188	71,5%	1034	36,5%
Mais de 500 mil	41	40	97,6%	1.745	61,6%
Total	5.570	388	7,0%	3.005	100%

Quantidade de Salas por Faixa Populacional - 2014

Faixa Populacional	Número de Municípios	Municípios com Cinema	% municípios com cinema	Salas	% salas
até 50 mil habitantes	4.922	81	1,6%	87	3,1%
50 a 100 mil	348	96	27,6%	150	5,3%
100 a 500 mil	261	182	69,7%	956	33,7%
Mais de 500 mil	39	39	100,0%	1.640	57,9%
Total	5.570	398	7,1%	2.833	100%

Quantidade de Salas por Faixa Populacional - 2013

Faixa Populacional	Número de Municípios	Municípios com Cinema	% municípios com cinema	Salas	% salas
até 50 mil habitantes	4.932	84	1,7%	90	3,4%
50 a 100 mil	340	92	27,1%	138	5,2%
100 a 500 mil	259	177	68,3%	858	32,0%
Mais de 500 mil	39	39	100,0%	1.592	59,4%
Total	5.570	392	7,0%	2.678	100%

Quantidade de Salas por Faixa Populacional - 2012

Faixa Populacional	Número de Municípios	Municípios com Cinema	% municípios com cinema	Salas	% salas
até 50 mil habitantes	4.950	82	1,7%	86	3,4%
50 a 100 mil	327	99	30,3%	140	5,6%
100 a 500 mil	250	172	68,8%	823	32,7%
Mais de 500 mil	38	38	100,0%	1.468	58,3%
Total	5.565	391	7,0%	2.517	100%

Quantidade de Salas por Faixa Populacional - 2011

Faixa Populacional	Número de Municípios	Municípios com Cinema	% municípios com cinema	Salas	% salas
até 50 mil habitantes	4.958	86	1,7%	91	3,9%
50 a 100 mil	324	101	31,2%	143	6,1%
100 a 500 mil	245	167	68,2%	736	31,3%
Mais de 500 mil	38	38	100,0%	1.382	58,8%
Total	5.565	392	7,0%	2.352	100%

Quantidade de Salas por Faixa Populacional - 2010

Faixa Populacional	Número de Municípios	Municípios com Cinema	% municípios com cinema	Salas	% salas
até 50 mil habitantes	4.958	83	1,7%	89	4,0%
50 a 100 mil	324	96	29,6%	133	6,0%
100 a 500 mil	245	164	66,9%	644	29,2%
Mais de 500 mil	38	38	100,0%	1.340	60,7%
Total	5.565	381	6,8%	2.206	100%

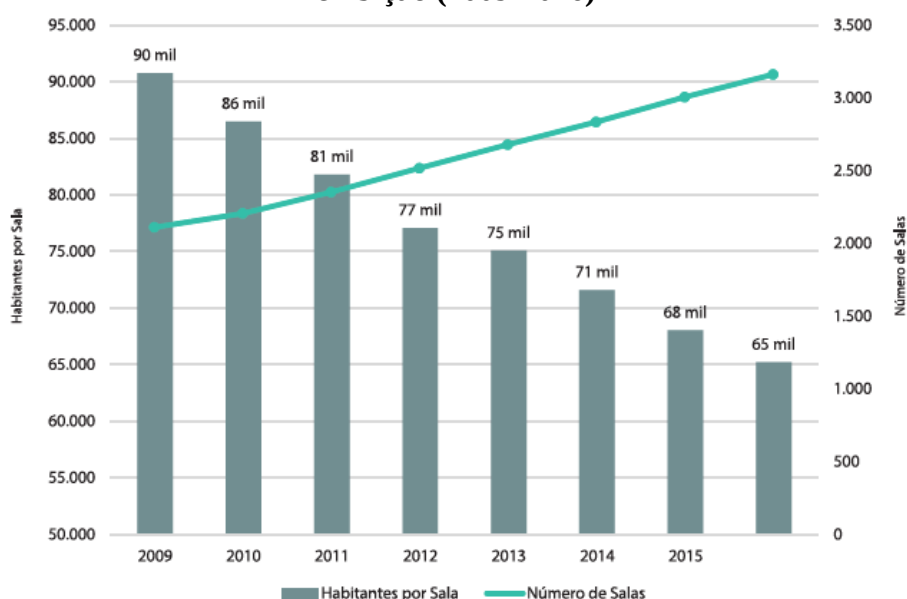
Quantidade de Salas por Faixa Populacional - 2009

Faixa Populacional	Número de Municípios	Municípios com Cinema	% municípios com cinema	Salas	% salas
até 50 mil habitantes	4.976	88	1,8%	94	4,5%
50 a 100 mil	316	105	33,2%	142	6,7%
100 a 500 mil	233	146	62,7%	586	27,8%
Mais de 500 mil	40	38	95,0%	1.288	61,0%
Total	5.565	377	6,8%	2.110	100%

Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

O gráfico a seguir ilustra o crescente e expressivo distanciamento entre o número de habitantes por sala e o número de salas, apresentando o processo de concentração das salas de cinema que estão crescendo, mas claramente concentradas em grandes centros urbanos, como já apresentado nos dados anteriores, o que torna o movimento de crescimento das salas não efetivo para a contemplação da diversidade cultural quando considerado o processo de universalização do acesso as obras cinematográficas produzidas e exibidas no país.

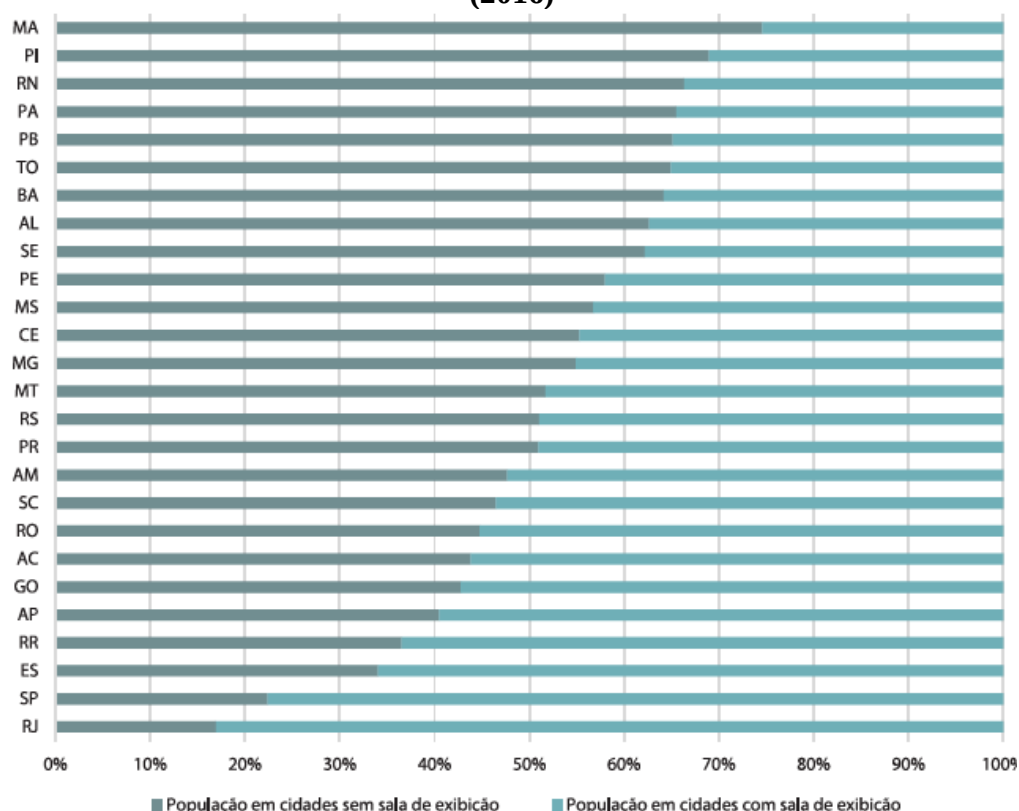
Gráfico 30: Evolução do número de habitantes por sala e quantidade de salas de exibição (2009-2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

No gráfico a seguir é possível perceber que no ano de 2016, mesmo com os números de salas em crescimento, parte significativa da população brasileira segue sem acesso a salas de cinema.

Gráfico 31: População residente em cidades com e sem salas de exibição por estado (2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Na relação entre quantidade de salas e complexos é possível observar ao longo do período, entre 2009 e 2016, mudanças mais expressivas nos complexos contendo uma sala e complexo contendo entre quatro e seis salas. No primeiro caso há uma redução do número de complexos de modo gradativo no período, resultando em uma diferença de 244 complexo com uma sala em 2009, para 177 complexo com uma sala em 2016. Por outro lado, os complexo contendo entre quatro e sete salas apresentam crescimento expressivo no período. Os complexo com quatro salas saltaram de 48 somando 192 salas em 2009, para 85 complexos com 340 salas.

No mesmo período os complexos com mais salas alcançaram crescimento mais expressivos. Os complexos com cinco salas aumentaram de 49 complexo com 245 salas, praticamente se tornando o dobro para 101 complexos e 506 salas. Os complexos com seis salas seguiram o mesmo movimento, aumentando de 37 complexos com 222 salas, para 85 complexos com 510 salas. E os complexos com sete salas aumentaram de 37 em 2009 com 147 salas, para 46 complexos com 322 salas em 2016.

As movimentações apontam para uma tendência de redução do número de salas em espaço com menor potencial de público, como cinema com apenas uma sala localizados em espaços urbanos independentes ou cidades pequenas, além da concentração de salas em complexos em espaços urbanos com presença de maior população, como shoppings centers, que tendem a concentrar mais salas em um mesmo complexo de exibição. Os dados mais uma vez reforçam o processo de concentração e não descentralização proposto pelas políticas públicas.

Tabela 44: Complexos e números de salas (2009-2016) – Parte 1

	2009		2010		2011		2012		2013
Quantidade de salas por complexo	Complexos	Salas	Complexos	Salas	Complexos	Salas	Complexos	Salas	Complexos
1	244	244	241	241	242	242	228	228	220
2	121	242	123	246	117	234	117	234	115
3	60	185	58	174	61	183	62	186	61
4	48	192	52	208	57	228	62	248	72
5	49	245	54	270	60	300	69	345	75
6	37	222	43	258	52	312	56	336	63
7	21	147	23	161	28	196	31	217	33
8	31	245	31	248	31	248	33	264	38
9	8	72	8	72	9	81	12	108	12
10	13	130	14	140	14	140	14	140	15
11	6	66	6	66	6	66	7	77	7
12	4	46	4	48	4	48	5	60	5
13	2	26	2	26	2	26	2	26	2
14	0	0	0	0	0	0	0	0	0
15	2	30	2	30	2	30	2	30	2
16	1	18	1	18	1	18	1	18	1
Total	647	2.110	662	2.206	686	2352	701	2.517	721

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

Tabela 45: Complexos e números de salas (2009-2016) – Parte 2

	2014		2015		2016	
Quantidade de salas por complexo	Complexos	Salas	Complexos	Salas	Complexos	Salas
1	219	219	182	182	177	177
2	112	224	115	230	117	254
3	64	192	63	189	68	204
4	75	300	77	312	85	340
5	83	415	92	460	101	506
6	69	414	80	480	85	510
7	39	273	43	301	46	322

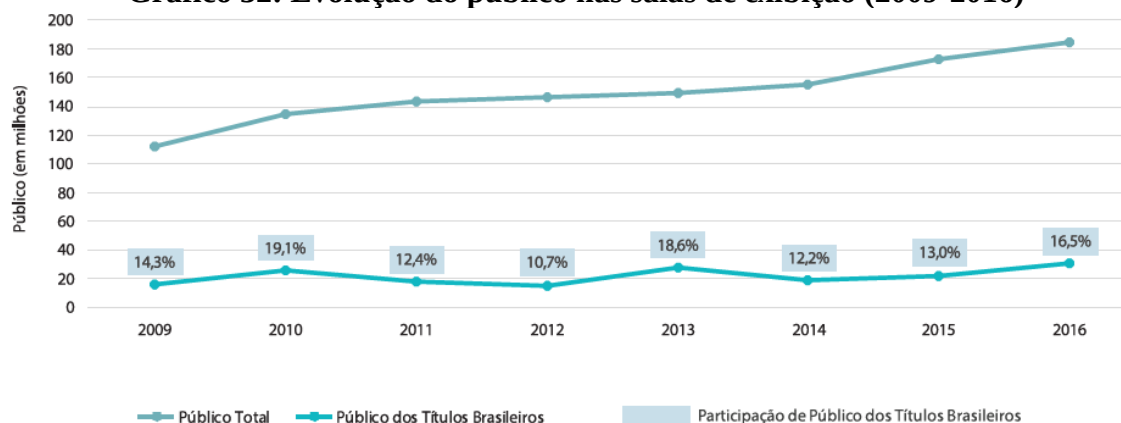
8	40	320	40	320	41	328
9	13	117	14	126	15	135
10	17	170	17	170	17	170
11	5	55	8	88	8	88
12	5	60	6	72	6	72
13	2	26	1	13	1	13
14	0	0	1	14	1	14
15	2	30	2	30	2	30
16	1	18	1	18	1	18
Total	746	2.833	742	3.005	771	3.160

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

6.2.3 Quanto ao Consumo

Quanto ao processo de consumo envolvendo o público e a renda alcançadas com os longas-metragens produzidos e distribuídos no Brasil, entre 2009 e 2016, os dados do OCA apontam crescimento. Em relação ao público geral, os percentuais representam de público em obras nacionais lançadas somam 14,3% em 2009, alcançando 16,5% em 2016. Mesmo assim, há variações nos percentuais, chegando ao menor percentual em 2012, com 10,7% e o máximo de 19,1% em 2010. Ao observar o gráfico a seguir é possível identificar que o crescimento do público nas salas de cinema para assistir lançamentos nacionais tem ocorrido de maneira gradativa, saltando de 112.670.935 em 2009, para 184.337.360 em 2016. Os dados permitem compreender que o crescimento do público no mercado cinematográfico nacional é acentuado, no entanto, as obras nacionais lançadas não alcançam o mesmo crescimento diante do consumo geral. Mesmo assim, é um resultado positivo para os lançamentos de longas-metragens nacionais, já que demonstra o processo de consolidação e expansão no hábito de consumo do público brasileiro.

Gráfico 32: Evolução do público nas salas de exibição (2009-2016)



Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

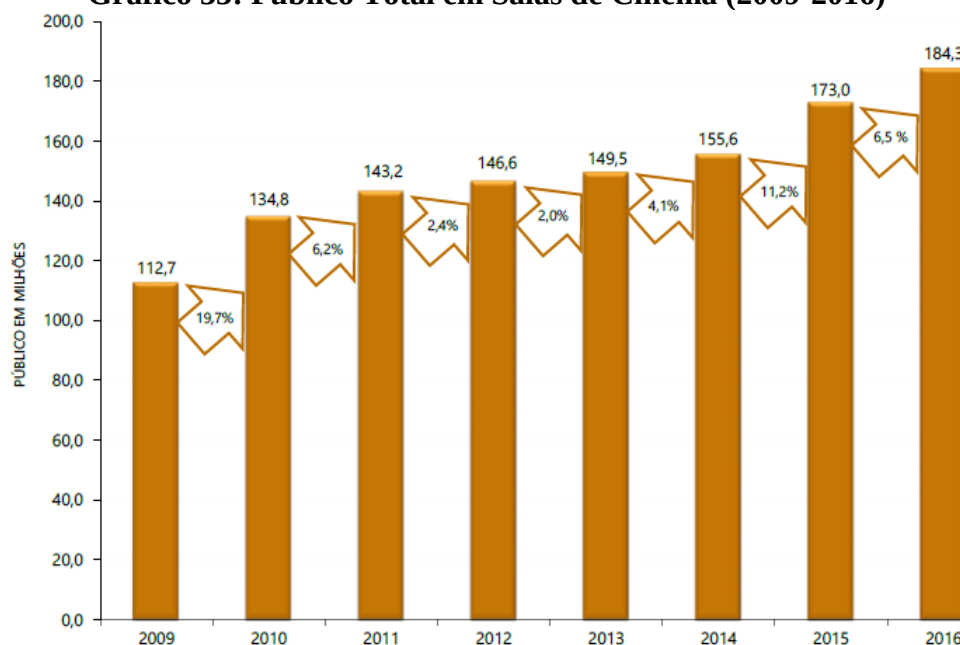
Os números apontam que o crescimento mais expressivo para as obras de longas-metragens nacionais, entre 2009 e 2016, aconteceu no ano de 2013. Outro fator relevante envolve a relação de público entre 2010, ano com percentual máximo com 19,1% e 2016 com 16,5%. O último ano de análise, mesmo não obtendo o melhor percentual, atingiu o número máximo no período, com um público de mais de 30,4 milhões de espectadores. O ano de 2016 também registrou o recorde de público em filmes estrangeiros no período com mais de 153,9 milhões de espectadores. Os números demonstram que os anos mais expressivos de consumo envolvem grande sucessos de bilheteria das obras de longa-metragem nacionais, o que aponta uma tendência ao aumento de consumo massificado e não diversificado, como é proposto pelas políticas públicas. Na relação “antes-depois” é possível avaliar a expansão do consumo, mas não a efetiva difusão e distribuição das obras consumidas, o que resulta em uma eficiência, mas uma eficácia prejudicada e uma equidade comprometida, especialmente para a contemplação da diversidade cultural.

Tabela 46: Números de público total e em obras brasileiras e estrangeiras(2009-2016)

	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Público Total	112.670.935	134.836.791	143.206.574	146.598.376	149.518.269	155.612.992	173.022.827	184.327.360
Público - Filmes Brasileiros	16.075.429	25.687.438	17.687.772	15.654.862	27.789.804	19.060.705	22.500.563	30.413.839
Público - Filmes Estrangeiros	96.595.506	109.149.353	125.518.802	130.943.514	121.728.465	136.552.287	150.522.264	153.913.521

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (formatada pela autora).

O gráfico a seguir ilustra o gradativo crescimento do consumo de obras cinematográficas lançadas no país, com variações entre 2,0% ao ano até 11,2%, percentual mais expressivo ocorrido entre os anos de 2014 e 2015.

Gráfico 33: Público Total em Salas de Cinema (2009-2016)

Fonte: ANCINE. Informe Anual de Mercado 2017. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2018).

A participação do público com o número de ingressos registrados alcança 30,4% em 2016, no entanto, quando comparado ao percentual de público total em relação aos ingressos vendidos no país o percentual de público é menor, o que demonstra que, por mais que os índices de público consumindo as obras de longas-metragens brasileiros sejam apresentados em processo de expansão, o concreto interesse do público as obras nacionais é variável. Vale lembrar que existe uma diferença entre o número de ingressos vendidos e a concreta presença do público nas exibições em salas de cinema utilizando esses ingressos disponibilizados, por isso a diferença existente entre ingressos e público.

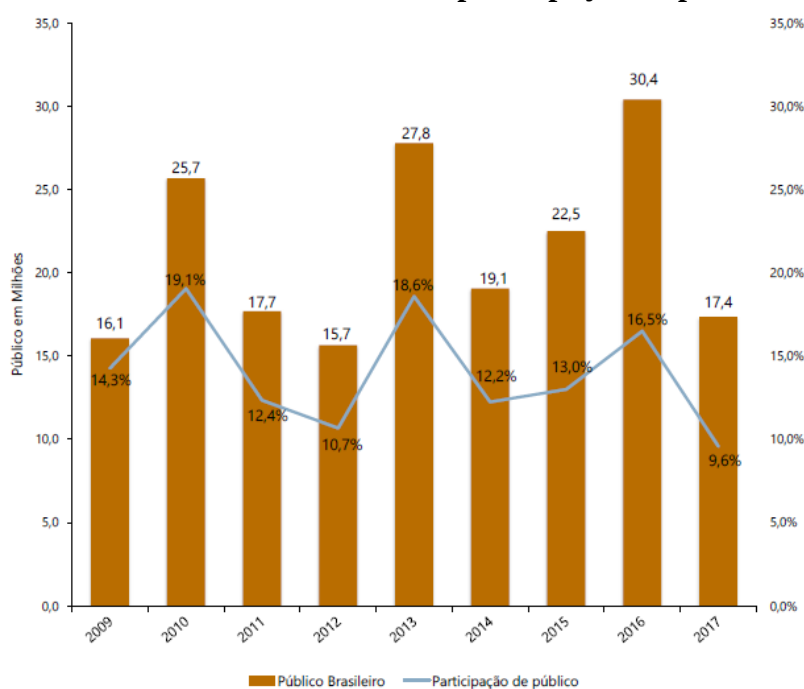
O último ano do período em análise tem como peculiaridade o lançamento da obras com maior bilheteria da história do país, o filme “Os Dez Mandamentos – O Filme”, que alcançou um público superior a 11,3 milhões de pessoas, distribuído em 1.127 salas de exibição. As ações de veiculação da produtora, a Rede Record de Televisão e da distribuidora, a Downtown/Paris, resultaram uma variação na média de público e nos resultados finais dos dados apurados em 2016. A produtora, ligada ao grupo da Igreja Universal do Reino de Deus, teve como vantagem um número expressivo de compras ingressos⁷⁹ do filme que foram distribuídos aos fiéis da igreja em território nacional, o que resultou em um aumento e recorde histórico de bilheteria e público no país. Por conta

⁷⁹ FOLHA UOL. 'Os Dez Mandamentos' bate recorde de bilheteria 'esgotando' salas vazias. Publicado em: 11/04/2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1759482-os-dez-mandamentos-bate-recorde-de-bilheteria-esgotando-salas-vazias.shtml>>. Acesso em: 10/04/2018.

disso, faz-se necessário ter ponderação na análise dos dados perante o crescimento do público em 2016, já que o ano possui uma interferência direta no processo de consumo do público diante das obras nacionais.

Outro fator relevante nesta pesquisa a ser considerado diante dos dados é que nem sempre a compra dos ingressos e sua distribuição garante o interesse do público em assistir as obras exibidas. Este pode ser considerando um elemento relevante na avaliação de efetividade da diversidade cultural no cinema, já que o resultado mais significativo envolve o número de público tendo acesso a obras produzidas e distribuídas. Nesta perspectiva, diante dos dados que se apresentam em todo o período, há uma necessidade de ações mais efetivas das políticas públicas para a construção do interesse do público em assistir as obras produzidas nacionalmente nas salas de cinema disponibilizadas.

Gráfico 34: Público de filmes brasileiros e a participação do público total (2009-2017)



Fonte: ANCINE. Informe Anual de Mercado 2017. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2018).

Em 2016, o OCA realizou pela primeira vez um estudo relacionando a região das obras produzidas em relação ao consumo das obras por faixa de público, permitindo identificar em números aproximados a disparidade entre a concentração da origem regional das produções no ano e a forma de consumo de tais obras. Os dados apontam que 66% dos longas-metragens produzidos tiveram um público de até 10 mil espectadores, enquanto isso, apenas 4% dos longas-metragens nacionais produzidos superaram um milhão de

espectadores. Diante do cenário discrepante, é possível considerar que as obras produzidas, que são fortemente concentradas na região Sudeste, não conseguem alcançar um número mais expressivo de espectadores sequer em sua região, nem em outras regiões, o que reflete em uma não concretização das propostas das políticas públicas no espaço da eficiência, da eficácia, bem como da equidade na relação entre produção e consumo.

Tabela 47: Longa-metragem nacional lançado por região (2016)

Região da Produtora	Títulos	%
Sudeste	115	80,3%
Sul	12	4,9%
Nordeste	10	11,3%
Centro-Oeste	4	2,8%
Sudeste/Sul	1	0,7%
Total	142	100%

Fonte: ANCINE. Informe Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em salas de exibição 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2018).

Tabela 48: Faixa de público por obra de longa-metragem nacional (2016)

Faixa de Público	Títulos	%
Até 10mil	94	66,2%
Entre 10mil e 100mil	26	18,3%
Entre 100mil e 500mil	10	7,0%
Entre 500mil e 1 milhão	6	4,2%
Acima de 1 milhão	6	4,2%
Total	142	100%

Fonte: ANCINE. Informe Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em salas de exibição 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2018).

Os dados que se apresentam não são detalhados pelo OCA, por conta disso a pesquisadora fez o levantamento nas planilhas do observatório em busca de uma clareza mais ampla de como tem ocorrido o processo de consumo das obras de longa-metragem nacionais. Para viabilizar o levantamento foram selecionadas todas as obras entre 2006, 2012 e 2016 que envolvem a comparação dos movimentos de consumo em momentos “antes-depois” da implantação das políticas adotadas. Os resultados se apresentam mais preocupantes quando mapeado o alcance máximo de exibição nos lançamentos em salas de cinema. A exibição do número de obras lançadas em uma faixa que varia apenas de uma a cinco salas representa 36,61% em 2006, 22,50% em 2012 e novo crescimento em 31,69%

em 2016, o que demonstra o alcance radicalmente restrito de quase um terço do total de produções lançadas em 2016.

Os números otimistas de aumento de produção refletem em resultados comprometedores quanto ao acesso fortemente restrito quando analisados os números em relação ao alcance de salas de exibição. O alcance entre uma e dez salas representa 50,60% do total de lançamentos em 2006, seguindo com praticamente o mesmo resultado em 2012 e queda em 2016 com percentual de 43,66%. No entanto, quando a faixa de salas é ampliada de uma a 20 salas, os percentuais sobem para 53,33% em 2006, 60,24% em 2012 e 62,67% em 2016, o que demonstra um aumento do número de obras lançadas exibidas em poucas salas. Ou seja, há uma expansão do número de obras lançadas com limitada possibilidade de exibição nas salas de cinema, resultando em um acesso comprometido de mais de 62% das obras lançadas, o que demonstra, mais uma vez, a tendência a concentração das exibições em larga escala de poucas obras em um grande número de salas.

Analisando individualmente as obras de 2016, é possível apontar que 12 filmes do total alcançaram lançamento em apenas uma sala de exibição, o que representam 8,45% da produção total. São produções oriundas em: cinco de São Paulo, cinco do Rio de Janeiro, uma de Minas Gerais e uma do Rio Grande do Sul, o que demonstra que o baixo acesso não envolve apenas regiões produtoras pouco consolidadas ou de pequeno porte, mas sim concentradas praticamente em produtoras da região Sudeste. Quanto as obras que conseguiram apenas duas salas de exibição elas somam 4,22%, com seis longas-metragens, com suas produtoras de origem em: quatro de São Paulo e duas do Rio de Janeiro, o que demonstra o mesmo resultado. A soma dos percentuais das obras com exibição entre uma e duas salas resulta em 12,67% do total das obras produzidas. As duas obras com maiores distribuições em salas, por outro lado, também são uma de São Paulo e outra do Rio de Janeiro.

Ao longo do período analisado, em uma relação “antes-depois”, é possível observar que os números variaram, mas seguem fortemente desfavoráveis para a contemplação das propostas das políticas públicas de acesso do público as obras por meio de salas de cinema considerando a valorização da difusão, distribuição e fruição das obras, o que reflete naturalmente em prejuízos as possibilidades de contemplação das obras oriundas de núcleos de diversidade cultural. Assim, aponta-se a não concretização do acesso e consumo das obras produzidas resultando em comprometimento na eficiência, eficácia e equidade analisadas.

Tabela 49: Máximo de salas por longa-metragem nacional lançados (2006-2016)

Salas	2006	%	2012	%	2016	%
1 a 5	26	36,61%	22	22,50%	45	31,69%
6 a 10	10	14,08%	20	24,09%	17	11,97%
11 a 20	4	5,63%	8	9,63%	27	19,01%
21 a 40	9	12,67%	9	10,84%	11	7,74%
41 a 60	2	2,81%	2	2,40%	7	4,92%
61 a 100	5	7,04%	2	2,40%	9	6,33%
101 a 200	8	11,26%	6	7,22%	5	3,52%
201 a 300	1	1,40%	6	7,22%	4	2,81%
301 a 400	0	0	1	1,20%	6	4,22%
401 a 500	0	0	2	2,40%	5	3,52%
501 a 600	0	0	1	1,20%	2	1,40%
601 a 700	0	0	0	0	0	0
701 a 800	0	0	1	1,20%	1	0,70%
801 a 900	0	0	0	0	1	0,70%
901 a 1000	0	0	0	0	0	0
> 1000	0	0	0	0	2	1,40%
Não Identificado	6	8,45%	3	3,61%	0	0
Total de filmes	71		83		142	

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Outro mapeamento desenvolvido nesta pesquisa foi quanto ao público em relação as obras produzidas. Conforme apresentado pelo OCA, o total de público com obras assistidas por até 10 mil pessoas envolvem 66,13% do total em 2016. Segmentando os dados em menores escalas, aponta-se que 23,23% do total de produções não alcançou sequer um público de 500 pessoas. A relação entre um espectador e mil espectadores em salas de cinema representa 30,27% do total de público e a relação entre um e três mil espectadores em sala representa 46,46% do total de público. Ou seja, há um grave desequilíbrio entre produção e consumo das obras produzidas no Brasil, já que quase 47% das obras produzidas sequer chegam a um público de três mil pessoas. Deste percentual, quase um terço das obras nacionais produzidas não alcançam mais do que mil espectadores. A obra com menor público em 2016 foi lançada em uma sala com o registro de 18 espectadores.

Os dados extremados apontam que, além da concentração regional na origem de produção das obras de longa-metragem nacionais, há uma conformação mais grave que envolve o acesso para o consumo das obras demonstrando que, por mais que as políticas públicas desenvolvidas estejam movimentando os processos de produção e distribuição do

mercado cinematográfico brasileiro em alguns pontos, grande parte do público não está consumindo essas produções.

Em uma relação “antes-depois” é possível identificar que os processos de concentração de consumo em poucas obras tem crescido, enquanto o pouco acesso do público de parte significativa das produções também tem crescido. Confirma-se um cenário de concentração do acesso as obras produzidas, o que consequentemente compromete a contemplação ao acesso de obras oriundas de núcleos de diversidade cultural. As movimentações do cenário cinematográfico nacional para o consumo se apresentam não efetivas para as ações propostas e desenvolvidas pelas políticas públicas adotadas no período, gerando um desprestígio acentuado próximo a 50% das obras produzidas em território nacional.

Tabela 50: Máximo de público por sala com longa-metragem nacional lançados (2006-2012-2016)

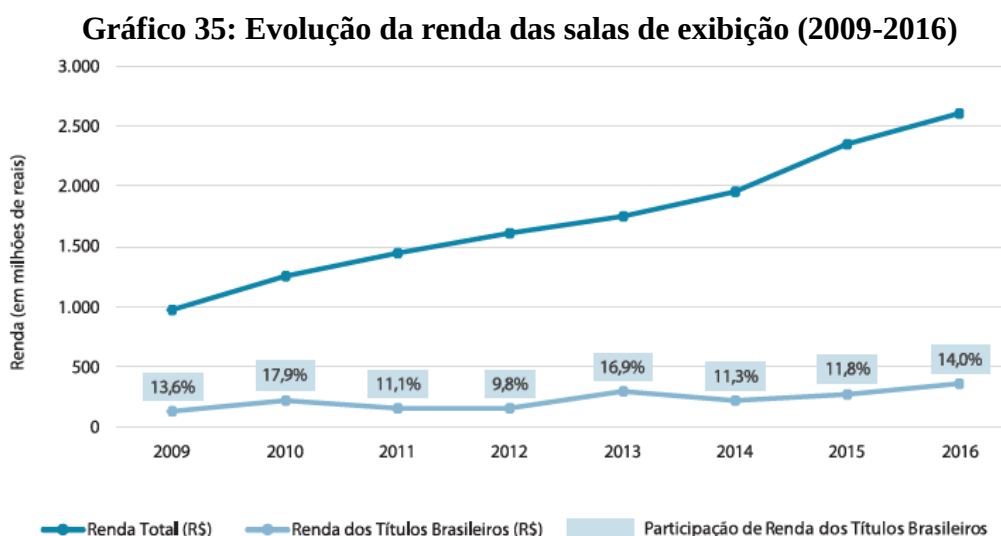
Público	Salas/2006	%	Salas/2012	%	Salas/2016	%
1 a 100	1	1,40%	1	1,20%	5	3,52%
101 a 500	3	4,22%	11	13,25%	28	19,71%
501 a 1000	2	2,81%	10	12,04%	10	7,04%
1001 a 3000	11	15,49%	11	13,25%	23	16,19%
3001 a 5 mil	9	12,67%	3	3,61%	11	7,74%
5001 a 10 mil	9	12,67%	11	13,25%	17	11,97%
10.001 a 20 mil	6	8,45%	5	6,02%	11	7,74%
20.001 a 50 mil	9	12,67%	7	8,43%	12	8,45%
50.001 a 100 mil	6	8,45%	4	4,81%	4	2,81%
100mil a 500 mil	5	7,04%	10	12,04%	10	7,04%
500mil a 1milhão	4	5,63%	2	2,40%	5	3,52%
1 milhão a 2mi	2	2,81%	1	1,20%	3	2,11%
> 2 milhões	1	1,40%	4	4,81%	3	2,11%
Não Identificado	3	4,22%	3	3,61%	0	0
Total de filmes	71		83		142	

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual - OCA (desenvolvida e formatada pela autora).

Na mesma tendência de crescimento alcançados do número de público total e os lançamentos de longas-metragens nacionais, a renda das salas de exibição registraram expressivo crescimento entre 2009 e 2016. Assim, é possível identificar que tanto distribuidoras, quanto exibidoras estão registrando crescimento no período, o que não representa a presença diversificada da participação das obras produzidas neste processo,

mas sim uma ação das salas exibidoras de contemplarem obras de maiores e melhores bilheterias.

Quando comparadas as rendas entre obras nacionais e estrangeiras, o ano de 2010 alcançou o recorde de renda 17,9% percentuais em relação a renda total e 2012 o menor percentual com 9,8% do total de renda, o que permite compreender que o desempenho de crescimento da renda das obras nacionais não segue o mesmo desempenho da renda total. Assim, é possível deduzir que o maior interesse de exibição das salas de cinema se concentram em produções estrangeiras de grande bilheteria, bem como a abertura de salas de exibição para obras nacionais também de grande bilheteria. Considerando a regulação da Cota de Tela, observa-se que as proposições são atendidas com tendência a não considerarem o acesso do público as diversas obras nacionais de longa-metragem produzidas e dispostas ao lançamento, mas sim a abertura de salas para obras nacionais que alcancem maiores e melhores bilheterias, o que compromete as efetivação das políticas públicas adotadas para todo o processo de produção cinematográfico, inclusive o oriundo de núcleos de diversidade cultural.

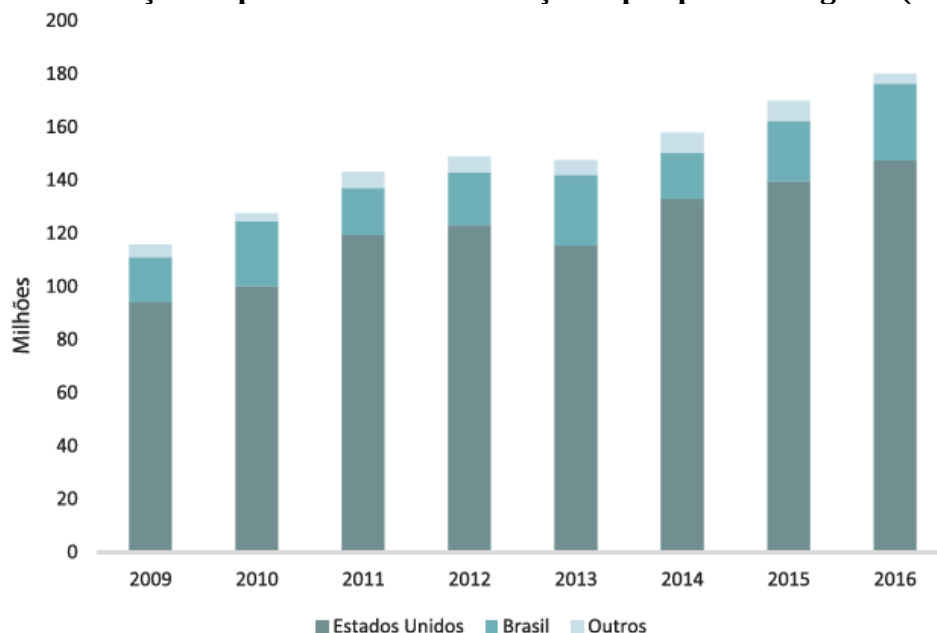


Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Considerando a disparidade de renda das salas de exibição em relação das obras nacionais e estrangeiras, considerando a evolução do número de público envolvendo títulos com origem estrangeira por países, identifica-se acentuado interesse por filmes norte-americanos, com discreto interesse por filmes de outras origens, o que confirma a concentração de consumo por obras oriundas dos Estados Unidos da América. Há uma

relação de consumo do público com a identidade cinematográfica norte-americana fortemente consolidada em território nacional, o que dificulta a contemplação de obras oriundas de núcleos de diversidade cultural.

Gráfico 36: Evolução do público dos títulos lançados por país de origem* (2009-2016)

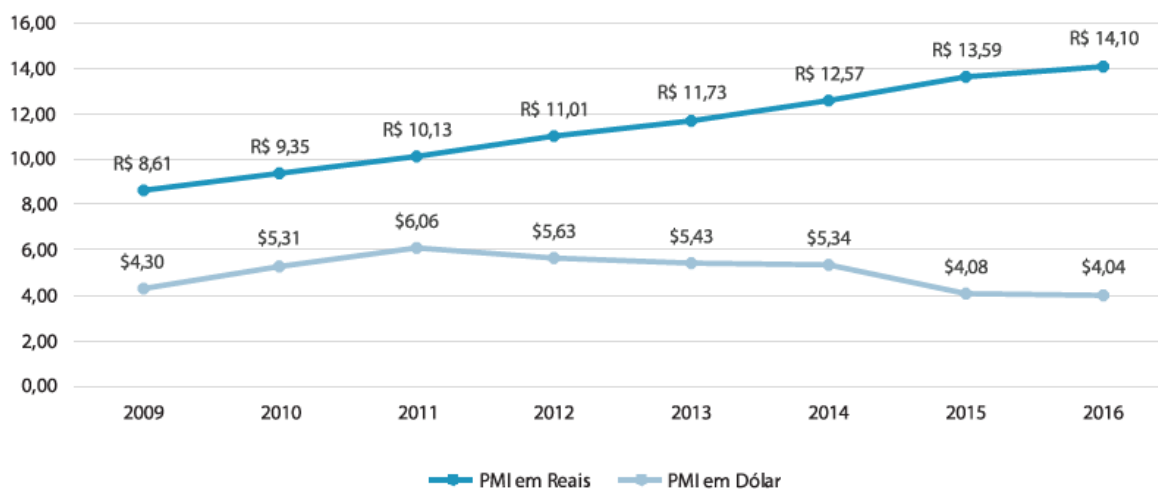


*Foram contabilizados entre os títulos dos Estados Unidos todos aqueles em que esse país aparece entre os países coprodutores

Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Quanto ao valor dos ingressos vendidos no Brasil, identifica-se o crescente custo, além de uma desvalorização da moeda nacional em relação ao dólar. A relação apresentada pelo OCA⁸⁰ representa um aumento médio de R\$ 5,49 entre 2009 e 2016, saltando de R\$ 8,61 em 2009 para R\$ 14,10 em 2016, o que demonstra acentuado reajuste nos ingressos no período, com aumento de 63,76%, resultando em um distanciamento do acesso e consumo das obras por um público diversificado, viabilizando o acesso as obras para aqueles que possuem melhor poder aquisitivo. O valor do ingresso vendido também é considerado um limitador para o consumo das obras cinematográficas nacionais para o público em geral, o que não difere para os grupos oriundos de diversidade cultural. O limitar envolve especialmente grupos que possuam menos condições de pagar pelo valor do ingresso e ainda, em muitos casos, diante da tendência de concentração das salas, de custearem o deslocamento de suas cidades para os centros urbanos para que consigam comprar os ingressos e assistirem as obras em exibição.

⁸⁰ Verificar tabelas 54 e 55.

Gráfico 37: Evolução do preço médio do ingresso (PMI)*⁸¹ (2009-2016)

Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

*Neste gráfico, para cálculo cambial, foi utilizada a taxa média anual do dólar comercial para compra, segundo o Banco Central do Brasil

Diante da distribuição de salas entre os principais grupos exibidores, o OCA aponta que 45% do número de salas de todo o Brasil estão concentradas em cinco grupos, sendo o Cinemark o grupo exibidor com maior quantidade de salas de exibição nos dados de 2016, contendo 78 complexos, em um total de 588 salas pelo país. Em segundo lugar se encontra o Cinépolis, com 359 salas, seguido pelo Kinoplex com 192 salas, o Cinesystem com 142 salas e o Araújo com 141 salas. Os dados demonstram um cenário desafiador para as obras oriundas de núcleos de diversidade cultural conseguirem encontrar espaços de exibição diante deste grupo que, de modo geral, concentra suas exibições em grandes bilheterias, restando 65% das distribuidoras como um provável espaços de exibição de tais obras.

⁸¹ PMI: Purchasing Managers Index. Índice compreendido como indicador de referência da saúde econômica para medir dados vinculados a negócios e condições econômicas. Ele apresenta atividades, transformação e aquisição de bens e serviços.

Tabela 51: Ranking das empresas exibidoras por quantidade de salas (2016)

Nº	Circuito Exibidor	Complexos	%	Total de Salas	Salas Digitais	% Digital
1	CINEMARK	78	10,1%	588	588	100,0%
2	CINÉPOLIS	47	6,1%	359	359	100,0%
3	KINOPLEX	33	4,3%	192	192	100,0%
4	CINESYSTEM	25	3,2%	142	142	100,0%
5	ARAÚJO	28	3,6%	141	141	100,0%
6	UCI	12	1,6%	108	108	100,0%
7	ESPAÇO	20	2,6%	103	103	100,0%
8	ARCOPLEX	26	3,4%	85	85	100,0%
9	CINEART	12	1,6%	69	69	100,0%
10	CENTERPLEX	17	2,2%	63	63	100,0%
11	MOVIECOM SÃO PAULO	12	1,6%	62	62	100,0%
12	UCI RIBEIRO	8	1,0%	62	62	100,0%
13	CINEFLIX	10	1,3%	54	54	100,0%
14	GNC	10	1,3%	53	53	100,0%
15	PLAYARTE	9	1,2%	53	53	100,0%
16	MOVIECOM BOTUCATU	10	1,3%	46	46	100,0%
17	CINEMAIS	10	1,3%	45	45	100,0%
18	MULTICINE	11	1,4%	44	44	100,0%
19	LUMIÈRE	8	1,0%	32	32	100,0%
20	GRUPO CINE	11	1,4%	31	31	100,0%
Outros		374	48,5%	828	816	98,6%
Total		771	100,0%	3.160	3.148	99,6%

Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Entres os 20 longas-metragens mais assistidos no país, entre 2009 e 2016, há uma acentuada concentração de obras norte-americanas, ou seja, de língua inglesa, o que confirma o interesse do público em consumir obras estrangeiras e do núcleo de produção cinematográfico no mundo mais forte e globalizado. Das 20 obras, 18 são de origem norte-americana, sendo uma co-produzida com a China, totalizando 90% das maiores bilheterias e duas nacionais representando 10% do total. O que aponta a forte concentração das grandes bilheterias entre as obras de origem norte-americanas.

Entre as vinte maiores bilheterias, cinco são de 2016, cinco de 2015, duas de 2013, três de 2012, uma de 2011, duas de 2010 e duas de 2009, o que aponta o crescimento das obras de grandes bilheterias especialmente a partir de 2015.

Há destaque para os lançamentos de maior bilheteria com produções que são animações norte-americanas, entre elas: “A Era do Gelo 3” (2009) em oitava posição e “Minions” (2009) em décima, “A Era do Gelo 4” (2012) em décimo primeiro, “Procurando Dori” (2016) em décimo terceiro, “Shrek para sempre” (2010) em décimo sexto, “Meu malvado favorito 2” (2013) em décimo oitavo lugar. Especificamente quanto as animações,

os resultados apontam uma tendência do consumo nacional por obras de animação, especificamente de origem norte-americana, que contabilizam seis obras entre as 20 maiores bilheterias, o que representa 30% delas.

As demais grandes bilheterias internacionais envolvem especialmente obras de super-heróis, diversos deles saídos dos quadrinhos e aventura de ficção-científica, que somam oito obras representando 40% das principais bilheterias, o que totalizam 70% das maiores bilheterias concentradas claramente com perfil de entretenimento entre aventuras de super-heróis, ficção científica e animações.

A obra com mais salas em exibição foi “Capitão América – Guerra civil” (2016), com 1.635 salas no lançamento, com um público de mais de 9,6 milhões de espectadores. A obra com menos salas no lançamento foi “Tropa de Elite 2” com 733 salas, com um público superior a 11,1 milhões de espectadores. Observa-se que na relação entre salas nos quais os filmes foram lançados e o público alcançado, o filme “Tropa de Elite 2” se destaca ao conseguir uma média 15.206 espectadores por sala, enquanto “Capitão América – Guerra civil” alcançou um público médio de 5.882 espectadores por sala. O campeão de público, “Os Dez Mandamentos – O Filme” alcançou a média de 10.031 espectadores por sala, o que aponta a maior demanda do público pelo primeiro filme em relação aos dois que registraram recordes de sala e público. Isso significa que nem sempre o maior número de salas de exibição em lançamento de uma obra vão garantir o maior público, no entanto, a estratégia obviamente privilegia as obras com mais possibilidade de acesso e consumo.

Com isso, é possível mais uma vez registrar a disparidade da relação de consumo das obras nacionais produzidas e lançadas na competitividade diante das grandes bilheterias. A ação de políticas públicas neste momento de busca por equidade tem demonstrado insucesso, mesmo que se considere o objetivo de uma produção oriunda de um núcleo de diversidade cultural não ser voltado exclusivamente ao alto consumo pelo público como as grandes bilheterias, a estrutura do mercado apresentada de concentração torna as oportunidades do público de acesso e de consumo a elas cada vez mais restritos.

Mesmo com forte tendência a concentração no consumo das obras norte-americanas, as duas principais bilheterias do período são nacionais, com as obras “Os Dez Mandamentos – O Filme” (2016) em primeiro lugar e “Tropa de Elite 2” (2010) em segundo lugar, o que aponta o interesse do público em obras nacionais. No entanto, ambas possuem um perfil particular que envolve o reconhecimento das obras por parte do público por meio de produções audiovisuais. O primeiro filme tem origem na televisão pela Rede Record de Televisão e o segundo é a sequência do filme “Tropa de Elite” (2007) de grande

sucesso entre o público com mais de 2,4 milhões de espectadores nas salas de cinema, ambos com atores oriundos da televisão brasileira conhecidos pelo público.

A continuidade das obras é a marca mais presente entre as maiores bilheterias, somando 19 dos 20 filmes sendo considerados continuação de alguma forma de obras originais possivelmente já conhecidas do público. Deste total, somam 17 obras originárias de outros filmes, uma de televisão e uma de obra literária com o filme “Cinquenta Tons de Cinza” (2015), o que representa 95% do total de obras. Considera-se obra original para o cinema entre o ranking o longa-metragem a produção “Avatar” (2009), de James Cameron, o primeiro filme totalmente rodado em 3D⁸² para o cinema. Os dados apontam uma forte e acentuada tendência do público nacional a consumir obras voltadas ao entretenimento e continuadas ou que já possuam algum tipo de acesso ao conteúdo a ser consumido, tendo criado uma identificação anterior com as obras e, com isso, um perfil de consumo nacional que está distante da produção oriunda não apenas de origem, mas de conteúdo caracterizado como diversidade cultural.

Entre as distribuidoras, a Disney concentra seis obras lançadas entre as maiores bilheterias, totalizando 30% da distribuição, seguida pela Universal com quatro obras, com 20% da distribuição e Fox com três obras, com 15% da distribuição, o que representa uma concentração de 50% entre as maiores bilheterias entre as duas primeiras distribuidoras e 65% do total entre as três distribuidoras. Warner e Paris registram duas obras cada e as distribuidoras Zazen, Downtown/Paris e Paramount uma obra cada. Os dados confirmam mais uma vez o movimento de concentração entre grandes distribuidoras investindo em poucas obras de grandes bilheterias, o que claramente reflete na dificuldade de efetividade das políticas públicas adotadas, bem como das distribuidoras nacionais de pequeno porte.

⁸² Filme 3D: filme em três dimensões que reforça a ilusão para uma percepção que propicia a sensação de profundidade. É uma tecnologia cinematográfica que exige salas especiais de projeção e colocação de óculos pelos espectadores.

Tabela 52: Ranking dos 20 títulos de maior bilheteria (2009-2016)

Nº	Título	Gênero	País	Distribuidora	Ano de Lançamento	Salas no Lançamento	Público	Renda (R\$)
1	Os Dez Mandamentos - O Filme	Ficção	Brasil	Downtown/Paris	2016	1.127	11.305.479	116.833.026,88
2	Tropa de elite 2	Ficção	Brasil	Zazen	2010	733	11.146.723	103.461.153,74
3	Os Vingadores - The Avengers	Ficção	Estados Unidos	Disney	2012	1.042	10.911.371	129.595.590,00
4	Vingadores: A Era de Ultron	Ficção	Estados Unidos	Disney	2015	1.356	10.129.071	146.184.931,00
5	Velozes e Furiosos 7	Ficção	Estados Unidos	Universal	2015	1.046	9.857.968	142.466.037,02
6	Capitão América - Guerra civil	Ficção	Estados Unidos	Disney	2016	1.635	9.617.572	143.337.020,00
7	A saga Crepúsculo: Amanhecer – Parte 2 O final	Ficção	Estados Unidos	Paris	2012	1.410	9.596.296	100.816.443,89
8	A Era do Gelo 3	Animação	Estados Unidos	Fox	2009	777	9.281.202	81.126.935,00
9	Avatar	Ficção	Estados Unidos	Fox	2009	738	9.111.628	102.346.712,00
10	Minions	Animação	Estados Unidos	Universal	2015	1.084	8.912.154	119.998.788,79
11	A Era do Gelo 4	Animação	Estados Unidos	Fox	2012	1.010	8.729.837	94.711.097,95
12	Batman vs Superman - A Origem da Justiça	Ficção	Estados Unidos	Warner	2016	1.440	8.565.380	132.441.028,00
13	Procurando Dory	Animação	Estados Unidos	Disney	2016	1.276	8.189.410	113.497.532,00
14	Esquadrão Suicida	Ficção	Estados Unidos	Warner	2016	1.475	7.827.788	118.081.264,00
15	Homem de ferro 3	Ficção	China, Estados Unidos	Disney	2013	1.253	7.633.751	96.493.278,00
16	Shrek para sempre	Animação	Estados Unidos	Paramount	2010	757	7.368.374	70.471.835,00
17	A saga crepúsculo: amanhecer - parte 1	Ficção	Estados Unidos	Paris	2011	1.278	7.159.227	66.362.694,57
18	Meu malvado favorito 2	Animação	Estados Unidos	Universal	2013	923	6.997.328	80.640.848,05
19	Star Wars: Episódio VII - O despertar da Força	Ficção	Estados Unidos	Disney	2015	1.505	6.725.851	110.610.409,00
20	Cinquenta Tons de Cinza	Ficção	Estados Unidos	Universal	2015	1.087	6.685.086	87.741.026,57

Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Especificamente quanto as obras nacionais, no período entre 2009 e 2016, o ranking das 20 obras de maior bilheteria apresenta um panorama significativo e abrangente, especialmente quanto ao perfil de consumo do público brasileiro.

Quanto a renda é possível identificar que 14 dos 20 filmes listados possuem uma renda que varia entre R\$ 50 milhões e R\$ 30 milhões. Dois filmes ultrapassaram os R\$ 100 milhões e quatro filmes ficaram entre R\$ 28 e R\$ 25 milhões. Os valores permitem identificar que a renda média das melhores bilheterias variam entre R\$ 25 e R\$ 50 milhões, exceto para obras com recorde de bilheteria históricos, como as duas primeiras do ranking.

Quanto ao público, é possível encontrar que a média varia entre 6,1 milhão e 2,5 milhões de pessoas, exceto novamente para a primeira obra que ultrapassa o público de 11,1 milhões. Os dados permitem compreender como são consideradas obras de melhores públicos entre as produções nacionais, estando acima dos 2,5 milhões de pessoas.

Especificamente sobre as salas de cinema, o recorde de sala foi do longa-metragem “Os Des Mandamentos – O Filme”, seguido por “Minha mãe é uma peça 2” com 1.055 salas no lançamento. O filme com menor quantidade salas no lançamento foi o terceiro melhor colocado “Se Eu Fosse Você 2”, com 315 salas, o que representa 19.405 espectadores por sala, média superior a obra já citada “Tropa de Elite 2”. O número

permite corroborar que nem sempre o número de salas nos lançamentos é fator exclusivo e determinante para o interesse e melhor desempenho do público.

No panorama geral, aponta-se que apenas duas obras ultrapassaram as mil salas no lançamento, com predomínio de exhibições com números de salas que variam entre 300 a 400 salas em oito lançamentos e 600 e 400 com sete lançamentos, estando em menor quantidade a variação entre 700 e 800 salas com quatro lançamentos. O que permite compreender que os filmes de expressivas bilheteria e maiores públicos nacionais envolvem, de maneira geral, lançamentos a partir de 300 salas.

Quanto as distribuidoras e a identificação das mais marcantes no período, observa-se no ranqueamento a presença predominante da empresa parceria Downtown/Paris em 13 das 20 obras, estando em quatro em parceria com a Rio Filmes. A Downtown/Paris representa 65% da distribuição das principais bilheterias nacionais no período. As outras distribuições envolvem as distribuidoras Fox com dois filmes e H2O Filmes, Imagem e Warner, todas com uma obra cada. Os anos de lançamentos se destacam com quatro obras são 2015, 2013 e 2012, seguido por três obras em 2010, duas obras em 2016 e 2011 e, finalmente, uma obra em 2009. O ano de 2014 não registrou presença no ranking nem entre as obras nacionais, quanto o ranking geral de público.

Especificamente quanto ao perfil das obras, é possível identificar uma significativa predominância do gênero ficção comédia, com 16 obras. Em seguida, pelo gênero ficção drama com três obras, entre elas, “Os Dez Mandamentos – O Filme” (2016), “Tropa de Elite 2” (2010) e “Nosso Lar” (2010) e uma biografia, como o filme “Chico Xavier” (2010). Outro fator de destaque é a relação envolvendo três das quatro obras ligadas a cunhos religiosos, sendo uma ao grupo evangélico e duas ao grupo espírita. Os números confirmam o interesse também das obras nacionais voltadas com predominância acentuada ao entretenimento, mas com registro da característica cultural do interesse pelas obras religiosas, uma característica de diversidade entre as produções.

Outro destaque entre as 20 maiores bilheterias envolve a forte relação com vínculos da televisão brasileira. Entre todas as obras há presença de atores que estiveram atuando em produções do Grupo Globo de Televisão, identificando apenas uma obra “Nosso Lar” não apresentando entre os atores principais a presença de atores atuantes ou ex atuantes no Grupo Globo de Televisão, mas é possível encontrar a presença deles entre atores coadjuvantes. A presença dos atores que atuaram no Grupo Globo de Televisão é encontrado com isso, inclusive no longa-metragem “Os Dez Mandamentos – O Filme” vinculado emissora Rede Record de Televisão. A característica identificada permite

apontar que culturalmente há uma relação de interesse pelas obras com personalidades conhecidas e aceitas por meio da televisão para o consumo.

Diante da expressiva presença de atores vinculados ao Grupo Globo em algum momento da carreira, a pesquisadora visitou os trailers das obras do ranking de maior bilheteria. A partir disso é possível identificar que entre os 20 filmes, 18 possuem o anúncio da presença do Grupo Globo como co-produtora, sendo 17 obras co-produzidas pela Globo Filmes e uma obra pelo Multishow, com o longa-metragem “Vai que Cola – O Filme” (2015), o que representa 90% das obras lançadas entre as maiores bilheterias com relação de produção com o Grupo Globo. Diretamente com a Globo Filmes representa 85% das obras nacionais de maior bilheteria no país entre 2009 e 2016. De todas as obras produzidas entre as maiores bilheterias, a única que não possui algum vínculo com um grupo de televisão é a obra “Nosso Lar” que se apresenta com a produção da Century Fox. Tais levantamentos permitem identificar a forte presença das relações televisivas de produtoras, produções e atores nas obras cinematográficas que são densamente aceitas e consumidas pelo público brasileiro, caracterizando um perfil de identidade cultural de consumo para o cinema nacional pelo público brasileiro.

Observa-se ainda que a Globo Filmes marca presença de modo direto em quase todas as obras com melhores resultados de público pela expressiva presença em co-produção. Os dados demonstram que, mesmo o OCA não tendo apresentado os dados de co-produtoras de maneira explícita, apenas entre as obras de maior bilheteria a Globo Filme alcança o número de produções entre as maiores produtoras do país, o que há a tendência em confirmar que ela seja a maior produtora de obras cinematográficas no país, mesmo que na atuação em presença como co-produtora.

Tabela 53: Ranking dos 20 títulos brasileiros de maior bilheteria (2009-2016)

Nº	Título	Distribuidora	Ano de Lançamento	Salas no lançamento	Público	Renda (R\$)
1	Os Dez Mandamentos - O Filme	Downtown/Paris	2016	1127	11.305.479	116.833.026,88
2	Tropa de elite 2	Zazen	2010	733	11.146.723	103.461.153,74
3	Se Eu Fosse Você 2*	Fox	2009	315	6.112.851	50.543.885,00
4	De pernas pro ar 2	Downtown/Paris/RioFilme	2012	718	4.846.273	50.312.134,36
5	Minha mãe é uma peça	Downtown/Paris	2013	407	4.600.145	49.533.218,31
6	Nosso lar	Fox	2010	444	4.060.304	36.126.083,00
7	Minha mãe é uma peça 2	Downtown/Paris	2016	1055	4.020.898	50.967.946,90
8	Até que a Sorte nos Separe 2	Downtown/Paris	2013	778	3.978.191	45.274.441,66
9	Loucas pra Casar	Downtown/Paris	2015	604	3.726.547	45.688.069,53
10	De pernas pro ar	Downtown/Paris	2011	346	3.506.552	31.033.778,76
11	Até que a Sorte nos Separe	Downtown/Paris/RioFilme	2012	417	3.417.510	34.712.891,76
12	Chico Xavier	Sony/Downtown	2010	392	3.413.231	30.279.855,27
13	Até que a sorte nos separe 3	Downtown/Paris	2015	819	3.335.667	42.262.993,62
14	Vai que Cola - O Filme	H2O Films	2015	636	3.307.837	41.803.908,21
15	Meu Passado me Condena	Downtown/Paris	2013	421	3.140.771	34.826.391,63
16	Cilada.com	Downtown/Paris/RioFilme	2011	389	2.959.460	28.030.183,67
17	Vai que dá certo	Imagem	2013	469	2.729.340	28.990.665,92
18	Meu Passado Me Condena 2	Downtown/Paris	2015	618	2.639.935	32.941.689,75
19	E Ai, Comeu?	Downtown/Paris/RioFilme	2012	514	2.578.599	26.078.324,43
20	Os Penetras	Warner	2012	318	2.548.441	25.613.581,00

Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

*Os resultados do filme incluem as exhibições em pré-estreia, em dezembro de 2016

Em um panorama geral do mercado de cinema no Brasil, entre 2009 e 2016, é possível identificar crescimento número de produções de longas-metragens lançadas, número de produtoras, de distribuidoras, de salas de exibição, de obras exibidas por sala, a expansão da renda das distribuidoras, bem com da presença de obras nacionais entre as maiores bilheterias. De maneira geral, apresenta-se um cenário acentuadamente positivo de expansão do mercado cinematográfico no Brasil, mesmo com alguns registros de variações e quedas.

Os dados mapeados e analisados confirma o otimismo de crescimento apresentado nos documentos de proposição das políticas públicas em análise, como o Programa Brasil de Todas as Telas – Ano 2. No entanto, a trajetória percorrida até aqui permite compreender que há uma disparidade entre o panorama geral de crescimento e a análise aprofundada com relações de desequilíbrio e concentração para considerar que ações adotadas pelo Estado se estão alcançando as proposições das regulações vigentes.

Tabela 54: Panorama de dados gerais (2009-2016) - Parte 1

	2009	2010	2011	2012
Público	112.670.935	134.836.791	143.206.574	146.598.376
Renda (R\$)	969.796.083,34	1.260.373.852,47	1.449.997.621,20	1.614.022.222,83
Títulos Lançados	317	303	337	326
Preço Médio do Ingresso (R\$)	8,61	9,35	10,13	11,01
Salas de Exibição	2.110	2.206	2.352	2.517
Público dos Títulos Brasileiros	16.075.429	25.687.438	17.687.772	15.654.862
Renda dos Títulos Brasileiros (R\$)	131.923.170,45	225.958.090,35	161.487.064,41	158.105.660,79
Títulos Brasileiros Lançados	84	74	100	83
Participação de Público dos Filmes Brasileiros	14,3%	19,1%	12,4%	10,7%
Público Total	112.670.935	134.836.791	143.206.574	146.598.376
Renda Total (R\$)	969.796.083,34	1.260.373.852,47	1.449.997.621,20	1.614.022.222,83
Público dos Títulos Brasileiros	16.075.429	25.687.438	17.687.772	15.654.862
Renda dos Títulos Brasileiros (R\$)	131.923.170,45	225.958.090,35	161.487.064,41	158.105.660,79

Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Tabela 55: Panorama de dados gerais (2009-2016) - Parte 2

	2013	2014	2015	2016
Público	149.518.269	155.612.992	173.022.509	184.324.379
Renda (R\$)	1.753.200.571,83	1.955.943.572,99	2.351.585.859,32	2.599.251.043,75
Títulos Lançados	397	393	454	457
Preço Médio do Ingresso (R\$)	11,73	12,57	13,59	14,10
Salas de Exibição	2.678	2.833	3.005	3.160
Público dos Títulos Brasileiros	27.789.804	19.060.705	22.500.245	30.413.419
Renda dos Títulos Brasileiros (R\$)	297.072.056,07	221.887.005,60	277.808.326,13	362.776.085,95
Títulos Brasileiros Lançados	129	114	132	142
Participação de Público dos Filmes Brasileiros	18,6%	12,2%	13,0%	16,5%
Público Total	149.518.269	155.612.992	173.022.509	184.324.379
Renda Total (R\$)	1.753.200.571,83	1.955.943.572,99	2.351.585.859,32	2.599.251.043,75
Público dos Títulos Brasileiros	27.789.804	19.060.705	22.500.245	30.413.419
Renda dos Títulos Brasileiros (R\$)	297.072.056,07	221.887.005,60	277.808.326,13	362.776.085,95

Fonte: ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2017).

Conforme recomendado, diante do mapeamento realizado é possível responder a pergunta: “o que supõe a existência dos atores estudados, tanto no setor em que se desenvolvem, como nas ações dos demais?” (LEIVA, 2016, p. 21).

No processo de produção há uma forte presença de produtoras da região Sudeste, especialmente o eixo Rio de Janeiro – São Paulo, corroborando a região historicamente como a principal produtora de obras cinematográficas no país, seguindo concentrando as produções nacionais. Há um aumento do número de obras com participação de diretores estreantes oriundos da mesma região, o que reflete também a concentração.

O resultado alcançando entre as maiores bilheterias e público entre obras nacionais lançadas registram a co-produção com a Globo Filmes, a mantendo como a principal produtora nacional. Há relações ainda com o Grupo Globo diante dos referenciais simbólicos de identificação com atores, obras e linguagens originários da televisão, com forte aceitação de obras que sejam derivadas de obras televisivas ou cinematográficas já legitimadas que sejam predominantemente de comédia, ou seja, voltadas ao entretenimento.

As duas maiores bilheterias do período de origem nacional demonstram o crescimento do público no interesse as obras nacionais. No entanto, há ainda forte predominância nos lançamentos, salas de exibição, público e renda das obras de longa-metragem de origem de produção e distribuição norte-americana, especialmente com obras também derivadas de referenciais de obras cinematográficas já legitimadas e dos quadrinhos com a presença de super-heróis que confirmam a tendência ao consumo de obras em que o público possua referenciais simbólicos de identificação, especialmente de origem de produção. Segue a tendência acentuada de domínio do consumo das obras norte-americanas no país em detrimento das obras nacionais produzidas em que parcela significativa não ultrapassam um público de três mil pessoas.

A presença de distribuidoras norte-americana nos lançamentos estrangeiros, mesmo que em quantidade menor em relação as distribuidoras nacionais, resulta em uma maior arrecadação, dominando o mercado financeiro. Há um predomínio da Disney e Universal em lançamentos de obras estrangeiras. Na distribuição nacional identifica-se forte concentração pela Downtown/Paris.

Respondida a pergunta, a partir das considerações de Cohen e Franco (1992), em uma avaliação centrada na efetividade da políticas públicas para a diversidade cultural no

cinema, é possível considerar, envolvendo todos os elementos analisados a partir do mapeamento, diante da relação entre eficiência, eficácia e equidade, não foi atingida a efetividade diante especialmente das proposições entre objetivos, metas e os indicadores diretos e indiretos estruturados para a análise.

Quanto ao impacto, voltado ao atendimento da eficiência, a análise quantitativa permite compreender que há um aumento no número de produções, distribuições e consumo das obras nacionais em território nacional, com melhores resultados para as ações de incentivo à produção, distribuição e número de salas em território nacional, prestigiando regiões menos atendidas antes do período. Há ainda um aumento de público nas obras nacionais. Há aumento no número de produtoras, bem como obras produzidas e número de distribuidoras nacionais no processo, inclusive com acentuado crescimento na arrecadação das distribuidoras nacionais.

Em uma relação “antes-depois” o crescimento da produção, distribuição e consumo da produção cinematográfica no Brasil se confirmam. No entanto, ao analisar os dados de maneira detalhada, identifica-se uma tendência de cumprimento das proposições de impacto de modo limitado diante da perspectiva do aumento da capacidade de bens e serviços disponíveis, estando eles ampliados, mas a uma parcela restrita da população diante do processo de concentração nos processos de distribuição e, desta forma, o reflexo para o consumo.

Entre os melhores resultados alcançados pelas políticas públicas adotadas em território nacional, identifica-se o empecilho mais caracterizado: a distribuição. Com isso, as obras oriundas de núcleos de diversidade cultural se tornam prejudicadas no processo de distribuição para a garantia de sua difusão, distribuição e fruição, como propõe a regulação vigente. Identifica-se, com isso, amplo comprometimento dos objetivos e metas propostos pelas políticas públicas envolvendo marcadamente a eficiência e equidade, já que permanecem limitadas e concentradas as distribuições das produções nacionais diante do vasto território nacional, bem como o acesso ao consumo.

Configuram-se as estratégias mercadológicas de expansão do mercado cinematográfico nacional envolvendo grandes bilheterias em grandes centros urbanos, veiculando, entre as obras nacionais, as que possuam vínculos de identificação do público com a televisão aberta, com gênero voltado a comédia. Tal comportamento resulta em um cenário não apenas desfavorável, mas limitador e excludente das obras oriundas de diversidade cultural. No período analisado, especialmente entre 2009 e 2016, é encontrado um movimento cada vez mais acentuado de concentração não apenas entre as obras

nacionais lançadas, mas também junto as obras internacionais com perfil voltado ao entretenimento, o que aponta ser o principal desafio e indicativo da não efetividade das políticas públicas adotadas que busca, em teoria, exatamente agirem no movimento inverso a concentração, em busca de universalização e descentralização.

Para o mercado cinematográfico brasileiro envolvendo apenas as obras nacionais lançadas, o ano de 2013 se apresenta como destaque no período, identificado como o processo de implementação da política pública analisadas, apresentando variação consideráveis mais expressivas no número de produções, número de salas e número de público nas bilheterias das obras nacionais. Neste período, no entanto, a ação mais efetiva do Estado envolveu aumento de investimentos que são relacionados ao Fundo Setorial do Audiovisual. Os investimentos apontam ter atingido de maneira mais efetiva o processo de produção e, mesmo com o aumento do número de distribuidoras nacionais, mas com menor resultado para a distribuição em salas e o consumo. Os principais resultados avaliados são voltados ao atendimento da expansão do mercado cinematográfico e não para a diversidade cultural efetivamente.

Envolvendo os conceitos basais voltados aos indicadores indiretos, sendo na diversidade cultural a proteção, a promoção e o desenvolvimento; na cultura a garantia, promoção e consolidação; e no cinema a promoção, desenvolvimento, diversidade e fortalecimento, é possível avaliar que para o cinema há a eficiência na promoção, no desenvolvimento e no fortalecimento em todo o processo de modo geral, mas voltado ao atendimento do mercado cinematográfico.

Para a cultura é possível identificar a eficiência na garantia, promoção e consolidação majoritariamente das culturas dominantes e já consolidadas, seguindo padrões e movimentos culturais entre “antes-depois”, viabilizando com mais eficiência o conteúdo produzido pelas culturas dominantes em todas as regiões do país. Há ainda uma tendência de fortalecimento do consumo da cultura norte-americana em larga escala.

Especificamente quanto a diversidade cultural, só há eficiência para a produção e desenvolvimento das obras de longas-metragens nacionais entre os núcleos produtores já existentes, não garantindo a concreta manifestação e expressão cultural da diversidade cultural em território nacional. Outra limitação acentuada de eficiência é a dificuldade de divulgação e acesso de tais obras.

Quanto aos indicadores indiretos, identifica-se pouca eficiência da manifestação de voz com produções, trocas e interações entre regiões, inclusive em âmbitos menores consideradas locais dentro das regiões, envolvendo municípios menores. Além disso, é

identificado que 12 estados do país não conseguiram produzir sequer um longa-metragem em toda a década, o que confirma um acentuado desequilíbrio que permanece em território nacional.

Diante dos dados analisados se identifica a limitada possibilidade de manifestações e recepções oriundas de núcleos de diversidade cultural. Há ainda um cenário desafiador neste escopo que envolve o limitado acesso aos dados desenvolvidos e/ou disponibilizados pelo OCA voltados especificamente aos estudos do comportamento dessas obras diante da distribuição e consumo/acesso em território nacional.

De modo panorâmica há uma tendência de valorização de traços homogêneos e centralizados, de familiaridade de formas de consumo audiovisuais já instaurados de manifestações artísticas e comunicacionais de uma cultura predominante e massificada. Identifica-se que as projeções mais expressivas de modificação no consumo envolvem conexões culturais de cunho religioso. A obra mais significativa quanto as identidades sociais que demonstra eficiência na época é o drama “Tropa de Elite 2” que conseguiu sair do formato comédia voltada estritamente ao entretenimento, alcançou grande bilheteria e público, com distribuição moderada em lançamentos em salas, mas que também segue tendências de identificação com produtora e atores a televisão já consumidos na cultura dominante.

Os mecanismos de combatam a exclusão, segregação e fobia a diversidade, bem como mecanismos para despertar o interesse do público para o acesso as manifestações culturais diversas apontam serem distanciados em relação a análise de eficiência.

Quanto a eficácia, analisando objetivos e metas de modo qualitativo, partindo dos indicadores diretos e indiretos, torna-se possível afirmar que as políticas públicas e sociais desenvolvidas têm proporcionado a expansão do mercado, mas voltado ao processo de concentração de produção, distribuição e consumo, o que vai em direção inversa os objetivos e metas propostos. Os resultados permitem considerar diante das perspectivas dos indicadores diretos que a eficácia se torna comprometida em todos os âmbitos.

Há claramente um aumento e viabilização de novas produções que se apresentam fortemente contempladas em estados e região com tradição e predominância no processo de produção, sendo restritos os casos do Nordeste e Centro-Oeste que, mesmo tendo destaque no número e percentual de crescimento, permanecem amplamente distante de uma tentativa de equidade. O resultado disso é que parte significativa das produtoras fora desses território de concentração de produção permanecerem a margem ou excluídas do

processo de produção mais efetiva, além da acentuada restrição a processos de distribuição e consumo tanto em território local, quanto nacional.

Há produção, mas o acesso as obras produzidas se encontra limitado, o que permite supor que podem ocorrer pela não distribuição em salas de exibição e/ou pelo não interesse do público em assistir as obras. Há uma tendência a se considerar que os dois fatores são responsáveis para a construção do cenário atual desfavorável para a produção, distribuição e consumo das obras oriundas de núcleos de diversidade cultural. Outro limitador é o número cada vez mais restrito de salas de cinema em municípios de médio e pequeno porte, dificultando aos habitantes – ou seja, boa parte da população brasileira – a terem acesso as obras cinematográficas, nem mesmo das grande bilheterias, nem tão pouco das oriundas de núcleos de diversidade cultural.

Desta forma, identifica-se no âmbitos dos indicadores uma avaliação de que as política públicas adotadas não estão sendo eficazes, sendo eficaz pelo aumento do número de produções, mas não atendendo de maneira efetiva aos núcleos de diversidade cultural em território nacional, além de ser compreendida como pouco eficaz para a distribuição e acesso/consumo voltado à diversidade cultural, sendo eficaz para núcleos urbanos e ineficaz para pequenos e médios municípios, especialmente em regiões menos prestigiadas.

Especificamente quanto a eficácia envolvendo objetivos e metas específicos das políticas analisadas, para a Política Nacional de Cultura Viva que tem como objetivo a ampliação do acesso da população brasileira às condições de exercício dos direitos culturais, entre essa sociedade envolvendo também grupos de vulnerabilidade social, a partir dos dados analisados no OCA, não há como ter clareza da situação e envolvimento individual dos grupos de vulnerabilidade, mas em um panorama geral do país é possível perceber que tais grupos que pertençam a grandes centros urbanos de alguns estados passam a ter mais acesso a processos de produção, bem como a mais salas de cinema. No entanto, o conteúdo veiculado tem tendência a ser concentrado, o que se volta a um consumo predominante da cultura já massificada e consolidada, seja a norte-americana, quanto aos produtos oriundos de obras conhecidas e originárias de relações simbólicas e de identidade com as emissoras de televisão.

Os grupos mais vulneráveis não pertencentes a tais centros urbanos se encontram fortemente em processo de desprestígio, já que as salas estão fechando em municípios menores e 44% dos estados brasileiros seguem sem salas de cinema. Desta forma, compreende-se que as políticas analisadas não estão sendo eficazes em tais quesitos, bem como em seus objetivos que envolvem a busca pela garantia do pleno exercício dos direitos

culturais aos cidadãos com a disposição de insumos e meios necessários para que possam produzir, registrar, gerir e difundir as iniciativas culturais, além de valorização da diversidade cultural como expressão simbólica e atividade econômica.

Quanto os objetivos e metas da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade e Expressões Culturais (2007) para a diversidade cultural, identifica-se no direito soberano do Estado ações que têm resultado em melhorias quantitativas nos índices ligados a produção, distribuição e consumo de obras na relação entre o local/nacional e o âmbito de produção global/internacional. Há uma modificação do hábito de consumo do público brasileiro, consumindo mais obras nacionais, levando tal consumo ao topo das bilheterias com obras. Há mais acesso ao cinema em regiões nas quais antes não havia produção e nem distribuição, porém o crescimento identificado e as movimentações que vêm ocorrendo prestígiam as culturas já consolidadas em ajustes de mercado e consumo que apontam o fortalecimento e o benefício das grandes corporações cinematográficas de produção, distribuição e veiculação. Quando pensada a convenção para o desenvolvimento da diversidade cultural neste escopo, observa-se uma eficácia comprometida não viabilizando o florescimento e interação livre entre culturas, as pontes criadas são voltadas à expansão das grandes e restritas bilheterias.

Especificamente para o cinema, no Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual (2013), entre as três metas principais é possível identificar que: foi atendida a proposta de uma expansão do mercado interno; não houve a universalização do acesso aos serviços audiovisuais nem de maneira uniforme, nem tão pouco desconcentrada; há a transformação gradativa no Brasil em forte centro produtor e programador de conteúdo cinematográfico, mas seguindo padrões de produção local/nacional anteriores a política adotada. Há eficácia para a expansão do mercado, mas não para a contemplação das proposições da diversidade cultural.

Entre as diretrizes geral e específicas do plano é possível afirmar que houve eficácia parcial na diretriz geral, já que houve o desenvolvimento da atividade audiovisual com economia sustentável, mesmo que marcadamente menor diante da atividade estrangeira presente no país; houve a circulação de conteúdo brasileiro nas salas de cinema, mas concentrado em algumas obras de maior bilheteria; houve liberdade de criação, mas limitado resultado para a produção de obras oriundas de núcleos culturais diversos em território nacional, bem como o limitado acesso as obras.

Quanto as diretrizes específicas do programa, não há tendência a eficácia, já que ao contrário da proposta de ampliar e diversificar a oferta de serviços de exibição e facilitar o

acesso da população ao cinema, o movimento do processo de distribuição e consumo nacional tende a homogeneização das grandes produções distribuídas em larga escala concentradas em núcleos urbanos com maior concentração populacional. Destaca-se que o fortalecimento e distribuição de filmes brasileiros tende a ser prejudicado diante do predomínio das grandes bilheterias na maioria das salas. Quanto a defesa de competição e proteção às minorias, aos consumidores e a promoção das obras independentes, é possível identificar uma ineficácia, novamente por conta do movimento de concentração já pontuado.

Especificamente para os objetivos e metas do Programa Brasil de Todas as Telas, a proposta de transformar o país em um centro relevante de produção e programação de conteúdos audiovisuais, no caso do cinema é possível apontar que caminha para a eficácia. A proposta de estimular o desenvolvimento dos agentes econômicos também caminha para a contemplação da eficácia, mas de maneira a reconhecer que os grandes agentes seguem concentrando suas estratégias de mercado. No entanto, a promoção do acesso de um número cada vez maior de brasileiros aos conteúdos produzidos, especificamente para as salas de cinema, identifica-se que a eficácia envolve mais quantidade em grande centro do que a qualidade de diversidade do público, o que torna a eficácia também comprometida.

Entre os eixos propostos no programa, há eficácia variável. O primeiro voltado ao desenvolvimento de projetos, roteiros, marcas e formatos, é possível identificar como eficaz, especialmente quando considerado o aumento do número de *players* entre produtoras e distribuidoras em território nacional. Quanto ao eixo ligado à produção e difusão de conteúdos novamente se identifica como parcialmente eficaz, quando considerado que a relação entre produção e distribuição ocorrem prestigiando regiões por questões vinculadas à faturamento, já consolidadas e de grande população e não ao acesso ao maior e mais diversificado número de espectadores. Com tais considerações é possível avaliar que a eficácia não está sendo alcançada de modo pleno, com contemplação apenas a expansão, mas não a vistas voltadas à diversidade cultural.

Quanto à equidade envolvendo todo o escopo, a partir dos argumentos apresentados, é identificada como não alcançada, já que há um movimento de crescimento e expansão, mas não voltado para o benefício de atendimento à sociedade de modo equitativo. Ao se propor buscar garantir e gerar condições de igualdade e oportunidade para a população no âmbito do cinema e audiovisual, a análise a partir do mapeamento identifica que os movimentos têm atendido a uma parcela segmentada da população para a concretização do processo de produção, mas tal iniciativa não garante a oportunidade para

todos. Além disso, mesmo os que conseguem produzir, encontram desafios para conseguirem distribuir e viabilizar o acesso ao público das obras produzidas. Assim, as possibilidades de equidade se encontram subjugadas aos interesses econômicos e mercadológicos, não sendo as políticas públicas adotadas capazes de garantir relações de equidade neste período, nem tão pouco evitar os movimentos mercadológicos de concentração.

Para a avaliação final, considerando os efeitos das ações das políticas públicas, bem como os produtos gerados, os resultados alcançados e os processos em movimento no escopo do cinema no Brasil, para a garantia da criação, produção, difusão, distribuição e fruição das manifestações e expressões oriundas da diversidade cultural no cinema, por meio de política públicas, exige adequações e reformulações para que possam ser efetivas. Os ajustes são necessários especialmente para a descentralização da produção, formas de distribuição e acesso mais abrangentes e descentralizadas, além de aprimoramento diante dos hábitos de consumo do público para melhor e maior receptividade ao consumo de obras oriundas de manifestações culturais diversas. Ações essas visando atender a população brasileira de maneira mais eficaz e equitativa em todas as regiões com seus respectivos estados e municípios do país.

A necessidade de ajustes e correções são determinantes buscando atender ao que se propõe as políticas públicas ao serem adotadas, ajustando as proposições para a realidade social nacional com suas singularidades culturais e sociais, com suas barreiras econômicas e limitações estruturais, inclusive geográfica. Conforme enfatizam Cohen e Franco (1992), resgatando o pensamento inicial, o papel das políticas públicas é exatamente elevar o nível de consumo de uma parte da população, aumentando seu impacto redistributivo, além de promover a inversão de recursos humanos considerando no processo as necessidades e demandas da sociedade para sua manutenção e desenvolvimento para conseguir que os serviços cheguem realmente aos beneficiários propostos. Além disso, apontam os autores, devem agir para a realização de atividades voltadas ao atendimento dos objetivos sociais e outras naturezas visando a distribuição pessoal na entrada e estabelecimento de prioridades e formas de ação.

Para tais concretizações, há necessidade de ligações com “decisões políticas do mais alto nível, fixados por cada país” (COHEN e FRANCO, 1992, p. 29). Assim, sem tais ajustes e correções, as políticas públicas adotadas tenderão a seguir prestigiando fundamentalmente investimentos voltados ao desenvolvimento e expansão do setor

cinematográfico com foco econômico e mercadológico e não social e de desenvolvimento humano, como deve ser sua função basal.

6.3 Discussão dialética

No escopo da análise do materialismo histórico-dialético, partindo da premissa de que uma política social condicionada pelo Estado não garante a sua efetividade, nem dos objetivos do Estado, nem das demandas sociais, fez-se necessário compreender o movimento do objeto inserido em sua realidade social, as concepções dos principais conceitos envolvidos e a expectativa teórica das políticas públicas, com suas metas e objetivos, para compreender aquilo que os dados preliminares não explicitam, mas que o mapeamento, considerando as variáveis e indicadores, bem como a análise de efetividade, permitiram elucidar.

O resultado final permite compreender que o resultado de uma política pública ou social envolve uma realidade condicionada que não limita sua determinação de efetividade exclusivamente aos textos da lei ou os regulamentos e normatizações adotados, por melhores que pareçam em suas boas intenções. Envolve uma concepção ideológica da política pública que considere todos os agentes e condicionantes do processo oriundo de cada território, para alcançar modificações significativas, inclusive até mesmo radicais se forem necessárias, além de melhorias das condições de vida da população, visando planejamentos e ajustes sociais para uma realidade mais equitativa.

A adequação entre estrutura e demanda social tem como principais desafios encontrados no escopo desta pesquisa interesses econômicos sobre a proposta de crescimento e expansão da produção, distribuição e consumo do cinema no Brasil. Os desafios envolvem não apenas a contemplação da diversidade cultural, mas a contemplação cinematográfica de maneira generalista, envolvendo todas as culturas e a população em território nacional. Há no processo o desafio de superar uma tendência para a manutenção e ajuste na concentração dos meios de produção, distribuição e consumo pelos *players* envolvidos dominantes e centralizadores que garantem, por meio de processos de distribuição e exibição, uma manutenção e expansão visando a garantia de posicionamentos que possuem e ainda façam com que as novas produções realizadas no país sigam a margem ou excluam do acesso ao público, mesmo que as obras em questão sejam oriundas de uma região tradicionalmente produtora de obras cinematográficas.

As ações do Estado para a expansão do acesso aos processos de produção, que geram dados inicialmente positivos e otimistas, voltam-se para o desenvolvimento e

resultado na contemplação das obras que possuam perfis tradicionais de consumo nacionais pelo público, mas vinculadas a identificações com entretenimento e a televisão, o que reforçam uma identidade cultural nacional predominante a massificação. Neste sentido, a atenção central da contemplação da diversidade cultural voltada ao cinema - o considerando como veículo de comunicação propício à diversidade cultural e a movimentos de transformação social -, encontram-se condicionados a grande possibilidade de insucesso, especialmente para superar barreiras de distribuição e acesso ao consumo. Desta forma, o aumento da produção, distribuição e consumo, conforme os dados iniciais se apresentam, não garantem o aumento da contemplação da diversidade cultural no cinema brasileiro com as políticas públicas adotadas.

Em uma perspectiva dialética mais aprofundada do objeto em análise, é relevante considerar que mesmo com o aumento do número de produções identificado de forma mais acentuada e concentrada na região Sudeste, não há como garantir pelos dados do OCA que não existam obras sendo produzidas oriundas de núcleos de diversidade culturais locais, ou mesmo pertencentes a núcleos diversos inseridos em grandes núcleos urbanos. O que é possível constatar é a não disseminação e/ou acesso restrito, pouco efetivos para atender ao número de produções, inclusive as possíveis obras oriundas de núcleos de diversidade cultural que tenham sido produzidas. Como já demonstrado, não há falta de salas de exibição, mas a efetivação na exibição para o acesso, além do interesse ao consumo. Isso resulta afirmar que mesmo que existam produções oriundas de alguns núcleos de diversidade cultural, seguem com tendência a não contemplação.

O objetivo central da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2007) de fortalecer cinco elos inseparáveis: criação, produção, distribuição/disseminação, acesso e usufruto das expressões culturais veiculadas por atividades, bens e serviços encontra acentuada fragilidade no cinema brasileiros diante dos movimentos de mercado e concentração identificados, não apenas para a garantia do acesso as produções oriundas de núcleos de diversidade cultural pertencentes ao território nacional, mas também ao acesso a obras de núcleos de diversidade cultural pertencentes a outras nações. O direito de cada indivíduo de ter acesso livre e imediato a rica diversidade de expressões culturais não consegue se cumprir efetivamente nas salas de cinema nacionais, sendo necessário para isso outras plataformas e formas de acesso as produções, como festivais, cineclubes, bem como conteúdos disponibilizadas em televisão aberta, televisão paga e internet, já que as há uma carência acentuada de atendimento tanto de

estados, quanto de municípios em território nacional, ao acesso do processo cinematográfico.

Entre as duas palavras mais expressivas da Convenção: proteção e promoção da diversidade cultural, que envolvem garantia dos direitos humanos e liberdades fundamentais, é compreendida uma ameaça tanto da proteção, quando da promoção diante do crescimento globalizado da comunicação cinematográfica com predomínio de obras norte-americanas. Mesmo que haja expressiva expansão da produção nacional, como já citado, há uma tendência à concentração em grandes bilheterias estereotipadas voltadas ao entretenimento.

O encorajamento proposto pela Convenção de organizações, instituições públicas e privadas, além de outros profissionais para a participação no desenvolvimento e promoção cultural para o livre intercâmbio de circulação de ideias e expressões, além de atividades, bens e serviços culturais, encontram-se comprometidos em um movimento cinematográfico que incentiva o processo de produção e concretização, mas que encontra expressivas limitações no processo de distribuição e consumo das obras produzidas. Há ainda indícios de que, mesmo com incentivo para a produção, as regiões com menores percentuais de produção ou inexistência delas, como é o caso do Norte e de diversos estados do país, existam outras dificuldades de viabilidade de participação dos processos de incentivos desenvolvidos pelo Estado que não foram identificadas nesta pesquisa.

A proposta de valorização das expressões culturais, a criatividade, a expansão do caráter simbólico e artístico das diversas identidades culturais e a existência de relações equitativa de interculturalidade também se encontram profundamente comprometidas e com movimentos de dificuldade de concreta disseminação/distribuição e acesso. Um saldo positivo na análise neste escopo pode ser considerado quanto as co-produções entre estados que apontam uma movimentação de interação discreta, mas significativa entre culturas estaduais, no entanto, com o predomínio da participação sendo do Sudeste.

Na proposta de criação e interações livres para benefício mútuo é possível identificar uma liberdade de criação e interação, mas o processo de fomento da interculturalidade para desenvolvimento da interação cultural, a construção de pontes entre povos e a promoção para construção de respeito para a diversidade das expressões culturais, bem como o reconhecimento de seu valor, apresentam processos velados, especialmente no acesso refletido pelos processos de distribuição e exibição. Sem conhecimento, não há como se interessar por produções diversificadas e, neste sentido, as ações de sensibilização junto ao público para o estímulo às obras oriundas de núcleos de

diversidade cultural não têm gerado demanda que represente resultados expressivos no estímulo a tais obras.

Há claramente um papel fundamental e determinante da sociedade civil na proteção e promoção da diversidade cultural, como reconhece a Convenção. Sem o interesse dela para com as obras oriundas de culturas diversas, o mercado se molda aos interesses econômicos e um processo alienado e simbólico de consumo de massa. No entanto, cria-se neste escopo uma situação de conflito envolvendo o restrito consumo do público por não conhecimento e inviabilidade de acesso das obras culturalmente diversas ou, ainda mais preocupante, a não distribuição por desinteresses do público.

Resgatando os conceitos de Marx (2011), as relações históricas ocorridas no interior da produção agem e operam de maneira estratégica buscando a garantia dos espaços de exibição e lucro voltados as grandes produtoras, distribuidoras e exibidoras. Neste sentido, o consumo “é o ponto de partida da realização” (MARX, 2011, p. 6). O que permite compreender que os movimentos de concentração seguem a tendência de interesse de consumo do público que é moldado e condicionado a acesso restrito das obras, não criando relações de sentido com outros tipos de obras, optando pelo consumo do mesmo tipo. A relação com o movimento histórico geral cinematográfico segue a tendência das ações capitalista.

Neste movimento, como o autor (2011) aponta, a distribuição é instrumento de produção, sendo capaz de preceder e determinar a produção por meio da relação que cria, gerando uma identidade determinada entre consumo e produção. Resgatando as considerações de Marx (2011), “a distribuição precede a produção e constitui seu pressuposto” (MARX, 2011, p. 72), mas é o modo determinado de participação na produção que “determina as formas particulares da distribuição, a forma de participação na distribuição” (Ibid., p. 70), havendo uma subsunção dos indivíduos sob relações de produção determinadas, sendo a distribuição dos produtos uma manifestação do resultado dessa subsunção que está incluída no próprio processo de produção e determina a articulação da produção. Se concentra na distribuição o ponto determinante entre o aumento dos resultados no mercado cinematográfico nacional diante dos dados mapeados e a não efetividade das políticas públicas para a diversidade cultural no cinema.

O cinema se torna mercadoria nacional com valor de uso e de troca, tendo no reconhecimento de sua validade social uma legitimação pelo consumo massificado como produto de entretenimento com valores simbólicos pré-conhecidos, impulsionados por um fetichismo ao consumo da mercadoria, um desejo, admiração, adoração e identificação que

se tornam determinadas e valorizadas pelos atores que as interpretam e a linguagem manifesta por meio de diretores conhecidos. São constituídas as relações de dependência social. Estratégias de hegemonia. Uma apropriação ideológica, por meio do entretenimento, para exercer a dominação do consumo cinematográfico que resultam em hábitos e vida social com tendência a alienação que também são capazes de influenciar outras formas de consumo. Com isso, “a existência empírica real dos homens se passa em um plano histórico-mundial e não no plano da vida puramente local” (MARX, ENGELS, 2005, p. 62), o que, obviamente, reflete em um comprometimento da contemplação da diversidade cultural, bem como da própria cultura nacional manifesta nas obras produzidas.

A Convenção, quando busca valorizar a manifestação das expressões oriundas de núcleos de diversidade cultural, atrela a cultura junto a economia, compreendendo as “indústrias culturais como aquelas que produzem e distribuem bens e serviços culturais” (CONVENÇÃO, 2007, p. 5). No entanto, essas indústrias as quais valoriza e atrela a cultura estão diretamente associadas a um mecanismo capitalista de manutenção de processos de concentração e dominação tanto dos processos de produção, quanto de consumo. Quando há uma proposta de desenvolvimento da diversidade cultural a partir das indústrias culturais, assume-se um papel com tendência a serem coadjuvantes ou excluídas dos grandes interesses econômicos, o que cria um duplo desafio para sua efetiva contemplação: construir relações de interesse de consumo junto ao público, bem como superar os desafios do mercado capitalista, o que demonstra ser um caminho limitador ao alcance dos objetivos e metas propostos para a presença da diversidade cultural no cinema.

O estímulo da arte e da cultura como ferramentais de educação e transformação, como estímulo do pensamento crítico e reflexivo em torno dos valores simbólicos, como propõe o Plano Nacional da Cultura (2010), encontram obstáculos e desafios que não apontam no caminho de concreta e efetiva realização, lembrando que é exatamente por meio das manifestações das diversas culturas que o capitalismo encontra sua contraposição no âmbito de manutenção da cultura dominante e massificada. Um reflexo disso é especialmente identificada no processo de migração das salas de cinema para centros urbanos mais populosos e com culturas mais massificadas e que rendam melhores bilheterias. Enquanto a política pública defende o desenvolvimento sustentável e inserção de áreas geopolíticas contendo grupos e culturas menos prestigiadas ou diversas no escopo nacional, buscando a confluência de vozes e o respeito aos diferentes agentes e atores culturais, os dados apontam o claro reconhecimento e investimentos nos grandes centros

urbanos voltados, especialmente, ao consumo massificado de obras de grandes bilheterias, acentuando hierarquizações e processos de exclusão entre as culturas.

O Estado como instrumento para a efetivação dos direitos e liberdades do cidadão para a compreensão, igualdade, universalização do acesso aos meios de produção e fruição culturais, responsável por viabilizar o equilíbrio entre oferta e demanda cultural por meio de equipamentos e financiamentos para a regulação e equilíbrio equitativo de tais demandas, tem se apontado como não efetivo em suas estratégias para a diversidade cultural no cinema, diante da restrição de um percentual significativo da sociedade a oportunidade concreta de acessar tais direitos e liberdades.

Outro elemento limitador do Estado refletido nos dados avaliados envolve a participação da sociedade no processo de produção, especialmente considerando as regiões excluídas do processo, como os 12 estados citados. Diante do perfil para a produção cinematográfica de alto custo e a necessidade de integração ao sistema de produção para que a exibição possa se tornar acessível nas salas de cinema, o Estado deve considerar formas de incentivo além das até então institucionalizadas, já que, especialmente para os excluídos do processo e oriundos de núcleos de diversidade cultural existentes, os formatos de proposições realizados podem vir a ser um limitador de acesso, bem como de execução para a produção das obras.

A ampliação da comunicação e possibilidade de troca entre agentes culturais para capacitação e aprimoramento das produções cinematográficas se encontram à disposição por meio de ações do Estado em seus setores agentes. No entanto, têm se refletidos em resultados com parâmetros de globalização que tendem a concentração e homogeneização dos processos de produção, distribuição e consumo cinematográficos e não para a economia solidária, o que tende a gerar a viabilização restrita e isolada de produções que não conseguem espaço de divulgação e consumo após sua concretização, inviabilizando um equilíbrio, não alcançando uma ação mais isonômica de competição entre agentes, entre regiões e entre os próprio municípios ao longo de todo o processo.

As políticas públicas promovidas ainda, mesmo que em teoria formuladas contemplando tais questões, com investimentos expressivos para a expansão do cinema no Brasil, têm resultado em permanência do estado de carência e a manutenção da falta de contato com bens simbólicos e conteúdos sociais e culturais diversos. Mais do que isso, apontam que mesmo com todos os investimentos, o processo da acentuada desigualdade entre regiões locais permanecem crescendo, exceto pela expansão de salas de cinema em alguns estados em centros urbanos que até então se encontravam pouco ou não

prestigiados. O direito de acesso a arte e a cultura garantido constitucionalmente e compreendido como condição fundamental para o exercício pleno da cidadania e a formação da subjetividade dos valores sociais, encontram-se comprometidos e não sendo atendidos de modo isonômico, nem tão pouco equitativo, o que coloca em questionamento os resultados da ação não apenas das políticas públicas voltadas à diversidade cultural no cinema, mas o papel agente do Estado nos processos de garantia dos direitos constitucionais no escopo em questão.

Em complemento ao pensamento marxiano acerca do papel do Estado nas sociedades capitalistas, resgatando a justificativa de Offe (1984), as políticas públicas são criadas para uma adequação da força de trabalho ativa e passiva, gerando uma manutenção do controle de uma parcela da população que não esteja inserida no processo de produção, permitindo controlar o uso adequado das prestações de serviço e ainda evitar conflitos. Ou seja, visam a ordem social capitalista contemplando as demandas da classe social trabalhadora assalariada e não assalariada a partir de interesses e necessidades da classe dominante adequando-a conforme as demandas sociais (OFFE, 1984).

Essa tendência resulta supor que no objeto em análise há uma tendência a falsa sensação de oportunidades viabilizadas pelo Estado para a contemplação na participação da sociedade civil nos processos de produção, distribuição e consumo cinematográficos, especialmente voltados aos núcleos de diversidade cultural. Há investimento, há editais de incentivo, há aumento de produção, há aumento de distribuição, há aumento de bilheteria, há aumento de renda, há aumento de salas, mas não há a presença garantida de oportunidade de produção de culturas diversas, nem a garantia de distribuição, nem acesso e nem consumo para atender de maneira efetiva e de maneira mais generalista aos direitos da sociedade civil a cultura e a arte no escopo cinematográfico.

Mesmo com uma ação questionável, a necessidade de diversificação do Estado na busca por gerar suporte aos produtores oriundos de núcleos de diversidade cultural não garantem que tais ações concretizem as manifestações criativas e expressões simbólicas por meio das salas de exibição, resultando em possibilidades de que tais experimentações, ações criativas, estéticas e inovadoras se tornem obras não conhecidas, veiculadas em salas de cinema restritas e pouquíssimo disseminadas, exceto em ações isoladas, restando aos produtores a tarefa de buscarem a própria divulgação e plataformas alternativas que não as salas de cinema para oferecimento do acesso ao conteúdo produzido, por meios dos novos e diversificados modelos de distribuição das obras. A alternativa, inclusive já é considerada nas políticas públicas como alternativa, também por demanda, para que o

mercado as considere como parte do modelo de negócio cinematográfico. Tais desafios justificam ainda os movimentos de autocomunicação em expansão, caminhando paralelamente ao setor cinematográfico tradicional em análise, como via alternativa e mais favorável a uma efetividade do processo de produção ao concreto consumo.

O Plano Nacional do Audiovisual (2013) também aponta compreender a expansão e desconcentração do mercado interno a condição fundamental para a universalização do acesso aos serviços audiovisuais. No entanto, compreende-se que a proposta de expansão do mercado interno tem gerado e voltado, como já mencionado, para a concentração e homogeneização do acesso as produções e não para a desconcentração, o que resulta no movimento contrário a universalização do acesso aos serviços audiovisuais propostos no escopo do cinema. A proposta do plano em tornar o Brasil no quinto mercado no mundo em produção e consumo de conteúdos audiovisuais, atingindo 4.500 salas em território nacional e um público de 220 milhões de espectadores até 2020 caminha de maneira positiva, quando analisados os dados crescentes e expressivos do público alcançado até 2016 de 3.160 salas no país recebendo um público de 184 milhões de espectadores, mas fortemente concentrado e homogeneizado.

Coloca-se em questionamento o plano diante dos resultados que vem sendo obtidos com as ações do Estado, quando o próprio texto do plano apresenta que o “audiovisual brasileiro deve ser valorizado por seu valor simbólico e cultural, mas somente encontra justificativa plena como objetivo de política de Estado na medida em que se organiza como serviço acessível à maioria dos cidadãos” (PLANO, 2013, p. 24). E resgatando o mesmo texto apresenta que “já não se pode mais falar apenas em fomento à produção de cinema nem é possível admitir políticas audiovisuais para apenas 10% ou 20% da população” (Ibid, p. 24). Diante dos resultados do mapeamento, considerando os indicadores apresentados, os objetivos e metas propostos e a avaliação de efetividade realizada, identifica-se a necessidade de reconsiderar as ações e estratégias das políticas públicas implementadas pelo Estado.

Especificamente diante dos três pontos centrais do Plano de Diretrizes e Metas do Audiovisual (2013) que envolvem a expansão do mercado interno, a universalização do acesso aos serviços audiovisuais e a transformação do Brasil em forte centro produtor e programador de conteúdos audiovisuais, é possível afirmar, como já citado, que as políticas públicas e sociais adotadas caminham para a contemplação de dois dos três pontos centrais das diretrizes e metas, sendo a busca por universalização do acesso, no caso

específico do cinema, como já debatido, caminhar em condições adversas e controversas à universalização.

Conforme propõe o plano, ao considerar como figura principal e ponto de partida do processo cinematográfico o espectador, há uma necessidade de reflexão sobre o modo de vida, os hábitos de consumo e os valores da cultura brasileira na relação de interesse – ou não – pelas manifestações culturalmente diversas expressas no país para que sejam desenvolvidas e universalizadas. Há uma limitada multiplicidade de olhares e, ao mesmo tempo, de hábitos e de manifestações culturais amplamente consumidos pelo público, o que é claramente justificado nos processos de receptividade, interação e fruição das culturas cumulativas teorizada por Leví-Strauss (1953), gerando uma tolerância mais acentuada as manifestações culturais que possuam sentidos análogos aos do público consumidor.

Ao observar a proposta de desenvolvimento do setor por parte do plano, identificam-se contraposições entre saldos de efetividade e pouca efetividade nos resultados alcançados. Entre eles estão:

a) Expansão e desconcentração do parque exibidor. Há expansão, mas uma manutenção da concentração.

b) Incentivo a novos modelos de negócio relacionados ao processo de exibição que permita o acesso a todo tipo de público. Desafio que permanece, o que se observa é a proposta do modelo adotado no filme “Os Dez Mandamentos – O Filme” que permitiu aos fiéis da Igreja Universal do Reino de Deus, ligada ao Rede Record de Televisão, ir as salas de cinema de maneira ampla e massiva, alcançando o maior número de salas de lançamento do filme no período, além de um recorde de público que superou todas as marcas de resultados, inclusive das próprias grandes produções norte-americanas. O modelo, no entanto, envolve uma estratégia pouco viável já que envolve a produtora do filme em arcar com os custos de sua própria bilheteria em ampla e larga escala.

c) O planejamento de aumento da dedicação das distribuidoras nacionais para a exploração da produção nacional reflete em um dos resultados mais expressivos e positivos da análise, derivando em números significativos de novas distribuidoras no país. No entanto, a presença crescente permanece pouco expressivas em termos de renda junto ao mercado quando comparada a renda das distribuidoras estrangeiras, o que demandando a continuidade da dedicação, mas com foco na viabilização de espaços que consigam levar as obras cinematográficas sob suas responsabilidades até a concreta exibição de modo mais efetivo e universalizado.

d) Na busca pela produção de mais filmes o objetivo tem sido alcançado, mas a categorias que se define como “melhores filmes” não há como ser avaliada nesta pesquisa a partir do escopo proposto.

e) Segue clara e acentuada o imperativo de atenção e de iniciativas públicas para a concretização da difusão não comercial dos conteúdos brasileiros de longas-metragens que possuam maiores dificuldades de distribuição. Para isso, há necessidade de desenvolvimento de alternativas a suprir um modelo de negócio do cinema brasileiro, não propondo como solução uma outra política para suprir o que a política principal não consiga alcançar, mas sim realizar ajustes e reformulações por meio delas, para que sejam mais concretas e estruturais que envolvam, entre outras ações, a garantia de espaços de distribuição obrigatórios de tais obras em território nacional nas salas de cinema já existentes.

f) Na busca por um tratamento adequado de inovação para estruturar políticas industriais consistentes para a valorização do espírito empreendedor nacional, é possível identificar uma ação de incentivo à produção de novos empreendedores, o que pode ser identificado com o aumento do número de produtoras e distribuidoras. No entanto, a manutenção e expansão das mesmas se apresentam pouco contempladas, já que a distância entre a primeira obra e a concretização de uma segunda obra são expressivas. Isso resulta em uma parcela significativa que consegue lançar apenas uma obra de longa-metragem em uma década.

Ao contrário do que propõe o texto de que “as oportunidades aparecem para os que tenham olhos para ver, disposição de arriscar e capacidade para fazer” (PLANO, 2013, p. 101), as oportunidades iniciais, por meio de incentivos do Estado com sua regulação vigente, colocam a disposição e ao risco facilitadores para a capacidade de execução e concretização da produção por meio de editais, como demonstram os números. Porém, não garantem sucesso de distribuição e consumo/acesso da obra realizada, o que pode resultar em uma não continuidade da ação empreendedora, mesmo que existam os olhos, a disposição e a capacidade, pois há um modelo de mercado cinematográfico que domina as oportunidades de efetivação da proposta inicial. A busca pela contemplação por obras pouco prestigiadas e oportunizadas pelo sistema de financiamento, distribuição e acesso continuam sendo desafios não superados pelas políticas públicas adotadas, especialmente quanto a construção de um ambiente regulatório que busca, como explicitado no Plano, além da garantia de liberdade de expressão, a defesa da competição, proteção as minorias,

aos consumidores, aos direitos individuais e o fortalecimento das obras independentes com a livre circulação das obras e a promoção da diversidade cultural.

Especificamente quanto ao Programa Brasil de Todas as Telas (2014), entre os principais desafios de expansão do mercado interno, universalização do acesso da população aos serviços audiovisuais – especificamente nesta pesquisa o cinema –, a transformação do Brasil em um dos cinco maiores centros produtores e programadores de conteúdos do mundo, apontam-se as mesmas considerações já citadas no Plano Nacional do Audiovisual (2013). O programa assinala como relevante em sua estratégia voltar ampla atenção para ações de desenvolvimento regional, com produção em todos os estados do Brasil, o que se registra não sendo efetivada até o momento a proposta, com melhorias mais expressivas na região Nordeste, mas distantes da proposta de ampla atenção para a regionalização, ampliação de espaços para produção e circulação de conteúdos independentes e de diversidade cultural.

Como posto no escopo teórico, há um desafio em curso não apenas para o cinema, mas para o audiovisual em si: “não é a quantidade de vozes, mas a distribuição do poder destas vozes que é apontada criticamente no novo ambiente digital” (MERENGHI, PRIETO, MATOS, 2016, p. 8). No escopo cinematográfico nacional, mesmo com a regulação da Cota de Tela, o que se percebe é a apropriação da normatização para a exibição das grandes bilheterias nacionais e não a contemplação de produções nacionais de maneira mais equitativa e generalista, o que apenas fortalece o espaço de mercado das poucas e grandes produções nacionais, bem como das grandes distribuidoras e exibidoras e não do cinema nacional de maneira efetiva.

Como enfatizam Cohen e Franco (1992) é necessário elevar o grau de racionalidade das políticas, especialmente no escopo das políticas públicas, bem como amadurecer para caminhos de ação e regulação com atitudes mais ativas em busca do equilíbrio diante das ações do mercado.

Diante de tais considerações surge a ponderação: mesmo com apontamentos de movimentos de concentração e homogeneização dos processos de distribuição e consumo das obras cinematográficas em território nacional, as ações do Estado resultaram no alcance da maior produção de filmes de longa-metragem na história do país, além da expansão do mercado cinematográfico brasileiro. No entanto, o que isso representou de fato em termos de transformações culturais, comunicacionais e artísticas em território nacional? Uma expansão da pluralidade, da pluralidade cultural, da diversidade cultural ou do pluralismo? A pesquisa conclui que houve uma expansão quase exclusiva da

pluralidade, já que houve um aumento do número de obras, salas e público, mas não de modo descentralizado e diverso em território nacional. Resgatando os conceitos apresentados anteriormente para melhor compreensão⁸³, todos os demais conceitos envolvem princípios que ainda não se identificam alcançados com a avaliação realizada.

Desta forma, é possível concluir que no Brasil, para que as políticas públicas voltadas à diversidade cultural no cinema sejam consideradas efetivas se faz necessário que elas sejam reformuladas, buscando uma não apropriação indevida de suas proposições voltadas à pluralidade, mas sim que alcancem de modo efetivo a contemplação, promoção e proteção da diversidade cultural, criando diálogos e proximidades entre identidades culturais não apenas entre a diversidade cultural existente no país, bem como junto a outros países, como os Ibero-Americanos e Latino-Americanos, assim como de outras nações resultando no que Marx e Engels (2005) argumentaram ser um incremento da força produtiva para o desenvolvimento da vida social, gerando existências conscientes centradas e voltada a importância ao modo singular de ser e existir no mundo social e não simplesmente ao ter.

⁸³ A pluralidade é a capacidade de “ter vários”, “ser numeroso”. A pluralidade cultural é o “conhecimento e à valorização de características étnicas e culturais dos diferentes grupos sociais que convivem no território nacional, às desigualdades socioeconômicas e à crítica às relações sociais discriminatórias e excludentes que permeiam a sociedade brasileira” (MEC, 1997, P. 121), sendo ela uma ferramenta da diversidade cultural diretamente ligada ao processo de comunicação por meio da liberdade de expressão e acesso, além dos direitos humanos. A diversidade cultural sendo a multiplicidade de formas de expressões de grupos e sociedade através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição que se encontra intimamente ligada também com questões do processo de comunicação por meio da liberdade de expressão e acesso, assim como dos direitos humanos. E, por fim, o pluralismo está diretamente ligado ao sistema de reconhecimento e respeito às diferenças viabilizando condições de diálogo e união, além do reconhecimento das diferenças e, “acima de tudo, uma condição para o diálogo, e, portanto, para a construção de uma união mais ampla de pessoas diferentes” (Unesco, 1997, p. 97), tendo como objetivo “ser não apenas uma sociedade multicultural, mas um Estado constituído de forma multicultural, um Estado que reconheça o pluralismo sem renunciar à sua integridade” (Ibid., p. 97).

CONCLUSÃO:

Portanto, não é de se admirar que a consciência social de todos os séculos, apesar de toda a multiplicidade e de toda a diversidade, gravite em torno de certas formas comuns, em formas de consciência, que só se dissolvem completamente com o desaparecimento total do antagonismo de classe. (MARX, 2016, p. 59)

A partir do problema de pesquisa adotado que buscou responder se as políticas públicas nacionais de comunicação voltadas à diversidade cultural no cinema são efetivas, adota-se como corroborada a hipótese de que as mesmas, neste momento, não estão sendo efetivas no Brasil, não atendendo a todos objetivos e metas propostos na regulação.

Ao analisar a efetividade das políticas públicas nacionais de comunicação voltadas à diversidade cultural no cinema, por meio da base teórica-metodológica do materialismo histórico-dialético e ao percorrer as trajetórias de sistematização do conceito de diversidade cultural no campo da comunicação, do mapeamento de regulamentações, normatizações e políticas públicas de comunicação vigentes no Brasil voltadas à diversidade cultural no cinema, bem como da avaliação dos dados disponibilizados pelo Estado voltados a produção, distribuição e consumo das obras nacionais, com análise de efetividade entre os objetivos e metas propostos, os resultados alcançados permitirem compreender que as políticas públicas e sociais adotadas apresentam limitações em suas proposições de ações para a contemplação de seus objetivos e metas, resultando em indícios de não estarem sendo capazes de superar barreiras mercadológicas voltadas aos interesses de concentração e homogeneização instaurados pelo sistema capitalista.

No mercado cinematográfico brasileiro há tendência a concentração, especialmente por meio dos processos de distribuição e consumo/acesso das obras com estratégias de distribuição de menos obras com probabilidade de alcance de grandes bilheterias, sendo veiculadas em grande quantidade de salas que estejam concentradas em regiões com maior potencial de consumo. Como resultado, surgem restrições de oportunidade de difusão, distribuição e fruição para parte significativa das obras nacionais, bem como das obras oriundas de núcleos de diversidade cultural.

As políticas públicas e sociais adotadas em território nacional voltadas para o desenvolvimento do audiovisual no Brasil, bem como para a preservação, promoção e

desenvolvimento da diversidade cultural, apontam como prioridades os processos de descentralização e universalização para melhor distribuição dos processos de produção, difusão e acesso. Para isso, compreende-se a necessidade de superação das movimentações do mercado cinematográfico que caminham no sentido inverso. Os dados demonstram que, no período analisado, as proposições regulamentais não estão alcançando os resultados planejados para a maioria dos objetivos e metas propostos, exceto nos casos que se restringem parcial eficiência para a expansão do mercado cinematográfico nacional que segue crescendo em produção, apresentando alguns resultados positivos para a descentralização, mas que nos âmbitos de distribuição e consumo/acesso seguem não eficientes.

Há o reconhecimento da iniciativa de Estado, mas se tornam necessários ajustes que superem a fragilidade da produção cinematográfica, especialmente no âmbito de atendimento regional/local fora dos centros produtores, bem como aprimorar mecanismos de viabilidade para a sustentabilidade e competitividade da produção concretizada de todo território nacional. Faz-se necessário também a superação de desafios diante das resistências e limitações entre as relações identitárias culturais, resultando em maior flexibilização dos perfis e hábitos de consumo que permitam viabilizar o interesse e a participação por parte do público no processo de consumo e fruição de obras com formatos, conteúdos, linguagens, gênero e propostas diversas as comumente aceitas e consumidas.

7.1 Resultados da Avaliação

Os resultados desta pesquisa apontam como destaque, em um panorama estatístico do período entre 2006 e 2016, quanto aos lançamentos nacionais, um crescimento expressivo de 100% do número de obras de longa-metragem produzidas entre 2006 e 2016, com destaque para o período entre 2012 e 2016. Identifica-se também expansão do público no cinema de maneira geral, tendo as obras brasileiras um crescimento mais expressivo na relação 2006-2016, registrando um crescimento, da mesma forma, mais acentuado entre 2012 e 2016. A renda dos filmes brasileiros e estrangeiros também, em consequência, cresceu expressivamente, dando destaque para a renda dos filmes nacionais que alcançou o recorde de crescimento entre 2006 e 2016.

O panorama geral apresentam ser acentuadamente positivos para o crescimento e desenvolvimento do mercado de cinema nacional em número de produções, número de salas de cinema em território nacional e o número de público. As obras nacionais de

melhor bilheteria apontam o perfil de arrecadarem entre R\$ 25 milhões e R\$ 50 milhões, com bilheterias entre 6 milhões e 2 milhões de espectadores, com predomínio de exibição com lançamentos entre 300 e 600 salas. Identifica-se a Downtown/Paris como a distribuidora predominante e a Globo Filmes como a co-produtora mais presente entre as melhores bilheterias de obras nacionais. Aponta-se ainda o perfil de preferência acentuada para o gênero comédia e de modo distanciado ao gênero drama. Registra-se uma presença marcante de referenciais simbólicos de identificação originários da televisão aberta brasileira.

Detalhadamente, o panorama apresenta aumento do número de obras mais acentuado a partir de 2012 para ficção e documentários, com predominância de ficções nas salas de cinema. Os dados não consideram produções segmentadas eróticas/pornográficas. Todas as regiões do Brasil apresentaram crescimento, sendo a região Sudeste a que possui maior concentração de produção e sala, com especial atenção para São Paulo e Rio de Janeiro, inclusive se destacando nas ações de co-produção entre estados. As regiões Nordeste e Centro-Oeste registram crescimento mais expressivo no número de produções. A região Norte é a que alcança maior percentual de crescimento no número de salas, no entanto, registra o pior desempenho em produção.

Especificamente quanto as salas no Brasil há uma tendência a concentração em centros urbanos com população a partir de 100 mil habitantes, especificamente em complexos com mais de uma sala de exibição, variando entre quatro e sete salas, e, ao mesmo tempo, uma redução do número de salas em municípios com menos de 100 mil habitantes. Os municípios com até 50 mil são os mais prejudicados no processo. É possível identificar que o número de diretores estreantes aumentou, mas a concentração de bilheteria prestigia mais obras com diretores conhecidos ou obras com vínculo com outras obras já conhecidas, resultando na maior parte lançando apenas uma obra lançada em menos de cinquenta salas.

Quanto as distribuidoras, identifica-se um crescimento expressivo no número de distribuidoras nacionais, mas que atuam em obras específicas, concentrando de modo geral nas produções nacionais e distribuições de obras em menos de 50 salas. Quanto as distribuidoras internacionais, possuem pouca expressividade na distribuição de obras nacionais, concentrando-se em obras internacionais, especialmente voltadas as obras com potenciais de grandes bilheterias que tendem a dominar as salas de cinema em território nacional com poucas obras em cartaz por períodos maiores, limitando o espaço de exibição de outras obras durante o tempo médio anual de 52 semanas. Entre as distribuidoras que

possuem predomínio do mercado estão a Disney, Universal e Fox. Especificamente na relação entre renda e público é possível identificar distanciamento acentuado entre as obras internacionais e nacionais, com predomínio nos hábitos de consumo para as obras internacionais, especialmente voltadas a obras originárias de produções já conhecidas do público.

Especificamente quanto a questões de diversidade cultural, é possível identificar no mapeamento uma carência de análise de dados por parte do OCA que permitam encontrar mais detalhamentos quanto ao tema. Diante dos dados analisados, é possível afirmar em um panorama quantitativo que houve um crescimento nos três âmbitos: produção, distribuição e consumo em território nacional, alcançando espaços de produções para mais obras, com novos diretores, em mais salas de cinema por região e um aumento de público. No entanto, ao analisar os dados com mais detalhamento, identifica-se que o aumento na quantidade de obras, inclusive com a presença de diretores estreantes se mantêm concentradas na região Sudeste, não havendo registro de produções em uma década em 12 dos 26 municípios + o Distrito Federal, o que representa uma carência de 44% do território nacional em produção quando analisadas as relações entre estados produtores e não produtores.

Há o registro ainda do número de lançamentos nacionais em salas de exibição, além de um público pequeno e pouco expressivo em relação ao consumo de obras cinematográficas em âmbito nacional, exceto em obras de grande produção. O aumento de salas se torna positivo ao atingir regiões pouco prestigiadas, mas tende a concentração em centros urbanos em complexos de exibição, o que resulta em não estar alcançando e garantindo o acesso aos municípios com até 100 mil habitantes. Em movimento inverso, em tais municípios as salas de cinema têm registrado acentuado declínio. De maneira geral, há carência expressiva de acesso da população que está em municípios menores para as obras cinematográficas.

Quanto ao consumo, identifica-se uma forte concentração de consumo nas obras ficcionais vinculadas a produções com relações diretas com a televisão aberta, especialmente comédia, o que tende a um perfil de consumo de massa voltado ao entretenimento. Há pouco prestígio para obras sem referenciais de valores simbólicos conhecidos e de identificação do público.

Por fim, é possível identificar que há uma acentuada disparidade entre o número de habitantes no país e o número de frequentadores das salas de cinema, o que demonstra ser o cinema uma mídia restrita a uma pequena parcela da população nacional.

7.2 As normatizações para a diversidade cultural

Ao percorrer as regulações que modelam as políticas públicas e sociais no Brasil para a contemplação da diversidade cultural no cinema, considerando os documentos oriundos de pensamentos basais da pesquisa e o escopo da indústria audiovisual voltada à produção, distribuição e consumo, observa-se que há em âmbitos normativo e de regulamentação uma ampla atenção para o tema. Identifica-se um claro reconhecimento da relevância social, humana e cultural da diversidade cultural, seja na esfera local quanto global, buscando ações para atender a necessidade de preservação e valorização da mesma. Não há dúvidas de que os documentos de regulação existentes no país confirmam a relevância da diversidade cultural, bem como a existência de uma série de registros de valorização e preservação da mesma. No entanto, observa-se de maneira tanto local, quanto global que há apontamentos para o desafio de superação de barreiras envolvendo a relação entre o poder e a liberdade de expressão e manifestação. Os documentos internacionais defendem o diálogo intercultural, os direitos humanos, a importância da livre expressão e acesso, enquanto se identifica e se reconhece um desafio amplo do Estado, com direitos soberanos diante das ações adotadas, para que consiga equilibrar as relações culturais e sociais e o forte posicionamento de poderio do sistema social capitalista com seu mecanismo de atuação para sua manutenção.

A normatização nacional não expõe claramente qual é a diversidade cultural de que está sendo falada. Apontam-se indícios, identificam-se os grupos indígenas e quilombolas, mas não há mais definições claras de quais grupos são identificados em território nacional como sendo núcleos de diversidade cultural sob sua responsabilidade, nem quais são as singularidades que compõem a rica diversidade de formas de ser e existir que compõem a cultura nacional. A diversidade cultural tratada no Brasil é pouco explicitada, não conseguindo alcançar clareza de qual identidade cultural nacional está sendo abordada e qual a identidade culturalmente diversa dela.

Identificam-se inúmeras possibilidades de expansão e alcance de um desenvolvimento da diversidade cultural, inclusive no cinema no Brasil diante das ações apresentadas. Mas se apresenta, por conta da fragilidade na caracterização nacional, um claro risco de serem contempladas as ações de pluralidade e não diversidade cultural. A

falta de especificação e clareza viabiliza formas de atuação dos mecanismos de manutenção de poder do sistema capitalista que, além de se oportunizarem da criatividade cultural, podem se apropriar dos rompimentos de barreiras em nome do acesso e expressão para que atinjam – inclusive com apoio do Estado – formas de expansão do sistema dominante sobre núcleos oriundos de diversidade cultural. Risco esse existente não só no Brasil, mas pertencente a todas as nações que não estiverem com clareza normativa e regulamentar.

Mais do que isso, a necessidade de preservação e valorização da identidade cultural de uma nação e sua diversidade cultural garantem o reconhecimento da importância social do indivíduo dentro de uma dada cultura, sendo ele o grande agente construtor e transformador de sua realidade social. A não clareza de tais identidades culturais reflete diretamente em um processo de não reconhecimento e não pertencimento diante, inclusive, das obras audiovisuais - com elas as cinematográficas - que venham a ser produzidas. Há na fragilidade de se compreender por parte do público o que é, de fato, oriundo de núcleos de diversidade cultural, um risco de relações a uma possível ação de incentivo a simples pluralidade, o que pode resultar em um não apoio ou reconhecimento de suas singularidades na forma de expressão e manifestação no momento do acesso e/ou consumo. Diante do número expressivos de apontamentos normativos da relevância do público - ou do consumidor - no processo da produção audiovisual apresentados, observa-se a necessidade urgente de aprimoramento legal, a partir da adoção da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2007), para todas as leis e normatizações que venham a ser adotadas.

Por fim, aponta-se uma ampla proposição e desafios a serem superados diante da criação, produção, difusão, distribuição e fruição da diversidade cultural no cinema brasileiro. Identifica-se um forte potencial de alcance com as políticas públicas e sociais adotadas, mas se constata que entre os princípios diretores apresentados há uma fragilidade de aprofundamento que permitam que as mesmas consigam ser plenamente efetivas, que vão desde a fragilidade de representação legal e institucional junto ao Estado, até a superando as barreiras e tradições culturais e econômicas da indústria audiovisual que são sustentadas nos princípios da indústria cultural e que podem interferir diretamente na soberania do Estado. Como já identificado, entre proposições, normas e leis, há o desafio de que a soberania do Estado alcance concretas ações para a efetividade da contemplação da diversidade cultural no cinema em todo o processo proposto, entre produção, distribuição e consumo, e que resultem não apenas a expansão em números e mercado

voltados a concretização da pluralidade ou ainda em produções oriundas de núcleos de diversidade cultural que não possuem acesso e consumo.

7.3 A realidade social condicionada

A partir das premissas apresentadas, compreende-se que a consolidação da diversidade cultural no cinema encontra uma série de desafios a serem enfrentados e transpostos, envolvendo a relação direta com o processo de produção instaurado. O primeiro deles é o cenário da vida social determinado pelo processo de produção, distribuição e consumo capitalista. Ele se estrutura na apropriação da vida material que passa a estar condicionada a um sistema de ação que tem como finalidade o indivíduo produzindo em sociedade, tornando esta produção um fim da vida social para os indivíduos. A relação humana torna-se centrada e condicionada a partir do trabalho diretamente ligado ao consumo que passa a ser o ponto de partida da realização. A vida social se resume na relação entre produção e consumo, onde a força de trabalho condicionada é o principal mecanismo de ação. Ao estruturar o trabalho, ou seja, a mão-de-obra do indivíduo, em um sistema condicionado, cria-se uma realidade social na qual o trabalho manifesto deve se enquadrar para que seja absorvido. Nesta estrutura, a menos que a diversidade da manifestação do trabalho realizado tenha potencial de gerar lucros, seja por meio de sua capacidade criativa e/ou de produção, estará condicionada a ficar fora do sistema de produção industrial.

Há uma relação direta entre trabalho e cultura quando, no pensamento marxiano, compreende-se a cultura como uma base determinada de uma estrutura social que constrói o processo de produção, envolvendo diferentes aspectos da prática humana. Desta relação, considerando a afirmação de que o processo histórico interfere e determina a vida social, é possível afirmar que a diversidade cultural encontra resistências em sua manifestação no processo de produção, já que se distancia, difere do modo de ser e estar culturalmente para a vida social condicionada, o que converge com a tese apresentada. Desta forma também, a menos que tenha potencial de gerar lucro para a força de capital da vida social instaurada, a mão-de-obra oriunda da diversidade cultural igualmente terá dificuldades de encontrar espaço de produção de sua força de trabalho. Mesmo o cinema sendo um espaço onde a manifestação da expressão cultural nas suas mais diversas formas pode ser explicitada com concretude, haverá barreiras de acesso, pois os espaços de produção da vida social se encontram condicionados ao lucro. Assim, pensar em efetividade de políticas públicas e

sociais voltadas à diversidade cultural envolvem linhas tênues de barreiras de resistência e acesso, acima de tudo, ao próprio modelo da vida social instaurado.

Mais do que produzir e consumir, uma peça determinante no processo de produção e também desafiadora para a diversidade cultural é a distribuição, um instrumento de modulação que determina a distribuição dos produtos produzidos, ou seja, do acesso as mercadorias produzidas. Além disso, distribuição está diretamente ligada a própria distribuição do indivíduo e sua participação no interior da produção. É por meio da detenção do poder de distribuição que se alcança - ou não - a possibilidade também de produção, obtendo assim o controle da própria força de produção. A distribuição é condicionada com o retorno que venha a se obter com ela, retorno fundamentalmente de poder ou financeiro.

Como resultado, a diversidade cultural na manifestação cinematográfica encontra o duplo desafio, primeiro de conseguir ser distribuída e ser acessada para que possa ser consumida, já que sua distribuição torna-se condicionada ao alcance do lucro. Sem a possibilidade de gerar lucro, mesmo que seja produzida, dificilmente terá a oportunidade de ser distribuída. E segundo, que o espaço de participação para o processo de produção se torna também condicionado ao potencial de lucro. Dependendo de onde se encontra o produtor no processo de produção cinematográfica, ele sequer tem a possibilidade de produzir uma obra que permita estar em condições de acesso à distribuição, pois está determinado em uma ação com sua força de trabalho distante do espaço de produção cinematográfico, a margem ou fora do processo industrializado do cinema.

Tais desafios apoiam a tese de que a efetividade das políticas públicas e sociais voltadas à diversidade cultural no cinema brasileiro não é plena, o que a torna não efetiva, já que apenas acontecerá uma possível efetividade para uma parcela do todo, aquela em que as produções tenham oportunidade de serem produzidas, ou seja, onde o trabalho da diversidade cultural seja manifesto desde que condicionado ao potencial de lucro ou da manutenção da estrutura social. Como a própria regulamentação determina, a diversidade cultural deve ser contemplada abarcando os diversos modos de manifestação social para que possam criar, produzir, difundir, distribuir e fruir. Se nem todos os modos de manifestação social abarcam a possibilidade de criar, produzir, difundir, distribuir e fruir, exatamente por conta do modelo da vida social instaurado, aponta-se uma inicial inefetividade ou uma parcial efetividade, atendendo apenas a alguns núcleos/grupos de diversidade cultura.

A possibilidade, visando a manutenção e o controle da vida social, conforme apresentado por Offe (1984), envolve a contemplação de partes do processo de produção, distribuição e consumo, ou como a regulamentação apresenta, partes do processo de criação, produção, difusão, distribuição e fruição dando uma parcial sensação de efetividade, mas essa ainda apenas voltadas aos núcleos/grupos que estejam em movimentos de reivindicação que sejam dialéticos ao modelo da vida social instaurado. Há uma parcial contemplação das demandas dos núcleos/grupos reivindicantes, desde que sirvam como vitrine de potencial criativo para serem absorvidos – ou não – pelo sistema de produção, mas que, de maneira determinante, não coloquem qualquer risco ao sistema. Os núcleos/grupos excluídos do potencial de lucros, que não coloquem em risco o modelo da vida social e nem reivindiquem seus direitos, estarão inevitavelmente excluídos da possível efetividade das políticas públicas e sociais adotadas. Partindo deste apontamento, por mais que as políticas públicas e sociais busquem uma valorização, preservação, expansão, acesso e fruição da diversidade cultural por meio do cinema, elas sempre serão, na melhor das formulações e execuções - no máximo -, parcialmente efetivas no modelo da vida social instaurado.

Retomando a ideia ao pensamento marxiano, os acúmulos do capital por meio do ganhar são segmentados para grupos da sociedade e não para todos. A estrutura social se divide em três grandes grupos: o grupo envolvido com a classe dominante – detentora do acúmulo de capital - comandando o processo de produção e os trabalhadores condicionados a ela, oferecendo sua mão-de-obra como força de trabalho; o grupo que permanece a margem do processo de produção ligado a uma realidade condicionada ao grupo anterior, envolvendo pequenos empresários e produtores locais; e o grupo excluído do processo, com suas próprias sistemáticas de produção na vida material. Na relação entre cultura e processos de produção, compreende-se a diversidade cultural condicionada ao segundo e/ou terceiro grupo, o que, naturalmente, resultará em resistências para conseguir espaços de participação do processo de lucro, o que resulta em uma dialética entre os grupos e o processo de produção na vida social. Ao mesmo tempo, no caso dos excluídos, o domínio próprio de ideias e valores, inclusive acerca do processo de produção, faz com que os permitam estar distanciados, alheios a isso e/ou serem fontes determinantes de transformações nos ambientes dialéticos, viabilizando novas formas de relações e convívios sociais, que possibilitem pensar em adequações e até mesmo trocas de elementos de referencialidade que sejam divergentes aos da vida social instaurada. Tornam-se, por

isso, riscos, ameaças ao modelo, resultando na práxis em um distanciamento, uma alienação ao sistema como resultado natural do processo da vida social instaurada.

Outro desafio, entre os principais que abarcam a diversidade cultural em sua manifestação no cinema, é que há uma cultura historicamente instaurada e solidificada em mecanismos de manutenção e dinamização do acúmulo de capital por meio do processo de produção, distribuição e consumo da qual a própria existência do cinema se estrutura. Esta cultura predominante, que possui tal característica, apresenta diferentes aspectos da prática humana condicionados a uma concepção de consciência como existência social que se molda a uma vida social, refletem uma vida também voltada à produção e consumo, o que faz com que atue como ferramenta comunicacional de manutenção da própria cultura.

As manifestações culturais que diferem deste modelo acabam encontrando resistência de aceitação, a menos que estejam diegeticamente submersos em realidades escapistas, pois há uma construção ideológica e fetichista no processo de produção que condiciona e impulsiona ao consumo de um determinado tipo ou tipos determinados de mercadorias. Como reflexo, toda produção que seja diferente, divergente da prática de consumo condicionada, terá menos público, menores bilheterias, ou seja, menos lucro e, por conta disso, menos espaços de exibição. Cria-se, uma situação dialética entre as produções com perfis culturalmente instaurados e as oriundas de diversidade cultural que, para serem absorvidas, demandam a mudança dos hábitos de consumo, seja por iniciativa dos próprios consumidores e/ou a intervenção do Estado para a realização de ações, entre elas o próprio investimento em educação e cultura.

Mais um desafio existente para a diversidade cultural é a sua própria manutenção e transformação diante da realidade social para que consiga se manter capaz de ser e se manifestar de uma maneira genuína, inclusive por meio de manifestações artísticas e mercadológicas, como o próprio cinema. Ao condicionar o modo de produção da vida material ao processo da vida social, o processo de produção torna a realidade social e cultural determinadas, moldadas em sua manifestação e necessidades que passam a estar diretamente ligadas ao consumo e acúmulo de bens de capital. Desta forma, ao serem condicionados por uma consciência homogeneizadora, torna-se mais dinâmico o processo de manutenção da produção, distribuição e consumo, o que dificulta o modo de ser e de se manifestar das diversas formas de existência cultural. Como lembram Marx e Engels (2005), a destituição do isolamento primitivo das diferentes nacionalidades por meio do desenvolvimento do modo de produção, circulação e divisão do trabalho fazem com que as características sociais manifestas de ação puramente material se tornem historicamente

mundiais. Com isso, as manifestações culturais nas suas mais diversas formas, seja no âmbito local, quanto nacional, ou se tornam condicionadas a uma cultura universalizada ou criam mecanismos de defesa e manutenção.

Por meio dos processos de produção da vida material, os homens passam a ser indivíduos compreendidos como força de trabalho, como mercadoria do processo de produção, no qual o determinante no processo é, por meio de sua mão-de-obra – de seu trabalho – que se transforma em mercadoria, para alcançar o ganhar e conquistar o consumo, atingir o objetivo de ter. Por meio de mecanismos ideológicos e de alienação, conscientemente o indivíduo passa a se enquadrar ao modelo social econômico proposto, o que resulta em uma desfragmentação de suas próprias características e sua manifestação cultural singular, por conta disso a sua diversidade se retrai, confinando-se no próprio ser, transformando-se gradativamente até que se perca ou que permaneça restrita e/ou retraída.

Ampliando os desafios apresentados para a diversidade cultural no cinema, ao agregar o pensamento acerca da comunicação no processo de produção capitalista, as barreiras passam a não envolver apenas a necessidade de se colocar e se consolidar como mercadoria com potencial de lucro, mas também como uma manifestação de ação e transformação social, sendo uma ferramenta de enfrentamento do sistema instaurado, o que resulta, em ambas as situações, em resistência acentuada de sua manifestação.

Retomando os conceitos, Martino (2010) ao apresentar que a comunicação é compreendida como uma ação de manifestação da consciência de um homem para outrem, que esteja consciente e em mesma capacidade de cognição, cria-se uma compreensão de que comunicação é a relação entre consciências. Comunicação e cultura tornam-se diretamente correlacionadas. Mais do que compreendida como uma prática social imediata, que possui característica constitutiva da consciência humana ou mesmo das relações interpessoais, a comunicação passa a ser assumida como um exercício coletivo, inclusive utilizado como estratégia de poder. Com tais conceituações, torna-se possível afirmar que a comunicação, como forma de manifestação cultural, é determinante para a manutenção, preservação e transformação realizadas de forma consciente sobre a própria cultura. Como já apresentado, o cinema torna-se ferramenta comunicacional adequada para as mais diversas formas de manifestação cultural, seja real ou imagética, sendo um espaço comunicacional acolhedor para a diversidade cultural.

Na compreensão marxiana acerca da cultura, destaca-se a compreensão de que ela, mais do que ser uma estrutura social que constrói um processo de produção e identificação, é capaz de transformá-lo, alterando a própria história acerca de uma dada realidade, com

isso, torna-se capaz de alterar - inclusive - a sociedade capitalista e sua vida social. Como apontam, Marx e Engels, na compreensão de Bottomore (1988), a cultura é a base de diferentes práticas humanas manifestas, sejam elas estéticas, de ideias, valores e crenças, permeadas por lógicas intrínsecas construídas também com seu legado histórico. Como os autores afirmam, a cultura está no âmago, na essência da concepção de consciência do homem como uma existência social, tornando, por meio dela, a construção de uma consciência a respeito de um estado de coisas existentes e, mais do que isso, condições para a transformação desse estado de coisas. A partir da compreensão dos autores, torna-se possível afirmar que a cultura - a manifestação da consciência, em uma existência consciente - uma das ferramentas mais efetivas de transformação social, uma ferramenta de ação social.

A diversidade cultural, ao ser compreendida como a variedade de expressões culturais existentes que são capazes de se comunicar nos mais diversos modos de se criar, produzir, difundir, distribuir e fruir suas expressões culturais, abarca uma relevância acentuada como manifestação social. Se há uma existência consciente e condicionada para a vida social, ao deparar-se com outras formas de existência consciente para a vida - não necessariamente uma vida social -, cria-se a possibilidade de acesso a domínios próprios de ideias e/ou valores, podendo provocar uma expansão, uma transformação da própria consciência condicionada. Com isso, pode se tornar uma iniciativa de enfrentamento da forma de vida social capitalista. Se a cultura é a ferramenta de transformação por meio da consciência, a manifestação da diversidade cultural é a ferramenta de expansão da consciência cultural, apresentando-se como um leque de possibilidades com ideias e valores autônomos ao sistema de produção da vida social. Por conta disso, os grupos sociais excluídos do processo de produção da vida social, com suas sistemáticas próprias de produção da vida material, são compreendidos no pensamento marxiano como capazes de gerar profundas transformações sociais.

Neste cenário desafiador para a manifestação da diversidade cultural, a partir do pensamento marxiano, três mecanismos de preservação e manutenção da vida social capitalista se apresentam: um processo de homogeneização da consciência social, e com isso das mais diversas formas de cultura minando as formas de vida social que não integrem ao sistema instaurado; a não disponibilização do acesso as manifestação de diversidade cultural e/ou sendo disponibilizadas/distribuídas estando condicionadas a espaços sociais locais de limitado acesso que não coloquem em concorrência como mercadoria a ser consumida e, por fim, apropriando-se do pensamento de Offe (1984), com

a manifestação condicionada sob controle do Estado por meio de políticas públicas e sociais que garantam o direito à expressão, à comunicação, à relação social, mas apenas para algumas parcelas da população, de modo condicionado e fracionado, atuando de maneira estratégica para evitar conflitos.

Os mecanismos de preservação e manutenção da cultura pertencente a vida social instaurada permitem evitar um processo de expansão da consciência dos indivíduos que poderiam gerar duas situações na estrutura social: questionamentos acerca do modo de produção e consumo, com isso, possíveis rompimentos da forma de consumo adotadas e condicionadas ao processo de acúmulo; e questionamentos sobre a própria consciência condicionada da força de trabalho e sua forma de apropriação, modulação e reconhecimento da mão-de-obra, do trabalho em si. Com isso, um possível conflito entre a força de trabalho e a força do capital. Como resultado, compreende-se uma possível manifestação de consciência que coloque em risco a estrutura do sistema de acúmulo do capital.

O Estado, como responsável pelo equilíbrio e manutenção da vida social, torna-se o principal mecanismo de conservação – de fato – das condições materiais de existência, como sustenta o pensamento marxiano. É por meio das políticas públicas, com ações que o governo realiza ou deixa de realizar, e das políticas sociais para equacionar a relação entre trabalho assalariado e não assalariado, que os indivíduos encontram formas condicionadas de expressão, manutenção e preservação de sua forma de ser, de existir em sociedade, com suas características de diversidade cultural.

Ao retomar as ideias apresentadas, identifica-se que o desafio da contemplação da diversidade cultural encontra duas circunstâncias claramente complementares na vida social: A primeira envolve os conflitos entre classes sociais e a segunda abarca o conflito entre o local/nacional e o global. Em ambos os casos tanto a infraestrutura, quanto a superestrutura buscam ser mantidas ou ajustadas para atender aos interesses aos modelos do sistema da vida social instaurado ou resistir a eles. Seja como for, em ambos os casos a diversidade cultural, se não cuidadosamente administrada pelo Estado, torna-se um risco para a manutenção e expansão do modelo da vida social instaurada, sendo ela, não controlada, um possível instrumento de auxílio ao rompimento do próprio modelo da vida social. Por conta disso, reforça-se a tese defendida nesta pesquisa. Por mais que se busque a contemplação, o desenvolvimento, aprimoramento e consolidação de políticas públicas e sociais voltadas à diversidade cultural, são ferramentais condicionados que não possuem

condições de serem plenamente efetiva na vida social. Assim, serão efetivas apenas nos pontos em que não coloque em risco a estrutura do modelo social capitalista.

No entanto, compreende-se fundamental considerar que, mesmo sendo formas condicionadas, as políticas sociais e públicas são ferramentas de suporte fundamentais para a manifestação da diversidade cultural diante das barreiras encontradas pela estrutura da vida social capitalista, propiciando, de alguma forma, mecanismos sociais de alcance dos princípios do cumprimento dos direitos dos indivíduos de se manifestarem e se comunicarem em sua forma de ser como existência consciente. Porém, é preciso ponderar que há diversos elementos a serem considerados que envolvem a execução das políticas sociais e públicas. Em síntese do pensamento de Cohen e Franco (1992), as políticas públicas e sociais trabalham com tentativas de desenvolvimentos sociais buscando a realização concreta de fins, objetivos e metas desejados e planejados a partir de parâmetros de distribuição e emprego de ações, além de atingir outros fins, como a adequação entre a estrutura e a demanda da força de trabalho empregada e a distribuição de ingressos dos limites politicamente pretendidos.

A partir desta realidade social desafiadora para a diversidade cultural e para sua própria consolidação no cinema, esta pesquisa buscou entender quais as condições e o possível alcance de efetividade das políticas públicas e sociais implantadas dentro da realidade da vida social no Brasil, já que, como Offe (1984) lembra, os resultados alcançados por políticas sociais dependem de diversas estratégias conflituosas entre os envolvidos. Assim, não basta a implantação para seu êxito, faz-se necessário um processo de avaliação de seu real alcance e possível êxito.

Desprendendo-se da amarra do homem condicionado a realidade social categorizado como indivíduo, Marx apresenta, no conjunto de suas obras, a força do homem como construtor de sua própria história e realidade. Como condutor e conduzido por um processo entre construtor ativo e passivo de uma realidade social que, por meio do trabalho, consegue materializar e dar valor a sua própria existência e presença nesta realidade. Com suas características e habilidades é capaz não apenas de construir mercadorias, por meio de seu trabalho, mas de construir realidades sociais nas quais, por meio de processo fetichista e de alienação – inclusive alienação consciente e consentida – acumular, ampliar e multiplicar o próprio resultado do valor do trabalho.

Em seu processo de construção da realidade social capitalista o ser social, nesta realidade histórica em que é peça co-criadora de maneira ininterrupta, passa a identificar seu valor de existência social pelo acúmulo e projeção de sua própria existência nisso,

tornando o ter e não o ser a mola propulsora da própria existência do homem nesta realidade agora social. O ter justifica as decisões, os atos, as consequências de todas as estruturas sociais instauradas. O homem ao ser adequado – por meio de sua mão-de-obra, com a força de seu trabalho – torna-se força de trabalho, mercadoria da produção, seja ele alienado ou não, torna-se não apenas cúmplice do processo, mas sim um co-criador.

A consciência de sua posição e ação nesta realidade social posta, compreendida como vida social, faz com que o homem se identifique mais ou menos com padrões pré-estabelecidos e passe a consumi-los para atender as necessidades ideológicas do processo de ter e acumular, tornando-se também uma peça de manutenção da estrutura de consumo e, com isso, da própria realidade capitalista.

A consciência que seja capaz de transcender o ter e se voltar ao ser, em processo de autonomia das lógicas de ferramentas fetichistas e alienantes, faz com que o indivíduo seja capaz de identificar suas singularidades diante de um contexto social mais homogeneizador. Ao se identificar como singular com suas próprias características de um ser inserido e pertencente a uma estrutura social também singular, condicionada por uma vida material, pode se apropriar de sua identidade, seja ela autônoma ou co-integrada, pertencendo desta forma um grupo social, a um grupo cultural, a uma vida material construtora de sua própria história. Desta forma, a existência consciente da realidade social em que viva permite ao indivíduo buscar formas de autonomia de sua concreta e singular forma de ser para discernir, resistir e até se contrapor diante das ferramentas do sistema social condicionado.

Entende-se, desta forma, que a contribuição mais relevante do materialismo histórico-dialético nesta pesquisa está no ferramental para a capacidade de compreensão da própria realidade capitalista, com seus mecanismos de ação e manutenção; bem como, de fundamental importância, propor e alertar ao pesquisador que é determinante considerar na compreensão e análise do movimento real de um objetivo de pesquisa, inserido em uma determinada realidade social. Entender ainda que, nesta realidade social, a própria consciência do homem é criada por ele, sendo ele o criador de toda vida social, em sua grande parcela condicionada e consensuada. Desta forma, para a análise da ação do homem deve ser considerada sua concepção de consciência como existência consciente.

A compreensão de homem com suas características de pertencimento de ser, mais do que sua parcela integrante de pertencimento do ter, e sua apropriação de suas características de identidade singulares resultam em uma busca por autonomia do seu modo de existir, de construir em sociedade. Permitem ainda que busque formas de ser um

co-criador e expansor, ao longo de sua história, de realidades sociais diversas que possam ser instauradas, estruturadas, modificadas e perduradas, consolidando características de singularidades culturais apresentadas em seu modo de ser.

É por meio da manifestação comunicacional e artística que o homem pode expressar, manifestar, registrar, multiplicar, consolidar e posterizar sua forma de ser. Por sua essência, a diversidade cultural parte de uma concepção dialética com o ter, com a própria realidade capitalista, pois há um conflito ontológico entre o ter e o ser. Neste complexo cenário dialético, esta pesquisa se propôs a identificar se as obras oriundas de núcleos de diversidade cultural - sejam eles de grupos que estejam a margem ou excluídos da realidade social capitalista - estariam conseguindo, mesmo de modo condicionado e controlado, alcançar, concretizar e consolidar seu espaço de manifestação comunicacional por meio do cinema e o resultado foi que tal busca não tem se concretizado em todo processo cinematográfico.

7.4 A diversidade cultural na existência condicionada

Desde o início do dialógico deste trabalho com a fundamentação teórica-metodológica de Marx com o apoio de Engels, a palavra consciência tem estado constantemente presente. Consciência individual, consciência coletiva, existência consciente. É da consciência em diversas nuances que surge o conceito de cultura. E de todo imbricamento do sistema de produção material e industrial que tanto a consciência, quanto a cultura se modificam por meio da ideologia, da alienação, do fetichismo, do poder simbólico, da própria identidade, entre outros conceitos tratados até aqui. É por meio da consciência que o homem produz sua própria história social e cultural, além de as manter e as transformar. A consciência humana é a essência do pensamento desta pesquisa, inclusive acerca da própria comunicação.

Ao se propor compreender se uma política pública é efetiva para a diversidade cultural aplicada ao cinema, torna-se fundamental, desta forma, percorrer os processos de consciência, da existência consciente do próprio homem na dada realidade em que vive. Trajetória longa percorrida nas páginas que antecedem a esta. Trajetória longa até mesmo para a análise do problema de pesquisa proposto, é fato. Mas uma trajetória basal para a compreensão do conceito de diversidade cultural do qual se propõe trabalhar. A longa trajetória desenvolvida entre premissas e de sistematização do conceito diante da realidade capitalista traz à baila um elemento central do processo de desenvolvimento desta pesquisa: a consciência. Compreendido isso, torna-se possível tratar a própria diversidade

cultural de maneira mais consciente. Vale lembrar aqui que a consciência que está sendo levantada abarca a consciência de classe do pensamento marxiano, mas especialmente a do homem que produz o próprio homem, como aponta Marx (1989).

É Bottomore (1988) que apresenta o conceito de consciência de classe que melhor define a sistematização do conceito de cultura marxiano, como já apresentado neste trabalho, como um elemento central da concepção de consciência como existência consciente, sendo ela ligada diretamente a um estado de coisas existentes e ainda capaz de transformá-lo. O homem, mais uma vez lembrado, torna-se o construtor da própria história, de sua própria cultura, de sua existência consciente. É desta compreensão de cultura que é possível entender que a diversidade cultural surge da raiz de diversas existências conscientes que se entrelaçam com a cultura formando a consciência coletiva diversa das demais como consequência de sua trajetória única de construção. É essa consciência coletiva que irá, por meio das trocas e relações humanas ao longo da história se manter e se transformar resultando na influência direta na existência conscientes do próprio ser humano que pertence a esta determinada cultura.

Pensar a diversidade cultural a partir de um pensamento marxiano é falar de consciência, existência consciente. Agregada aos pensamentos oriundos de inspirações marxianistas, sistematizar o conceito de diversidade cultural é falar sobre identidade, pertencimento, reconhecimento, vontades manifestas e moldadas. Torna-se uma questão dialética entre concentração e diversidade, de dominantes e dominados e/ou excluídos da vida social.

Convergente e complementar ao pensamento marxiano, Lévi-Strauss (1953) compreende a relevância da diversidade cultural por meio de suas contribuições culturais com seus traços e aquisições que considera isolados, sendo eles desvios entendidos como diferenciais que possuem amplo potencial. São os traços, as aquisições isoladas, ou seja, os desvios diferenciais que o autor aponta serem correspondentes a maneira própria que cada sociedade escolheu ao longo de sua história para exprimir e satisfazer as aspirações tanto humanas, quanto de um grupo social. Desses diferenciais é que surgem a diversidade cultural com seu potencial de contribuir para o desenvolvimento das estruturas sociais e culturais. A partir da vontade individual e coletiva que surgem as trocas e contribuições entre as mais diversas formas de ser e existir no mundo, tornando-as fecundas e necessárias para a evolução individual e social. A diversidade cultural que aqui está sendo abordada envolve, em síntese, a diversidade de formas de ser e existir no mundo de uma dada

maneira buscando ser ela consciente, em uma existência consciente tanto individual quanto coletiva, em âmbito local quanto global.

No pensamento de Leví-Strauss (1953), a vontade de vivenciar as trocas e contribuições culturais e sociais parte do próprio ser humano e se tornam maiores no contexto social. Tal vontade, oriunda de uma existência consciente e de uma consciência coletiva, dependerá sempre de uma disposição individual e cultural coletiva, o que o autor chama de reciprocidade entre culturas sociais. Esta relação de reciprocidade, ou ausência dela entre as culturas, torna-se mais facilmente compreensível quando ele apresenta os conceitos de cultura cumulativa e cultura estacionária. Ao se compreender, por meio da cultura cumulativa, que tudo que é análogo ao que lhe é conhecido, dotado de significações, torna-se mais facilmente recebido e trocado, compreende-se a dificuldade e resistência iniciais do ser humano ao que lhe é diverso, neste caso, a diversidade cultural.

Entre a relevância da diversidade cultural e a dificuldade do ser humano em lidar com ela, ao longo da sistematização de seu conceito, é possível identificar seu desafio de ser reconhecida e se criar reciprocidade. Outro ponto fundamental apresentado no processo das relações culturais por Leví-Strauss é identificar a relevância em compreender de modo consciente e coletivo que todas as culturas originalmente são diversas entre si, seja em âmbito local, quanto global. A diversidade cultural é parte de nossa cultura por nossa própria trajetória histórica envolvendo aspirações, necessidades e as próprias trocas e contribuições entre grupos sociais.

No entanto, ao mesmo tempo em que somos culturalmente diversos, a sistematização do conceito de diversidade cultural inserida na realidade social capitalista permite compreender como a produção material do sistema se apropria da própria consciência para alterar a vontade do ser humano. Ela traz à consciência do ser humano uma consciência invertida, como define o conceito marxiano, na qual faz com que se acredite que é preciso ter para ser reconhecido, parecer-se com um grupo social pré-determinado, adotar o consumo como fonte de felicidade, ou seja, viver de modo consciente a partir de padrões estereotipados, inclusive segmentados em nichos. Com isso, o modelo social constrói não apenas uma identidade individual, mas fundamentalmente uma identidade coletiva padronizada, ou seja, uma identidade cultural moldada aos interesses do sistema.

Neste pensamento, ser diferente é estar a margem ou fora do sistema de vida social capitalista. É relevante considerar que em um pensamento de tolerância, não haveriam restrições tão caracterizadas ao modelo de cultura capitalista adotado se não fosse este o modelo que se movimenta local e globalmente para tornar seu modelo cultural o mais

forte, o predominante e controlador diante de todos os outros que possam existir, desde que estejam dentro de seu escopo de interesse comercial e econômico.

Um outro ponto entre os mais significativos de todo processo de sistematização do conceito de diversidade cultural deste trabalho envolvem a necessidade de núcleos oriundos de diversidade culturais de conseguirem conquistar espaços sociais de reconhecimento e pertencimento. São ambos muito além de apenas a existência da representação, como normalmente busca-se considerar no âmbito social, inclusive nas instâncias de poder. Como os pensamentos marxianos e de Leví-Strauss convergem, o processo de pertencimento, de se sentir fazendo parte, e de reconhecimento, de se admitir como correto, verdadeiro, fazem com que a diversidade cultural integre ao processo da vida social em âmbito local e global, o que a torna, obviamente, uma parte integrada da vida social, com suas relações e trocas. No entanto, o ponto determinante e limitante desta questão é exatamente, como amplamente apresentado, a condição de que a diversidade cultural é uma ferramenta de transformação e evolução das estruturas culturais e sociais. Isso significa que seu pertencimento e representatividade irão provocar transformações no modelo da vida social vigente. Esta transformação para o sistema da vida social não é algo pretendido ou desejado, sendo que toda sua estrutura, como foi apresentada até aqui, busca manter seu modo de ser e existir.

Assim, torna-se mais uma vez importante considerar que em um sistema que se apropria da própria cultura como material de produção, utiliza valores e poderes simbólicos, fetichistas, ideológicos, de alienação, de diversão e entretenimento por meio de uma concepção de reprodutibilidade estereotipada, tanto em âmbito local, quanto global, não haverá espaço para uma contemplação efetiva da diversidade cultural. Neste cenário ela poderá ser parcialmente absorvida e moldada ao sistema, ou será parcialmente contemplada para não provocar processos de manifestação e lutas sociais contrários ao sistema social ou ainda simplesmente e completamente excluída dos processos da vida social, especialmente os produtivos e de fruição.

Cria-se um ambiente global dialético entre processos de homogeneização e possibilidades de heterogeneidade com os desenvolvimentos tecnológicos no quais o Estado, em cada região em que se encontre, torna-se regulador de tais relações sociais. Como apresentado, o Estado no sistema da vida social capitalista atua para o controle da vida social, mas também atua pela manutenção do próprio sistema capitalista. O que, mais uma vez, reforça-se o desafio quase intransponível para processos de heterogeneidade e a efetividade da manifestação da diversidade cultural nos processos comunicacionais e

culturais, inclusive por meio da arte. A dialética entre homogeneização e heterogeneidade coloca a segunda inevitavelmente em desvantagem diante da primeira, já que em territórios integrados a vida social capitalista, sob tutela do Estado, naturalmente terão em sua estrutura e modo de ser o predomínio a tendência a homogeneização.

São as políticas públicas e sociais como uma das possibilidade de espaços de representação e pertencimento apresentada para a contemplação da diversidade cultural, mesmo que restritas e limitadas sob tutela do Estado, apresenta outro limitador. Criadas a partir de demandas sociais ou visando estabelecimento da ordem social, elas ainda possuem um desafio complementar para os núcleos de diversidade cultural: a exigência que eles estejam institucionalizados dentro de padrões da cultura predominante, adotada pelo Estado para que possam ser representados.

De modo empírico, sendo as regulações do Estado institucionalizadas, as políticas públicas e sociais que surgirem a partir de demandas sociais precisam estar dentro do modelo institucionalizado. No entanto, se uma dada cultura oriunda de um núcleo de diversidade cultural não é institucionalizada nos moldes da cultura predominante, não há como dialogar com os sistemas institucionalizados. Cabe, assim, ao Estado cumprir e pensar por elas, as representar, o que torna o processo restrito e não participativo ou pertencente a busca por reconhecimento e pertencimento. É necessário que o Estado também tenha vontade de a tornar pertencente e a reconhecer como parte não só representada, mas também ativa nos processos de regulação e contemplação. Mas se Estado não as representa por interesse e/ou desatenção, não há contemplação desta respectiva cultural diversa não institucionalizada em seus moldes.

Como alternativa, a alteridade somada a tolerância, a gratidão e a própria humildade, como apresentado por Leví-Strauss, tornam-se instrumentos em defesa da diversidade cultural não apenas no âmbito individual e local, mas também no âmbito global, inclusive em todas as instâncias sociais, obviamente as que integram o papel do Estado e as ações das políticas públicas e sociais. A riqueza da diversidade cultural está na capacidade de aceitar o mundo a partir de uma perspectiva diferente da adotada e conhecida, seja ela individual ou coletiva, a partir da cultura referenciada e convencionada.

É a alteridade que, ao ser aplicada, resulta na ampliação da capacidade de percepção, de convívio, de formas de ser e existir no mundo. Amplia-se por ela a capacidade de percepção, de convívio, além da expansão do próprio potencial intelectual e criativo e, com isso, uma expansão da própria consciência, da existência consciente diante da vida e do mundo em que se vive e/ou que se dialoga por meio da alteridade. Olhar por

outro ângulo pode ser um despertar de consciência tão poderoso ao homem que o permite resignificar seus próprios conceitos de cultura, de valor humano e social, tendo como resultado o próprio rompimento com a estrutura da vida social. Por conta disso, a diversidade cultural é vista como uma ameaça. E a alteridade como mecanismo de aberturas e reciprocidades para a diversidade cultural.

A diversidade cultural é compreendida, desta forma, também nesta condição, como ferramenta de combate a concentração, a massificação, a estereotipagem, a padronização, a individualização oriunda da lógica de produção industrial que fundamenta as relações de existência consciente e a consciência coletiva baseadas no consumo. Volta-se a contraposição as relações rápidas e superficiais diante de suas singularidades, com compreensões da própria existência sem profundidade, voltadas ao divertimento, ao entretenimento, em busca de uma felicidade formatada em padrões estereotipados. O acesso, as trocas e as contribuições oriundas da diversidade cultural, em suas variadas formas existência e manifestação, criam e viabilizam ferramentais de consciência que permitem ao homem - ao homem inserido em sociedade - modificar a própria realidade social em que vive, seja no campo privado quanto no coletivo. Buscando entender com clareza sua própria existência consciente com suas formas de ser e existir no mundo, isso pode gerar alterações nas relações humanas de convívio e, como consequência, na própria estrutura de manutenção social capitalista.

A alteridade aplicada à diversidade cultural de modo ideal, seria um possível caminho de efetividade para a concepção de políticas públicas e sociais. De maneira teórica, aplicar a alteridade envolve olhar para a humanidade respeitando e buscando compreender suas inúmeras distinções de raças, credos, crenças, hábitos sociais, culturais etc entendendo que todo ser humano - todo homem -, assim como a si mesmo, tem o direito de viver com dignidade e respeito, aceitando o outro em todas as suas convicções sinceras e não compactuando com processos de exclusão, execração ou condenação aos que não possuem o mesmo modo de pensar a partir de sua referencialidade de existência consciente.

A alteridade auxilia no processo de não promover e alimentar o ódio, a repulsa, a subjugação ou o oportunismo aos que são diversos, mas sim respeitar e tolerar questões culturais que são diferentes e também compreendidas como fragilidades alheias por quem as observa. Promove uma construção de consciência global de que existem diferentes graus de desenvolvimento em diversas instâncias na estrutura social, de uma dada cultura que envolvem variações em conhecimento científico, tecnológico, de convívio, de valores,

crenças etc. Ela viabiliza a compreensão para que as relações entre grupos sociais diversos envolvam tratar todas as formas de estrutura e desenvolvimento social com respeito e tolerância, sem pretensões de domínio ou extermínio, compreendendo, acima de tudo, que outros seres humanos têm de existir e se manifestar no mundo. A efetividade na diversidade cultural se apresenta no equilíbrio em descobrir e respeitar a individualidade cultural de um grupo social e criar espaços de trocas e contribuições não impositivas, opressoras e/ou manipuladoras.

Para a situação idealizada, não há regras prontas e formatadas de condutas e ações, pois cada singularidade cultural exige individualidade de raciocínio com alteridade e respeito - não a partir de nosso olhar, mas do outro - para primeiro compreender e depois criar possíveis conexões, trocas, hibridações e transformações entre culturas. As relações fundantes que envolve a diversidade cultural são: respeito e tolerância entre as culturas envolvidas. A partir delas torna-se possível realizar trocas para a construção do bem comum. Mas cada situação de trocas e contribuições é única, singular por questões históricas, culturais, sociais e geográficas das culturas em movimentos para construir relações de reciprocidade. Tais relações devem possuir uma consciência de convivência coletiva, mesmo com suas diversidades culturais, suas fronteiras, buscando evoluir por respeito, reciprocidade e não extermínio como sempre, de certa forma, a consciência do homem promoveu local e globalmente diante das diversas formas de ser e existir no mundo até então.

O incentivo à heterogeneidade se torna uma forma alternativa de valor social. Ela permite ser mais que um valor, mas sim ferramental articulável à construção de um novo tecido coletivo, que incrementa a sensação de pertencimento, permitindo que se reconheça, bem como seja reconhecido e não simplesmente representado nas suas diversas formas de ser e existir. Cria-se um incentivo para tornar os indivíduos oriundos de núcleos de diversidade cultural e as próprias culturas diversas visíveis socialmente em âmbito local e global, respeitando suas diferenças. E, de maneira convergente, apresenta-se que é por meio das ações do local ao global, ou seja, de dentro para fora, que os processos de transformações culturais e de consciência melhor acontecem. É do pequeno ao grande movimento que se torna possível viabilizar uma interconexão das relações culturais no âmbito global de modo construtivo e benéfico.

O materialismo histórico-dialético apresenta profundo incômodo diante da vida social material pelos processos que se destacam entre concentração, exploração, alienação e exclusão, apresentando um processo histórico de estrutura social capaz de minar as

diversas formas de existências culturais, as diversas formas de existência consciente, sejam elas individuais quanto coletivas. A diversidade cultura, inevitavelmente, cria um diálogo para a construção de um caminho de tolerância através da aceitação do outro, mas não da aceitação do outro visando um domínio, mas sim por trocas e contribuições. É por meio da arte que se identifica a melhor das armas de luta para a transformação da consciência porque ela desperta, une, faz pensar, dá visibilidade e acesso, traz entendimento, respeito e, acima de tudo, tolerância.

Pensar na sistematização do conceito de diversidade cultural diretamente ligado ao processo comunicacional e artístico em uma realidade social capitalista, inevitavelmente, dialoga com o próprio cinema, sendo ele uma ferramenta da própria manutenção e transformação da cultura. A proposta de pesquisar a efetivação da diversidade cultural no campo das políticas públicas e sociais voltadas especificamente ao cinema partiu da compreensão de que a cultura manifesta no cinema, inserido na sociedade capitalista, torna-se de um lado elemento apropriado pelo mercado com uma ferramenta da estrutura de produção, distribuição e consumo e, de outro, sua contraposição. As obras cinematográficas que estão produzidas a margem ou excluídas do processo da lógica industrial, que vivem com suas próprias lógicas culturais, são capazes de gerar movimentos de desestruturações no próprio sistema mercadológico cinematográfico a partir de interesses não comerciais. Configura-se um ambiente dialético entre os interesses econômicos e os interesses não comerciais, no qual a entrada de culturas diversas às consolidadas nas principais estruturas sociais cria um escopo de atenção – ou de resistência e exclusão.

A conceituação acerca da cultura, a partir das obras do pensamento de Marx e Engels, complementadas pelos diversos autores apresentados nesta pesquisa, permite apontar o papel e a relevância do cinema como manifestação cultural nas estruturas sociais, seja no âmbito local para o global, quanto o inverso. O cinema é uma das ferramentas mais poderosas de manifestação da existência consciente do homem inserido em uma estrutura social. Com suas bases de fundamentação da força produtiva, da produção material da própria vida imediata, a cultura manifestada pelo cinema se torna um dos principais reflexos de uma realidade que existe, inclusive na tentativa de rompe-la, transformá-la diante de sua flexibilidade a partir do universo imagético tão característico de sua composição e realização. Sistematizar a trajetória de compreensão do conceito de diversidade cultura na estrutura da vida social capitalista a partir do viés da arte e da

comunicação é percorrer um resgate as próprias origens das relações humanas e do próprio cinema, como posto.

7.5 Desafios diante dos resultados

Compreende-se como resultado mais expressivo desta pesquisa a demonstração de que ao longo de todo o processo de inovação, expansão, debates, desenvolvimentos e modernização propostos na área, não foi possível superar as tendências e ações da estrutura social, econômica e mercadológica do modelo capitalista original.

Aponta-se também que a força da cultura e o potencial da diversidade cultural para o desenvolvimento humano e social são claramente reconhecidas nos textos das políticas públicas e sociais desenvolvidas. No entanto, ao serem aplicadas, não demonstram alcançar efetividade, gerando uma falsa sensação de contemplação. Com isso, torna-se fundamental repensar as viabilizações promovidas para as formas de produção, distribuição e consumo para que se concretize, de fato, o acesso da população, especialmente as que possuam maior dificuldade de alcance, como as oriundas de núcleos de diversidade cultural, a todo o processo de criação, produção, difusão, distribuição e fruição como propõe de modo basal a *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*.

Há identificado ainda um processo gradativo de homogeneização no território nacional no desenvolvimento do cinema no Brasil, com apropriações de lógicas culturais cumulativas e alienação ao entretenimento que resultam em existências conscientes absolutamente limitadas quanto a relevância e características da diversidade cultural nacional, por meio do cinema viabilizado pelas exhibições dos longas-metragens em salas existentes no país. Por conta disso, há indícios de uma passividade da sociedade civil na demonstração de interesse para o consumo/acesso das obras oriundas de núcleos diversidade cultural exibidas em salas de cinema por desinteresse ou desconhecimento de sua existência. Faz-se necessário o desenvolvimento de mais engajamento da sociedade civil, com real participação e representatividade, na busca pelo cumprimento das políticas públicas propostas.

Como via para suprir as limitações identificadas, mais do que novas plataformas tecnológicas comunicacionais como caminhos de acesso ao restrito conteúdo oriundo de culturas diversas no país, é necessário que o Estado assuma seu papel mediador voltado ao atendimento dos direitos e interesses dos indivíduos, sendo concretamente responsável por

garantir equilíbrio de modo mais efetivo para a manutenção da estrutura social do qual é responsável, superando os antagonismos e desequilíbrios existentes.

Apresentam-se como perspectivas de novos estudos para a superação dos desafios constatados nesta pesquisa, delineadas pelos pensamentos e proposições de Martín-Barbero (1997, 2003, 2006), a necessidade de o Estado superar suas ações diante de um interesse de classe existente e, efetivamente, desenvolver ações como mediador do equilíbrio social que permitam o protagonismo da população nos processos políticos de proposições de metas e ações para as políticas públicas e sociais, buscando a recuperação da capacidade de representação dos vínculos existentes entre os cidadãos e a identificação de suas limitações.

Seguindo os pensamentos do autor, apresenta-se ainda a necessidade de que os núcleos oriundos de diversidade cultural sejam reconhecidos e atuantes em todo o processo de contemplação da produção, distribuição e consumo cinematográfico, inclusive nas relações com o grande público, para a garantia de suas liberdades de manifestação e expressão por meio de suas identidades próprias, em busca de uma efetiva heterogeneidade cultural e, com ela, alcançando um reconhecimento mútuo entre as esferas sociais. Faz-se necessário superar os enfrentamentos entre os interesses econômicos e os terrenos simbólicos, bem como as concepções excludentes entre as culturas e os cidadãos que limitem direito e oportunidade de que as mais diversas culturas sejam vistas e ouvidas no seu modo singular de ser.

Como reflexos, tornam-se não apenas viáveis, mas possíveis ações que permitam emergir novos e diversos padrões e modelos culturais, em uma cidadania que acolha tanto as identidades, quanto as diferenças de modo equitativo, superando os simulacros criados entre a pluralidade e a diversidade cultural, bem como os movimentos de homogeneização que tendem, cada vez mais, a criar movimentos sociais de consciências modeladas ou radicais ou extremistas de resistência.

Faz-se necessário ao desenvolvimento e contemplação da diversidade cultural, além de políticas públicas e sociais, movimentos junto a existência consciente de que a alteridade, a humildade, a tolerância e o diálogo sejam princípios fundamentais para a vida social, mesmo que em meio aos desafios do capitalismo contemporâneo. O presente estudo diante da efetividade pensada para a diversidade cultural traz a baila a necessidade basal de continuidade e ampliação dos estudos acerca do tema não apenas envolvendo a possibilidade de sua contemplação e expansão no cinema, mas sim diante da própria permanência e sobrevivência diante da realidade social. Os movimentos de

homogeneização se tornam riscos concretos da própria maneira de ser e existir do indivíduo em sociedade com suas conformações e singularidades.

Pensar em diversidade cultural, desta forma, é pensar e refletir acerca da liberdade de uma existência consciente, de muitas existências conscientes os âmbitos local e global. Após este resgate teórico e análise empírica demonstrando os desafios diante do tema, cabe a cada um de nós, existências conscientes, pesquisadoras ou não, olharmos ao nosso redor e atentarmos para a diversidade cultural que é um termômetro poderoso da vida social para a avaliação de qual caminho e de que forma o homem está sendo conduzido, enquanto indivíduo, aos abismos que perpassam sua trajetória. Há muito a ser discutido e repensado por todos nós.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M.. A Indústria Cultural – O Iluminismo como Mistificação de Massa em **Teorias da Cultura de Massa**. Org. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Saga S.A., 2002. (p. 157-202).

ALA-HARJA, M.; HELGASON, S.. **Em direção às melhores práticas de avaliação**. *Revista do Serviço Público*, Brasília, v. 51, n. 4, p. 5-59, out./dez. 2000.

ALBORNOZ, L. A. **Diversidade cultural e o campo do audiovisual: novos desafios na era digital**. In: KAUARK, G.; BARROS, J. M; MIGUEZ (org.). *Diversidade Cultural: políticas, visibilidades midiáticas e redes*. Salvador: EDUFBA, 2015, P. 135-152.

ANCINE. **Apresentação Brasil de Todas as Telas**. Disponível em: <<https://ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Brasil%20de%20Todas%20as%20Telas%20-%2001%2007%2014.pdf>>. Acesso em: 28/03/2018. (a)

_____. **Apresentação Brasil de Todas as Telas. Ano 2**. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Manoel%20Lan%C3%A7amento%20BrTT%202.pdf>>. Acesso em: 28/03/2018. (b)

_____. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016**. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 2017. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/anu%C3%A1rio-estat%C3%ADstico-do-cinema-brasileiro-2016>>. Acesso em: 12/06/2018. (d)

_____. **Conheça o Programa Brasil de Todas as Telas**. Publicado em: 02/07/2014. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/conhe-o-programa-brasil-de-todas-telas>>. Acesso em: 28/03/2018. (a)

_____. **Informe Anual de Mercado 2017**. OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_distribuicao_2017.pdf>. Acesso em: 02/06/2018.

ANCINE. **MinC e ANCINE lançam o Programa Brasil de Todas as Telas - Ano 2**. Publicado em: 01/10/2015. Disponível em: <https://ancine.gov.br/sala->

imprensa/noticias/minc-e-ancine-lan-am-o-programa-brasil-de-todas-telas-ano-2. Acesso em: 28/03/2018. (c)

_____. **Programa Brasil de Todas as Telas vai investir R\$ 1,2 bilhão no setor audiovisual.** Publicado em: 02/07/2014. Disponível em: < <https://ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/programa-brasil-de-todas-telas-vai-investir-r-12-bilh-o-no-setor-audiovisual>>. Acesso em: 28/03/2018. (b)

ANDERSON, C. W. **The place of principles in policy analysis.** American Political Science Review, v.73, n.3, p.711, set.1979.

AZPILLAGA, P.; MIGUEL, J. C.; ZALLO, R. **Las industrias culturales en la economía informacional. Evolución de sus formas de trabajo y valorización.** Versão desenvolvida da versão original publicada na Revista Sciences de la société nº 40. Presses Universitaires du Mirail. Toulouse, 1997.

BRASIL. **CONSTITUIÇÃO FEDERATIVA DO BRASIL de 1988.** Brasil, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>. Acesso em: 15/03/2018.

_____. **Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932.** Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Institui a Cota de Tela. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932>. Acesso em: 04/04/2018

_____. **Instrução Normativa nº 88, de 2 de março de 2010.** Regulamenta o cumprimento e a aferição da exibição obrigatória de obras cinematográficas brasileiras de longa metragem pelas empresas proprietárias, locatárias ou arrendatárias de salas ou complexos de exibição pública comercial, e dá outras providências. Atualizações nº **133/2013; nº 117/2014** para cumprimento de Cota de Tela. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-88-de-02-de-mar-o-de-2010>>. Acesso em 13/05/2018.

BRASIL. **Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 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 providência. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Acesso em: 04/04/2018.

_____. **Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991.** Restabelece princípios da **Lei nº 7/505, de 2 de junho de 1986**, institui o Programa Nacional de Apoio a Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília, DF, 1991. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/Leis/L8313cons.htm>. Acesso em: 08/03/2018.

_____. **Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993.** Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Brasília, DF, 1993. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm>. Acesso em: 10/05/2016.

_____. **Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007.** Promulga a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, assinada em Paris, em 20 de outubro de 2005. Brasília, DF, 2007. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6177.htm. Acesso em: 03/04/2015.

_____. **Lei nº 13.018, de 22 de junho de 2014.** Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Brasília, DF, 2014. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm>. Acesso em: 02/10/2016.

_____. **Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010,** Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Brasília, DF, 2010. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/Lei+12.343++PNC.pdf/e9882c97-f62a-40de-bc74-8dc694fe777a>>. Acesso em: 08/03/2015.

_____. **Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011.** Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a **Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001**, e as **Leis nºs 11.437, de 28 de dezembro de 2006**, **5.070, de 7 de julho de 1966**, **8.977, de 6 de janeiro de 1995**, e **9.472, de 16 de julho de 1997**; e dá outras providências. Brasília, DF, 2011. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/L12485.htm>. Acesso em: 03/03/2016.

BRASIL. **Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014.** Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Brasília, DF, 2014. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm>. Acesso em: 08/04/2017.

_____. **Lei nº 12.761, de 27 de dezembro de 2012.** Institui o Programa de Cultura do Trabalhador; cria o vale-cultura; altera as **Leis nºs 8.212, de 24 de julho de 1991, e 7.713, de 22 de dezembro de 1988,** e a Consolidação das Leis do Trabalho - CLT, aprovada pelo **Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943;** e dá outras providências. Brasília, DF, 2012. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12761.htm>. Acesso em: 08/04/2017.

_____. **Portaria MinC nº 123 de 13/12/2011.** *Estabelece as metas do Plano Nacional de Cultura - PNC.* Disponível em: <<https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=231109>>. Acesso em: 08/03/2015.

_____. Proposta de **Emenda à Constituição nº 416/2005** para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Disponível:

<<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=290677>>. Acesso em: 06/04/2018.

BRASIL. **Decreto nº 485 de 2006.** Aprova o texto da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, celebrada em Paris, em 20 de outubro de 2005. Disponível em: http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=485&tipo_norma=DLG&data=20061220&link=s. Acesso em: 05/06/2016.

BECERRA, M., y Mastrini, G. (2005), **Las industrias infocomunicacionales en América Latina: un aporte para los estudios sobre concentración.** Trampas de la Comunicación y la Cultura, 38 agosto, 2005.

BELLAH, R.. **Habits of the heart** Berkley: University of California Press, 1985.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.** Segunda versão. 1955. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/benjamin/1936/mes/obra-arte.htm>>. Acesso em: 20/12/2017. p. 1-21.

BERNARDET, J.C. **Historiografia clássica do Cinema brasileiro.** 2.ed.. São Paulo: Annablume, 2008.

BILTEREYST, D.. **Globalisation, Americanisation and politisation of media research.** Learning from a long tradition of research on the cross-cultural influences of US media, ponencia presentada en la 23 Conference and General Assembly of the IAMCR, 21-26 de julio, Barcelona, 2002.

BOBBIO, N. **Dicionário de política.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986 in HEIDEMANN; SALM, 2014.

BONIN, J. A.. **Los bastidores de la investigación: Prácticas metodológicas en la construcción de proyectos i nvestigativos.** In: MALDONADO; A E.; BONIN; J. A., ROSÁRIO, N. M.. Metodologías de investigación em comunicação - Perspectivas transformadoras en la práctica investigativa. Encuentros Ediciones Ciespal: Quito – Ecuador, 2013. p. 36-62.

BOTTOMORE, T. (org.). **Dicionário do pensamento marxista.** Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRENNAN, T. **The national longing for form.** In Bhabha, H. (org.) Narrating the Nation. Londres: Routledge, 1990.

CANCLINI, N. G.. **Diferentes, desiguais e desconectados.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

CONVENÇÃO. Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais para o Brasil. Disponível em: <<http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/convencao-sobre-a-diversidade-das-expressoes-culturais-unesco-2005.pdf>>. Acesso em: 03/04/2015. Unesco: Brasil, 2006.

CANELA, G.; SIQUEIRA, A.B. A regulação para o pluralismo e a diversidade na mídia. In: Diversidade cultural e desigualdade de trocas: participação, comércio e comunicação/organização José Márcio Barros e Giuliana Kauark. – São Paulo: Itaú Cultural; Observatório da Diversidade Cultural, Editora PUCMinas, 2011. P. 83-99.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad,** Barcelona, Paidós, 2001.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. Ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguales y desconectados**. Mapas de la interculturalidad, Barcelona, Gedisa., 2004.

CANUDO, R. **L'usine aux images, artigos recolhidos por F. Divoire**, Paris, E. Chiron, 1927.

CASTELLS, M. La comunicación en la era digital. In: **Comunicación y poder**. Madrid: Alianza Editorial, 2009. P. 87-189. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1zKjK_ugufZAA11P8mU7TUrmvhYTKPHCL342QW1a1JRU/edit>. Acesso em: 25/04/2016.

CHAGAS, E. F. **O indivíduo na teoria de Marx**. Revista Dialectus, Ano 1, nº 1, julho-dezembro, 2012. P. 1-16. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/26396621/o-individuo-na-teoria-da-marx---eduardo-f-chagas/2>>. Acesso em: 15/02/2017.

CHAUÍ, M.. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

COHEN, E; FRANCO, R.. **Evaluación de Proyectos Sociales**. Siglo Veintiuno Editores, Espana, 1992.

CONVENÇÃO. **Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais para o Brasil**. Disponível em: <<http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/convencao-sobre-a-diversidade-das-expressoes-culturais-unesco-2005.pdf>>. Acesso em: 03/04/2015. Unesco: Brasil, 2007.

COSTA, F. C.. **O primeiro cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.

CUELLAR, J. P. (org.). **Nossa diversidade criadora: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento**. Campinas, SP: Papirus Brasília: Unesco, 1997.

DECLARAÇÃO. **Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural**. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso em: 02/03/2015. Unesco, 2001.

DONALD, J.; RATTANSI, A. (orgs). **“Race”, Culture and Difference**. Londres: Sage, 1992.

DYE, R. D. **Understanding public policy**. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1972; HEIDEMANN, F. G.; SALM, J. F (org.). **Políticas públicas e desenvolvimento : bases epistemológicas e modelos de análise**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

EASTON, D.. **The political system**. N. Y. Knoff, 1953.

ENGELS, F. **Carta a B. Borgius**. In: FERNANDES, Florestan. Marx e Engels: História. São Paulo: Ática, 1981. 172.

FADUL, Anamaria. **Indústria Cultural e Comunicação de Massa** em Linguagem e Linguagens. São Paulo: Séries Idéias, 1993 (p. 53-59). Disponível em: http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/c_ideias_17_053_a_059.pdf. Acesso em 18/02/2011.

FOLHETO ANCINE. **Folheto Brasil de Todas as Telas**, 2014. Disponível em: <<https://ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/brasildetodasastelas-folheto.pdf>>. Acesso em: 28/03/2018.

FOLHA UOL. **'Os Dez Mandamentos' bate recorde de bilheteria 'esgotando' salas vazias**. Publicado em: 11/04/2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1759482-os-dez-mandamentos-bate-recorde-de-bilheteria-esgotando-salas-vazias.shtml>>. Acesso em: 10/04/2018.

GABLER, Neal. **Vida, O Filme**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 19-55.

GELLNER. E. **Nations and Nationalism**. Oxford: Blackwell, 1983.

GIDDENS, A. **The Consequences of Modernity**. Cambridge: Polity Press, 1990.

GILROY, P. **There ain't no Black in the Union Jack**. Londres: Hutchinson, 1987.

GITLIN, T.. **Media Unlimited: How the Torrent of Images and Sounds Overwhelms Our Lives**, New York: Henry Holt, 2002.

GOMES, P. E. S. **“Panorama do Cinema Brasileiro”, in Trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GÖRGEN, J. **Apontamentos sobre a regulação dos sistemas e mercados de comunicação no Brasil** . In: SARAIVA, E.; MARTINS, P.E.M.M.; PIERANTI, O. P. (Orgs). Democracia e regulação dos meios de comunicação de massa. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. P. 197-222.

GRAMSCI, **Os intelectuais e a organização da cultura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. **Minimal Selves**, in Identity: The real Me. ICA Document 6. Londres: Institute for Contemporary Arts, 1987.

HARVEY, D. **The Condition of Post-Modernity.** Oxford: Oxford University Press, 1989.

HAUSER, A. **História social da arte e da cultura: Rococó, Classicismo e Romantismo.** Estante Editora e Vega, 1989.

HEIDEMANN, F. G.; SALM, J. F (org.). **Políticas públicas e desenvolvimento: bases epistemológicas e modelos de análise.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

HÖFLING, E. de M. **Estado e Políticas (Públicas) Sociais.** Cadernos Cedes, ano XXI, nº 55, novembro/2001, p. 30-41. Disponível em: <<http://scielo.br/pdf/ccedes/v21n55/5539>> Acesso em: 15/01/2017.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa.** São Paulo: Paz e Terra, 2002, Arquivo pdf p. 1-30.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Estimativa da população residente no Brasil e unidades da Federação com data de referência em 1º de julho de 2016.** 2016. Disponível em: <ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas_de_Populacao/Estimativas_2016/estimativa_dou_2016_20160913.pdf>. Acesso em: 07/05/2018.

INTERVOZES, **Sistemas de comunicação no mundo: experiência de dize países e o caso brasileiro**. Intervozes: Coletivo Brasil de Comunicação Social. São Paulo: Paulus/Intervozes, 2009. (Coleção Comunicação).

JENKINS, H.. **Convergence Culture. Where Old and New Media Collide**. Nueva York, Nueva York University Press. [Ed. case: La cultura de la convergência de los medios de comunicación, Barcelona, Paidós, 2008.J. 2006.

KAUARK, G.; BARROS, J. M. **Políticas públicas para a diversidade cultural: uma análise do Programa Brasil Plural**. In: KAUARK, G.; BARROS, J. M; MIGUEZ (org.). *Diversidade Cultural: políticas, visibilidades midiáticas e redes*. Salvador: EDUFBA, 2015, P. 135-152.

LACLAU, E. **New reflections on the resolution of our time**. Londres: Verso, 1990.

LEACH, E. R.. **As ideias de Lévi-Strauss**. Cultrix, São Paulo, 1977.

LEIVA, M. T. G. **¿Cómo mapear la diversidad de la industria audiovisual en la era digital? Notas metodológicas**. CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, nº 21, Madrid, 2016, p. 13-25.

LEMOS, A. **Mídia Locativa e Território Informacionais**. In: *Estéticas Tecnológicas*. Ed. PUC/SP, 2007.

LEVÍ-STRAUSS. **Raça e História**, 1953. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2844023/mod_resource/content/1/L%C3%89VI-STRAUSS%2C%20Claude_Ra%C3%A7a%20e%20hist%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 05/03/2015.

LOBKOWICS, N., **Theory and Practice: History of a Concept from Aristotle to Marx**, 1967.

LÓPEZ, J. H. **La optimización frente a objetivos múltiples en empresas pública, en la eficiencia en las empresas públicas**, Buenos Aires, ID E A /C IC A P , 1985

MACBRIDE, S. et al. **Um solo mundo, voces múltiples – Comunicación e información em nuestro tiempo**. Fondo de Cultura Econômica, Unesco, México, 1989.

MALDONADO, E. G. T.. **Procesos comunicacionales, recepción, educación y transmetodología**. In: MALDONADO, A E.; BONIN; J. A., ROSÁRIO, N. M.. Metodologías de investigación em comunicación - Perspectivas transformadoras en la práctica investigativa. Encuentros Ediciones Ciespal: Quito – Equador, 2013. p. 17-36.

MARTÍN-BARBERO. J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. **Globalização comunicacional e a transformação cultural**. IN: MORAES, D. (Org.) Por uma outra comunicação. Rio de Janeiro: Record, 2003. P. 57-86.

_____. De las políticas de comunicación a la reimaginación de la política. **Nueva Sociedad**, v. 175, Septiembre - Octubre 2001, p. 70-84. Disponível em: <http://nuso.org/media/articles/downloads/2992_1.pdf>. Acesso em: 05/09/2016.

_____. **Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século**. IN: MORAES, D. (Org.) Sociedade Midiatizada. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. P. 51-79.

_____. **Comunicação plural: alteridade e sociabilidade**. Revista Comunicação & Educação (9), São Paulo: maio/agosto, 1997, p. 39 a 48.

MATTELART, A., MATTELART, M. **História das teorias da comunicação**. São Paulo, Loyola, 1999.

MARTINO, L. **As epistemologias contemporâneas e o lugar da Comunicação**. In: LOPES, M. I. V.. Epistemologia da Comunicação. São Paulo: Loyola, 2003, p. 69-101.

_____. **De qual comunicação estamos falando?** In: HOHLFELDT, A.; MARTINO, L.; FRANÇA, V. V.. Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, p. 11-26. (a)

_____. **Interdisciplinaridade e objeto de estudo da comunicação**. In: HOHLFELDT, A.; MARTINO, L.; FRANÇA, V. V.. Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, p. 27-38. (b)

MARX, K.. **Grundisse. Manuscritos econômicos de 1857-1858. Esboços da crítica da economia política.** Tradução DUAYER, M.; SCHNEIDER, N. E-book Boitempo Editorial, 2011.

_____. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte.** São Paulo: Martin Claret, 2008. (a)

_____. **Contribuição à crítica da economia política.** São Paulo: Expressão Popular, 2008. (b)

_____. **O Capital: crítica da economia política: Livro 1.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. **O Capital - Crítica da Economia Política. Livro primeiro – O processo de produção do capital - Tomo 2.** (Capítulos XIII a XXV). Nova Cultural: São Paulo – SP, 1996.

_____. **O capital. Crítica da economia política.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, I, 1, 1968; I, 2, 1968a; III, 4, 1974; III, 5, 1974a e III, 6, 1974b. (IN PAULO NETTO, 2009)

_____. **Trabalho alienado e superação positiva da auto-alienação humana.** In: FERNANDES, Florestan. Marx e Engels: História. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Salário, preço e lucro. Londres, 1865.** Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1973051/mod_resource/content/1/Marx_Salario%20C%20preco%20e%20lucro%20-%20completo.pdf>. Acesso em: 10/02/2018

MARX, K. ENGELS, F.. **The Communist Manifesto.** In Revolutions of 1848. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

_____. **Manifesto do partido comunista.** Porto Alegre: L&PM, 2016(b).

_____. **A Ideologia Alemã.** São Paulo: Martins Claret, 2005.

MCGREW, A.. **A global society?** In: Sturat Hall; David Held e Tony McGrew (orgs.). Modernity and its future. Cambridge: Polity Press?Open University Press, 1992: 61-116.

MEC. B823p Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais : pluralidade cultural** / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : MEC/SEF, 1997. p. 115-176.

MEHRING, Franz, **Die Lessing Legende**, 1893 (1938 e 1953).

MERCER, K. **Welcome to the jungle**. In Rutherford, J. (org.). Identity. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

MERENGHI, P.; PRIETO, M. H.; BADILLO, A. **A diversidade da indústria audiovisual na era digital: desafios para sua medição**. IN: HANANIA, L. R.; 2006. Disponível em: <<https://www.teseopress.com/diversidadedeexpressoesculturaisnaeradigital/chapter/a-diversidade-da-industria-audiovisual-na-era-digital-desafios-para-sua-medicao/>>. Acesso em: 10/04/2017.

MÉSZAROS, I.. **A teoria da alienação**. São Paulo: Zarah, 1981.

MORAES, D.. Mídia e indústrias culturais na América Latina: concentração e luta pela diversidade. In: **Comunicação e Governabilidade na América Latina**. Orgs. Pedro Gilberto Gomes e Valério Cruz Brittos. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos, 2008, p. 89-104.

_____. O capital da mídia na lógica da globalização. In: **Por Uma Outra Globalização: Mídia, mundialização cultural e poder**. Org. Denis de Moraes. Rio de Janeiro: Afiliada e Record, 2009, p. 187-216.

MONZONCILLO, J. M. A.; ZALLO, R. **Las políticas culturales y de comunicación para el desarrollo de los mercados digitales: un debate necessário**. Gedisa: Barcelona. Outubro de 2002, p. 1-9.

MORIN, E.. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NAÇÕES UNIDAS. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. UNIC, Rio/005, Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.dudh.org.br/wp-content/uploads/2014/12/dudh.pdf>>. Acesso em: 05/10/2016.

NAÇÕES UNIDAS. **Carta das Nações Unidas** e Estatuto da Corte Internacional de Justiça. Nações Unidas – Departamento de Informação Pública, Nova York, 1995.

OCA. **Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual**. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/>. Acesso em: 03/03/2017.

OFFE, C. **Problemas Estruturais do Estado Capitalista**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

PAULO NETTO, J. **Introdução ao estudo do método de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

_____. **Introdução ao método na teoria Social**. In: Serviço Social: direitos sociais e competências profissionais. Brasília: CFESS/Abepss, 2009. Disponível em: <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Neto,%20Jose%20Paulo/Introducao%20ao%20metodo%20da%20teoria%20social%20ou%20Introducao%20ao%20metodo%20de%20Marx.pdf>. Acesso em: 11/12/2017.

PIERANTI, O.P. **Regulação da comunicação de massa: novas perspectivas teóricas e redefinições conceituais para o contexto brasileiro**. FGV/RJ/ADMINISTRAÇÃO, 2009, p. 371.

PLANO. **Plano Nacional de Cultura**. 2010. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/Lei+12.343++PNC.pdf/e9882c97-f62a-40de-bc74-8dc694fe777a>. Acesso em: 08/03/2015.

PLANO. **Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas**. 1ª edição, julho/2013. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/plano-de-diretrizes-e-metas>. 01/10/2016.

PLANO. **Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual**. Rio de Janeiro Agência Nacional do Cinema, 2013: Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/PDM%202013.pdf>. Acesso em: 01/10/2016.

POLANYI, *The Great Trasformation*, New York, 1944 in OFFE, 1984.

RANGEL, M. **Brasil de Todas as Telas – Apresentação**, 2014. Disponível em: <https://ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Brasil%20de%20Todas%20as%20Telas%20-%2001%2007%202014.pdf>. Acesso em: 15/03/2018.

_____. **Brasil de Todas as Telas Ano 2 – Apresentação**, 2015. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Manoel%20Lan%C3%A7amento%20BrTT%202.pdf>>. Acesso em: 15/03/2018.

REGITANO, L. **Relatório Final da Pesquisa: “Matrizes teóricas e metodológicas da produção de conhecimento nacional acerca da Diversidade Cultural nas Políticas de Comunicação para Audiovisual”**. Coordenador: Juliano Maurício de Carvalho; Co-orientadora: Vivianne Lindsay Cardoso; Orientanda: Livia Reginato David Viana, Lecotec/UNESP, Bauru: 2017.

RENAN, E. **What is a nation?** In Bhabha, H. (org.) *Narrating the Nation*. Londres: Routledge, 1990.

REY, G. **O cenário móvel da televisão pública. Alguns elementos do contexto**. In: RINCÓN, O. *Televisão pública: do consumidor ao cidadão*. SSRG: São Paulo, 2002, P. 81-118.

ROBINS, K. **Tradition and translation: national culture in its global context**. In Corner. J. and Harvey, S. (orgs.), *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of national Culture*. Londres: Routledge, 1991.

RUBIN, A. A. C., **Políticas Culturais no Brasil: trajetória e contemporaneidade**. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador -Bahia-Brasil.

RUIZ, E. S. **Diversidad y concentración en el espacio audiovisual iberoamericano**. In: C. VALLE;; MORENO, F. J.; SIERRA CABALLERO, F. *Políticas de comunicación y ciudadanía cultural ibero-americana*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2012.

SITE UNESCO, 2015. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/cultural-diversity/>> . Acesso em: 03/04/2015.

RUIZ, E. S. **Medios de difusión y sociedad**. Notas críticas y metodológicas, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.1992.

RUIZ, E. S. **La política en las categorías de análisis: Mitos y realidades sobre la globalización, la integración y las identidades**, en J. C. Lozano Rendón (ed.), *La comunicación en México: diagnósticos, balances y retos*, Monterrey, CONE IC C/ITE SM, (2005b).

SANTOS, M. **Técnica, Espaço Tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. São Paulo: Hucitec, 1994.

SCHWARZ, B. **Conservatism, Nationalism and imperialism**. In Donald, J. e Hall, S. (orgs.), *Politics and Ideology*. Milton Keynes: Open University Press, 1986.

SECCHI, L. **Políticas Públicas: Conceitos, esquemas, casos práticos**. 2 ed. São Paulo: Cengage Learning. 2013.

SITE ANCINE. **Conheça o Programa Brasil de Todas as Telas**. 02/07/2014. Disponível em: <<https://ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/conhe-o-programa-brasil-de-todas-telas>>. Acesso em: 10/10/2015.

SITE ANCINE. **Programa Brasil de Todas as Telas vai investir R\$ 1,2 bilhão no setor audiovisual**. 02/07/2014. Disponível em: <<https://ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/programa-brasil-de-todas-telas-vai-investir-r-12-bilh-o-no-setor-audiovisual>>. Acesso em: 15/03/2018.

SITE ANCINE. **Programa Brasil de Todas as Telas (2014)**. Disponível em: <<http://ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Brasil%20de%20Todas%20as%20Telas%20-%202001%2007%2014.pdf>>. Acesso em: 10/10/2016.

SITE ANCINE. **Lançado o Programa Brasil de Todas as Telas - Ano 2**. 01/10/2015. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/lancado-o-programa-brasil-de-todas-as-telas-ano-2/10883>. Acesso em: 15/03/2018.

SITE ANCINE. Pronatec Audiovisual. **PRONATEC Audiovisual oferecerá cursos gratuitos para profissionais do setor**. 2014. Disponível em: <<https://ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/pronatec-audiovisual-oferecer-cursos-gratuitos-para-profissionais-do-setor>>. Acesso em: 06/04/2018.

SITE CULTURA VIVA. **Lei Cultura Viva**, 2018. Disponível em: <http://culturaviva.gov.br/sobre-a-lei-cultura-viva/>. Acesso em: 08/02/2018.

SITE GLOBO FILMES. **Globo Filmes. O cinema que fala a sua língua.** 2018. Disponível em: < <http://globofilmes.globo.com/quem-somos/>>. Acesso em: 29/05/2018.

SITE INTERVOZES. **Grupo Globo.** 2018. Disponível em: < <https://brazil.mom-rsf.org/br/proprietarios/empresas/detail/company//grupo-globo-1/>>. Acesso em: 29/05/2018.

SITE MINC PCN. **Plano Nacional de Cultura (PNC),** 2018. Disponível em: < <http://pnc.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 07/03/2018.

SITE MINC. **Perguntas frequentes Ouvidoria.** 2018. Disponível em: <<http://ouvidoria.cultura.gov.br/perguntas-frequentes/>>. Acesso em: 10/05/2018. (b)

SITE MINC, Site Ministério da Cultura. **Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) – O que é.** 14/01/2016. Disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac->>>. Acesso em: 22/04/2018.

SITE MINC. **Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) – O que é.** 14/01/2016. Disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac->>>. Acesso em: 22/04/2018. (c)

SITE MINC, 2014. **Pontos de cultura já são política de Estado.** Publicado em: 23.07.2014. Disponível em: < http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques//asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/pontos-de-cultura-ja-sao-politica-de-estado/10883>. Acesso em: 01/12/2016.

SITE MINC. **Programa Brasil de Todas as Telas – Ano 2.** 2015. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/publicacoes/apresentacoes/programa-brasil-de-todas-telas-ano-2>. Acesso em: 08/04/2016.

SIMIS, A. **Marcos na exibição de filmes no Brasil.** *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, v. 10, n. 2, p. 59-94, jul./dez. 2017. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/24440>>. Acesso em: 23/06/2018.

SODRÉ, M. **O globalismo como neobarbárie.** IN: MORAES, D. (Org.) Por uma outra comunicação. Rio de Janeiro: Record, 2009. P. 21-40.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil.** Rio de

Janeiro: CODECRI, 2003.

TREVISAN, A. P.; BELLEN, H. M. V.. **Avaliação de políticas públicas: uma revisão teórica de um campo em construção**. *Rev. Adm. Pública* [online]. 2008, vol.42, n.3, pp.529-550. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0034-76122008000300005>>. Acesso em: 10/03/2016.

TIMES, M. **Políticas Públicas Do Audiovisual No Brasil: Formação e Desafios**. 2013. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1462-1.pdf>> Acesso em: 07 jul. 2017.

UNESCO. **Relatório Mundial da UNESCO**. Investir na diversidade cultural e no diálogo intercultural. Resumo. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Paris, France, 2009.

UNESCO. Cuéllar, J. P. de (Org.) **Nossa diversidade criadora: Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento**. Campinas: Papirus / Brasília: UNESCO, 1997.

UNESCO . **Trends in Audiouisual Marhets**. Regional Perspectiues from the South, París, UNESCO, 2006.

UNESCO. **Preâmbulo da Constituição da Unesco**. Unesco (2001 (b)). Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso em: 02/04/2018.

UNESCO. **UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity en Cultural Diversity**. Common Heritage Plural I dentities, París, UNESCO. (2002 (a))

WALLERSTEIN, I. **The Capitalist Economy**. Cambridge: University Press, 1979.

WARNIER. J.P. **A mundialização da Cultura**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

ZALLO, R. **Comunicación e información en la sociedad del conocimiento desigual: uma agenda de respuestas**. Extrait du Viento Sur. 2014. P. 1-10. Disponível em: <<http://www.vientosur.info/spip.php?article8798>>. Acesso em: 16/08/2016.

ZALLO, R. **El Plan Vasco de Cultura: Una Reflexión**, 2006 – 7.

ZALLO, R. **Estructuras de la comunicación y de la cultura**. L Políticas para la era digital. Gedisa: Barcelona, 2011. (a)

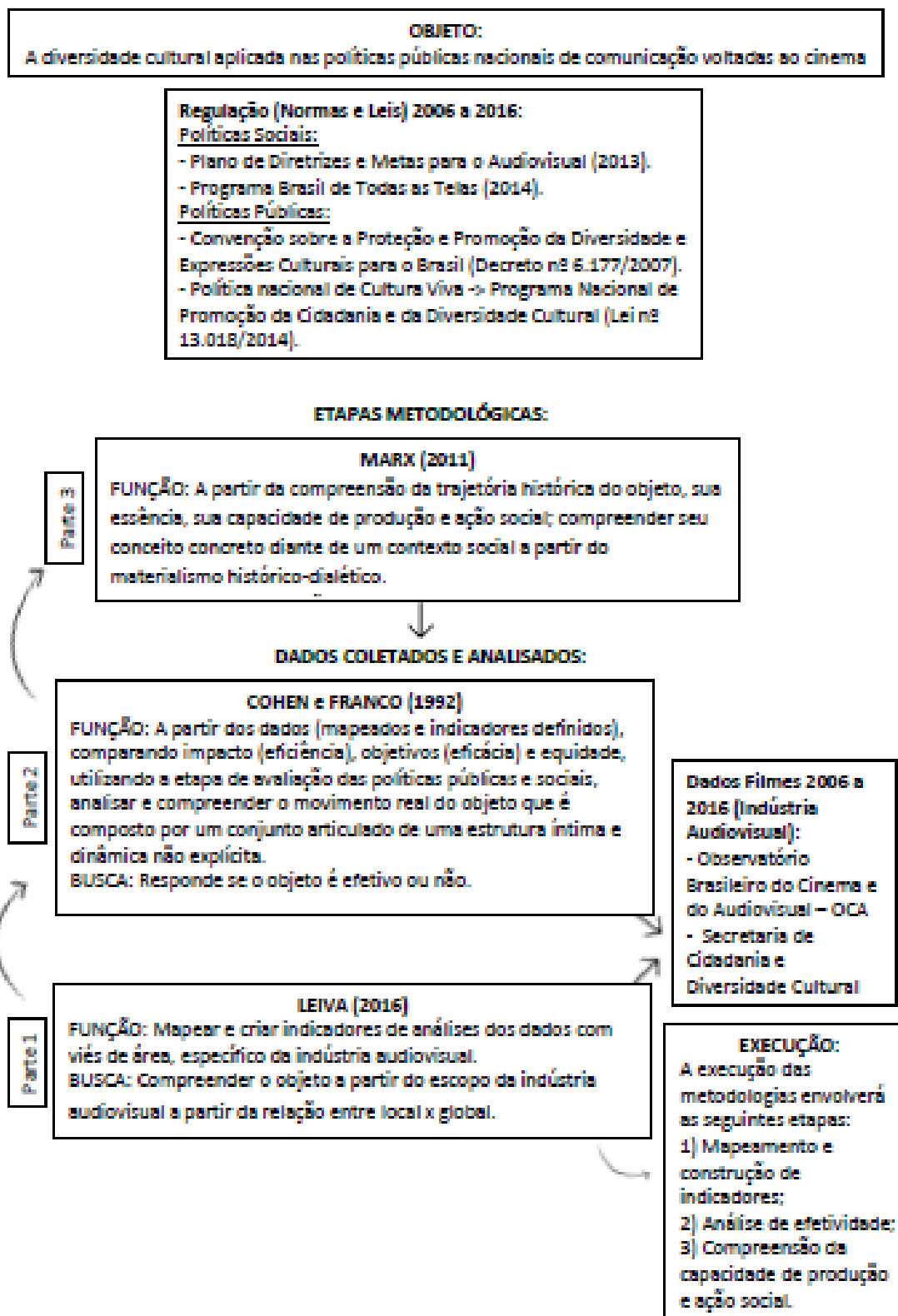
ZALLO, R. **La cultura y la comunicación-mundo en crisis**. Contratiempo, Revista de Pensamiento y Cultura. Buenos Aires, noviembre de 2000, p. 1-4.

ZALLO, R. **La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio**. Zer, 230 22, 2007, p. 215-234.

ZALLO, R. **Paradojas de la Cultura Digital - Civilization and Social Living**. Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación). Julho - Setembro 2011. Fundación Telefónica - Gran Vía, 28 - 28013 Madrid, 2011, p. 1-5. (b)

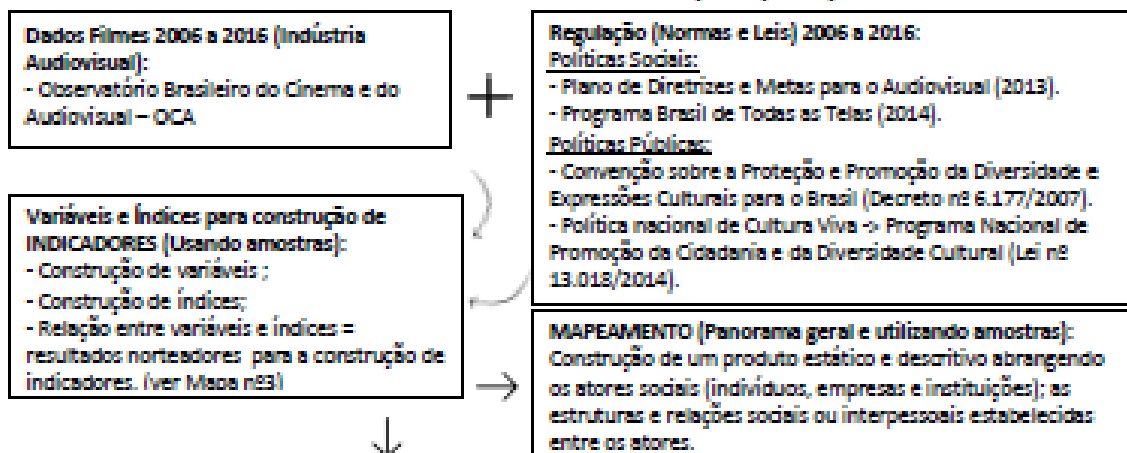
APÊNDICES

MAPA VISUAL METODOLÓGICO nº 1: METODOLOGIA

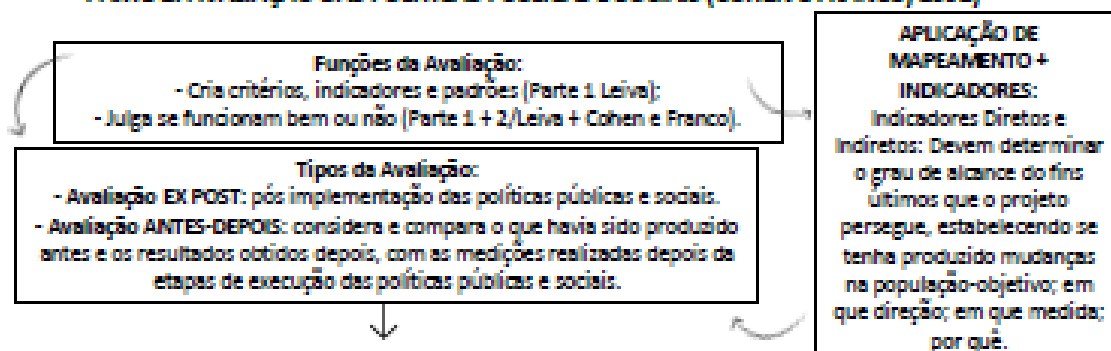


MAPA VISUAL METODOLÓGICO Nº 2: ANÁLISE

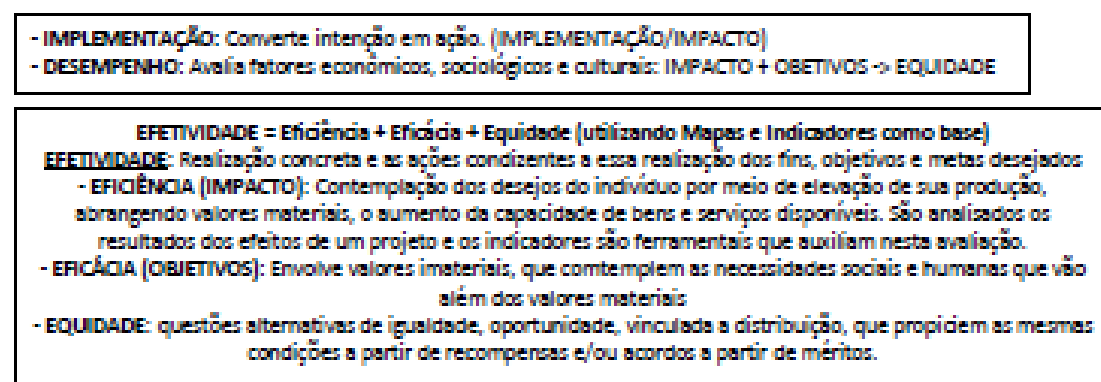
PARTE 1: MAPEAMENTO/INDICADORES (LEIVA, 2016)



PARTE 2: AVALIAÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS E SOCIAIS (COHEN E FRANCO, 1992)



MECANISMOS DE AVALIAÇÃO (COHEN E FRANCO, 1992)



PARTE 3: COMPREENSÃO DIALÉTICA DO OBJETO (MARX, 2011)

- Analisar dialeticamente como operam as relações históricas gerais no movimento da produção e a relação do objeto com o movimento geral histórico.

MAPA VISUAL METODOLÓGICO Nº 3: MAPEAMENTO/INDICADORES

PARTE 1: MAPEAMENTO/INDICADORES (LEIVA, 2016)

