

Diversidade de expressões culturais na era digital

DIVERSIDADE DE EXPRESSÕES CULTURAIS NA ERA DIGITAL

DIVERSIDADE DE EXPRESSÕES CULTURAIS NA ERA DIGITAL

Obra dirigida e organizada por Lilian
Richieri Hanania e Anne-Thida Norodom



ISBN: 9791096909025

Concebido a partir TeseoPress (www.teseopress.com)

ExLibrisTeseoPress 130795. Sólo para uso personal

teseopress.com

Às nossas crianças

Agradecimentos

As organizadoras da obra desejam agradecer, por sua colaboração indispensável à realização da presente obra multimídia, Paulo Assis (Audioclicks), Nadine Mott (*WaW – Words Around the World*) e Peter Radinovic. Elas agradecem também calorosamente à OIF (*Organisation internationale de la Francophonie*), ao CEST (Centro de Estudos Sociedade e Tecnologia, Universidade de São Paulo – USP), ao CUREJ (*Centre universitaire rouennais d'études juridiques*, Universidade de Rouen) e ao IRHIS (*Institut de Recherche Interdisciplinaire Homme et Société*) pelo apoio recebido para a realização da presente obra e para a organização de três conferências, em São Paulo e em Rouen, sobre a Convenção da UNESCO de 2005 sobre a diversidade das expressões culturais e o digital. Seus agradecimentos vão também a cada autor e palestrante cujas contribuições estão aqui reunidas, assim como à UNESCO, cujo apoio foi concedido à presente obra por meio da autorização de usar seu logotipo assim como o emblema da Convenção de 2005.

Minibiografias das organizadoras da obra

Lilian Richieri Hanania é advogada (admitida na Ordem dos Advogados do Brasil e da França), Doutora em Direito Internacional pela Universidade Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Colaboradora do “Centro de Estudos Sociedade e Tecnologia” (CEST – Universidade de São Paulo – USP, Brasil) e Pesquisadora Associada junto ao IREDIES (*Institut de recherche en droit international et européen de la Sorbonne*, Universidade Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, França) e ao CUREJ (*Centre universitaire rouennais d’études juridiques*, Universidade de Rouen, França). Formou-se pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP – Brasil) em 2001. Obteve Mestrado em Direito Internacional Econômico em 2003 e Doutorado em Direito Internacional em 2007 pela Universidade Paris 1. Sua tese de Doutorado e suas publicações e palestras recentes tratam de Direito Internacional Econômico, Direito Internacional da Cultura e Desenvolvimento Sustentável, com ênfase na Convenção da UNESCO de 2005 sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Além de sua atividade como consultora desde 2003, trabalhou em escritórios de advocacia em São Paulo, Paris e Houston (TX, EUA) e como advogada de uma empresa global de tecnologia. Ensinou Direito Internacional e Relações Internacionais na Universidade Paris 1 por quatro anos e trabalhou na Divisão de Assuntos Econômicos Internacionais do Ministério das Relações Exteriores e Europeias da França por três anos. Ela também está entre os primeiros membros do RIJDEC (*Réseau international de juristes pour la diversité des expressions culturelles*), uma rede internacional de advogados fundada junto à Faculdade de Direito da Universidade de

Laval, em Québec, e contribui ativamente para o trabalho dessa rede sobre a Convenção de 2005 sobre a diversidade das expressões culturais.

Anne-Thida Norodom é Professora titular de Direito Público junto à Universidade de Rouen. Direito Internacional é seu foco de ensino na Universidade de Rouen. Ela também ministra um seminário sobre o Sistema das Nações Unidas no *Master 2* de Relações Internacionais da Universidade Panthéon-Assas e um curso magistral sobre o Direito Internacional dos Serviços Públicos na Universidade Paris Descartes. Ela é codiretora do CUREJ, corresponsável do *Master 2* de Direito Público Aprofundado na Universidade de Rouen, e Secretária-geral da Sociedade Francesa de Direito Internacional. Formada pela *Ecole Normale Supérieure* (Seção de Direito-Economia-Administração), Mestre em Direito das Organizações Internacionais pela Universidade Paris 1 – Panthéon-Sorbonne e com uma *agrégation* em Economia (Opção Gestão Administrativa), sua pesquisa conduziu-a a trabalhar sobre a Organização das Nações Unidas desde a sua tese de Doutorado, defendida na Universidade Paris 1 (2009) e, mais genericamente, sobre o Direito das Organizações Internacionais. Desde 2010, sua área de pesquisa estende-se também, e hoje principalmente, a questões de Direito Internacional relativas à Internet (governança global, proteção de dados, proteção da cultura, soberania digital), sobre as quais ela dirigiu um livro e escreveu vários artigos em revistas de comitê de leitura, além de contribuições em obras coletivas e consultoria junto a diversas instituições públicas.

Lista de Parceiros



CUREJ – Universidade de Rouen



CEST – Universidade de São Paulo (USP)



OIF – Organização Internacional da Francofonia



IRIHS – Instituto de Pesquisa Interdisciplinar Homem e Sociedade



UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Introdução – Diversidade das expressões culturais na era digital

(Original em francês)

LILIAN RICHIERI HANANIA & ANNE-THIDA NORODOM¹

I – A Convenção de 2005 da UNESCO sobre a diversidade das expressões culturais e as tecnologias digitais

Adotada no dia 20 de outubro de 2005, a Convenção da UNESCO sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais (CDEC) (nesta obra: Vlassis & Richieri Hanania, V.1, texto 19) oferece um enquadramento normativo para medidas e políticas culturais, assim como para a cooperação cultural internacional. Ela trata da governança das indústrias culturais e das trocas de bens e serviços culturais. Em vigor desde 2007, ela já reúne 144 Partes, dentre as quais a União Europeia, o que testemunha a importância dos assuntos que ela engloba.

Apesar de o seu objeto ultrapassar o debate “comércio e/versus cultura”, esse último foi central para o impulso que conduziu à negociação e à adoção dessa Convenção. Com efeito, os acordos comerciais podem restringir a margem de manobra dos Estados em matéria de política cultural. Em poucas palavras, a liberalização comercial pode levar à adoção de compromissos de não discriminação pelos

¹ As autoras agradecem a Olivier Millot por suas observações a uma versão anterior dessa introdução e a Ana Maria Weber por seus comentários a esta versão em português.

Estados, tanto para produtos e serviços similares aos produtos e serviços nacionais (obrigação de tratamento nacional), como entre produtos e serviços estrangeiros, um Estado não podendo tratar de maneira preferencial um parceiro em detrimento de outro (cláusula da nação mais favorecida). Essa lógica aplica-se tanto ao plano multilateral (Acordos da OMC) como aos acordos comerciais regionais e bilaterais. De fato, de um ponto de vista estritamente jurídico, não existe “exceção cultural” dentro dos Acordos da OMC e os efeitos que esses acordos podem ter sobre o comércio de bens e serviços culturais são múltiplos (ver, por exemplo, Richieri Hanania 2009 e, nesta obra: Richieri Hanania, V.2, texto 20).

No que se refere a bens e serviços fornecidos eletronicamente ou vinculados às tecnologias da informação e comunicação, as regras da OMC e dos acordos assinados nesses últimos anos pela União europeia parecem hoje mais respeitosas da diversidade das expressões culturais do que os acordos concluídos com os Estados Unidos (nesta obra: Richieri Hanania, V.6, texto 23) (RIJDEC 2015). Nesses últimos acordos, criou-se uma categoria *sui generis* de “produtos digitais” para os quais as obrigações de não discriminação das partes são reforçadas. No âmbito da OMC, as regras mais diretamente aplicáveis ao ambiente digital compõem-se do Acordo sobre as Tecnologias da Informação (ATI) (nesta obra: Neuwirth, V.3, texto 21), dos compromissos em matéria de comércio eletrônico (cuja essência encontra-se particularmente na obrigação dos Membros de não aplicar direitos alfandegários às transações eletrônicas²) e dos

2 Existe um Programa de trabalho sobre o comércio eletrônico na OMC estabelecido em 1998 pelo Conselho Geral dessa organização (OMC 2016). O tema é tratado pelos Membros da OMC nos conselhos sobre comércio de mercadorias, comércio de serviços, propriedade intelectual e comércio e desenvolvimento. Dentre os assuntos abordados, encontram-se: a classificação do conteúdo das transmissões eletrônicas, o impacto fiscal do comércio eletrônico, a participação dos países em desenvolvimento no comércio eletrônico e seus efeitos, assim como a imposição de direitos alfandegários sobre as transmissões eletrônicas.

compromissos de cada Membro em matéria de serviços, adotados dentro do Acordo geral sobre o comércio dos serviços (AGCS), na medida em que eles cobrem a prestação de serviços por via eletrônica. Por sua vez, os acordos comerciais negociados pela União europeia autorizam também certa flexibilidade para os parceiros comerciais envolvidos, promovendo a cooperação sobre diferentes temas e políticas em matéria de comércio eletrônico, e ao mesmo tempo excluindo os serviços audiovisuais (sejam eles analógicos ou digitais) dos compromissos de não discriminação adotados pelas partes nesses acordos.

A CDEC sendo tecnologicamente neutra, ela oferece aos Estados apoio político e simbólico, para que um tratamento jurídico específico seja atribuído dentro dos acordos comerciais aos bens e serviços culturais, independentemente de sua natureza analógica ou digital (nesta obra: Rogard, capítulo 17, texto 10). De fato, a CDEC reafirma a legitimidade das medidas e políticas culturais nacionais, a qual deriva da especificidade dos bens e serviços culturais, esta resultante da dupla dimensão, cultural e econômica, desses bens e serviços. Utilizando a CDEC como apoio durante a negociação de acordos comerciais e com a devida vontade política, as Partes dessa convenção podem recusar-se a liberalizar setores culturais nos quais elas desejam manter sua margem de manobra para adotar as políticas culturais mais adaptadas às suas circunstâncias econômicas, culturais, políticas e sociais. No contexto das novas tecnologias, manter tal margem de manobra parece ainda mais importante, na medida em que a evolução do mercado de conteúdos culturais digitais é extremamente dinâmica, exigindo uma intervenção rápida e flexível do Estado para responder aos desafios da diversidade cultural.

Com o objetivo de gerar trocas mais equilibradas e diversificadas de bens e serviços culturais, a intervenção dos Estados em nível nacional via políticas públicas deve ser complementada por ações de cooperação internacional. Trata-se do segundo grande tema da CDEC, com ênfase

particular sobre a contribuição da diversidade cultural para o desenvolvimento sustentável. Na continuidade dos estudos e relatórios realizados pela UNESCO ao longo das últimas décadas em matéria de cultura e desenvolvimento e reiterando a contribuição fundamental da cultura para o desenvolvimento sustentável (artigo 13 da CDEC), a CDEC foi central nos esforços para a integração de preocupações culturais nos Objetivos das Nações Unidas para o Desenvolvimento Sustentável (*United Nations Sustainable Development Goals (SDGs)*) de 2015 (United Nations 2015). Essas preocupações aparecem especialmente nos parágrafos 8³ e 36⁴ da Declaração dos *SDGs*, assim como nos Objetivos 4.5, 4.7, 8.9, 11.4 et 12.b. A ligação clara que a CDEC estabelece com o conceito de desenvolvimento sustentável – conceito que, desde sua origem, visa a coordenação entre temas e sistemas jurídicos distintos ou até mesmo opostos – convida a um olhar global, integrativo e aberto sobre o objeto de que ela trata, capaz de levar em conta a complexidade das questões envolvidas, tanto em termos de temas, quanto de atores e de níveis de ação afetados (indo do local ao nacional, regional e internacional). Trata-se, de fato, de uma convenção que cobre, pela complexidade do seu objeto, uma coletânea de assuntos, preocupações e objetivos, muitas vezes tratados por atores e organizações internacionais muito diversos. Diante da impressão de fragmentação do direito e das esferas nacionais e internacionais envolvidas, a CDEC apela para maior coordenação e coerência, indispensáveis para sua implementação útil e eficaz (Richieri Hanania 2014).

3 “Ansiamos por um mundo onde sejam universalmente respeitados os direitos humanos e a dignidade humana, o estado de direito, a justiça, a igualdade e a não discriminação. Um mundo onde a raça, a origem étnica e a diversidade cultural sejam respeitadas. (...)”.

4 “Nós nos comprometemos a favorecer o entendimento entre as culturas, a tolerância, o respeito mútuo e uma ética de cidadania mundial e de responsabilidade compartilhada. Nós temos consciência da diversidade natural e cultural do mundo e sabemos que todas as culturas e todas as civilizações podem contribuir para o desenvolvimento sustentável, das quais elas são elementos indispensáveis”.

A Convenção adota, com efeito, uma visão sistêmica, que leva em consideração numerosos assuntos e preocupações entrelaçados (Richieri Hanania 2009; Richieri Hanania 2014: 299-305). Em virtude dessa perspectiva, a CDEC permite responder de maneira apropriada à realidade complexa da economia criativa, marcada pelas novas tecnologias, pela inovação, mas também por paradoxos e conceitos oximorônicos (nesta obra: Neuwirth, capítulo 8, texto 3). Sua aplicação exige, em primeiro lugar, maior coordenação e coerência entre as diferentes esferas nas quais essas preocupações são defendidas, seja em nível nacional ou internacional. Assim, as organizações internacionais, embora agindo em suas áreas respectivas de competência especializada, devem trabalhar juntas, desenvolvendo redes e ações conjuntas (nesta obra: Vlassis, capítulo 24, texto 13). As Partes da CDEC devem igualmente consultar-se para garantir a articulação entre os princípios e objetivos da Convenção e outras áreas em ligação direta ou indireta com a governança internacional do setor de bens e serviços culturais. Em nível nacional, os representantes governamentais devem igualmente assegurar-se da coerência das posições definidas nessas diversas áreas, as quais ultrapassam cada vez mais, na economia criativa, o setor tradicionalmente considerado como cultural (Richieri Hanania 2015a; Richieri Hanania 2015b; RIJDEC 2015). A reafirmação da cultura como parte fundamental do conceito de desenvolvimento sustentável reforça a exigência de articulação e de aproximação entre diferentes áreas e exige que a adoção de políticas públicas e sua adaptação às tecnologias digitais pelas Partes da CDEC se realizem tecendo passarelas entre campos de ação distintos. As políticas em matéria de educação fornecem, aliás, uma ilustração flagrante disso (nesta obra: Carbó & Maceiras, capítulo 35, texto 16).

A complexidade de temas e atores a que se confronta a CDEC parece ter aumentado no contexto das novas tecnologias (nesta obra: Ranaivoson, capítulo 16, texto 9), entre outros em razão da rapidez e da amplitude das mudanças

que essas últimas operam (nesta obra: Schwartz, capítulo 6, texto 2), bem como da dificuldade de compreensão dessa nova realidade (nesta obra: Marenghi, Hernandez & Badillo, capítulo 14, texto 7) antes de qualquer ação ou reação visando a diversidade das expressões culturais. Toda a cadeia de valores do setor de bens e serviços culturais foi atingida pelas tecnologias digitais. Os segmentos do filme (nesta obra: Segmento do filme), da música (nesta obra: Assis, capítulo 5, texto 1) e do livro (nesta obra: Segmento do livro) oferecem os exemplos mais flagrantes da evolução extremamente dinâmica do mercado. Mas outros setores culturais, tais como o de espetáculos ou de museus, estão também se transformando com as tecnologias digitais. Trata-se de um processo em evolução que, ao mesmo tempo em que não pode ser totalmente controlado, requer políticas públicas adaptadas, reativas, mas também capazes de guiar as transformações do mercado a favor da diversidade (nesta obra: Burri, capítulo 15, texto 8). Mais do que nunca, os legisladores e os responsáveis políticos devem mostrar criatividade (nesta obra: Neuwirth, capítulo 8, texto 3) e adotar uma abordagem prospectiva, voltada para o futuro, aberta a mudanças e atenta aos objetivos almejados até hoje em termos de política pública.

Visto que as tecnologias digitais impactam todos os aspectos da vida contemporânea e ultrapassam as fronteiras nacionais, torna-se cada vez mais necessário agir em diferentes áreas e com a colaboração de outros países e demais interessados, estes trazendo sua visão de especialista em seus devidos campos de competência. Isso torna-se ainda mais importante quando se considera que o potencial da economia criativa em termos de crescimento econômico e de construção de sociedades tolerantes, pacíficas e respeitadoras da diversidade, é imenso. É necessário que todos os atores do mercado de conteúdo digital sejam envolvidos e chamados a contribuir. Todas as organizações internacionais que agem na área da cultura, das tecnologias digitais e, de forma mais ampla, do desenvolvimento sustentável, devem

trabalhar juntas. Enfim, a sociedade civil tem de ser fortemente mobilizada (nesta obra: Vallerand, capítulo 21, texto 12), não somente por meio de projetos concretos a favor da diversidade cultural, mas também por sua ação de vigilância e de coordenação em nível nacional e internacional.

Os esforços no âmbito da UNESCO com vistas à aplicação da CDEC conduziram à conscientização sobre os diferentes desafios, obstáculos, ameaças e oportunidades que as novas tecnologias, e especialmente as tecnologias digitais, representam para as indústrias culturais e para a diversidade das expressões culturais. O Secretariado da Convenção de 2005 está atualmente elaborando diretrizes operacionais que tratam especificamente do tema do digital (nesta obra: Rioux & Fontaine-Skronski, capítulo 20, texto 11), com o objetivo de promover ações efetivas das Partes da Convenção e da sociedade civil. A presente obra deseja contribuir para esse trabalho, trazendo elementos de reflexão e propostas concretas.

II – Objetivos e conteúdo da presente obra

Fruto da cooperação de Lilian Richieri Hanania (ver minibiografia) (CEST / Universidade de São Paulo (USP), Brasil) e Anne-Thida Norodom (ver minibiografia) (CUREJ / Universidade de Rouen, França), a obra visa contribuir para a compreensão do tema da diversidade das expressões culturais na era digital e para a reflexão sobre as medidas e políticas mais apropriadas para responder aos desafios e oportunidades relativos a esse tema.

Ela reúne estudos teóricos, documentos de opinião, estudos de casos e testemunhos de projetos e iniciativas práticas que, fundados em disciplinas diversas (direito, economia, ciências políticas e sociais, jornalismo, tecnologias

da informação, engenharia)⁵, demonstram como as novas tecnologias podem ser usadas para proteger e promover a diversidade das expressões culturais. Obra multidisciplinar trilingue (francês, inglês e português), ela tem também como objetivo o de contribuir para a diversidade linguística *online*.

Em primeiro lugar, ela agrupa textos selecionados pelas organizadoras da obra após um edital de chamada a propostas em um amplo espectro de assuntos, cobrindo: o contexto da economia criativa, bem como os desafios e as oportunidades trazidos pelas tecnologias digitais para a diversidade das expressões culturais; o enquadramento do mercado cultural pelo Estado na era digital (iniciativas e políticas referentes à diversidade, sob o ângulo da propriedade intelectual, da educação, do desenvolvimento sustentável, etc.); a contribuição de entidades não estatais para a diversidade das expressões culturais *online* (papel da sociedade civil e projetos concretos permitindo diversificar a oferta de conteúdo digital); e a ação e a cooperação internacionais relativas à diversidade das expressões culturais na internet, inclusive o papel das organizações internacionais e de sua ação conjunta em favor da diversidade *online*.

Os textos selecionados estão disponíveis em inglês, francês e português, graças ao apoio financeiro dos nossos parceiros (ver Parceiros), o qual nos permitiu encomendar as traduções necessárias. Deve-se notar que as listas de referências no final de cada texto não foram traduzidas e foram mantidas na língua do texto original. A língua original de cada texto foi, a propósito, indicada em cada versão traduzida. No que se refere às citações mencionadas nos textos, privilegiaram-se versões oficiais na língua de tradução quando estas já existiam. Em caso contrário, trata-se de uma tradução livre, realizada pelos nossos serviços de tradução. Os autores tomaram conhecimento

⁵ Ver também, para um estudo sobre a efetividade da CDEC reunindo análises de disciplinas e práticas diversas, Richieri Hanania (2014).

de seus textos traduzidos, mas somente são responsáveis pelas versões originais entregues às organizadoras da obra. Apesar dos esforços de revisão de texto, caso imprecisões ou interpretações errôneas tenham persistido, as organizadoras são as únicas responsáveis e agradecem antecipadamente por qualquer comentário ou sugestão que os leitores desejem transmitir através do endereço eletrônico CDEC_et_numerique@yahoo.com.

Ademais, a obra inclui vídeos de especialistas internacionais selecionados ao longo de três conferências que ocorreram em São Paulo (Brasil) e em Rouen (França):

- I Jornada Diversidade Cultural e Novas Tecnologias, organizada pelo CEST/USP em São Paulo, no dia 2 de julho de 2015 (ver Programa, texto 24) (ver Relatório, texto 25);
- Colóquio de Rouen (CUREJ/Universidade de Rouen) sobre a aplicação da Convenção da UNESCO na era digital, do dia 11 de dezembro de 2015 (ver Programa e Relatório, texto 26);
- II Jornada Diversidade Cultural e Novas Tecnologias organizada pelo CEST/USP em São Paulo, no dia 19 de maio de 2016 (ver Programa e Relatório, texto 27);

Os vídeos selecionados estão disponíveis em apenas uma língua, mas o trabalho de edição realizado aperfeiçoou ao máximo a qualidade do som desses vídeos, para que pelo menos alguns possam ser aproveitados com legendas automáticas resultantes da tecnologia de reconhecimento vocal oferecida pelo YouTube. Note-se que todos os vídeos das três conferências não puderam ser editados, mas um financiamento adicional eventual poderá permitir ainda enriquecer a presente obra no futuro. De fato, a escolha de uma obra multimídia foi feita não somente para garantir a coerência da obra com o seu tema (as tecnologias digitais), mas também para permitir que seja enriquecida regularmente,

com novas contribuições escritas, vídeos e comentários, capazes de expressar a realidade digital e adaptar-se à rapidez de sua evolução.

Como a dificuldade de compreensão de tal realidade torna problemática a elaboração de políticas e a adoção de ações apropriadas, a presente obra tem em vista oferecer uma análise mais adaptada à complexidade do assunto, capaz de ultrapassar a fragmentação dos ramos de estudo e levar em conta as especificidades, prioridades e circunstâncias nacionais e locais, oferecendo ao mesmo tempo uma visão do que abrange o tema da diversidade das expressões culturais na era digital que seja integrante, sistêmica e aberta ao seu contexto e ao futuro. O pensamento complexo preconizado por Edgar Morin desde 1970 parece particularmente adaptado a essa análise: um pensamento multidimensional que aceita a incompletude e a ambiguidade de todo conhecimento, mas que se esforça, porém, em reunir o diverso, tornar complementares os antagonismos, e reunir o empírico e o racional (Morin 2005: 11-12). A interculturalidade, o diálogo cultural, os intercâmbios culturais, a tolerância das diferentes culturas... tudo isso exige uma diversidade integrada, que se concebe paradoxalmente ao mesmo tempo dentro da unidade e da diversidade humanas e que não pode ser entendida sem esses diferentes contextos e as interações que neles se observam.

Redesenhar as políticas culturais dentro de uma estratégia digital requer ultrapassar simplificações e polarizações. Não existe uma única solução nem um modelo a ser seguido. Os projetos de sucesso e as melhores práticas são úteis apenas na medida em que podem ser replicados de maneira adaptada a condições e contextos ao mesmo tempo específicos e variáveis. Como enfatiza Edgar Morin, a complexidade “não inclui somente quantidades de unidades e interações que desafiam nossas possibilidades de cálculo; ela inclui também incertezas, indeterminações, fenômenos aleatórios” (Morin 2005: 48-49). Para integrar o aleatório na ação em favor da diversidade no âmbito da economia

criativa, é necessário recorrer à inventividade e à criatividade que estão no cerne desse conceito. Os programas rígidos devem ceder o lugar a estratégias, entendidas como permitindo, “a partir de uma decisão inicial, imaginar um certo número de caminhos de ação, caminhos esses que poderão ser modificados segundo as informações que vão chegar durante a ação e eventos aleatórios que vão surgir e perturbar a ação” (Morin 2005: 106).

Assim, e como defende ainda Edgar Morin, “a estratégia política (...) requer o conhecimento complexo, porque a estratégia é conduzida trabalhando com e contra a incerteza, o aleatório, o jogo múltiplo das interações e retroações” (Morin 2005: 21). A evolução tecnológica reforça ainda mais tais incertezas e a aleatoriedade. No setor cultural, isso requer que se leve em conta a complexidade de objetos e atores envolvidos quando de decisões políticas ligadas à governança das indústrias culturais e remete, no final das contas, à “impossibilidade de homogeneizar e reduzir” (Morin 2005: 141). A maneira de pensar a diversidade diante das novas tecnologias deve integrar essa complexidade. Regulamentar as indústrias culturais na era digital implica considerar, tanto em sua individualidade como em sua associação, os diferentes âmbitos políticos e as diversas ramificações do direito que podem influir direta ou indiretamente sobre o funcionamento dessas indústrias, tais como, para citar somente alguns exemplos, o direito do comércio internacional, a propriedade intelectual (nesta obra: Kauark & Cruz, capítulo 10, texto 4), o direito da concorrência, os direitos humanos, o direito societário, a tributação (nesta obra: Carvalho & Makiuchi, capítulo 12, texto 5), o direito das obrigações (nesta obra: Martin, capítulo 13, texto 6), ou ainda a governança da Internet. A CDEC parece particularmente adaptada a esse tipo de exercício. Ela propõe uma visão sistêmica e integrante das trocas de bens e serviços culturais e da governança das indústrias culturais (Richieri Hanania 2014: 299 e s.; Richieri Hanania 2015a; Richieri Hanania 2015b), baseada na articulação

incessante entre temas tratados frequentemente de maneira separada (entre outros, comércio, cultura, desenvolvimento, cooperação internacional, economia criativa). Essa abordagem sistêmica, onde o sistema deve necessariamente permanecer aberto e em relacionamento contínuo com o ecossistema (Morin 2005: 31-33), requer transdisciplinariedade, requer que se leve em conta concomitantemente a unidade e as diferenças, assim como as complexidades na articulação e na associação entre os diversos aspectos que ela envolve.

Embora a presente obra não pretenda cobrir exaustivamente todo o tema da diversidade das expressões culturais na era digital, ela visa organizar e articular as contribuições escritas e vídeos selecionados para serem explorados da melhor maneira possível para o progresso da reflexão sobre o tema. A primeira parte da obra aborda o tema dos desafios e oportunidades ligados às tecnologias digitais para a diversidade das expressões culturais (Parte I), oferecendo visões diversas e orientadas para os múltiplos aspectos do impacto das novas tecnologias sobre o setor cultural. Ela conduz a uma segunda parte sobre a integração das tecnologias digitais na elaboração e adoção de políticas culturais dentro da realidade das novas tecnologias e da economia criativa (Parte II). Dentro da Parte I, os textos e vídeos selecionados tratam primeiramente do mercado de bens e serviços culturais na era digital (I.A), antes de abordar o tema da adaptação do direito e das políticas às tecnologias digitais (I.B). Na Parte II, em primeiro lugar trata-se da medida da diversidade cultural dentro do contexto digital (II.A), premissa para uma segunda subparte sobre a promoção da diversidade através da aplicação da CDEC (II.B). Esta segunda subparte tem seu enfoque na CDEC e em sua aplicação dentro do ambiente digital.

Finalmente, a Parte III da obra reúne iniciativas e projetos concretos que integram as tecnologias digitais para favorecer a diversidade. Todas essas contribuições, disponíveis em formato de texto ou vídeo, estão também classificadas por setor (segmentos do filme, da música e do livro) e

autor. Um conjunto de textos complementares e de entrevistas (Partes IV e V) fornecem também análises adicionais interessantes e úteis para a compreensão da complexidade traduzida pela CDEC.

Referências

- Morin, E. (2005) *Introduction à la pensée complexe*, Essais, Points, Editions du Seuil, 2005, 158 p.
- OMC (2016) *Programme de travail sur le commerce électronique*, OMC, 25 septembre 1998. <www.wto.org/french/tratop_f/ecom_f/wkprog_f.htm> (acessado 06 outubro 2016).
- Richieri Hanania, L. (2009) *Diversité culturelle et droit international du commerce*, CERIC, Paris, La Documentation française, 480 p.
- Richieri Hanania, L. (ed. & dir.) (2014) *Cultural Diversity in International Law: The Effectiveness of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, London/New York, Routledge, 320 p.
- Richieri Hanania, L. (2015a) *Le débat commerce-culture à l'ère numérique: quelle application pour la Convention de l'UNESCO sur la diversité des expressions culturelles au sein de l'économie créative ?*, 29 avril 2015. <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2600647> (acessado 06 outubro 2016).
- Richieri Hanania, L. (2015b) *The UNESCO Convention on the Diversity of Cultural Expressions as a Coordination Framework to promote Regulatory Coherence in the Creative Economy*, in *The International Journal of Cultural Policy*, DOI: 10.1080/10286632.2015.1025068, pp. 1-20.

- RIJDEC (2015) *Le renouvellement de l'exception culturelle à l'ère du numérique*. Rapport présenté à Mons, Belgique, au Colloque international visant à souligner le dixième anniversaire de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, le 25 Octobre 2015, 78 pages. <<http://www.coalitionfrancaise.org/wp-content/uploads/2015/10/RIJDEC-Le-renouvellement-de-l'exception-culturelle-%C3%A0-l%C3%A8re-du-num%C3%A9rique-22-10-15.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- UNESCO (2016) *Culture et développement*, Culture, UNESCO <<http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/culture-and-development/>> (acessado 06 outubro 2016).
- United Nations (2015), *Transforming our world: the 2030 Agenda for Sustainable Development*, Resolution adopted by the General Assembly on 25 September 2015, Seventieth session, A/RES/70/1, 21 October 2015. <http://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/70/1&Lang=E> (acessado 06 outubro 2016).

Sumário

I – Desafios e oportunidades para a diversidade das expressões culturais na era digital

A – O mercado de bens e serviços culturais na era digital

1. Octavio Kulesz – Desafios e oportunidades para a diversidade cultural na era digital (vídeo em inglês)
2. Rostam J. Neuwirth – A economia criativa, a convergência tecnológica e a diversidade (vídeo em francês)
3. Yvon Thiec – Diversidade cultural e tecnologia digital: rumo a uma evolução dos direitos humanos? (vídeo em francês)
4. Luis Ferrão – Fortalecer as indústrias criativas com as novas tecnologias (vídeo em francês)
5. Paulo Assis – Um Breve Panorama da Evolução da Tecnologia Musical: Promessas e Riscos para a Diversidade de Expressões Culturais (texto 1)
6. Gilson Schwartz – Iconomia, Diversidade Cultural e Monetização Lúdica na Internet das Coisas (texto 2)

B – O direito e as políticas diante das tecnologias digitais

1. Anne-Thida Norodom – Os desafios do digital e o direito internacional (vídeo em francês)
2. Rostam J. Neuwirth – A Convenção da UNESCO e as Tecnologias Futuras: Uma Jornada ao Centro da Formulação das Leis e Políticas Culturais (texto 3)

3. Daniel Alvarez Valenzuela – Conciliar proteção de direitos de autor e acesso à diversidade (vídeo em espanhol)
4. Giuliana Kauark & Paula Cruz – Considerações sobre as relações entre direitos autorais e diversidade cultural em ambiente digital no Brasil a partir da análise do Marco Civil da Internet (texto 4)
5. Rémi Gimazane – A adaptação das políticas de apoio ao mercado do livro digital na França (vídeo em francês)
6. Leandro de Carvalho & Maria de Fátima Rodrigues Makiuchi – PEC da Música, uma análise do posicionamento dos legisladores: renúncia fiscal em benefício do acesso à cultura ou da reserva de mercado? (texto 5)
7. Justine Martin – Livro digital e Diversidade cultural: desafios e perspectivas (texto 6)

II – Integrar o digital nas políticas culturais

A – Avaliar a diversidade das expressões culturais *online*

1. Patricia Marengi, Marina Hernández Prieto & Ángel Badillo – A diversidade da indústria audiovisual na era digital: desafios para sua medição (texto 7)
2. Mira Burri – Diversidade de exposição como novo objetivo de política cultural na era digital (texto 8)
3. Heritiana Ranaivoson – O Impacto das Plataformas da Internet na Diversidade das Expressões Culturais: Para a *Long Tail* (Cauda Longa) e além! (texto 9)

B – Promover a diversidade *online* através da aplicação da CDEC

1. Pascal Rogard – Será que a diversidade cultural é adaptada à era digital? (texto 10)

2. Lilian Richieri Hanania – A Convenção e as oportunidades e desafios trazidos pelas novas tecnologias para sua aplicação (vídeo em português)
3. Lilian Richieri Hanania – As tecnologias digitais no âmbito da CDEC (vídeo em francês)
4. Michèle Rioux & Kim Fontaine-Skronski – Diretrizes Operacionais Transversais como um Caminho para a Cultura Diversificada em Rede (texto 11)
5. Charles Vallerand – Mobilizar novamente a sociedade civil pelo digital? (texto 12)
6. Pascal Rogard – A aplicação da CDEC, a internet e os direitos de autor (vídeo em francês)
7. Antonios Vlassis – A cooperação entre organizações internacionais para a aplicação da CDEC na era digital (vídeo em francês)
8. Antonios Vlassis – Redes interorganizacionais na era digital: Lições das práticas e dos objetivos das organizações internacionais no setor cultural (texto 13)
9. Toussaint Tiendrébéogo – A promoção da CDEC na era digital pela Organização Internacional da Francofonia (vídeo em francês)
10. Charles Vallerand – O papel da sociedade civil na promoção da Convenção na era digital (vídeo em francês)

III – Iniciativas

1. Gabriela Agustini – Projeto “Makerspace” (vídeo em português)
2. Luis Mauch – Projeto “Mais diferenças” (vídeo em português)
3. Vincent Carelli – Projeto “Vídeo nas aldeias” (vídeo em português)
4. Paule Maillet – Projeto “My French Film Festival” (vídeo em português)

5. Giselle Dupin – Desafios e oportunidades das novas tecnologias para a democracia: o exemplo dos Pontos de cultura e do caso Facebook x MinC (vídeo em português)
6. Cristiano Ferri – Laboratório Hacker da Câmara de Deputados (vídeo em português)
7. Nísio Teixeira – A contribuição do acervo musical do site do Instituto Moreira Salles para a diversidade. Um estudo de caso: canções natalinas brasileiras (texto 14)
8. Luis A. Albornoz & Azahara Cañedo – Programa Polos Audiovisuais Tecnológicos e a Diversidade da TV na Argentina (texto 15)
9. Gemma Carbó Ribugent & Guillermo Maceiras Gómez – Políticas educacionais e a diversidade das expressões culturais na era digital (texto 16)

IV – Entrevistas

1. Entrevista com Luis Ferrão (texto em francês, texto 17)
2. Entrevista com Rémi Gimazane (vídeo em francês)
3. Entrevista com Rostam J. Neuwirth (vídeo em inglês)
4. Entrevista com Lilian Richieri Hanania – Diversidade Cultural *Online*. Entre UNESCO, TTIP e os gigantes da net (“Kulturelle Vielfalt Online. Im Spannungsfeld zwischen UNESCO, TTIP und Netzgiganten – Interview mit Lilian Richeri Hanania”, in Österreichische UNESCO-Kommission, Jahrbuch 2015/Annual Report 2015, Agnes & Ketterl GmbH, Mauerbach/Vienna, ISBN: 978-3-902379-03-0) (texto original em inglês; disponível também em português, texto 18)
5. Entrevista com Pascal Rogard (vídeo em francês)
6. Entrevista com Yvon Thiec (vídeo em francês)
7. Entrevista com Toussaint Tiendrébéogo (vídeo em francês)
8. Entrevista com Charles Vallerand (vídeo em francês)

9. Entrevista com Antonios Vlassis (vídeo em francês)

V – Material adicional

1. Antonios Vlassis & Lilian Richieri Hanania – Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (texto em inglês, texto 19)
2. Lilian Richieri Hanania – Tabela “Regras da OMC e o setor de bens e serviços culturais” (texto em francês, texto 20)
3. Rostam J. Neuwirth – O Acordo sobre Tecnologia da Informação (ITA) (texto em inglês, texto 21)
4. Lilian Richieri Hanania – Diversidade de expressões culturais e novas tecnologias, CEST (texto original em português; disponível também em inglês)
5. Luiz A. Albornoz – Audiovisual na Internet: homogeneização ou diversidade cultural? (PowerPoint em português, texto 22)
6. Lilian Richieri Hanania – Trecho do Relatório do RIJ-DEC “A renovação da exceção cultural na era digital”, apresentado em Mons, Bélgica, no Colóquio internacional para os dez anos da Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais”, 25 de outubro de 2015 (texto em francês, texto 23).
7. Relatório da I Jornada Diversidade Cultural e Novas Tecnologias, realizada em 2 de julho de 2015 em São Paulo pelo CEST/USP (texto original em português; disponível também em inglês, textos 24 e 25)
8. Relatório do Colóquio “Diversidade cultural e tecnologias digitais: Promover a aplicação da Convenção da UNESCO sobre a diversidade das expressões culturais, dez anos após sua adoção”, realizada em 11 de dezembro de 2015 em Rouen pelo CUREJ (texto em francês, texto 26)

9. Relatório da II Jornada Diversidade Cultural e Novas Tecnologias, realizada em 19 de maio de 2016 em São Paulo pelo CEST/USP (texto disponível em português e em inglês, texto 27)

Texto principal

1

Um Breve Panorama da Evolução da Tecnologia Musical: Promessas e Riscos para a Diversidade de Expressões Culturais

PAULO ASSIS¹

A música sempre acompanhou a humanidade. Em sítios arqueológicos datados da era paleolítica, com mais de 40 mil anos, podem ser encontradas rudimentares formas de flauta. A música está entre as primeiras expressões culturais do homem, surgindo desde antes da agricultura ou da escrita. Ela aparece em todas as sociedades do planeta em diferentes formatos e funções sociais, para acompanhar um ritual religioso ou simplesmente para quebrar o silêncio de um trabalhador solitário.

Recordaremos de forma bastante simplificada algumas das tecnologias de gravação desenvolvidas nos últimos 120 anos e como elas participaram na criação de novas formas musicais. Veremos também como os avanços mais recentes modificam as possibilidades criativas, e como a massificação da música pela indústria afeta a diversidade.

¹ Paulo Assis é engenheiro de áudio e produtor no seu Estúdio Audioclicks, em São Paulo, Brasil. Presta consultoria em acústica e equipamentos musicais, e tenta evitar que a tecnologia tome decisões artísticas por ele. Tem poucos discos de vinil e muitos CDs, mas acaba ouvindo música em mp3.

Até pouco tempo atrás, a audição de música exigia a performance presencial de instrumentistas. Percussionistas acompanhavam exércitos marchando pelo império romano e, nos campos de algodão do sul dos Estados Unidos, trabalhadores braçais se alternavam em cantos de sofrimento escravo. Ao longo da história, guerras de expansão, rotas comerciais e imposições religiosas abriram caminhos para trocas culturais de todo tipo, inclusive musicais.

Alguns equipamentos autômatos como pianolas e caixas de música aparecem na história, mas sem substituir de fato o musicista como elemento central – um profissional contratado para animar um jantar na corte ou uma dona de casa com seu canto solitário. A maneira com a qual a humanidade convive com a música começa a mudar a partir da criação do rádio e do disco, que possibilitam a distribuição e a audição de sons pré-gravados.

I – O Som Analógico

A – O cilindro de cera, a goma-laca e o rádio

No final do século XIX são desenvolvidas algumas tecnologias rudimentares de registro de áudio. Um dos mais populares aparelhos dessa época foi o fonógrafo de Tomas Edison, de 1877. O aparelho possuía um cone acústico com uma agulha na ponta, que riscava um cilindro de cera em movimento. A reprodução do som se fazia igualmente de forma mecânica, com a agulha vibrando nos sulcos do material e sendo amplificada pelo cone acústico. Outras tecnologias similares aparecem no mesmo período, como os discos de goma-laca dos gramofones.

Surge todo um comércio de cilindros e discos. A qualidade de reprodução desses primeiros modelos é bastante limitada, e a utilização recomendada inicialmente é para o registro de monólogos e discursos famosos. A gravação nesses dispositivos era delicada, exigindo uma performance

próxima ao cone de captação de som, muitas vezes com resultados questionáveis – as empresas comercializavam seus cilindros propagandeando a qualidade das gravações, destacando a dicção de seus artistas como diferencial (Cummings 2013: 16).

Logo, canções também se fazem presentes nessa mídia, não sem grandes dificuldades técnicas. O cone acústico era pouco sensível e capaz de captar apenas os sons mais altos. Para equilibrar o volume dos diferentes instrumentos era necessário, durante a gravação, distanciá-los em função de sua potência sonora. Para alterar em tempo real a importância dos instrumentos ao longo do registro, os músicos chegavam a ser colocados em plataformas móveis, sendo arrastados enquanto tocavam – na hora do solo de trompete, o cantor sai da frente e dá lugar ao sopro, em uma complicada coreografia. A gravação em cera era definitiva e sem correções possíveis (Byrne 2012: 81).

Além da simples reprodução, inicialmente alguns aparelhos vendidos ao público tinham a capacidade de riscar os cilindros, podendo ser usados também como gravadores. Porém os fabricantes logo perceberam que seria muito mais lucrativo que o usuário ouvisse o que comprasse deles, e rapidamente o foco das propagandas passou a ser consumir música ao invés de gravar seus próprios cilindros (Byrne 2012: 84).

No começo do século seguinte, uma nova geração de inventos, baseada na disponibilidade de eletricidade, mudou novamente o cenário do acesso à música. O desenvolvimento da tecnologia de microfones e o conhecimento de ondas eletromagnéticas tornou possível a popularização, na década de 1920, do rádio como sistema de distribuição de notícias e músicas. Ele podia ser ouvido por quem tivesse um aparelho receptor em sua casa, porém ainda era baseado na performance de instrumentistas em tempo real, dentro do estúdio da emissora. A qualidade de som de uma

transmissão ao vivo era, na época, muito superior à atingida com os equipamentos de gravação em cera e goma-laca, criando toda uma geração de músicos de rádio.

B – A fita magnética, o vinil e a indústria musical

Entre as tecnologias desenvolvidas pelos alemães durante a segunda guerra mundial está a gravação de áudio em fita magnética. Embora nos Estados Unidos já houvesse experimentos nesse sentido, os nazistas haviam desenvolvido equipamentos tão bons que deixavam em dúvida se as transmissões de rádio eram realmente gravações ou orquestras tocando ao vivo (Moormann 2003). Ao final da guerra, a tecnologia foi estudada pelos americanos e comercializada, sendo o primeiro gravador de rolo de fita magnética lançado em 1948. As emissoras de rádio logo começam a utilizar esse equipamento, ampliando suas possibilidades de transmissão; não era mais necessária a presença constante de músicos ao vivo, e surgia o estúdio de gravação.

Ainda em 1948 é lançado o disco de vinil. Imediatamente ele é adotado pelo mercado como a mídia de reprodução caseira para as gravações de estúdio. Existiram inúmeras variações do disco de vinil, entre tamanhos e velocidades, que foram se alternando conforme a tecnologia – e os interesses comerciais – evoluíam. Os primeiros discos eram ainda na versão de sete polegadas e deveriam ser tocados em 78 rotações por minuto, o que fornecia menos de quatro minutos por lado, induzindo a venda no formato de singles compactos, com uma música de cada lado e dentro dessa margem de duração (Byrne 2012: 92). Além disso, os sulcos do vinil impunham algumas restrições sérias de volume das frequências mais graves, pois elas causavam saltos da agulha caso estivessem muito fortes. O formato e o som de música pop e rock que conhecemos foram fortemente influenciados por essas limitações.

As pessoas logo se habituam à ideia de adquirir e ouvir músicas em discos, e passam a comprar vorazmente esse novo produto. O processo de gravação e distribuição, porém, fica na mão de um novo tipo de empresa que, estruturando a indústria musical, controlou o ciclo de fabrico e consumo durante a segunda metade do século XX – as gravadoras.

C – Os estúdios e sua tecnologia

Os estúdios de gravação eram importantes instrumentos de produção dessa nova indústria. Eles eram compostos de ambientes acusticamente tratados onde, num processo complexo e custoso, especialistas posicionavam microfones na frente dos músicos. O áudio captado alimentava diversos equipamentos, como pré-amplificadores, compressores, equalizadores, mesas de som e gravadores. Durante aproximadamente quatro décadas, para se gravar profissionalmente uma música era necessário utilizar um desses espaços, desembolsando uma grande quantidade de dinheiro. Além disso, todo esse procedimento era cercado de segredos. Cada estúdio tinha métodos e aparelhos únicos, criando sonoridades com personalidade própria. Com as limitações dos recursos técnicos e a engenhosidade dos produtores, foram inventados artifícios para resolver problemas que apareciam em cada projeto, muitas vezes alterando os horizontes de possibilidades da música gravada e instigando os outros produtores a buscarem soluções ainda melhores (Heylin 2012: 32).

Em 1957, o guitarrista norte americano Les Paul modificou um gravador magnético para criar os primeiros registros com múltiplas camadas, tornando possível somar novos instrumentos a um mesmo rolo de fita, tocando um de cada vez. Como havia apenas uma pista de gravação, um erro em uma gravação estragava o trabalho anterior e obrigava o reinício de todo o processo (Moormann 2003).

O aprimoramento dessa tecnologia é o gravador multi-pista. Nele, áreas diferentes da fita magnética são dedicadas a pistas independentes, podendo ser gravadas ou apagadas sem alteração das outras. Hoje, pelo computador, um estúdio consegue gravar centenas de pistas independentes, mas essa evolução foi bem lenta. Todos os discos do início da carreira dos Beatles até Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band, de 1967, foram gravados utilizando apenas quatro pistas em uma fita magnética (Lewisohn 1988: 146). Quando era necessário inserir mais instrumentos, duas ou três pistas eram unidas em uma, liberando mais espaço porém impedindo futuras alterações entre as gravações anteriores. Na década seguinte o padrão avançou para oito, dezesseis e até vinte e quatro pistas.

Outro equipamento essencial é a mesa de som, responsável por organizar as pistas de áudio na sessão de gravação. As mesas cresceram juntamente com a quantidade de pistas disponíveis nos gravadores. Existem modelos com centenas de canais com uma dezena de botões de controle para cada um, em um equipamento intimidador para leigos, que pode ter mais de três metros de comprimento. A cada canal da mesa é atribuída uma pista da fita magnética, com controles independentes. É possível, assim, a manipulação do som de cada canal antes e após a captação, permitindo a regulagem de volume e ajustes de processos de áudio como equalização, reverberação ou compressão. Essa manipulação é parte da mixagem.

Na mixagem são feitos esses ajustes em cada canal, para que os instrumentos gravados separadamente soem coesos quando tocados juntos. Os sons são mesclados normalmente para o estéreo, com dois canais – um esquerdo e um direito. Ele é o formato habitual em CDs, discos de vinil e arquivos digitais de música.

Um estúdio não se resume a tratamento acústico, gravador e mesa de som. Cada processamento de áudio é realizado em um equipamento específico, que pode ter o tamanho de um controle remoto ou de uma geladeira. Os

estúdios de gravação se diferenciavam pelos equipamentos que tinham; possuir muitos equalizadores ou compressores significava possuir mais possibilidades na mixagem – e também mais custo. Isso acabava por restringir o acesso a essas ferramentas de produção mais completas apenas a quem tinha acesso a esse recurso. Só podiam realizar os maiores projetos musicais os que já controlavam o mercado.

II – O Som Comercial

Desde o início, as gravadoras criaram um sistema bastante fechado para seu negócio. Compositores eram pagos para escrever novas peças musicais. Essas criações eram registradas em um estúdio próprio, por um artista contratado por ela, e que, popularizado graças ao rádio, tinha suas vendas catapultadas e gerava lucros enormes para seu empregador. Frank Sinatra foi o primeiro a possuir algum controle sobre sua carreira, conseguindo impor suas vontades nas gravações e não sendo apenas um funcionário muito famoso (Gibney 2015). Nas décadas seguintes, começa a surgir a figura do cantor-compositor e das bandas de rock com material próprio.

Porém, o processo todo era realmente muito custoso e de risco. Além da gravação em si, havia a necessidade de gastos com divulgação, fabricação de discos, distribuição e absorção das perdas em projetos não bem-sucedidos. O sucesso estrondoso de alguns artistas acabava gerando capital para investimento em outros projetos, permitindo o desenvolvimento de novos talentos. Muitos grandes grupos dos anos 1970, como Queen ou Yes, tiveram anos de carreira financiada por uma gravadora ou um produtor até conseguirem alcançar o sucesso e se tornarem lucrativos. Os artistas independentes sempre existiram, mas seu circuito de influência sempre foi naturalmente menor. Para conseguir que sua música cruzasse o planeta e influenciasse

outras culturas, era praticamente necessário participar desse circuito fechado de contrato, gravação, divulgação e vendas massivas. Ao menos até que a tecnologia permitisse que as bandas dispensassem esse esquema todo, já na era punk, com a utilização de gravadores de fita cassete e muito poucos recursos de estúdio.

No começo da indústria musical os lançamentos dos artistas eram feitos em singles compactos, contendo normalmente duas canções, uma de cada lado. Carreiras importantes como a de Elvis Presley foram baseadas em vendas nesse formato. O disco de doze polegadas, lançado pouco depois, era utilizado inicialmente para coletâneas e música de nichos de menor vendagem, como a erudita. Ao longo da década de 1960, artistas como os Beach Boys e os Beatles começam a utilizar o formato maior como meio de se expressarem através de um conjunto coeso de músicas, em discos ditos conceituais (Heylin 2012: 8). A partir deles, o pop e rock passa a utilizar o álbum como principal produto de sua indústria, com uma motivação bem menos artística: um “Long Play” era vendido ao consumidor final por cinco vezes o preço de um single.

Com esse poder econômico em ascensão, as gravadoras norte-americanas e europeias expandem seu alcance para todo o mundo capitalista, e entre as décadas de 1950 e 1990 há uma crescente unificação de vendas, com os produtos mais rentáveis de cada local sendo comercializados globalmente, e filiais de grandes gravadoras nos principais mercados. As trocas culturais, que naturalmente sempre existiram, são intensificadas e direcionadas por essa nova força que é a música gravada. As sonoridades estrangeiras começam a influenciar fortemente algumas musicalidades locais, que as absorvem e geram uma nova linguagem.

Em um primeiro momento, a música norte-americana (e inglesa) é distribuída ao mundo como produto de consumo e ferramenta de domínio cultural. O rock’n’roll, por exemplo, começa a ser ouvido no Brasil, tendo como um dos resultados o movimento tropicalista, que se apropria

de elementos estrangeiros da música “pop” em uma leitura abrasileirada. Esse mesmo movimento, em seguida, vai somar-se à categoria de “World Music” – ou seja, tudo que não é originário dos mesmos países das gravadoras. A “World Music” por sua vez acaba por moldar a sonoridade de alguns artistas norte-americanos e ingleses nos anos 1980 e 1990, com ritmos latino-americanos e africanos. Gilberto Gil vai tocar guitarra com os Mutantes, e duas décadas depois David Byrne é acompanhado por uma orquestra de músicos latinos (Byrne 2012: 59).

A música erudita também foi utilizada como ferramenta de imposição cultural. Peças europeias de compositores de séculos anteriores são resgatadas e difundidas, solidificando todo um vocabulário coletivo de obras clássicas – o que se considera musicalmente importante foi popularizado essencialmente com o rádio, o disco, o cinema e a televisão, e não em sua época de criação.

Uma partitura musical era, até surgir o disco, uma informação a ser transmutada pelo músico com sua interpretação. Ela passa a ser acompanhada da memória das gravações mais famosas, se impondo nas performances posteriores. As leituras de Glenn Gould para Bach, por exemplo, exercem forte influência para os pianistas que executam esse repertório. O registro do áudio acaba sendo tão importante para a memória coletiva dessas obras quanto a própria composição. A sonoridade de alguns instrumentos também mudou: o vibrato, técnica que consiste em tremer o dedo nas cordas para obter uma variação suave na frequência tocada, era considerada apenas um truque brega para disfarçar inconsistências nas notas alcançadas. Temendo o registro eterno de seus erros, os músicos passaram a realizar mais e mais vibratos, e hoje é impensável a interpretação da música erudita sem esse recurso, nos parecendo um som chapado, sem vida (Katz 2005: 85).

Métodos de composição são também criados com as tecnologias novas. A música eletroacústica, por exemplo, surge exatamente do uso de equipamentos como rolos de gravação e efeitos com instrumentos convencionais.

III – O Som Digital

O mundo capitalista está consumindo uma mescla de sucessos globais e locais desde os anos 1950. No final dos anos 1970, porém, uma queda na venda de discos de vinil faz a indústria se preocupar e se reinventar. Um dos principais fatores que salvou as gravadoras nesse momento foi uma outra inovação tecnológica.

Até 1982, o armazenamento e a reprodução de sons eram feitos essencialmente de forma analógica, imprimindo fisicamente o áudio por meios eletromagnéticos e mecânicos. Nesse ano, uma nova tecnologia troca esse método por informação representada numericamente: o CD. Ao longo das décadas de 1980 e 1990, o formato digital amplia ainda mais o mercado e multiplica seus ganhos, graças a custos de reprodução decrescentes e um mercado aquecido para o consumo de música pop. Além de aceitar pagar mais que o dobro pelo novo tipo de mídia, o ouvinte ainda acaba readquirindo seus álbuns preferidos em versão de disco digital (Hanks 2015).

Pouco antes do lançamento do CD, a gravação e a manipulação do áudio também ainda eram essencialmente analógicas: rolos de fita magnética, válvulas e transistores. Desde o final dos anos 1970, porém, equipamentos digitais vão cada vez mais ganhando espaço nos estúdios: processadores, mesas e gravadores começam a ser convertidos para a nova tecnologia.

Em um estúdio analógico, o microfone converte o som captado em uma onda elétrica percorrendo os fios e equipamentos. Ela é alterada e manipulada pela mesa de som,

processadores e finalmente registrada em um rolo de fita magnética. No mundo digital, o som é representado por uma sequência de números que descreve o comportamento da onda sonora. Os processamentos de áudio são realizados a partir de algoritmos que realizam operações matemáticas para modificar o som.

Os efeitos digitais surgem juntamente com os primeiros sintetizadores do mesmo tipo. São unidades de samplers, compressores, delays, que passam a ser usados nos estúdios como novidades tecnológicas. Salas utilizadas apenas para produzir reverberação em gravações podem ser trocadas por um pequeno dispositivo que simula essa sonoridade. No lugar de frágeis válvulas e circuitos para alterar a equalização de um canal, utiliza-se um chip programado para tal função. Com o avanço desses aparelhos, os estúdios vão, lentamente, se homogeneizando e perdendo sua capacidade de se diferenciar pelos equipamentos que possuem.

Os computadores, cada vez mais potentes, começam a participar do processo de gravação. Em 1982, um recém-lançado IBM PC-XT tinha capacidade de realizar aproximadamente 20 operações matemáticas por segundo. Trinta anos depois, um processador pessoal moderno opera mais de mil vezes mais rápido. Essa velocidade permite a utilização de complexos algoritmos que cada vez mais aproximam os efeitos digitais dos analógicos, com cópias eletrônicas de famosos equipamentos clássicos, anteriormente acessíveis apenas aos grandes estúdios. Enquanto um equipamento físico tem seu uso limitado a determinados canais, sua recriação digital pode ser utilizada indefinidas vezes simultaneamente, por uma fração do custo do original e sem gerar manutenção em válvulas raras ou transistores superaquecidos. Até os chiados e ruídos típicos podem ser transpostos para o computador, e sendo desligados à vontade, algo impossível no original.

As tecnologias de suporte no estúdio foram adaptadas. A mesa de som, peça central de uma configuração analógica, era um item extremamente caro e complexo, onde todos

os canais passavam e eram manipulados por botões e controles, gerenciando eletricamente os sons provenientes de ou direcionados para a fita magnética. No estúdio digital o computador é a principal ferramenta, e a mesa se transforma em apenas um controlador, onde os botões apenas enviam instruções para ele. Ela pode reduzir de tamanho e até ser considerada obsoleta, sendo substituída por um mouse e atalhos de teclado.

O que era equipamento quase inacessível vai se tornando viável para músicos, inclusive amadores. As mesas de som, os rolos de fita magnética e os efeitos foram parar dentro do computador. Os microfones foram barateados. Hoje o grande estúdio se tornou dispensável em várias situações, e é possível gravar músicas inteiras apenas com um notebook.

Além disso, a manipulação de áudio digital é extremamente simples. Para se juntar duas gravações em fita magnética, era necessário encontrar os trechos da fita que se desejava unir e, fisicamente, cortar e colar os pedaços. Em um programa de computador, basta clicar e arrastar o áudio digital e eles se unem sem a destruição de um original. Além disso, não há degradação física do material gravado, o que ocorre a cada vez que se utiliza uma fita magnética ou um disco de vinil. Inversões, sincronizações, tudo se faz de maneira extremamente mais rápida do que com os métodos antigos.

Os programas de computador voltados à criação, gravação, edição e mixagem de música ficam mais e mais capazes de substituir os equipamentos físicos, e hoje em dia a maioria dos estúdios são pensados com o computador como ferramenta principal.

A mesma nostalgia que tem feito os consumidores voltarem a comprar discos de vinil em pleno século XXI também cria situações onde equipamentos construídos antes da segunda guerra mundial tenham uma sobrevida dentro dos estúdios mais tradicionais. E há controvérsia, ainda, a respeito das limitações de cada tipo de tecnologia.

Assim, grande parte das gravações em estúdios, hoje, é feita digitalmente, mesmo que utilizando equipamento analógico em alguma fase do processo (Grohl 2013). Apenas algumas experimentações artísticas conseguem levar a cabo um projeto analógico do começo ao fim. Outros mais ousados testam inclusive cilindros de cera em plena era digital (Negovan 2011).

IV – O Som Virtual

A popularização da internet nos anos 1990 trouxe o desenvolvimento de várias tecnologias. Além de toda a interface de comunicação – servidores, modems, redes -, foram criados métodos para transmitir informação pela internet de forma otimizada. O JPG e o GIF, formatos de arquivos de imagem comprimidos, ganham popularidade. E logo surgem soluções para a transferência de áudio.

O mp3 é um algoritmo que muda drasticamente o tamanho dos arquivos de áudio, reduzindo-os para até 8% do original. Muita dessa diminuição é resultado apenas da forma inteligente de descrever o conteúdo do arquivo, mas dependendo da parametragem utilizada ele gera arquivos com muita perda de qualidade de áudio. Em 1995, quando esse formato começou a circular, essa perda era, entretanto, muito menos importante para os ouvintes do que a capacidade de trocar músicas online (Witt 2015: 16).

Poucos anos depois de surgir, a internet se transformou no pesadelo das gravadoras e artistas que associaram as quedas de venda dos CDs com o começo da pirataria digital, não totalmente sem razão. De qualquer maneira, o poder das gravadoras começava a declinar por outros motivos.

Além da pirataria, a internet permitia, pela primeira vez, que informações pudessem ser trocadas entre consumidores de diferentes partes do mundo, sem um intermediário filtrando esse conteúdo. Um músico polonês pode

mostrar seu trabalho diretamente para um ouvinte no interior da Bolívia. E, em uma inédita via de duas mãos, o consumidor pode falar com seu artista sem se deslocar até ele. Com a evolução de sites, blogs e páginas em redes sociais, o contato entre o músico e o seu mercado consumidor se viu completamente alterado.

Os canais de distribuição de sua obra também. Para o álbum de nosso hipotético polonês chegar a seu fã na Bolívia, antes se fazia necessário reproduzir fisicamente o disco em algum lugar do mundo, transportá-lo até o país de destino e colocá-lo à venda em uma loja. Além disso, o consumidor teria que ser informado, por rádio ou por cartazes, que aquele disco poderia interessá-lo e que estava disponível para compra em sua cidade. Finalmente, nosso boliviano poderia ouvir o disco, adquirindo-o e bancando os custos desse processo todo.

Tudo isso se torna obsoleto quando o artista pode avisar seu público diretamente por e-mail que um novo conjunto de canções está disponível online. Mas demorou mais de uma década e muitos processos legais para a indústria começar a se reinventar e passar a comercializar, além da obsoleta mídia física, os arquivos eletrônicos por download e, mais recentemente, o acesso por assinatura a inúmeras músicas via streaming.

V – O Som Atual

A informática é essencial na atualização das tecnologias de estúdio e na distribuição e divulgação de música. A evolução do estúdio também gera novas ferramentas e facilitadores de criação.

Para um compositor solitário, muitas vezes trabalhar em uma peça com apenas um instrumento musical não é suficiente. O computador pode ser bastante útil no auxílio à composição, fornecendo suporte. Existem hoje tecnologias

capazes de fornecer acompanhamento rítmico e harmônico em tempo real, praticamente músicos virtuais. Estão disponíveis instrumentos como baixos, baterias e teclados. Muito além de fornecer timbres, esses programas de fato adicionam fatores à composição, colaborando com o arranjo de forma semiautomática. Assim, o computador, a partir de bancos de som prontos, abre espaços sonoros para as criações do compositor.

Importante perceber, porém, que essa liberdade é limitada pelo conteúdo do equipamento utilizado. Da mesma maneira que um piano só consegue tocar a escala ocidental de doze notas por oitava, um baterista virtual apenas pode executar o que foi pré-programado, ficando dentro dos limites de quem o criou. Ferramentas analógicas permitem uma customização, mesmo que limitada – é possível utilizar um piano como instrumento percussivo ou convertê-lo em uma unidade de reverberação microfonando suas cordas soltas, por exemplo. Porém é bem mais complexo alterar um software para executar algo não previsto inicialmente. Um programa que sugere harmonias a partir de melodias do usuário não consegue sair dos padrões de fábrica.

As tecnologias novas também podem ser fontes importantes de inovação artística, além de funcionar apenas como suporte. Ainda na década de 1970, o músico e produtor Brian Eno enxergou um uso inusitado para o gravador de rolo de fita magnética, utilizando-o como instrumento musical em experimentos sonoros pioneiros, desenvolvendo as chamadas músicas ambiente e generativa – onde a interação de um músico ou uma gravação com um algoritmo analógico construído com o gravador gerava consequências sonoras indiretas, inusitadas mesmo que teoricamente previsíveis (Scoates 2013: 110).

Novas interfaces também criaram outras possibilidades de interação: tablets como o iPad permitem uma série de aplicativos diferentes voltados à criação facilitada de música, de uma maneira totalmente inédita e independente da lógica original dos estúdios. Apresentados quase como

entretenimento, eles conseguem sugerir acordes, acompanhar musicalmente o usuário e criar composições inteiras com alguns poucos toques na tela, além de utilizar de câmeras e giroscópios como geradores de sons. Mais de três décadas depois de fazer um gravador distorcer a execução de um quarteto de cordas, Brian Eno lançou uma série de aplicativos de iPhone e iPad que geram harmonias, melodias e ritmos a partir do toque na tela do usuário e dos movimentos do aparelho.

Algumas mentes criativas utilizam o computador como ferramenta de invenção de novas interfaces musicais. Existem hoje plataformas de desenvolvimento abertas como o Max e o Arduino, que permitem a criação de inéditos efeitos, instrumentos e sonoridades. Neles é possível, por exemplo, utilizar um sensor de umidade e algum banco de dados online para controlar parâmetros de um sintetizador virtual. A limitação passa finalmente das mãos do criador do software para as do compositor – e também para o ouvinte, graças à programação em aberto que permite uma interação complexa entre consumidor e obra.

VI – O Som do Futuro

A crise criativa das artes tem grandes laços com a aversão ao risco em tempos de crise financeira. O cinema atual nos apresenta com inúmeras produções independentes, inovadoras e de baixo custo que dividem espaço com blockbusters projetados para dar lucro e suas calculadas apostas em soluções já aceitas pelo público. Com a música a situação é bastante parecida. As gravadoras investem nos artistas consagrados ou nos novos que já se encaixem em seu modelo de sucesso atual. As experimentações acabam acontecendo em iniciativas de menor porte. Se elas fazem sucesso, acabam sendo absorvidas.

As tendências atuais do mercado podem ilustrar um pouco essa situação. Grandes nomes de décadas passadas fazem turnês mundiais e lançam discos com alarde apenas pontual. Nomes populares do rap, hip hop e música eletrônica têm suas carreiras mantidas por lançamentos e presença contínua na mídia. Enquanto isso, artistas independentes de todos os estilos lançam seus materiais com o marketing possível, financiados por iniciativas privadas ou captação coletiva de recursos – mesmo a mais humilde obra musical consegue facilmente estar disponível em ferramentas como a Apple Music Store ou o Spotify. Assim, o público de toda essa produção é potencialmente global, influenciando também o trabalho dos artistas. Talvez a categoria “World Music” esteja pouco abrangente, e toda música feita atualmente seja de alguma forma World Music!

A virtualização da música, separando conteúdo de mídia física, levou a uma consequência curiosa: o próprio formato de álbum, como conjunto coeso de músicas de um artista, tem caído em desuso. As gerações mais recentes ouvem playlists, conjuntos de músicas de diferentes artistas, ordenados por gosto próprio ou por programação do serviço de streaming.

A ausência de mídia física também permite às obras terem qualquer tamanho. Vários novos artistas têm lançado material em conjuntos chamados de EP – talvez muitos deles nem percebam que a sigla vem de Extended Play, o formato de disco de vinil maior que o single, comportando cinco ou seis músicas. Também é possível desconsiderar a quantidade de áudio que um CD comporta e lançar um álbum virtual com quatro horas contendo apenas duas músicas: não existem mais limites impostos pelas mídias físicas. Hoje, as imposições de formato são heranças culturais, sem mais restrições técnicas.

O acesso à informação pela Internet cria a possibilidade de uma troca imensa de informação entre localidades diferentes, permitindo um intercâmbio cultural jamais visto na história. Um jovem pode carregar em seu bolso hoje mais

músicas do que seus pais possuíam em casa quando tinham a mesma idade. Mas a mesma ferramenta que permite um acesso ilimitado também abre o canal para uma ferramenta de divulgação maciça. As grandes gravadoras estão brigando ainda com forças menores, e o resultado é que as influências musicais nos grandes centros urbanos estão semelhantes em todo o planeta. O potencial de pesquisa e acesso é enorme, mas a convergência para poucos produtos também. O que poderia ser a audição contínua de infinitos artistas diferentes se transforma, muitas vezes, na audição infinita de poucos artistas parecidos.

A tecnologia que barateia a criação e a gravação da música ganha ainda mais importância com essa perspectiva de independência necessária para que a inovação tenha espaço. Naturalmente, mesmo que ainda seja caro desenvolver programas complexos como os utilizados para fazer música, como o custo de reprodução é extremamente baixo, eles acabam muito mais acessíveis do que antigos equipamentos cheios de painéis, botões, transformadores e válvulas. Novamente temos alguma convergência, e os melhores softwares acabam nas mãos da maioria dos criadores de conteúdo musical.

Como ferramenta de suporte à criação, o computador transformou a complexa arte do estúdio analógico em selecionar sonoridades com cliques. Essas facilidades, porém, não vêm sem um preço. Se antes os produtores e músicos tinham que se esforçar e criar soluções dentro do estúdio, hoje tudo vem pré-programado, parametrado para funcionar – o que significa que as soluções já estão prontas, sem tanto espaço para a invenção. Há uma forte homogeneização na maneira como os músicos gravam suas canções hoje. Aquele baterista virtual, pré-programado, não vai compor nada novo, ele apenas imita muito bem algo já pronto. Aquele software para iPad, que toca sozinho junto com o que o usuário canta, está apenas repetindo uma sequência já desenvolvida de acordes, sons ou ritmos. A criação musical, apesar de ter sido popularizada por esses

facilitadores, fica perigosamente restrita a esses parâmetros de software. A expressão musical pode acabar refém dessas sonoridades prontas.

As tecnologias atuais são extremamente bem-vindas para abrir caminho a novas possíveis influências, permitir a divulgação dos trabalhos e auxiliar a produção musical, fornecendo suporte na composição, gravação e mixagem. É preciso atentar, porém, para que as facilidades disponíveis hoje em dia não se transformem em limitações coletivas, reduzindo os horizontes da criatividade e consequentemente da diversidade musical.

Referências

- Byrne, D. (2012) *How Music Works*, San Francisco: McSweeney's.
- Cummings, A.S. (2013) *Democracy of Sound: Music Piracy and the Remaking of American Copyright in the Twentieth Century*, New York: Oxford University Press.
- Gibney, A., diretor (2015) *Sinatra: All or Nothing at All*. Jigsaw Productions. TV.
- Grohl, D., diretor e produtor (2013) *Sound City*. Roswell Films, 2013. Blu-Ray.
- Hamilton, J. (2009) *The Music Industry*. Greenhaven Press
- Hanks, C., director (2015) *All Things Must Pass: The Rise and Fall of Tower Records*. Produção de Sean Stuart. Company Name. Blu-Ray.
- Heylin, C. (2012) *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band – Um Ano na Vida dos Beatles e Seus Amigos*, São Paulo: Conrad.
- Katz, M. (2005) *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Berkeley: University of California Press.
- Leonhard, G. (2008) *Music 2.0: Essays by Gerd Leonhard*: Mediafuturist

- Lewisohn, M. (1988) *The Beatles Recording Sessions – The Official Abbey Road Studio Session Notes 1962-1970*, New York: Harmony Books.
- Mason, M. (2008) *The Pirate's Dilemma: How Youth Culture is Reinventing Capitalism*, New York: Free Press.
- Moormann, M., diretor e produtor (2003) *Tom Dowd and the Language of Music*. Language of Music Films. DVD.
- Negovan, T. (2011) *2011 cylinder record to tape to vinyl: all analog recording!* <<https://www.kickstarter.com/projects/centuryguild/2011-cylinder-record-to-tape-to-vinyl-all-analog-r/description>> (acessado 06 outubro 2016).
- Rumsey, F. & McCormick, T. (2009) *Sound and Recording: An Introduction*, London: Focal Press.
- Scoates, C. (2013) *Brian Eno: Visual Music*, London: Chronicle Books.
- Witt, S. (2015) *How Music Got Free: The End of an Industry, the Turn of the Century, and the Patient Zero of Piracy*, New York City: Viking.

Iconomia, Diversidade Cultural e Monetização Lúdica na Internet das Coisas

GILSON SCHWARTZ¹

I – Teoria, Visada e Guinada

A questão teórica da diversidade cultural na vida digital pressupõe sempre uma hipótese: as redes digitais não apenas produzem essa reconfiguração no comportamento das pessoas que nos acostumamos a chamar de “redes sociais” (como se alguma rede ou tecnologia pudesse existir sem ser social) mas reorganizam o mundo e obrigam a espécie humana a pensar de uma nova forma, atualizando a crítica da racionalidade técnica e instrumental e nos convidando a novas formas de resistência criativa à automação, à precarização do trabalho e à alienação pelo consumo insustentável feito de mau infinito e consciências infelizes.

¹ Gilson Schwartz é economista, sociólogo e jornalista, é professor do Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pesquisador associado ao Núcleo de Política e Gestão Tecnológica (PGT) da Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da mesma instituição (FEA-USP), criador dos grupos de pesquisa “Cidade do Conhecimento” e “Iconomia”. É diretor para a América Latina da rede internacional “Games for Change”. É pesquisador do Centro de Estudos Sociedade e Tecnologia (CEST) da USP.

Discutir essa guinada epistemológica – que eu denomino “icônica”, a fundar uma Iconomia, tomaria mais espaço do que temos disponível, mas esta é a visada que eu reverbero: as redes digitais nos convidam a pensar diferente e também a pensar a diferença, o risco de supressão da diversidade e o potencial de emancipação em novas dimensões da organização e da cultura.

Trata-se de uma preocupação teórica e política do mais alto nível, porque dizer que o ser humano deve pensar diferente não significa que precisamos fazer algum tipo de intervenção cirúrgica ou farmacêutica para fabricar um cérebro pós-humano. O cérebro é esse mesmo que nos serve desde que surgiu o *homo sapiens*. Os indivíduos vão andar a pé, a cavalo, em carroça, carro, foguete ou avião, mas a estrutura do cérebro e a capacidade cognitiva são as que sempre estiveram conosco.

O que muda é a relação do pensar consigo mesmo, ou seja, nossa capacidade de crítica e autocrítica, de pensar como sujeito individual e coletivo. Esse tem sido um tema de pesquisa que ganha força nas universidades e em grupos de pesquisa autônomos em todo o mundo. Já se fala de uma “ciência da internet” e não apenas da tecnologia da internet. A ciência pede novos procedimentos de pesquisa a partir do surgimento da internet. E, se muda a prática da ciência, mudam as técnicas de pesquisa, colocam-se e também se renovam desafios de natureza epistêmica. Eventualmente chegaremos à conclusão de que muda a própria razão pela qual pensamos. Analisarei rapidamente as características dessa transformação do pensamento que mostram por que uma ciência da internet faz a cada dia mais sentido.

Uma primeira característica, no pensamento ocidental, é a máxima cartesiana que, no final das contas, resume nossa sociedade: “penso, logo existo”. Essa é a base de toda a ciência moderna. Refiro-me à era do iluminismo. Nela, a inserção do sujeito no mundo tem a ver com um pensar individualista. O ego se afirma com a capacidade de controlar a existência a partir do seu próprio pensamento.

Trata-se de uma mudança muito forte em relação aos períodos anteriores, marcados pelo pensamento religioso ou mítico. Passa-se a um pensamento racional, não mais um pensamento mágico, mas instrumental, pelo qual o sujeito domina o mundo. Quando se fala de diagrama cartesiano, de geometria, de cálculo, celebramos a capacidade de o indivíduo realizar essas operações mentais chamadas de pensamento com vistas a um fim, e a existência é traduzida na relação racional entre meios e fins.

O que muda com a rede digital, gerando efeitos ao mesmo tempo positivos e negativos, é a predominância da comunicação em todos os processos. Se o pensar do sujeito individual continua tão importante quanto sempre foi para a espécie humana, se é ainda tão importante quanto foi para Descartes afirmar que a base de nossa existência é a nossa capacidade de pensar, surgem novas metáforas que projetam a anatomia do cérebro para dimensões supra-individuais. Assim como o cérebro faz sinapses, não apenas uma conexão entre neurônios, mas a rede neurológica que cada um de nós tem dentro do próprio corpo, passa a acontecer no mundo uma propagação de sinapses que vão além do corpo individual – são agora milhões, bilhões de pessoas que estão se conectando. O que é isso, esse pensar coletivo e conectivo? Ele constitui um novo tipo de sujeito ou pede identidades que escapam à subjetividade cartesiana? Essa é uma primeira provocação.

É verdade que os indivíduos se conectam, colaboram, têm amigos e participam de “redes sociais”. Mas, além das conexões aleatórias ou circunstanciais, sobressai uma estrutura ou organismo? Que “coisa” é o “ator-rede” e em que medida a sua ontologia (ou ontopoder) dilui em processos, rastros, dobras, vestígios e resistências uma cultura autenticamente diversa, livre e criativa? Manifestações espontâneas que hoje informam as humanidades digitais e os estudos digitais da cultura equivalem à crença prática de que talvez um cérebro coletivo, uma inteligência que se conecta, uma unidade que se realiza apenas na diferença

consigo mesma – que, portanto, desafia as noções clássicas de identidade e subjetividade – está em formação em nós e a despeito de nós.

Está surgindo essa (id)entidade, bastante abstrata, mas com a qual já estamos lidando, cuja natureza é dinâmica e coletiva, mas singularmente individual, por ser digital, rastreável e compartilhável.

Essa transformação social e técnica abala o cartesianismo e a nossa certeza de que, a partir do que eu penso, eu gero um resultado que eu controlo. As novas formas de fazer ciência já refletem a existência dessa superestrutura digital auto-consciente. Como ela pensa? É claro que se trata de um pensamento comunicacional (eu comunico, logo penso) e não de um pensamento existencial (eu penso, logo existo). Se eu não me comunicar, se não estiver conectado a uma dimensão que surge além da inteligência individual, já não sou tão potente.

Uma segunda característica é a emergência, nos últimos tempos, do *big data* (e das novas convergências entre a ciência da informação e as humanidades digitais). É o produto desse gigantesco cérebro global que está produzindo informação incessantemente.

Em outras palavras, é o conjunto de dados extremamente grande que, por isso mesmo, exige ferramentas especiais (métricas e metadados) de forma que toda e qualquer informação possa ser encontrada, analisada e aproveitada de modo útil em tempo hábil.

Essa inteligência coletiva deixa rastros, traços, memórias. Às vezes são rastros que o serviço secreto vai examinar, mas no caso da Universidade não se trata de espionagem e sim de pesquisas sobre o futuro da cidadania. Que se transforma assim numa cidadania feita, literalmente, de conhecimento sobre nuvens informacionais.

Os padrões que vão emergir daí serão padrões que só será possível visualizar se houver essa conexão, não só do digital com o real, como de todas as áreas do real com todas as áreas do digital mediadas por novos modelos de mapeamento do mundo, da consciência e da própria comunicação.

Trata-se, portanto, de um desafio de natureza holística, difícil de implementar até mesmo porque nossas universidades e centros de pesquisa são o legado produzido por um cartesianismo que gerou uma extraordinária segmentação epistemológica.

Cada indivíduo se afirma como sujeito de poder na medida em que se apropria de conhecimentos específicos produzidos na faculdade de economia, de direito, de engenharia, de medicina e assim por diante.

Tem sido enorme a dificuldade para criar universidades interdisciplinares e programas que unem várias universidades em consórcios. Mas já está acontecendo. Portanto, o modo de fazer conhecimento e compartilhar resultados na ciência muda. A própria crença na racionalidade individual perde força e se revela cada vez mais como crença, não como razão.

Finalmente, essa grande mudança que percebemos como uma emergente ciência da internet é a superação do modelo positivista, determinista, causal, mecânico em favor de um (re)conhecimento de tudo que é mais imaginativo, afetivo e sentimental. E a paixão é indissociável do processo de comunicar (amor é também, sempre, com-paixão). A guinada icônica é também parte de uma guinada afetiva, pós-semiótica.

Re-conhecer com-paixão é uma mudança de paradigma, porque no cartesianismo, no positivismo, na visão determinista e mecânica das coisas, a causa estabelecida com provas empíricas é inequívoca. Com as redes e com esse tipo de comunicação coletiva, a dimensão afetiva ganha importância, não pela engenharia da conexão em si, mas porque a conectividade vai gerando esse novo cérebro, essa paixão coletiva.

A internet não existe apenas porque estamos conectados, mas porque ela é uma interface audiovisual, interativa e imersiva, mobilizando o lado racional mas também o sentimento, a sensibilidade com que a gente vê e escuta a si e aos outros (fica mais difícil ignorar a guerra distante, o genocídio remoto, a epidemia ou a poluição ambiental alheia).

Além da passagem do sujeito controlador para um coletivo conector, além da superação do racionalismo e da efetividade técnica por uma tecnologia afetiva e sentimental, uma terceira grande transformação está em curso que possivelmente dá sentido às duas anteriores: quando falamos de internet, falamos de conexão e interesse, mas também de ícones, de objetos diante dos quais se tem uma relação às vezes, diria eu, até religiosa, no extremo da afetividade sensorial (tudo talvez tenha começado com os “emoticons”?).

É muito comum surgirem megaempresas que praticamente monopolizam o mercado (por exemplo, de redes sociais) que parecem ter descoberto uma combinação de engenharia e magia – produzindo fenômenos de liderança de mercado que comprovam como a tecnologia encanta. Mas ela não encanta porque alguém jogou uma poção mágica e apareceu um ser maravilhoso, mas porque é da natureza desse processo de comunicação que ele integre as mais avançadas engenharia e iconografia em prodígios de design digital.

A internet tem uma dimensão técnica, mas tem também uma dimensão audiovisual, icônica. Essa conexão audiovisual da engenharia é o que lhe dá um novo sentido que parece fantasmagórico. Como nós vamos dar sentido aos objetos, às decisões, às nossas relações, se não for por objetos que são, ao mesmo tempo, tecnologia avançada e afetividade avançada?

II – Iconomia e a nova teoria do valor digital

A partir dessas três mudanças surge uma nova ciência da internet. A essa nova maneira de pensar o pensamento, crítica e autocrítica, à qual nos entregamos mas também contra a qual resistimos, pois precisamos ser seduzidos para viabilizar novos modelos de medir e de sentir, eu venho chamando de “iconomia”.

A palavra “economia” deriva da junção dos termos gregos *oikos* (casa) e *nomos* (costume, lei), denotando a administração da casa, do lar. A economia doméstica sempre foi a metáfora preferida dos economistas: você não pode gastar mais do que tem, precisa saber ajustar meios a fins, etc. Esse é o paradigma clássico da equivalência cartesiana entre oferta e demanda, que nos leva à expectativa ou confiança na existência de um preço de equilíbrio – tudo muito objetivo, mecânico, determinista.

Na iconomia, entramos num universo sem precedentes: já não estamos nos relacionando apenas a regras de “gestão da casa” (ou da empresa, das contas públicas, etc.), mas a regras de gestão de ícones. As redes sociais produzem reputação, afetividade, diálogos. Isso tem que se expressar, ser representado em ícones, a começar por um ícone como o *like*, o caminho mais rápido para compartilhar conteúdo em redes sociais.

Assim, mais que preço ou precificação, estamos entrando numa dimensão de apreço, de apreciação. Claro que existe a precificação. Na relação de oferta e demanda, em algum momento o comprador e o vendedor chegam a um acordo sobre um preço. Mas na internet, nessa “iconomia”, o *nomos* é definido pelo ícone, por algo que é intangível, que é um código visual, imaterial, real e simbólico ao mesmo tempo.

Em resumo, estamos apenas no começo de uma forma profundamente renovadora de trabalhar com as dualidades que sempre atormentaram a alma humana – objetivo e subjetivo, individual e coletivo, simbólico e real, imaginário e factual, efetivo e afetivo.

Essas dualidades e pólos antagônicos começam a se combinar, a contradição vira composição. A principal característica desse novo modo de pensar, agir e medir, que combina o tecnológico com o audiovisual e o emocional, é a interatividade. Esta, em seus vários níveis que vão sendo alcançados com as novas tecnologias, é a grande característica dessa nuvem – por enquanto, literalmente, uma nuvem, algo meio difuso. E a principal característica da interatividade pode ser resumida em outra palavra: ludicidade.

A iconomia emerge sobretudo sob a forma de uma “era lúdica”. Interagir é conotar a ideia de brincar. Resumi essa emergência no título do meu livro: *Brinco, logo aprendo*, em oposição ao “penso, logo existo”.

A obra resume o que a “iconomia” traz como contribuição para esse pensar, medir e sentir de forma inovadora. Aprender é renovar-se permanentemente. Isso reabre a pesquisa, a reflexão, as práticas para as empresas e para os indivíduos, para a reconstrução do mundo a partir de uma perspectiva não apenas instrumental, mas que, ao ser eminentemente comunicacional e desenhada por meio de redes, é interativa e imersiva, portanto lúdica. Essa é a razão subjacente à *gamification* ter se tornado uma *buzzword*, uma palavra da moda, nos últimos anos, também no campo educacional, na gestão das empresas e nas políticas públicas. Mas será que é apenas mais uma moda?

Hoje vai ficando claro que a internet não é apenas um artefato de engenharia, não é apenas um instrumento para aumentar a escala de ações econômicas, sociais e culturais. Tudo isso, é verdade, resulta de sua extraordinária engenharia. Mas a novidade é que essa “iconomia”, mexendo com o nosso jeito de pensar, medir e sentir, parece uma brincadeira.

Claro que não é trivial definir o “brincar”. Brincar é também experimentar, criar. Se acessarmos na Wikipedia o termo *gamification*, veremos que se trata de algo bastante simples: aplicar a dinâmica de jogos a qualquer outra coisa que não seja estritamente um jogo.

Por trás dessa definição simples existe muita polêmica, porque, afinal, o que é um jogo? O que é uma competição? O que é uma brincadeira?

Há inúmeras maneiras de abordar essa característica lúdica que está por trás do que se chama de *gamification*. Se você vai a uma lanchonete e lá vê um quadro no qual se lê que o funcionário tal ganhou algum tipo de reconhecimento, isso é uma forma de jogo. *Gamification*, nesse caso, é estimular uma competição entre as pessoas, para ver quem é o melhor nisso ou naquilo.

III – Moedas Criativas: game de monetização das redes na internet das coisas

Não quero defender supostos moralismos frente à indústria do entretenimento e em especial dos videogames. Trata-se de um segmento de mercado hegemônico, que não precisa de subsídios. As grandes empresas estão aí faturando bilhões, mais do que a indústria de cinema. Mas, e a gameficação da educação? E a gameficação das relações sociais?

O que também se começa a observar é a monetização dos *games*. No fundo, poderíamos conceituar o *game* como uma rede social monetizada, talvez a forma mais concisa de definir o que é um *game* na internet. Claro, o Facebook já tem sua própria forma de monetização. Quantas pessoas deram *like* no meu *post*? Dá para medir isso. Quando os *likes* aumentam, você fala: “Nossa! Quanta gente gostou disso”. Às vezes você posta algo e ninguém fala nada. “Coisa estranha! Ninguém gostou?” Isso já é uma forma de monetização,

ou seja, de transformar uma cadeia de sentido numa cadeia de valor, a partir de “clusters” narrativos ou arranjos criativos locais, reais e/ou virtuais.

A monetização é entendida como a atribuição de valor ou apreço a uma coisa. Não só a precificação na moeda que nós usamos, mas uma apreciação, um sinal de apreciação. Cada vez mais se vê nas redes sociais essa sinergia fantástica entre a própria socialização e algum mecanismo de gameficação que, em última análise, é criar uma moeda, um índice, uma representação do que é apreciado.

Isso também pode ter preço. No caso do Facebook e de outras redes, principalmente no caso de *games*, já se usam novas moedas, inclusive moedas virtuais dentro do próprio *game*. Isso já vem acontecendo há alguns anos. Mais recentemente, essa dimensão da monetização das redes também ganhou grande evidência com a *bitcoin*, uma moeda cuja criação e transferência é baseada em protocolos de criptografia e que não depende de qualquer instituição financeira.

Essa é uma fronteira urgente, que tarda em chegar às instâncias mais altas das nossas instituições financeiras públicas e privadas. Há alguns anos venho insistindo nessa possibilidade: fazer um *game* social, um *game for change*, para monetização de rede, visando estimular a apreciação de educação, cultura, empreendedorismo, cidadania, usando um indicador monetário que eu chamo de “moedas criativas”.

O projeto já recebeu prêmios e foi selecionado em editais do Ministério da Cultura e do BNDES. Trata-se de uma gameficação da educação financeira, que levará nossa juventude a aprender a lidar com processos de valoração e a se engajar em processos criativos, sendo remunerada com uma moeda criada para esse fim. Desafios de gestão monetária, tecnológica e cultural tornam-se nesse modelo uma questão de comunicação, memória e identidade.

Qual o “lastro” dessas moedas? Uma possibilidade é a Receita Federal utilizar as apreensões de mercadorias como lastro para moedas criativas. Uma parte delas é destruída, outra é leiloadada, gerando mais receitas para a própria Receita Federal, enquanto uma pequena parcela é doada.

Por que não aumentar o impacto social do “Leão” usando parte das apreensões como lastro para uma moeda que será a moeda de circulação em redes voltadas para projetos criativos?

Não há absolutamente nada que impeça isso. Essas mercadorias estão sendo destruídas, leiloadadas ou ocupando armazéns e gerando custos. São armazéns gigantescos da Receita Federal, onde se guardam de cobertores, comida e celulares a carros e helicópteros. São bilhões de reais apreendidos por ano em nossos portos, aeroportos, postos alfandegários, etc.

Na Rio+20 esse projeto foi destaque da UNESCO. É um projeto ambicioso, cujo desenvolvimento é lento e complicado. Acho que criar uma nova moeda que envolva a Receita Federal, o BNDES e o Banco do Brasil é algo que teria que contar até mesmo com o concurso da presidência da República para acontecer. A missão do professor, do pesquisador, é provocar a reflexão, mas a ação depende também de uma inteligência coletiva. Talvez seja mesmo uma fronteira onde ela é mais necessária, a reinvenção da moeda e da troca a partir da cultura e da comunicação mediada por redes digitais.

As organizações, tanto do setor privado, quanto do público, que têm condições de fazer isso acontecer, precisam enfrentar o desafio de se integrar coletivamente numa inteligência criativa.

Enfim, por que monetizar criativamente a rede? Podemos “brincar” com o próprio conceito de dinheiro? Reinventar o dinheiro, usando a tecnologia das redes sociais, também pode ser, de fato, um caminho para reinventar o nosso engajamento com a transformação do mundo.

No final das contas, dinheiro nada mais é do que uma representação de valores. Se, além do dinheiro que serve para dar preço, conseguirmos inventar um dinheiro pelo qual a gente tem apreço, acho que um complementa o outro e a sociedade sai ganhando.

Com moedas criativas, o próprio sistema financeiro pode protagonizar como vanguarda a emergência dessa nova ordem lúdica da iconomia.

IV – Moedas Digitais e Teoria do Valor: Conceitos, Tecnologias e Práticas

O foco central na emergência da Iconomia é portanto o fenômeno da criação monetária, mas o objeto é abordado a partir de uma perspectiva interdisciplinar fortemente ancorada nas áreas de engenharia de software, comunicações, artes e humanidades, sobretudo porque o “testbed” para a emissão e circulação de “moedas criativas” terá como foco a inovação financeira e o empreendedorismo tecnológico nas indústrias criativas (economia da cultura e solidária), com fortes impactos esperados no campo dos direitos civis e nas fronteiras da cidadania econômica.

Trata-se de repensar a teoria do valor a partir de uma revisão histórica e epistemológica que dialoga com economistas, gestores e empreendedores, assim como auditores contábeis e financeiros, engenheiros de software e de telecomunicações, estudiosos das humanidades e das cidades que percebem na transformação digital o desafio central de nossa época.

O debate se lança interdisciplinar e teoricamente faz-se acompanhar no entanto de pesquisa empírica sobre criação monetária e empreendedorismo digital, vinculando-se a pesquisa conceitual e de modelos à esfera das políticas públicas e da transferência de tecnologia para o setor privado, a sociedade e empreendedores, no âmbito de uma polí-

tica pública estratégica da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania de São Paulo, o “Portal da Juventude” (www.portaldajuventude.prefeitura.sp.gov.br), em parceria com a mais importante agência de informações econômico-financeiras do mundo, a Bloomberg, e com uma das principais empresas globais de infraestrutura de telecomunicações, a Huawei.

A abertura desse campo de pesquisa teórica, empírica e de desenvolvimento tecnológico traduz-se ao longo da pesquisa na criação e impulso a um Laboratório de Inovação em Finanças e Empreendedorismo (LIFE), que funcionará em rede (como “co-laboratório”) e beneficiando-se de parcerias acadêmicas estratégicas com a Universidade de Paris, a Universidade de Warwick e a rede internacional “Games for Change” (atuando nos EUA e na União Europeia). A pesquisa, interdisciplinar e centrada na inovação em finanças para o empreendedorismo nas indústrias criativas, será realizada pela colaboração em rede de professores, pesquisadores, estudantes e cidadãos associados ao LIFE, em rede coordenada pelo grupo de pesquisa “Cidade do Conhecimento”.

A reflexão teórica, aliada ao planejamento e desenvolvimento tecnológico e à medição crítica de resultados dessa viralização de um software de criação e gestão de moedas sociais digitais, configura a criação de um novo conceito de liquidez para a cidadania, mais além da própria modernidade líquida identificada por Zygmunt Bauman (2000). A pós-modernidade líquida favorece a convergência digital entre a liquidez de Bauman e a liquidez, pré-digital e conceitual, de Keynes, convergência apontada por disciplinas usualmente imiscíveis como economia e sociologia.

A partir de Stiglitz (2001), tornou-se pertinente respeitar a emergência de um novo paradigma na teoria econômica (assim como em suas metodologias de pesquisa, mensuração, tecnologias e aplicações práticas) centrado no valor da informação. Uma economia da informação que se revela assim um espaço-tempo comum ao keynesianismo radical

e à teoria das redes: ainda se trata de formação de expectativas com diferentes perfis temporais, mas as redes digitais ampliam o potencial de imaginar futuros ou mesmo de vive-los no presente, no fluxo das redes, com suas estratégias inovadoras de conexão, investimento, acumulação e destruição criadora, acentuando a dimensão institucional e schumpeteriana da inovação e do empreendedor na dinâmica econômica, mas também simbólica e ideológica (o que Schumpeter chamava de “visão” e que o próprio Keynes ressaltou como o peso da memória sagrada de economistas defuntos sobre homens públicos e de negócios).

Já numa economia pós-industrial em redes, surgiu com perspectiva microeconômica, comportamental e utópica, a visão de Yochai Benkler, que ressalta nessa nova economia de informação em rede a mesma mudança epistemológica indicada por Stiglitz, a ponto de parodiar Adam Smith escrevendo “A Riqueza das Redes” (2006). Em 2008, o que se afigurava como início de uma nova era é tingido pela desaceleração e crise mais grave da história capitalista desde 1929.

Atento às relações entre expectativas, linguagem e crise do Padrão Ouro, Keynes há quase um século apontava para a dinâmica econômica caracterizada como um jogo de expectativas, uma linguagem sem limites ou uma economia cujos limites são dados pela linguagem, pela narrativa e pelas convenções expectationais (Schwartz 2000).

A própria disrupção linguística se afigura como processo de destruição criadora – os protocolos de conexão, as novas visibilidades e a emergência de um “commons” global são promessas que ameaçam desde já o establishment habituado às regras de intermediação anteriores à disseminação das infraestruturas de redes digitais.

A economia da informação digital tornou ainda mais infinitos os horizontes da economia como linguagem e como plataforma comunicacional de negócios, modelo de produção e compartilhamentos. Tornam-se mais complexas as cadeias de valor e, ao mesmo tempo, as identidades,

memórias e projetos individuais e coletivos ganham nova iconicidade, efetiva e afetiva, por meio da qual podem abrir-se oportunidades de inclusão, inovação e institucionalização (ou visibilidade/audiência/escala).

Ampliaram-se também os desequilíbrios e ameaças, os ciclos de criação e destruição parecem mais curtos, sem que o futuro pareça promissor fora do aprofundamento ainda mais radical de algumas das tendências tecnológicas que se firmaram desde a grande guerra.

As questões de ordem afetiva, política e institucional que cercam a criação social de valores foram igualmente abaladas após o colapso de 2008: um ciclo comparável ao movimento que em Seattle anunciava o fim do sonho americano alguns anos antes. A profundidade da crise global é tamanha que palavras de ordem de cunho mais radical hoje integram o mainstream nas sociedades democráticas: nos EUA, a pauta é desconstruir o sistema bancário; no Reino Unido, a desconexão voluntária com relação ao euro coincide com a defesa crescente de sistemas de ajuda social como a renda de cidadania.

Ao acolher essas questões centrais do debate econômico, político e tecnológico atual, propomos o aprofundamento do debate tanto do ponto de vista de história do pensamento econômico quanto das aproximações e interdisciplinaridades necessárias com as humanidades em todas as suas vertentes ideológicas, assim como uma aproximação entre a perspectiva teórica geral da economia e a emergência de uma agenda científica coletiva que alcança as engenharias, arquitetura e urbanismo, saúde e meio ambiente, direito, economia, administração e contabilidade, desenvolvimento urbano e rural, psicologia social e política, entre outras áreas concatenadas pela afetação comum aos efeitos da revolução digital.

Na economia do software livre, a cadeia de valor é outra, retoma-se a leitura de Marcel Mauss, as dimensões antropológicas da troca ganham visibilidade e os movimentos de economia solidária, colaborativa e de inovação aberta

alteram o sentido, a densidade e a sustentabilidade daquilo que denominamos “mercado”, atravessado agora por fluxos em redes de informação e comunicação audiovisual.

Nesse contexto de novos ícones e literacias ampliadas, a criação monetária enfrenta tendências de desintermediação e desmaterialização da própria noção de valor, afetado pela intangibilidade e fugacidade dos valores formados em redes, pelas expectativas aceleradas por interfaces de informação em tempo real e pelas suas regras de acesso, privacidade e transparência.

Nesse ambiente tecnológico, social, normativo, ambiental e cultural, destaca-se nos últimos 5 anos a emergência das plataformas digitais como realidades econômicas que estão além das dicotomias clássicas entre mercado X Estado, público X privado, individual X coletivo, aberto X fechado, efetivo X afetivo, existência X essência (Kenney & Zysman 2015).

Essa visão dos desafios para a teoria econômica no alvorecer do século 21 é resumida na ideia de uma nova teoria do valor como ícone – uma Iconomia.

Experimentalmente, as relações entre economia, tecnologia e comunicações ganham notável relevância quando o objeto são as moedas digitais, especialmente as moedas sociais ou complementares.

Em nenhum objeto da economia parecem tão reciprocamente implicadas as dimensões da troca, da tecnologia e da cultura. Quando se trata da emergência e difusão de moedas digitais no próprio campo da cultura (a exemplo de moedas em games e universos de fantasia “jogáveis”), o fenômeno ganha ainda mais pertinência e parece funcionar como fonte de inspiração e experimentação para novas formas de monetização lúdica com impactos afetivos e efetivos tão poderosos quanto os já verificados na criação, uso e circulação do dinheiro mais “convencional”. Em princípio, uma moeda imaginária pode ser o epicentro de uma plataforma digital – de todo modo, é impensável um design

de plataforma que não contemple as questões econômicas e simbólicas associadas à criação de moeda, crédito e audiência/visibilidade.

A ideia de moedas sociais ou complementares com viés “criativo” tem sido objeto de reflexão, prototipagem e debate ao longo dos anos em projetos do grupo de pesquisa “Cidade do Conhecimento” (desde pelo menos 2003, quando a criação monetária local foi experimentada num pólo turístico do Rio Grande do Norte, integrando as ações do projeto “Rede Pipa Sabe” e apoio financeiro da Finep, do Instituto Nacional de Tecnologia da Informação – ITI, da Caixa Econômica Federal e da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP).

Desde pelo menos 2007 essa reflexão foi ganhando corpo, articulou-se a projetos de extensionismo, ganhou visibilidade com premiações pelo Ministério da Cultura, BNDES e UNESCO, que destacou a iniciativa como uma das “+20 Ideias para Girar o Mundo” na Rio +20.

A partir de 2014, tornou-se objeto de pesquisa teórica no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades no Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em projeto de Doutorado de Diego Viana.

Também em 2014, a pesquisa teórica e empírica sobre inovação tecnológica orientada pela percepção de uma “economia” emergente definiu-se como eixo temático estruturante do projeto “World Innovation and Sustainability Helix” (WISH) do Núcleo de Pesquisa em Política e Gestão Tecnológica (PGT) da Faculdade de Economia e Administração da USP, com apoio financeiro da Pró-Reitoria de Pesquisa da USP.

O projeto pode ser caracterizado como simultaneamente pesquisa científica, desenvolvimento tecnológico e inovação (tecnológica, social e cultural). Trata-se de investigar conceitualmente as novas fronteiras da criação de valor, com ênfase nas indústrias criativas ou culturais, sob

o impacto das novas tecnologias audiovisuais de informação e comunicação digitais, engajando a universidade num processo criativo mais socializado e aberto, colaborativo e transparente.

O amadurecimento do tema e de uma nova comunidade internacional de pesquisa culminou com a criação, em 2015, da RAMICCCS – *Research Association on Monetary Innovation and Community and Complementary Currency Systems* (<http://ijccr.net/ramics/>), associada ao *International Journal of Community Currency Research*.

Finalmente, a partir de 2015 o grupo de pesquisa “Cidade do Conhecimento” assume a Curadoria do “Portal da Juventude” da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania de São Paulo, projeto que permitirá em 2016 a experimentação com emissão e circulação de moedas sociais, complementares e criativas em iniciativas de produção cultural na periferia de São Paulo, tornando-se portanto uma excepcional oportunidade de avaliação prática de tecnologias, metodologias e indicadores de impacto associados a esse programa de pesquisa.

A internacionalização desse debate ganhou notoriedade com a expansão das *bitcoins*, mas também com a disseminação de soluções tecnológicas que provocam desintermediação financeira, inovação em meios de pagamento e nos modelos de gestão de ativos. Ao longo dos últimos 5 anos, essa agenda foi consistentemente validada e premiada em processos seletivos como Santander Universities, Researcher Links (FAPESP e British Council) e participação como Pesquisador Visitante no Institute of Advanced Study da Universidade de Warwick. Já em 2015, a parceria com a Universidade de Paris foi consolidada com o laboratório de excelência (Labex) em Indústrias Culturais e Criação Artística (ICCA) e a criação de uma Cátedra Franco-Brasileira na USP.

Seja do ponto de vista da revisão teórica no campo da economia monetária e financeira sob o impacto das novas tecnologias digitais de informação e comunicação,

seja como oportunidade para modelagem e experimentação empírica, as condições parecem muito propícias a um investimento concentrado em pesquisa, cooperação internacional, validação empírica e aumento na produtividade acadêmica alavancada pela temática “moedas digitais” e “teoria do valor” em suas implicações interdisciplinares nas “cidades inteligentes” (“smart cities”) e na internet das coisas.

Tal investimento num programa de pesquisa-ação com foco em moedas inteligentes, sociais e criativas tem sua importância tanto na área de economia, finanças e negócios, como pode alcançar esferas obrigatórias em vista da digitalização ubíqua, imersiva e gamificada, tais como direitos humanos, privacidade, finanças comportamentais, psicologia social e política, modelos de digitalização urbana (“smart cities”) e de modo mais amplo promover a inserção das próprias universidades no conflito distributivo contemporâneo às economias de plataforma (inclusive no horizonte dos mercados de educação, conhecimento e cultura).

A estruturação de um LIFE associado ao grupo de pesquisa “Cidade do Conhecimento” na USP será implementada por meio da difusão viral de um software capaz de organizar a emissão e gestão de moedas complementares com funções de indução à inovação e ao empreendedorismo nas indústrias culturais. O objetivo maior é proporcionar a experiência da diversidade monetária na cultura digital.

Na medida em que a comunidade de prática associada a pesquisa, desenvolvimento e implementação de moedas criativas seja consolidada ao longo do projeto, as suas atividades serão direcionadas para um grupo de pesquisa específico, já credenciado junto à Pró-Reitoria da USP – o “Economia”, por meio da transferência da sede do LIFE (como “spin-off” da Cidade do Conhecimento). O design institucional e jurídico desse “spin off” é meta estratégica do projeto Monetização Lúdica da “Cidade do Conhecimento”.

O trabalho de pesquisa, motivação e divulgação de resultados será ancorado na instalação de terminais da agência internacional de informações “Bloomberg” nos grupos de pesquisa envolvidos, alcançando várias unidades da USP e parceiros na FEA, ECA, IME, POLI, FFLCH, FAU, EACH, ESALQ, Faculdade de Medicina, Faculdade de Direito e Agência de Inovação.

Em cada unidade o projeto conta com o apoio de um Professor que atuará como mentor da revisão bibliográfica e de tecnologias pertinentes e integrante do Conselho Científico do “LIFE”.

Figura 1: Portal da Juventude na Cidade do Conhecimento: Curadoria e Plataforma Econômica para a Diversidade Monetária na Cultura Digital



O projeto de “Monetização Lúdica” viabiliza a construção ao longo dos próximos anos de uma base para o desenvolvimento de uma incubadora do tipo “economia de plataforma”² a partir da Agência de Inovação da USP,

2 Entende-se por “economia de plataforma” aquela em que as ferramentas e modelos têm no poder da internet sua base. Essas plataformas de criação de valor digital “vão enquadrar e canalizar nossas vidas sociais e econômicas” ((Kenney & Zysman 2015). “Plataformas” são estruturas “frameworks” que permitem a colaboradores (usuários, parceiros, fornecedores) realizar um

induzindo projetos “spin off” pela monetização lúdica de atividades (cursos, eventos, concursos, mobilização) promovidas pelo grupo de pesquisa “Cidade do Conhecimento” e parceiros, com foco na economia criativa e na diversidade artística e cultural.

Conclusão

Uma nova economia resulta da acumulação de algoritmos. Quais os seus mecanismos de geração de valor, emprego, renda, capital e expectativas? Quais ícones, que literacias e competências, quais infraestruturas determinam e condicionam o desenvolvimento dessas plataformas? Quais os seus efeitos locais, territoriais, regionais e globais?

Que direitos criam e destroem, que limites são superados ou repostos do ponto de vista do acesso a conforto material e compartilhamento de patrimônio imaterial?

Quem são seus protagonistas nas esferas empresariais, governamentais, sociais e políticas?

Qual a inserção de crianças e jovens como dinamos dessa economia de ícones digitais? Como as novas gerações se percebem e que futuros sociais, econômicos e afetivos estão em processo de configuração?

Quais as rupturas sobre a ordem vigente, quais as oportunidades frente ao caos destrutivo evidente e a massificação global da cultura de massa? Como devem a universidade e a pesquisa acompanhar essas transformações favorecendo a diversidade cultural por meio de uma interferência no próprio mecanismo de representação do valor?

leque de atividades, frequentemente criando padrões “de facto”, formando ecossistemas inteiros para criação e captura de valor (Kenney & Zysman 2015 e Gawer & Cusumano 2013). As plataformas estão associadas a “efeitos de rede”, ou seja, o seu valor é função da audiência ou frequência em que são acessadas pelos usuários que geram inovações complementares, colaborativas e afetivas.

A diversidade cultural é indissociável da diversidade monetária. É fundamental levar à prática, num momento de crise global dos padrões monetários, financeiros e cambiais, uma guinada conceitual, tecnológica e de socialização da inovação na medida em que se aproximam as redes acadêmicas, setores empresariais, governamentais e da sociedade civil, com a finalidade de gerar e reconstruir infraestruturas, conteúdos e dinamismos voltados ao desenvolvimento do empreendedorismo criativo pleno de liberdade, fraternidade e diversidade.

Não é casual, portanto, que o projeto acima apresentado defina como “testbed” inicial as áreas periféricas de São Paulo, com protagonismo infanto-juvenil mapeadas e mobilizadas pelo “Portal da Juventude” e coordenação da “Cidade do Conhecimento” junto à Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania de São Paulo.

Referências

- Benkler, Y. (2006) *The Wealth of Networks*, Yale University Press, <http://www.benkler.org/Benkler_Wealth_Of_Networks.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- Boltanski, L. & Chiapello, E. (2006) *The New Spirit of Capitalism*, Paris:Verso.
- Brown, J.S. & Duguid, P. (1991) *Organizational Learning and Communities of Practice: Toward a Unified View of Working, Learning, and Innovation*, Organization Science, <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.530.7851&rep=rep1&type=pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Cabral, A. & Carvalho, A. (n.d.) *From “alterglobalization” to “outrage”: rebuilding social networks in the beginning of the XXI century*, <goo.gl/Lh2y6k> (acessado 06 outubro 2016).

- Castells, M. et al. (2007) *Communication, power and counter-power in the network society*, <<http://escoladeredes.net/group/bibliotecamanuelcastells>> (acessado 06 outubro 2016).
- Fonseca, A. C. (Org.) (2008) *Economia criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento*, São Paulo: Itaú Cultural, <[http://www.isegnet.com.br/siteedit/arquivos/Economia_Criativa_Estrategias_Ana Carla_Itau.pdf](http://www.isegnet.com.br/siteedit/arquivos/Economia_Criativa_Estrategias_Ana_Carla_Itau.pdf)> (acessado 06 outubro 2016).
- Fundación Telefónica (2011) *El siglo XXI está llamado a ser el siglo de las ciudades*, Madrid: Ed. Ariel.
- Gawer, A. & Cusumano, M. A. (2013) 'Industry platforms and ecosystem innovation', *Journal of Product Innovation Management*, 31(3): 417-433, <<http://dspace.mit.edu/openaccess-disseminate/1721.1/98590>> (acessado 06 outubro 2016).
- Jenkins, H. (2009) *Confronting the Challenges of Participatory Culture -Media Education for the 21st Century*, The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning, MIT Press, <<https://goo.gl/RV1l9i>> (acessado 06 outubro 2016).
- Kenney, M. & Zysman, J. (2015) *Choosing a Future in the Platform Economy: The Implications and Consequences of Digital Platforms*, Kauffman Foundation New Entrepreneurial Growth Conference, Discussion Paper Amelia Island Florida, Berkeley Roundtable on the International Economy, 18/ 19 June 2015 <<http://www.brie.berkeley.edu/wp-content/uploads/2015/02/PlatformEconomy2DistributeJune21.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Mara, M. P. (2005) *Cities of knowledge: cold war science and the search for the next silicon valley*, New Jersey: Princeton University Press.

- Picard, R. G. (2008) *Media Clusters: Local Agglomeration in an Industry Developing Networked Virtual Clusters*, JIBS: Working Paper Series, <<http://www.robertpicard.net/PDFFiles/mediacusters.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Plonski, G. A. (2007) 'A inovação e as demandas sociais', in J. Marcovitch *Crescimento econômico e distribuição de renda* São Paulo: EDUSP-SENAC.
- Schuler, D. (2008) 'Public sphere project', in D. Schuler *Liberating Voices - A Pattern Language for Communication Revolution*, Boston: MIT Press, <<http://www.publicsphereproject.org/patterns/pattern-table-of-contents.php>> (acessado 06 outubro 2016).
- Schwartz, G. & Lopes, M. B. (2007) 'Digitalization X Emancipation: Technological Images and Horizons for Social Memory and History', *International Journal of Technology, Knowledge and Society*, 02: 81-90.
- Schwartz, G. (2000) *O Capital em Jogo, Fundamentos Filosóficos da Especulação Financeira*, São Paulo: Editora Campus, 2000.
- Schwartz, G. (2004) 'Information and Communication Technologies (ICTs) and Digital Networks', Chapter 10 in *Science, Technology and Innovation Indicators in the State of São Paulo*, <http://www.fapesp.br/indicadores2004/volume1/cap10_vol1.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- Schwartz, G. (2006) *Princípios de Iconomia*, Brasília: E-Compós, 7: 1-14.
- Schwartz, G. (2008) 'Community currencies', in D. Schuler *Liberating Voices - A Pattern Language for Communication Revolution*, Boston: MIT Press. Disponível em: <<http://www.publicsphereproject.org/patterns/pattern-table-of-contents.php>> (acessado 06 outubro 2016).

- Schwartz, G. (2008) 'Digital emancipation', in D. Schuler *Liberating Voices – A Pattern Language for Communication Revolution*, Boston: MIT Press, <<http://www.publicsphereproject.org/patterns/pattern-table-of-contents.php>> (acessado 06 outubro 2016).
- Schwartz, G. (2014) *Brinco, Logo Aprendo – Educação, Video-games e Moralidades Pós-Modernas*, Editora Paulus.
- Schwartz, G. (2015) *Mercado de trabalho: a terceirização dos robôs*, São Paulo: Cadernos ADENAUER, XVI: 191-204.
- Smith, S. (2010) *The architecture of sharing. Shareable Cities*, <<http://shareable.net/blog/the-architecture-of-sharing>> (acessado 06 outubro 2016).
- Stiglitz, J. (2001) *Information and the Change in the Paradigm in Economics*, Nobel Prize Lecture, <http://nobelprize.org/nobel_prizes/economics/laureates/2001/stiglitz-lecture.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- Viana, D. (2011) 'Dinheiro bom é para poucos', *Valor Econômico*, 12-17.
- Viana, D. (2015) *A técnica como modo de existência em Gilbert Simondon: Tecnicidade, alienação e cultura*, Dois Pontos (UFPR), 12: 83-98.
- Viana, D. (2015) 'Individuation and the synthesized network: an approach to digital convergence', *Journal of media and communication*, 6: 34-45.

A Convenção da UNESCO e as Tecnologias Futuras: “Uma Jornada ao Centro da Formulação das Leis e Políticas Culturais”

(Original em inglês)

ROSTAM J. NEUWIRTH¹

I – Introdução: A Luz no Fim do Mundo

En vérité nous sommes certainement à un instant où un nouveau paradigme va devoir se substituer aux anciens (Vivant 2000: 17).²

Cultura, lei, economia, política, tecnologia, ciência e religião são todos conceitos gerais que são usados para explicar aspectos particulares do misterioso processo chamado “evolução humana” – o destino final do qual ainda se evade nossa apreensão intelectual e, portanto, continua a ser o sujeito da especulação científica e da adivinhação espiritual. A contínua incerteza que rodeia a evolução humana e seu destino nos convida a questões acerca da adequação tanto de nossos sentidos quanto de nossos modos

¹ Mag. iur. (Universidade de Graz), LL. M. (McGill), Ph. D. (EUI), Professor associado da Faculdade de Direito da Universidade de Macau.

² Tradução aproximada: Na verdade estamos em um momento em que um novo paradigma terá de substituir os antigos (Vivant 2000: 17).

cognitivos de percepção. Em outras palavras, quando um número de questões rende respostas divergentes, pode ser que seja hora de repensar e reestruturar as questões em si mesmas. A partir de tempos imemoriais, esforços humanos têm sido devotados a desvendar mistérios incluindo a vida humana, o que se tornou conhecido por diversos nomes, tais como “Santo Graal” ou a “pedra filosofal”. Muitos desses esforços (mas não todos) foram traduzidos em ferramentas, dispositivos ou máquinas inovadoras que foram projetadas em atos de criatividade engenhosa e a que hoje nos referimos simplesmente como “tecnologias”. Hoje, as tecnologias são frequente e falsamente separadas das artes, com as quais elas compartilham “criatividade” como fonte central de inspiração (Heidegger 1979: 318). Certamente, existem muitas tecnologias diferentes e elas servem a propósitos ainda mais numerosos. Mas na indagação sobre o destino da humanidade, destacam-se tecnologias que foram feitas para aumentar e que realmente aumentaram nossa percepção e entendimento. Comprimidas no tempo, algumas das principais invenções para a visão ou percepção visual incluem a ótica, a *camera obscura*, a fotografia, a cinematografia, e o computador e suas tecnologias digitais, para mencionar apenas algumas.

Cada um desses passos inventivos ampliou, sem dúvida, nossa visão. Mas, em suma, eles também ajudaram a lançar mais luz no mistério original da vida e na direção de sua evolução? Nos anos recentes houve um tremendo progresso em todos os campos da ciência, especialmente visível no ritmo de inovação cada vez mais acelerado e no desenvolvimento de novas tecnologias a uma velocidade exponencial. O progresso é, de fato, considerado tão grande que hoje se referem à era moderna como a nova época, a época Antropocena, isto é, uma época em que as atividades humanas têm um significativo impacto global no ecossistema da terra (Crutzen 2006: 13). Alternativamente, foi capturada pelo termo “singularidade”, referindo-se a um

mundo onde as diferenças entre máquinas e humanos ou a realidade real e a virtual deverão gradualmente desaparecer (Kurzweil 2005).

No entanto, nesta aceleração da percepção, da história (Nora 1989: 15), ou de “tudo” (Gleick 2000: 6), apesar de todos os esforços e progressos feitos a cada “nanosegundo”, parece que – paradoxalmente – não nos encontramos um nanômetro sequer mais perto do objetivo de compreender o processo que nos conduz ao nosso destino final do que se encontravam nossos ancestrais. Ou, para colocar de outra maneira, “o império do homem sobre si mesmo” não manteve o ritmo com “o império do homem sobre a natureza” (Luzzatti 2005: 376). Neste sentido, a humanidade hoje talvez pareça estar andando para trás em comparação às gerações anteriores. A mesma regressão pode também ser aplicada à lei e ao processo de regulamentação dessas novas tecnologias, à medida que a velocidade de suas regulamentações parece desproporcional à velocidade com a qual elas ocorrem (Picker 2001: 185; Bennett Modes 2011: 768). Em outras palavras, a lei parece ficar para trás das inovações tecnológicas, abrindo, desse modo, uma lacuna entre essas tecnologias e suas supervisões legais e éticas (Marchant, Allenby & Heckert 2011). Uma das razões disso pode ser que o objetivo da lei esteja diametricamente oposto ao objetivo da tecnologia, pois o anterior tinha o objetivo de manter, preservar e evitar mudanças bruscas a fim de garantir a regra da lei em termos de previsibilidade e certeza jurídicas, enquanto que o último constantemente pressiona por mudanças e aprimoramentos através da inovação. A evolução humana, contudo, parece encapsular ambas as tendências. Em última análise, a questão que se coloca é qual a causa da alienação entre o progresso na ciência, que é flagrante nas novas tecnologias, e a melhor compreensão da evolução humana e seu destino final.

Esta questão será buscada através de um breve olhar sobre o papel da Convenção da UNESCO sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais nas

próximas décadas, notadamente no futuro da governança global. Isto se justifica porque, juridicamente, nota-se que a Convenção “apenas produz efeitos jurídicos *pro futuro* e não terá de forma alguma efeitos retroativos” (Neuwirth 2006: 819 & 847). Certamente, ela não terá efeitos retroativos diretos, mas talvez ela deva tê-los indiretamente, isto é, paradoxalmente, por instigar um debate fecundo que, mudando o futuro, colocará *a posteriori* uma compleição diferente no passado. Para esse fim, o presente capítulo inicia-se com um prólogo que introduz uma alegoria como uma sugestão à possível correlação entre o esforço da humanidade por descobertas científicas e seu destino final. Colocado de maneira diferente, a alegoria pode conter uma pista acerca do propósito das tecnologias, considerando não somente aquilo que elas nos permitem alcançar, mas também aquilo que elas nos dizem sobre nós mesmos. Consequentemente, o capítulo reexamina brevemente as origens históricas da Convenção para pavimentar o caminho a uma melhor compreensão de suas potenciais deficiências no futuro. Para evitar essas potenciais deficiências, este capítulo examina então as pistas encontradas nos atuais debates científicos e jurídicos, bem como no discurso público diário e os conceitos chave desses debates. Em seguida, algumas tecnologias existentes são brevemente enumeradas, antes que algumas descobertas e recomendações para o futuro da Convenção, bem como para a UNESCO como um todo, sejam formuladas como comentários conclusivos. E por último, mas não menos importante, um epílogo desvenda o mistério consagrado na alegoria mencionada no prólogo.

II – Prólogo: “Da Terra à Lua” e a Busca pela Luz Divina

*Verne's future looks backwards, just as his past looks forwards. It is anticipation in reverse. Verne is both a visionary and a nostalgic, and the particular difficulty of his work is that he happens to be both of these at once (Unwin 2000: 31).*³

Na histórica procura da humanidade pelo “esclarecimento”, certas pessoas têm, periodicamente, ainda que muitas vezes postumamente, sido consideradas visionárias no sentido de que elas têm antecipado importantes desenvolvimentos que marcam os estágios progressivos da evolução humana. O escritor francês Júlio Verne (1828-1905) é definitivamente uma dessas pessoas (Unwin 2000; Evans 2013). Com seus inúmeros romances, entre eles, notadamente, *De la terre à la lune* (título em português, *Da Terra à Lua*) (publicado pela primeira vez em 1865), e *Vingt milles lieues sous les mers* (título em português, *Vinte Mil Léguas Submarinas*) (publicado pela primeira vez em 1870), diz-se que ele antecipou alguns desenvolvimentos tecnológicos muito antes que eles se materializassem. Interessantemente, estes dois títulos de livros também correspondem aos elementos de uma antiga alegoria acerca da procura da humanidade pela “luz divina”, que se traduz na maior compreensão e conscientização da direção e destino da evolução humana. Esta alegoria é a seguinte:

Houve um tempo na história da raça em que os deuses roubaram do homem sua divindade e, reunindo-se em um alto conclave, procuraram decidir onde esconder aquilo que haviam roubado. Um deus sugeriu que a escondessem em *outro planeta*, pois lá o homem não poderia encontrá-la, mas outro deus levantou-se e disse que o homem era intrinsecamente

³ Tradução aproximada: O futuro de Verne olha para trás, assim como seu passado olha para frente. É a antecipação ao contrário. Verne é visionário e nostálgico, e a particular dificuldade de seu trabalho é que ele é as duas coisas ao mesmo tempo (Unwin 2000: 31).

um grande viajante e não havia nenhuma garantia de que, no final, ele não acabaria encontrando o caminho para lá. “Vamos escondê-la nas *profundezas do oceano*”, ele disse, “no fundo do oceano, pois lá ela estará segura”. Mas novamente uma voz dissidente foi ouvida e salientou-se que o homem era um grande investigador natural e que ele poderia algum dia vir a penetrar as mais profundas profundezas bem como as mais altas alturas (Bailey 1979: 106-107).

Em retrospectiva, como antecipou Júlio Verne, os seres humanos já viajaram até a Lua (embora não seja um planeta no sentido estrito) e até o fundo dos pontos mais profundos dos oceanos e, portanto, muito provavelmente teriam encontrado a luz divina lá. Mas a história continua: depois do vai e vem da discussão, um brilhante deus levantou-se e sugeriu outro esconderijo para a “joia roubada” da divindade humana, um lugar onde ele tinha certeza de que os humanos nunca olhariam. Depois de dar sua sugestão para o esconderijo, o conclave rompeu-se em felicidade, pois “os deuses se deram conta de que um lugar verdadeiramente inacessível tinha sido indicado e durante séculos pareceu que a luz escondida [...] tinha sido perdida para sempre” (Bailey 1979: 107).

Assim, a questão é: qual foi o lugar sugerido como sendo o esconderijo mais seguro, onde os humanos não conseguiriam encontrar a divindade humana? Se considerarmos outro romance de Júlio Verne, a resposta poderia bem ser o centro da Terra (Verne 2011). Mas, nesse respeito, talvez até Verne pudesse ter usado a Terra como metáfora para a procura da luz divina ou uma consciência maior. Talvez uma pista quanto ao sentido da metáfora possa ser encontrada na Convenção da UNESCO e no mandato dado à UNESCO em geral.

III – “Cultura Contra Comércio”: Um Conto da Convenção da UNESCO

The real phenomena of human economy, as paradoxical as it may sound at first, are to no small extent of an uneconomic nature (...) (Menger 2009: 218).⁴

A Convenção da UNESCO sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, adotada em 2005, é, ela mesma, fruto de novas tecnologias. Em suma, ela nasceu de um desacordo a respeito do tratamento de produtos culturais, particularmente audiovisuais, durante a Rodada de negociações do Uruguai que levou ao estabelecimento da Organização Mundial do Comércio (OMC). Mais concretamente, o aumento global no volume de vendas dos filmes de Hollywood no despertar da liberalização do comércio internacional empreendida em 1947 com o Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio (GATT) foi visto como ameaçador à diversidade de culturas exibidas pelo mundo. O conflito subjacente remonta à luta já antiga que consiste nos esforços em atender aos desafios regulatórios oriundos dos objetivos aparentemente díspares relacionados à cultura, por um lado, e ao comércio internacional, por outro lado. Alinhados com uma tendência de fragmentação mais abrangente, cultura e comércio (do mesmo modo que muitas outras áreas do empenho humano) foram amplamente percebidos como sendo mutuamente exclusivos, incompatíveis e irreconciliáveis, fato que também explica porque se assumiu que deveriam ser regulamentados separadamente. A tradição de sua regulamentação em separado pode ser vista desde o conceito de direito romano de “*res extra*

⁴ Tradução aproximada: Os reais fenômenos da economia humana, por mais paradoxais que possam parecer a princípio, são, em grande parte, de natureza não econômica (...) (Menger 2009: 218).

commercium” até a adoção do Artigo IV do GATT sobre os filmes cinematográficos, persistindo no Artigo 20 da Convenção da UNESCO.

A separação regulatória entre cultura e comércio, no entanto, sofreu uma certa pressão durante o final do século 19 com a invenção da cinematografia, que criou uma nova categoria de “imagens em movimento”, ou filmes. Esta crescente pressão foi resultante do caráter dualista do cinema, econômico e cultural, que atraiu as duas áreas para mais perto. Seu caráter dualista, mas de inerente contradição remanescente, também foi capturado dentro do conceito de “indústria cultural”, que foi deliberadamente cunhada como um oxímoro, isto é, uma figura de linguagem combinando dois conceitos antagônicos e, por conseguinte, irreconciliáveis. Desde então, a dita pressão continuou a crescer exponencialmente. Isso ocorreu principalmente como resultado do advento das tecnologias digitais, que iniciou uma tendência mais forte em direção à convergência de diversos produtos e indústrias e que a partir de então continua a desafiar a regulamentação do comércio internacional e da diversidade das expressões culturais do mesmo modo (Guèvremont et al. 2013; Neuwirth 2015a). Assim, a cinematografia, que literalmente coloca imagens em movimento, acelerou e expandiu nossos meios de percepção, mas essa expansão veio ao custo de obscurecer as inúmeras distinções regulatórias que tinham sido cuidadosamente elaboradas entre conceitos e áreas séculos antes.

Durante as últimas décadas, os desafios regulatórios causados pela aceleração da percepção e o desfoque das linhas de distinção anteriores foram atendidos cada vez mais pela criação de uma categoria de conceitos que é capaz de lidar com ambas as tendências. Esta categoria chamada de “conceitos essencialmente oximorônicos” compreende paradoxos, contradições em termos e oxímoros (Neuwirth 2013c). Estes conceitos marcam um deslocamento ou afastamento de uma concepção dualista de discursos científicos que, até agora, confiava na tradição de opiniões divergentes

ou até de uma oposição entre hipótese e antítese que foi capturada pela noção de “conceitos essencialmente contestados” (Gallie 1956). Naturalmente, uma categoria de conceitos que são inerentemente contraditórios choca-se com um método estritamente dualista ou com a clássica lógica do raciocínio jurídico conforme exemplificado pelo silogismo jurídico. Esta concepção dualista do direito foi soberbamente resumida pelos nomos ou universo jurídico que é constantemente criado pelo “mundo do certo e errado, do legal e ilegal, do válido e do nulo” (Cover 1982: 4). No entanto, argumenta-se que as crescentes pressões exercidas pela inovação em tecnologias e indústrias são atendidas apenas vagarosa e inadequadamente por mudanças apropriadas no ambiente regulatório e legislativo, tanto institucionalmente como substancialmente. Em vez de repensar criticamente os fundamentos da regulamentação ou lei ou elaboração de políticas, as muitas mudanças drásticas no ambiente regulatório são atendidas principalmente por uma *fuite en avant* que se manifesta no dilúvio de normas causado por regulamentação excessiva ou por uma proliferação de normas e instâncias regulatórias (Heldrich 1983; Oppetit 1990: 317). Antes que se possam contemplar os desafios às abordagens regulatórias existentes que são criados por essas mudanças, é necessário discutir brevemente alguns dos conceitos essencialmente oximorônicos usados hoje em dia.

IV – A Convenção da UNESCO e os Conceitos Essencialmente Oximorônicos: Lógica, a Inflexível?

*Paradox is a rich source for artistic creation; it is, however, a poor basis for the development of cultural trade policy (Dymond & Hart 2002: 32).*⁵

Mencionou-se anteriormente que a Convenção da UNESCO pode ter nascido do oximoro da indústria cultural. A decisão de negociá-la foi também acionada pelo oximoro de um “acordo de desacordo” entre os negociadores de comércio da União Europeia e dos Estados Unidos (Elliott & Luce 1993: 1). Em nível mais amplo, o debate que precedeu a adoção da Convenção foi baseado no paradoxo da cultura e comércio, que consiste no quebra-cabeça de como melhor reconciliar os objetivos aparentemente irreconciliáveis das políticas culturais e da proteção da diversidade cultural, por um lado, e das políticas de comércio e da liberalização do comércio internacional, por outro lado. O paradoxo também se fez visível no primeiro projeto do Artigo 20 da Convenção, que trata de sua relação com outros instrumentos internacionais, e que estipulou que a Convenção não deveria afetar os direitos e obrigações das Partes oriundas de outros acordos internacionais e que nem outros acordos internacionais deveriam afetar os direitos e as obrigações das Partes sob a Convenção (Neuwirth 2013a: 406). O debate “cultura e comércio” em si causou uma abundância de paradoxos entre cultura e comércio. Até mesmo a diversidade cultural, quando entendida como *discordia concors*, pode ser enquadrada como um oximoro. Por comparação, a noção de variedade cultural seria mais fácil de reconciliar em termos lógicos, através da afirmação de que os membros de uma cultura compartilham seus valores

⁵ Tradução aproximada: O paradoxo é uma rica fonte para a criação artística; é, no entanto, uma pobre base para o desenvolvimento de política de comércio cultural (Dymond and Hart 2002: 32).

ou características, mas ainda exibem uma grande variedade. Mesmo conceitos próximos, como o de propriedade cultural, são referidos como paradoxos, dadas as tensões inerentes entre propriedade sendo determinada e cultura sendo não determinada, dinâmica e instável (Mezey 2007: 2005). A Convenção da UNESCO reafirma que a cultura é um conceito em evolução, tomando “diversas formas através do tempo e do espaço”, razão pela qual se considera que a regulamentação da cultura e das indústrias culturais constitui um paradoxo e um oxímoro (Adorno 1991: 123; Pratt 2005: 31-32).

O conceito de diversidade cultural está também estreitamente ligado aos medos associados à globalização e a seus resultados negativos, tais como a “*Coca-Colonization*” das muitas culturas distintas do mundo (Melnick & Jackson 2002: 429). Em resposta a tais medos e para enfatizar as diferenças locais, propôs-se que o conceito de globalização fosse substituído pelo de “glocalização”, outro aparente oxímoro (Khondker 2005: 187-188). O papel da diversidade cultural no desenvolvimento foi igualmente reconhecido, particularmente no contexto do desenvolvimento sustentável, que também expõe uma contradição inerente assemelhada a um oxímoro (Sachs 1999: 38; Njiro 2002; Redclift 2005). Finalmente, as novas tecnologias e suas tendências convergentes deram origem a muitas novas categorias de produtos, frequentemente capturadas por *portman-teaus* de produtos previamente separados. Estes produtos não somente incluem “cosmecêuticos” ou “nutracêuticos”, provenientes das indústrias de cosméticos, farmacêuticos e de alimentos (Ulbricht 1993; Dureja et al. 2011), mas eles também invadiram as indústrias mais tradicionais, como se pode ver a partir dos produtos como os veículos esportivos de utilidade (SUVs), *ice tea* ou *Frappuccino*, todos os quais podem ser descritos como oxímoros. Finalmente, a propaganda também abraçou esses conceitos com slogans do

tipo “*less is more*” (menos é mais), “*spend more and save more*” (gaste mais e economize mais), ou “*the world’s local bank*” (o banco local mundial).

Os novos desafios derivados do gerenciamento dessas indústrias também foram abordados por oximoros, tais como a “coopetição”, que combina elementos de cooperação e competição a fim de abordar as consequências da convergência das indústrias (Ancarani & Costabile 2010: 216). O pensamento paradoxal foi até introduzido como um modo de aumentar os lucros (Fletcher 1997). Leis e regulamentações logo seguiram o exemplo e usaram o oximoro “coopetição” para combinar os atores públicos e privados ou os processos governamentais e não governamentais, bem como os processos entre os diversos regimes internacionais (Esty & Geradin 2000: 235, 237 and 253; Neuwirth & Svetlicinii 2015: 369). Geralmente, a leis têm sido frequentemente descritas pela referência a paradoxos ou contradições (Cardozo 1928; Fletcher 1985; Perez & Teubner 2006). Em suma, existem muito mais exemplos de conceitos essencialmente oximorônicos, mas a atual listagem deve ser suficiente para apoiar as reivindicações de que os tempos contemporâneos qualificam-se como a era do paradoxo (Handy 1995). Por sua vez, isso deveria também ser suficiente como apoio aos convites a uma nova abordagem conceptual e possivelmente cognitiva às leis e formulações de políticas no futuro. Como será destacado abaixo, isso deveria aplicar-se particularmente à UNESCO e ao seu mandato. Primeiramente, será interessante dar uma olhada no futuro, particularmente sob a perspectiva das novas tecnologias e de seu impacto na cultura e na variedade cultural.

V – A Convenção da UNESCO e as Novas Tecnologias: Em Segundos pelo Mundo Todo

La gente sin sueños se muere antes (Subiela 1995).⁶

Em seu caráter oximorônico como um nostálgico visionário, Júlio Verne conseguiu combinar criativamente introspecções do passado com projeções sobre o futuro. Colocando isso de outro modo, como escritor ele possivelmente “predisse o futuro, “inventando” a tecnologia moderna através do poder de sua imaginação” (Unwin 2000: 18). A imaginação e a criatividade podem ser exatamente a mesma coisa e, como fonte de inspiração, elas também servem aos cientistas. Tomem o exemplo de Peter Higgs, que com seus colegas antecipou corretamente em 1964 a descoberta do bóson de Higgs ou a “partícula de Deus” em 2013 (Higgs 1964; Alison 2015: 285). É interessante adicionar que a descoberta foi possível através de um método oximorônico, chamado de “criação a partir da destruição”, consistindo na colisão de partículas em alta velocidade no *Large Hadron Collider* (LHC) (‘o Grande Colisor de Hádrons’). Outro cientista em situação semelhante foi Leon O. Chua, que em 1971 também antecipou, teoricamente, a descoberta em 2008 do quarto dispositivo físico ao lado do resistor, indutor e capacitor; ele o chamou de “memristor”, uma palavra *port-manteau*, cunhada a partir das palavras memória e resistor (Chua 1971: 507; Strukov et al. 2008). Antes que este capítulo possa se aprofundar na significância da descoberta do *memristor*, ele deve cobrir brevemente o atual estado das tecnologias e seu impacto potencial sobre a Convenção.

Neste empenho, como em um jogo de bilhar, é difícil prever o futuro de uma tecnologia por conta de sua interação com outros campos. Em outras palavras, pode ser fácil prever o automóvel futuro baseado na tecnologia

⁶ Tradução aproximada: As pessoas sem sonhos morrem antes (Subiela 1995).

automobilística atual, mas se torna mais difícil fazê-lo tendo em vista os avanços possíveis em tecnologias relacionadas, como a tecnologia do computador, a ciência de materiais, as luzes de laser e a simples inventividade humana. Neste complexo entrelaçamento de inúmeros fatores desconhecidos, a lei (e a política) também é chamada a fazer um papel paradoxal. Este paradoxo consiste no fato de que as leis e as regulamentações podem alterar ou direcionar o desenvolvimento das novas tecnologias (exemplo: os padrões de telecomunicações) (Gruber & Verboven 2001), enquanto as novas tecnologias frequentemente incitam o direito a reagir e se adaptar a elas (exemplo: a tecnologia da medicina) (Warnock 1998). Ao mesmo tempo, fatores econômicos também têm um papel significativo, já que algumas invenções, mesmo se sancionadas pelo direito, irão – como a viagem aérea supersônica – provar que não são economicamente viáveis, enquanto outras – como a moeda virtual ou Bitcoin – podem alterar drasticamente a compreensão da economia (Koller & Seidel 2014).

Em termos concretos, isto pode também significar que o papel e valor jurídicos da Convenção da UNESCO no futuro dependerão amplamente do contexto geral dentro do qual a Convenção será colocada. Isto significa que se deve levar em consideração como será a ordem econômica e jurídica global do futuro e quem serão seus atores primários: pessoas privadas, Estados, órgão regionais, organizações internacionais, globais ou possivelmente até “interplanetárias”, conforme mencionou Stanislav Lem (Lem 1985: 34). Essas questões vão além do contexto presente, o foco principal aqui sendo tão somente os aspectos tecnológicos. Mas até mesmo de forma isolada, o progresso tecnológico enfrenta um desafio semelhante de complexidade ou, na verdade, de “simplexidade”, para usar tanto um paradoxo e um oxímoro (Kluger 2008; Mossman 2014).

Para simplificar a tarefa, tentamos enumerar brevemente algumas tecnologias existentes que têm a expectativa de continuar a inovar e a se desenvolver rapidamente.

Uma primeira olhada ampla revela uma tendência de convergência entre vários subgrupos tecnológicos específicos, incluindo nanotecnologia, biotecnologia e tecnologias da informação e comunicação (TIC). Para estas categorias, o campo dos estudos cognitivos é adicionado como trazendo um enorme potencial no futuro (Roco & Bainbridge 2003). O campo do transporte, que está estreitamente ligado às tecnologias da comunicação, talvez devesse ser igualmente adicionado a elas (Zacher 1996). Juntamente e através de estreita interação, estes campos irão alterar drasticamente o modo de vivermos e já começaram a fazê-lo. Por exemplo, a nanotecnologia irá alterar tudo o que usamos em termos de materiais, indo de roupas, alimentos e cosméticos a máquinas, armas e computadores (Baumberg 2007). A biotecnologia já invadiu nossas vidas com o alimento geneticamente modificado e outras aplicações potenciais que variam do desenvolvimento de novas drogas e novos produtos químicos até a clonagem animal e humana (Sager 2001: 109). Estas duas áreas, combinadas no conceito de “nanobiotecnologia”, provavelmente também impulsionarão este processo ainda mais longe (Ramsden 2005: 14). Quanto às tecnologias de informação e comunicação, podemos já ver como a Internet, tendo recentemente fundido produtos e serviços de telecomunicações, audiovisuais e até mesmo de impressão, muda as nossas vidas através de muitas aplicações. Outras tecnologias existentes, como a da telefonia móvel e por vídeo, as mídias sociais e outras, assim como as aplicações de mensagens instantâneas, das redes 2G a 5G, que irão fornecer o *roaming* global através de diversos tipos de redes sem fio e móveis ou a chamada “www” (*wireless worldwide web*) (Akhtar 2008), continuarão a se desenvolver. Prenunciado pelos *drones*, o transporte também continuará a acelerar em acessibilidade, volume e velocidade, mas é muito cedo para dizer quando meios de transporte revolucionários, como o “*beaming*” ou o “teletransporte”, estarão disponíveis aos passageiros e viajantes (Zeilinger 2003). Do mesmo modo, as tecnologias de comunicação irão evoluir

à medida que a tecnologia da fala e a tradução por máquina melhorarem (Kay 1997) e isto possivelmente produzirá efeitos interessantes sobre a linguística e a diversidade cultural. A ciência, como um todo, terá um impacto importante na vida no futuro (Kaku 2011).

Em todos estes campos separadamente, pode-se esperar um considerável progresso nas décadas que estão por vir. O que é mais difícil de prognosticar é a chegada do assim chamado “*tipping point*” (Gladwell 2000) ou “*paradigm shift*” (Kuhn 1996), quando ocorre uma importante mudança que não deixa pedra sobre pedra e altera drasticamente pelo menos alguns dos pressupostos fundamentais que temos sobre a vida (como a gravidade, por exemplo). Tais mudanças são difíceis de imaginar, mas poderiam ser coisas como a descoberta de formas de vida alienígena, fontes de energia novas e inesgotáveis, dispositivos que leem a mente ou gravam sonhos (Horikawa et al. 2013), ou revelações sobre a natureza (ou não existência) da morte.

Da mesma forma que antes da entrada em vigor da Convenção, este breve e incompleto panorama de algumas tecnologias futuras que provavelmente virão à luz nas próximas décadas não dão apoio a um valor jurídico maior para a Convenção no futuro. Espera-se até que alguns conceitos e termos utilizados na parte operacional da Convenção percam seu significado e relevância por conta das mudanças na ordem jurídica global; estes incluem a dicotomia de países desenvolvidos e em desenvolvimento (exemplo: art. 14 CDEC), a insistência sobre um direito nacional e territorial (art. 6 CDEC), ou a aparente oposição das considerações culturais com as considerações econômicas (art. 20 CDEC) (Neuwirth 2013a: 405-406 e 415; Neuwirth 2013b). No entanto, é mais provável que a maioria dos princípios norteadores listados no artigo 2 da CDEC manterão sua relevância, ainda que em condições drasticamente mudadas, exceto talvez pelo princípio da soberania, que deveria também dar caminho a um novo princípio alinhado com uma concepção mais cosmopolita do Estado (Glenn

2013). Em suma, estas vagas predições para o papel jurídico futuro da Convenção não liberam o direito e as formulações de políticas de uma importante responsabilidade. O papel das leis e das regulamentações é não somente reagir às mudanças que ocorreram, mas preparar pró-ativamente para as mudanças futuras induzidas principalmente pelas novas tecnologias. Como último exemplo, esta responsabilidade do direito acarreta outro paradoxo, a saber, o de que a concepção das tecnologias futuras será o resultado de um processo dialético de influenciar e ser influenciado simultaneamente pela legislação.

Nesta tarefa paradoxal, pode-se esperar que o computador continue a assumir um papel importante na nossa busca científica por respostas. Além disso, é provável que o computador futuro exerça um papel nas nossas tentativas de ampliar nossos meios de percepção, quer dizer, aumentar nossa percepção a fim de criar mais possibilidades baseadas na chamada “realidade aumentada”, como uma posição intermediária entre a ciência e a ficção, ou entre a realidade virtual e a realidade. Os temas dos recentes filmes *Inception* (título em português, *A Origem*) (dirigido por Christopher Nolan em 2010), ou *Lucy* (dirigido por Luc Besson em 2014) já refletem o interesse público nas possibilidades de percepção ampliada e realidade aumentada (Tönnis 2010). Neste processo, os computadores também estão sujeitos a inovações revolucionárias e uma dessas possíveis inovações ocorreu em 2008 com a descoberta do *memristor*, conforme mencionado anteriormente. O *memristor* foi saudado como uma revolução, primeiramente porque irá permitir a construção de computadores melhores, mais rápidos e mais eficientes em consumo de energia, os quais, por exemplo, serão ligados e desligados instantaneamente sem perda de dados, significando que a RAM ou memória não será mais apagada quando a máquina é desligada (Itoh & Chua 2008: 3183; Prisco 2015). Segundo, o *memristor* tem gerado muito interesse por causa da sugestão de que ele irá nos permitir construir “computadores

criativos”, quer dizer, computadores “parecidos com o cérebro” ou “neurais”, possibilitando robôs com a capacidade necessária “para planejar o futuro, aprender com o passado e fazer julgamentos inteligentes no presente” (Gale, de Lacy Costello & Adamatzky 2013). Como uma interessante face-ta adicional, os *memristors* permitirão que os computadores escapem dos limites dos códigos binários (Prisco 2015). Assim, eles podem aparentemente aplicar a lógica difusa (Merrikh-Bayat & Shouraki 2013). Algumas das vantagens do *memristor* foram destacadas assim:

O advento dos dispositivos de memristor de nano-escala, que fornecem memória multinível de alta densidade, consumo ultrabaixo de energia estática e similaridade comportamental a sinapses biológicas, representa um importante passo para emular o incrível poder de processamento dos sistemas biológicos (Kudithipudi et al. 2014: 93).

É, então, a descoberta do *memristor* efetivamente outro passo importante em direção à criação da inteligência artificial, em direção à fusão de humanos e máquinas e ao nascimento do “*cyborg*”, uma abreviação de “organismo cibernético”, o qual constitui, contudo, outro oxímoro (Siivonen 1996)? Só o tempo dirá, mas se as máquinas estão usando lógica mais flexivelmente e talvez de forma mais precisa que seus criadores, não seria hora de repensar até mesmo os fundamentos de nosso pensamento? Neste aspecto, afirmou-se que já podemos construir máquinas ou computadores usando paradoxos, o que deve chamar nossa atenção para o seguinte:

Os paradoxos estão, assim, longe de serem meros jogos, e eles têm um alcance muito maior que a linguagem humana. As tensões paradoxais que acabei de insinuar ocupam bem o mesmo lugar: elas são construídas dentro do alicerce do mundo. Elas estão em todos os lugares (Wagner 2009: 3).

Se os paradoxos e os oxímoros são de fato ubíquos, como a computação, e resultam da inventividade humana, pode ser que seja a hora, conforme John Dewey acertadamente recomendou, de a elaboração de leis e políticas considerarem a “infiltração dentro do direito de uma lógica mais experimental e flexível” como uma necessidade social bem como intelectual (Dewey 1924: 27).

VI – Observações Conclusivas: UNESCO no Século 21

Un paradoxe permanent de l'UNESCO réside dans le fait de vouloir rejoindre des objectifs culturels avec des instruments et des structures dans lesquels la politique n'est pas absente (Papini and Cortese 1974: 117).⁷

Em circunstâncias normais é difícil dizer com precisão como será o futuro e qual será o estado da diversidade cultural no mundo. Contudo, no passado, a ignorância acerca do futuro não impedia que escritores e cientistas, como visionários nostálgicos ou realistas mágicos, mergulhassem em um mundo de criação imaginária e, desse modo, paradoxalmente, simultaneamente imaginassem ou vislumbraassem e moldassem ou criassem o futuro. O mesmo tipo de criatividade, defendida aqui, deveria ser prevista e aplicada por juristas e elaboradores de políticas. De maneira geral, isto também significa familiarizar-se com conceitos essencialmente oximorônicos, isto é, paradoxos e oxímoros, como conceitos chave de nossos tempos. Esta familiarização explica-se pelo crescente número de contradições sendo cunhadas para descrever os frutos do progresso científico e tecnológico e que, como tal, também criam novos desafios à regulamentação pelo direito. Como os

⁷ Tradução aproximada: Um paradoxo permanente da UNESCO reside no fato de se querer atingir objetivos culturais com instrumentos e estruturas dentro dos quais a política não está ausente (Papini and Cortese 1974: 117).

computadores, conceitos essencialmente oximorônicos são ubíquos, com seu uso crescendo cada vez mais. Um exemplo de sua relevância na tecnologia foi fornecido pelo *memristor*, que abre inteiramente novos caminhos para a computação, entre outros por transcender os códigos binários em direção a formas mais difusas da lógica. Um exemplo de sua relevância na regulamentação é fornecido pela própria cultura, considerada um paradoxo no sentido de que a cultura não pode ser regulamentada. O que pode ser regulamentado, no entanto, são as condições em que “cultura” pode brotar e crescer espontaneamente.

Desse modo, se os conceitos essencialmente oximorônicos são o paradigma dominante do nosso atual reino científico e tecnológico, por que não abraçá-los pró-ativamente e, por meio de formas mais paradoxais de raciocínio jurídico, introduzi-los no mundo da elaboração das leis e das políticas? Isso significa reconhecer que a tecnologia se refere não apenas ao que ela nos ajuda a perceber e alcançar, mas ao que ela nos diz de nós mesmos, do nosso destino em um processo chamado “evolução”.

Aplicar esse entendimento da tecnologia à diversidade das expressões culturais e ao futuro papel da UNESCO significa que, se Júlio Verne conseguiu preparar sua mente para as tecnologias futuras, as leis e a UNESCO deveriam poder realizar o mesmo. A UNESCO, especialmente, detém um papel privilegiado entre as organizações internacionais ao fazer isso, preparando mentalidades para um mundo globalizado e notadamente interconectado no qual a interdependência alcança níveis sem precedentes. Este papel também está alinhado com o legado passado e aparentemente esquecido da UNESCO como a organização à qual se confiou a “cooperação intelectual”. Isto se dá porque a UNESCO é a sucessora do Comitê Internacional de Cooperação Intelectual (CICI), que foi criado em 1921 pela Liga das Nações e quatro anos mais tarde transformado no Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (IICI) (Bonet 1937: 467). Naquela época, achou-se que a

cooperação intelectual era uma ferramenta particularmente útil para abordar a crescente complexidade dos assuntos internacionais (Bonnet 1937: 457). Desde então, indubitavelmente, a complexidade dos assuntos “glocais” – ou locais e globais – só cresceu. Em vista das ameaças existentes e futuras à diversidade das expressões culturais, que – na era do Antropoceno – também coloca uma ameaça à sobrevivência da humanidade e do planeta como um todo, a UNESCO estaria bem aconselhada a assumir o papel de uma nostálgica visionária. Para esse papel, a UNESCO, porque a ela estão confiados os campos da educação, ciência e cultura, está bem preparada para aumentar a cooperação intelectual e, em particular, para trabalhar os métodos cognitivos requisitados para que tal cooperação intelectual seja eficiente e significativa. Por exemplo, as iniciativas futuras pela UNESCO nesta área poderiam variar desde pavimentar o caminho para ferramentas ampliadas da percepção em termos de uma realidade aumentada baseada em modos cognitivos mais amplos, até a convocação de um “conclave” composto por Diretores Gerais de todas as organizações internacionais de modo a confrontar com êxito a crescente complexidade dos assuntos globais através do aumento da coerência na elaboração global do direito e de políticas, sem a desnecessária duplicação de suas respectivas atividades.

VII – Epílogo: Viagem ao Centro da Mente

Science has fallen into many errors – errors which have been fortunate and useful rather than otherwise, for they have been the steppingstones to truth (Verne 1905: 180).⁸

⁸ Tradução aproximada: A ciência caiu em muitos erros – erros que foram afortunados e úteis, pois eles foram o trampolim para a verdade (Verne 1905: 180).

Finalmente, resta ainda revelar brevemente onde o deus no conclave sugeriu que a luz divina fosse escondida da humanidade. Como última pista, o mandato da UNESCO, consagrado em sua Constituição, coloca o ponto de partida para as suas atividades no mesmo lugar. Sem mais suspense, a discussão acalorada mencionada na alegoria termina com um membro do conclave sugerindo: “Vamos esconder a joia roubada da divindade do homem dentro dele mesmo, pois lá ele nunca irá procurá-la” (Bailey 1979: 107). Por comparação, a Constituição da UNESCO estipula, no Recital 1 de seu Preâmbulo, o seguinte:

Que uma vez que as guerras se iniciam nas mentes dos homens, é nas mentes dos homens que devem ser construídas as defesas da paz (UNESCO 1945: Recital 1, Preâmbulo).

Este Recital reflete um tipo de pensamento paradoxal que pode e também deveria ser aplicado à variedade cultural, o que significa que as ameaças à variedade cultural devem ser abordadas no nível em que elas se originam. Por isso, é uma jornada ao centro da mente que – para usar a metáfora da viagem ao centro da Terra de Júlio Verne – deveria inspirar a direção de nossas indagações sobre a elaboração do direito e das políticas no futuro.

Agradecimentos

Agradecimentos especiais a Lilian Richieri Hanania e Anne-Thida Norodom por organizarem a conferência sobre *Diversidade Cultural e Tecnologias Digitais*, realizada em Rouen (França) em 11 de dezembro de 2015, que inspirou este artigo. O autor agradece reconhecidamente o apoio financeiro fornecido pela Universidade de Macau [MYRG2015-00222-FLL]. Além disso, todos os cabeçalhos deste artigo são versões modificadas de vários títulos de livros escritos por Júlio Verne (1828-1905).

Referências

- Adorno, T.W. (1991) 'Culture and Administration', in T.W. Adorno *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London: Routledge.
- Akhtar, S. (2005; 2nd edn 2008) 'Evolution of Technologies, Standards, and Deployment for 2G-5G Networks', in M. Pagani (ed.) *Encyclopedia of Multimedia Technology and Networking*, Hershey: Information Science Reference.
- Alison, J. (2015) *The Road to Discovery: Detector Alignment, Electron Identification, Particle Misidentification, WW Physics, and the Discovery of the Higgs Boson*, Cham: Springer.
- Ancarani, F. & Costabile, M. (2010) 'Coopetition Dynamics in Convergent Industries: Designing Scope Connections to Combine Heterogeneous Resources', in Y. Said et al. (eds.) *Coopetition: Winning Strategies for the 21st Century*, Cheltenham: Edward Elgar.
- Bailey, F. (1957; 3rd edn 1979) *The Spirit of Masonry*, New York: Lucis Publishing.
- Baumberg, J. (2007) 'Where is Nano Taking Us?', *Nanotechnology Perceptions*, 3: 3-14.
- Bennett Moses, L. (2011) 'Agents of Change: How the Law "Copes" with Technological Change', *Griffith Law Review*, 20(4): 763-794.
- Bonnet, H. (1937) 'L'œuvre de l'institut international de coopération intellectuelle', *Recueil des Cours*, 61: 457-537.
- Cardozo, B.N. (1928) *The Paradoxes of Legal Science*, New York: Columbia University Press.
- Chua, L.O. (1971) 'Memristor – The Missing Circuit Element', *IEEE Transactions on Circuit Theory*, 18(5): 507-519.
- Cover, R.M., (1983) 'The Supreme Court, 1982 Term: Foreword: Nomos and Narrative', *Harvard Law Review*, 97(1): 4-68.

- Crutzen, P.J. (2006) 'The "Anthropocene"', in E. Ehlers and T. Krafft (eds.) *Earth System Science in the Anthropocene*, Berlin: Springer.
- Dewey, J. (1924) 'Logical Method and Law', *Cornell Law Quarterly*, 10: 17-27.
- Dureja, H. et al. (2011) 'Cosmeceuticals: An Emerging Concept', *Indian Journal of Pharmacology*, 37(3): 155-159.
- Dymond, W.A. & Hart, M.M. (2002) 'Abundant Paradox: The Trade and Culture Debate', *Canadian Foreign Policy Journal*, 9(2): 15-33.
- Elliott, L. & Luce, E. (1993) 'US and Europe Clear Obstacles to GATT Deal', *The Guardian (London)* (15 December 1993).
- Esty, D.C. & Geradin, D. (2000) 'Regulatory Co-opetition', *Journal of International Economic Law*, 3(2): 235-255.
- Evans, A.B. (2013) 'Jules Verne's Dream Machines: Technology and Transcendence', *Extrapolation*, 54: 129-147.
- Fletcher, G.P. (1985) 'Paradoxes in Legal Thought', *Columbia Law Review*, 85(6): 1263-1292.
- Fletcher, J.L. (1997) *Paradoxical Thinking: How to Profit from Your Contradictions*, Berrett-Koehler Publishers.
- Gale, E., de Lacy Costello, B. & Adamatzky, A. (2013) 'Does the D.C. Response of Memristors Allow Robotic Short-Term Memory and a Possible Route to Artificial Time Perception?', *IEEE International Conference on Robotics and Automation*, Karlsruhe, Germany, May 6th-10th 2013. <<http://eprints.uwe.ac.uk/19413/1/TimePerception.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Gallie, W.B. (1956) 'Essentially Contested Concepts', *Proceedings of the Aristotelian Society*, 56: 167-198.
- Gladwell, M. (2000) *The Tipping Point: How Little Things Can Make a Big Difference*, Boston: Little, Brown and Company.
- Gleick, J. (2000) *Faster: The Acceleration of Just About Everything*, New York: Vintage Books.
- Glenn, H.P. (2013) *The Cosmopolitan State*, Oxford: Oxford University Press.

- Gruber, H. & Verboven, F. (2001) 'The Evolution of Markets under Entry and Standards Regulation — the Case of Global Mobile Telecommunications', *International Journal of Industrial Organization*, 19: 1189-1212.
- Guèvremont, V. et al. (2013) *La mise en œuvre de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles à l'ère numérique: enjeux, actions prioritaires et recommandations*, présenté au Comité intergouvernemental de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, Septième session ordinaire, Paris, 10-13 décembre 2013 (15 novembre 2013). <http://www.diversite-culturelle.qc.ca/fileadmin/documents/pdf/Rapport_du_RIJDEC_-_Version_francaise_-_4_decembre_2013.pdf> (acesso 06 outubro 2016).
- Handy, C. (1995) *The Age of Paradox*, Boston: Harvard Business School Press.
- Heidegger, M. (1979) 'On the Question of Technology', in M. Heidegger *Basic Writings*, London: Routledge.
- Heldrich, A. (1983) 'The Deluge of Norms', *Boston College International and Comparative Law Review*, 6(2): 377-390.
- Higgs, P.W. (1964) 'Broken Symmetries and the Masses of Gauge Bosons', *Physical Review Letters*, 13(16): 508-509.
- Horikawa, T. et al. (2013) 'Neural Decoding of Visual Imagery During Sleep', *Science*, 340: 639-642.
- Itoh, M. & Chua, L.O. (2008) 'Memristor Oscillators', *International Journal of Bifurcation and Chaos*, 18(11): 3183-3206.
- Kaku, M. (2011) *Physics of the Future: How Science Will Shape Human Destiny and Our Daily Lives by the Year 2100*, New York: Doubleday.
- Kay, M. (1997) 'The Proper Place of Men and Machines in Language Translation', *Machine Translation*, 12(1/2): 3-23.

- Khondker, H.H. (2005) 'Globalisation to Glocalisation: A Conceptual Exploration', *Intellectual Discourse*, 13(2): 181-199.
- Kluger, J. (2008) *Simplexity: Why Simple Things Become Complex (and How Complex Things Can Be Simple)*, New York: Hyperion.
- Koller, C. & Seidel, M. (2014) *Geld war gestern: Wie Alternativwährung und die Shared Economy unser Leben verändern werden*, München: FinanzBuch Verlag.
- Kudithipudi, D. et al. (2014) 'Design of Neuromorphic Architectures with Memristors', in R.E. Pino (ed.) *Network Science and Cybersecurity*, New York: Springer.
- Kuhn, T.S. (1996) *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Kurzweil, R. (2005) *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*, New York: Penguin.
- Lem, S. (1985) *The Star Diaries*, Orlando: A Harvest Book.
- Luzzatti, L. (2005) *God in Freedom: Studies in the Relations Between Church and State*, New York: Cosimo Classics.
- Marchant, G.E., Allenby, B.R. & Heckert, J.R. (eds.) (2011) *The Growing Gap Between Emerging Technologies and Legal-Ethical Oversight: The Pacing Problem*, Berlin: Springer.
- Melnick, M.J. & Jackson, S.J. (2002) 'Globalization American-style and Reference Idol Selection', *International Review for the Sociology of Sport*, 37(3-4): 429-448.
- Menger, C. (2009) *Investigations into the Method of the Social Sciences*, Auburn: The Ludwig von Mises Institute.
- Merrikh-Bayat, F. & Shouraki, S.B. (2013) 'Memristive Neuro-Fuzzy System', *IEEE Transactions on Cybernetics*, 43(1): 269-285.
- Mezey, N. (2007) 'The Paradoxes of Cultural Property', *Columbia Law Review*, 107(8): 2004-2046.
- Mossman, K.L. (2014) *The Complexity Paradox: The More Answers We Find, the More Questions We Have*, Oxford: Oxford University Press.

- Neuwirth, R.J. (2006) “‘United in Divergency’: A Commentary on the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions’, *Heidelberg Journal of International Law*, 66(4): 819-862.
- Neuwirth, R.J. (2013a) ‘The Future of the Culture and Trade Debate: A Legal Outlook’, *Journal of World Trade*, 47(2): 391-419.
- Neuwirth, R.J. (2013b) ‘Global Governance and the Creative Economy: The Developing versus Developed Country Dichotomy Revisited’, *Frontiers of Legal Research*, 1(1): 127-144.
- Neuwirth, R.J. (2013c) ‘Essentially Oxymoronic Concepts’, *Global Journal of Comparative Law*, 2(2): 147-166.
- Neuwirth, R.J. (2015a) ‘Global Market Integration and the Creative Economy: The Paradox of Industry Convergence and Regulatory Divergence’, *Journal of International Economic Law*, 18(1): 21-50.
- Neuwirth, R.J. (2015b) ‘The “Culture and Trade” Paradox Reloaded’, in C. De Beukelaer, M. Pykkönen and J.P. Singh (eds.) *Globalization, Culture and Development: The UNESCO Convention on Cultural Diversity*, London: Palgrave MacMillan.
- Neuwirth, R.J. & Svetlicinii, A. (2015) ‘The Regulation of Trade and Public Health in Asia-Pacific: A Case for “Inter-Regime Co-opetition’’, *Asian Journal of WTO & International Health Law and Policy*, 10(2): 349-380.
- Njiro, E. (2002) ‘Introduction: Sustainable Development an Oxymoron?’, *Agenda*, 52: 3-7.
- Nora, P. (1989) ‘Between Memory and History: Les lieux de mémoire’, *Representations*, 26: 7-24.
- Oppetit, B. (1990) ‘Les tendances régressives dans l’évolution du droit contemporain’, in J.-F. Pillebout (ed.) *Mélanges dédiés à Dominique Holleaux*, Paris: Litec.
- Papini, R. & Cortese, G. (1974) ‘A propos de cinquante années de coopération intellectuelle internationale’, *Revue de droit international*, 1: 116-125.

- Perez, O. & Teubner, G. (eds.) (2006) *Paradoxes and Inconsistencies in the Law*, Oxford: Hart Publishing.
- Picker, C.B. (2001) 'A View From 40,000 Feet: International Law and the Invisible Hand of Technology', *Cardozo Law Review*, 23(1): 149-219.
- Pratt, A.C. (2005) 'Cultural Industries and Public Policy: An Oxymoron?', *International Journal*, 11(1): 31-44.
- Prisco, J. (2015) 'So Long, Transistor: How the "Memristor" Could Revolutionize Electronic', *Cable News Network (CNN)* (26 February 2015). <<http://edition.cnn.com/2015/02/26/tech/mci-eth-memristor/>> (acessado 06 outubro 2016).
- Ramsden, J.J. (2005) 'What Is Nanotechnology?', *Nanotechnology Perceptions*, 1: 3-17.
- Redclift, M. (2005) 'Sustainable Development (1987-2005): An Oxymoron Comes of Age', *Sustainable Development*, 13: 212-227.
- Roco, M.C. & Bainbridge, W.S. (eds.) (2003) *Converging Technologies for Improving Human Performance: Nanotechnology, Biotechnology, Information Technology and Cognitive Science*, Dordrecht: Springer.
- Sachs, W. (1999) 'Sustainable Development and the Crisis of Nature: On the Political Anatomy of an Oxymoron', in F. Fischer and M.A. Hajer (eds.) *Living with Nature: Environmental Politics as Cultural Discourse*, Oxford: Oxford University Press.
- Sager, B. (2001) 'Scenarios on the Future of Biotechnology', *Technological Forecasting & Social Change*, 68: 109-129.
- Siivonen, T. (1996) 'Cyborgs and Generic Oxymorons: The Body and Technology in William Gibson's Cyberspace Trilogy', *Science Fiction Studies*, 23(2): 227-244.
- Strukov, D.B. et al. (2008) 'The Missing Memristor Found', *Nature*, 453: 80-83.

- Subiela, E. (1995) *Don't Die Without Telling Me Where You're Going* (*No te mueras sin decirme adónde vas*) IMDB. <http://www.imdb.com/title/tt0113992/?ref_=fn_al_tt_1> (acessado 06 outubro 2016).
- Tönnis, M. (2010) *Augmented Reality: Einblicke in die Erweiterte Realität*, Berlin: Springer-Verlag.
- Ulbricht, T. (1993) 'Health and the Food Industry: What Lies Ahead – "Nutriceuticals"?', *Food Policy*, 18(5): 379-380.
- UNESCO (1945) *Constitution of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, signed at London on November 16, 1945, 4 U.N.T.S. 275.
- Unwin, T. (2000) 'Technology and Progress in Jules Verne, Or Anticipation in Reverse', *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 93(1): 17-35.
- Verne, J. (1867) *Voyage au centre de la terre*, Paris: J. Hetzel.
- Vivant, M. (2000) 'La propriété intellectuelle et les nouvelles technologies', *Le Monde* (19 September 2000).
- Wagner, A. (2009) *Paradoxical Life: Meaning, Matter, and the Power of Human Choice*, New Haven: Yale University Press.
- Warnock, M. (1998) 'The Regulation of Technology', *Cambridge Quarterly of Healthcare Ethics*, 7: 173-175.
- Zacher, M.W. (1996) *Governing Global Networks: International Regimes for Transportation and Communications*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Zeilinger, A. (2003) 'Quantum Teleportation', *Scientific American*, 13(1): 34-43 (Special Issue: The Edge of Physics).

Considerações sobre as relações entre direitos autorais e diversidade cultural em ambiente digital no Brasil a partir da análise do Marco Civil da Internet

GIULIANA KAUARK & PAULA CRUZ¹

Instrumento jurídico de validade internacional, a Convenção da UNESCO de 2005 sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (CDEC) surge com o propósito, dentre outros, de legitimar o desenvolvimento de políticas relativas à proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. Celebrados dez anos de sua aprovação, as Partes seguem no desafio de implementá-la e, em particular, adequá-la ao contexto da era digital, o que nos leva a traçar relações com o tema dos direitos autorais.

Com o desenvolvimento acelerado das tecnologias da informação e da comunicação, a produção e circulação de novos conteúdos culturais se popularizam na internet, ao mesmo tempo em que a cópia e o compartilhamento de conteúdos tradicionalmente protegidos por direitos autorais e conexos são exponencialmente facilitados. O antigo debate sobre a justa medida entre, de um lado, a proteção desses direitos e, de outro, o direito à diversidade e ao

¹ Giuliana Kauark é doutoranda em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia, pesquisadora do Centro Multidisciplinar de Estudos em Cultura e do Observatório pela Diversidade Cultural. Paula Cruz é doutoranda em Relações Internacionais pela PUC-Rio e pesquisadora do Centro de Estudos e Pesquisas BRICS.

acesso à cultura ganha, portanto, novos contornos e relevância no contexto da era digital. Ao passo em que a legislação autoral se estende sobre o ambiente digital e restringe o acesso às obras que circulam na internet, novas formas de colaboração em rede acabam, por vezes, criminalizadas.

Controvérsias envolvendo a criação de instrumentos voltados ao combate à “pirataria” na internet têm marcado a história recente da propriedade intelectual. Na arena internacional, o Acordo Comercial Anti-Contrafação (ACTA) pode ser destacado como caso emblemático, criado com o objetivo de resolver infrações aos direitos de propriedade intelectual, inclusive em ambiente digital. Embora a ratificação do ACTA pareça estar fora de questão, suas disposições evidenciam de que maneira as tensões entre interesses privados dos detentores de direitos autorais e o interesse público de acesso à cultura têm se atualizado no contexto da internet.

Na era digital, a regulação da internet emerge como campo de jurisdição que incide de forma mais ou menos direta sobre a problemática dos direitos autorais e culturais, tendo potencial para fortalecer qualquer um desses lados, ou ainda, de oferecer possibilidades que visem um maior equilíbrio entre ambos.

Considerando a complexidade dessas relações, neste artigo, buscamos lançar luz sobre a problemática entre direitos autorais e diversidade cultural no ambiente digital no Brasil a partir da análise multidisciplinar do Marco Civil da Internet (Lei nº 12.965/14) (Brasil 2014), em vigor desde junho de 2014. Chamado em sua fase de elaboração, de projeto de lei “anti-ACTA” pela imprensa internacional (Moody 2011), o MCI estabelece princípios, garantias, direitos e deveres para o uso da internet no Brasil. Em que medida, contudo, esta lei de fato se contrapõe às chamadas “leis anti-pirataria”, e até que ponto ela representa um avanço na promoção da diversidade das expressões culturais no Brasil?

Para melhor compreender essas questões, primeiro, situamos sua criação no contexto histórico da regulação internacional dos direitos autorais e, em seguida, comentamos alguns pontos que permitem contrapô-lo às leis anti-pirataria. Na sequência, analisamos seus dispositivos sobre atuação do poder público para a promoção da cultura digital vis-à-vis a necessária atualização das políticas culturais na era digital.

I – A regulação internacional dos direitos autorais

A necessidade de compatibilizar interesses privados de detentores de direitos autorais e o interesse público de acesso à cultura não é assunto novo na história ocidental. A rigor, a própria noção de autoria enquanto processo individual, que decorre da originalidade e criatividade do sujeito-autor, consiste num fenômeno social especificamente ligado ao desenvolvimento da Modernidade (Alves 2010; Barthes 2004). Inicialmente associada à invenção da imprensa, a noção de autor enquanto “artista-gênio” se consagrou na Europa durante o Romantismo, estabelecendo as bases conceituais que subjazem a regulação internacional dos direitos autorais desde a Convenção de Berna, de 1886, até hoje. Dentre as características fundamentais da noção de autoria dominante desde então, Alves (2010: 511) destaca “a elevação do artista, a valorização da originalidade e o novo valor imputado à experiência afetiva e emocional do indivíduo”. Com isso, o valor outrora atribuído à cópia e à imitação é redirecionado à figura do sujeito-autor, dando origem ao conceito de autor-proprietário.

É importante salientar, entretanto, que nas origens do sistema de proteção autoral buscava-se, antes, estabelecer um sistema de concessão de privilégios sobre a *comercialização* de obras literárias, sem que a ideia de direitos de autor fosse objeto de consideração. O Estatuto de Anne

(1710) é frequentemente citado como o primeiro instrumento criado com este objetivo. Embora estivesse destinado a proteger, em última instância, interesses comerciais de livreiros e editores ingleses, tal Estatuto já estabelecia que a concessão desses direitos deveria ser temporária. A validade dos direitos de reprodução (*copyrights*) limitava-se a 14 anos, renovável uma única vez pelo mesmo período, caso o autor permanecesse vivo após o prazo inicial. Expirado o prazo máximo, a obra cairia imediatamente em domínio público, cumprindo-se o objetivo declarado da lei de encorajar o aprendizado. Em outras palavras, a necessidade de um equilíbrio entre interesses privados e público já estava colocada na origem do sistema de proteção autoral, cujo tempo considerado justo era de, no máximo, 28 anos.

Entretanto, ao longo do desenvolvimento desse sistema, tal equilíbrio foi pendendo cada vez mais para a proteção dos interesses privados. O recrudescimento dos padrões de proteção – seja através do prolongamento da vigência, da ampliação do escopo, ou da extensão da tutela a, por exemplo, intérpretes, executores e produtores – pode ser observado, com poucas exceções, nas várias revisões às quais foi submetida a Convenção de Berna, além de outras convenções, como a de Roma e Genebra, na Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), e a Universal sobre Direito de Autor, na UNESCO.

Não convém aqui detalhar em que medida cada um desses instrumentos contribuiu para o fortalecimento do sistema internacional de direitos autorais. Como exemplo, basta ressaltar que desde a Convenção de Berna, recomenda-se que a proteção à maioria das obras culturais equivalha ao tempo integral de vida do autor acrescido de, pelo menos, 50 anos. *Contra* o Estatuto de Anne, que fixava um limite *máximo*, passa-se a exigir, portanto, prazos *mínimos* de proteção, podendo um país, inclusive, aumentar o grau protetivo, mas nunca o contrário. No Brasil, por

exemplo, a Lei nº. 9.610/98, que regula a matéria no país, estipula o prazo de 70 anos após a morte do autor antes que uma obra passe ao domínio público.

Reforçando essa tendência, embora tenha mantido praticamente inalterado o texto aprovado na última revisão da Convenção de Berna (1971), o Acordo TRIPS (Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio) passou a impor parâmetros mínimos de proteção aos países integrantes da Organização Mundial do Comércio (OMC). Entretanto, diferentemente da primeira, que herdou a valorização moderna do artista-gênio, o TRIPS introduz e consolida uma nova narrativa de justificação dos direitos de propriedade intelectual (May 2010), segundo a qual a maximização da sua proteção resulta em mais investimentos em inovação e, conseqüentemente, maior crescimento econômico e bem-estar social (tese “quanto mais proteção, melhor”).

Ademais, na OMC, a não observação das exigências estipuladas no TRIPS pode resultar na ocorrência de sanções comerciais. A depender do rumo das negociações no Órgão de Solução de Controvérsias da OMC, tais sanções podem vir a ser aplicadas, inclusive, de modo a atingir não necessariamente bens e serviços artísticos e culturais do país acusado de infração, mas ativos economicamente mais relevantes no conjunto de suas exportações (retaliação cruzada). Além de restringir o acesso público à cultura com implicações sobre o desenvolvimento social e humano, os impactos do TRIPS estendem-se, portanto, ao campo econômico e fazem-se sentir mais profundamente nos países em desenvolvimento (Correa 2000).

Na contramão dessa tendência, contudo, novas possibilidades de criação e reprodução de obras culturais passam a emergir e ganham força com a popularização das tecnologias digitais. Vista como nova dimensão do espaço público, a internet passa a figurar como *locus* de reivindicação pelo acesso à informação, conhecimento e cultura (Lessig 2004). Dois argumentos principais embasam essa reivindicação. O

primeiro tenta desbancar a tese do “quanto mais proteção, melhor”, através da diferenciação entre bens materiais e imateriais. Enquanto os primeiros constituem bens escassos que podem justificar um maior controle de acesso, os segundos têm natureza não-competitiva e não-rival. Isso significa que o compartilhamento e aproveitamento por parte de uma pessoa não impede sua utilização por outra, integrando, portanto, a categoria econômica de bens públicos. O segundo argumento, de cunho conceitual, faz uma crítica à noção moderna de autor e seu “deslocamento” na era digital (Alves 2010), e defende a necessidade de rever os limites dos direitos autorais, considerando novas formas de autoria e (re)contextualizando o fenômeno da autoria na contemporaneidade (Sass 2015).

A despeito desses argumentos, a investida dos detentores de direitos autorais e conexos – sobretudo das grandes corporações que consistem nos maiores beneficiários desse sistema – levou à criação de instrumentos jurídicos voltados ao combate de práticas consideradas violadoras desses direitos no ambiente digital. Entre as “leis antipirataria” nacionais, destacam-se a Lei sobre Direitos Autorais no Milênio Digital (DMCA), de 1998, e os projetos de lei de 2011 *Stop Online Piracy Act* (SOPA) e *Protect IP Act* (PIPA), nos Estados Unidos, e a Alta autoridade da difusão de obras e da proteção dos direitos na Internet (Lei Hadopi), de 2009, na França. Dentre os tratados internacionais, a Convenção de Genebra para a Proteção de Produtores de Fonogramas Contra a Reprodução não Autorizada de seus Fonogramas, de 1971, o Tratado da OMPI Sobre Direito de Autor (TODA) e o Tratado da OMPI sobre Interpretações ou Execuções e Fonogramas (TOIEF), ambos de 1996, antecedem – e informam – a criação do ACTA, cujo objetivo declarado era “resolver o problema da infração aos direitos de propriedade intelectual, incluindo as infrações que ocorrem no ambiente digital”. Negociado secretamente por um grupo restrito de países capitaneados pelos Estados Unidos, União Europeia e Japão, pode-se afirmar que o objetivo

mais amplo do ACTA visava estender a tese “quanto mais proteção, melhor” para o ambiente digital (Cruz 2014). No seu artigo 27, que tratava da “aplicação efetiva em ambiente digital”, o Acordo previa procedimentos de aplicação em matéria civil e penal, definindo medidas punitivas e corretivas que incluíam desde injunções e indenizações a penas de prisão e sanções pecuniárias “suficientemente elevadas para dissuadir infrações futuras” (Art. 24).

Embora não tenha entrado em vigor, o ACTA expressa de que maneira visa-se combater pirataria na internet hoje. Ao mesmo tempo, evidencia a tentativa de consagrar um novo patamar no fortalecimento do sistema internacional de direitos autorais, favorecendo assim os interesses econômicos de grandes empresas e afastando, ainda mais, esse sistema da busca por um equilíbrio de direitos mais justo e inclusivo na era digital. Conforme conclui Silva (2015: 137),

Na verdade, sob o pretexto de atualização, o objetivo dos novos tratados acabou por ser o de estender a proteção clássica a novos atores, em particular às empresas. (...) A maximização da proteção tentou favorecer a manutenção de poderosos oligopólios multinacionais, que se pretendem detentores do controle da cultura. (...) julgou-se serem necessárias mudanças no Direito Autoral, tornando-o cada vez mais restritivo, não para incentivar a criação, mas sim manter o *status quo*. O resultado foi um sistema jurídico internacional em desacordo com a nova cultura.

No Brasil, discussões acerca dos efeitos deletérios do ACTA sobre salvaguarda de direitos civis e garantia da liberdade de expressão no ambiente digital vieram na esteira de reivindicações pela regulamentação do uso da internet. Contra o projeto de lei de crimes virtuais (transformado na Lei nº 12735/12), defensores dos direitos digitais argumentavam que “todo o esforço de debate público em torno de um tal projeto de lei, que tem por objetivo regulamentar a internet do ponto de vista criminal, deveria se voltar à regulamentação civil da rede” (Lemos 2007).

II – O MCI e os direitos autorais

Embora tenha sido aprovado somente após o marco criminal e após amplo processo de consultas populares e debate acalorado sobre a matéria, o MCI (Lei nº 12.965/14) entrou finalmente em vigor em junho de 2014, estabelecendo princípios, garantias, direitos e deveres para o uso da internet no Brasil. Considerado um contraponto às leis antipirataria (Moody 2011; Moreira 2014), a seguir tecemos algumas considerações acerca dessa interpretação. Sem qualquer pretensão de exaurir o tema, nossa intenção é tão somente destacar alguns pontos que relacionam o MCI ao tema dos direitos autorais e conexos na era digital.

A – A (não) referência aos direitos autorais

De imediato, nota-se que o MCI faz referências diretas aos direitos de autor e conexos apenas três vezes: duas vezes quando trata da responsabilidade por danos decorrentes de conteúdo gerado por terceiros (Art. 19) e uma vez nas disposições finais (Art. 31). Trataremos desses artigos mais adiante. Por ora, o que desejamos destacar é a *não-referência* explícita à garantia dos direitos autorais dentre os princípios que disciplinam o uso da internet no Brasil (Art. 3º). Ao tratar da matéria de maneira indiferenciada, relegando-a ao parágrafo único² que sucede o artigo 3º, interpretamos que o MCI brasileiro, logo de início, se opõe às leis antipirataria, cujo princípio basilar consiste exatamente na garantia desses direitos.

Ao contrário, conforme demonstram os oito princípios listados no artigo 3º, o MCI opta por priorizar garantias de liberdade de expressão, comunicação e manifestação de pensamento e proteção da privacidade e dos dados pessoais,

² “Os princípios expressos nesta Lei não excluem outros previstos no ordenamento jurídico pátrio relacionados à matéria ou nos tratados internacionais em que a República Federativa do Brasil seja parte”.

colocando em segundo plano os direitos autorais. Embora isso não signifique que a garantia desses direitos não deva ser observada (como reforçado no Art. 31), a não referência direta nos princípios da lei afasta o MCI da tendência internacional de maximização dos padrões de proteção aos direitos autorais.

B – A responsabilização por conteúdo e a liberdade de expressão

A Seção III do MCI trata das questões que mais diretamente se relacionam à regulação dos direitos autorais. Logo de início, postula-se que provedores de conexão à internet não deverão ser responsabilizados civilmente por danos decorrentes de conteúdo gerado por terceiros (Art. 18). No caso dos provedores de aplicações de internet³, estipula-se que, “[c]om o intuito de assegurar a liberdade de expressão e impedir a censura”, isso poderá ocorrer se, após ordem judicial específica, o provedor não tomar as providências cabíveis para tornar indisponível o conteúdo apontado como infringente (Art. 19). A única exceção refere-se à violação da intimidade decorrente da divulgação indevida de imagens, vídeos ou outros materiais contendo cenas de nudez ou atos sexuais de caráter privado (Art. 21).

Para os fins da análise aqui pretendida, dois pontos merecem destaque. O primeiro refere-se ao fato de que, com o MCI, o provedor de aplicações poderá ser obrigado a retirar um conteúdo que supostamente viola algum direito de autor ou conexo *somente mediante ordem judicial*. Ademais, esta “deverá conter, sob pena de nulidade, identificação clara e específica do conteúdo apontado como infringente, que permita a localização inequívoca do material” (Art. 19 § 1º). Conforme observam Wachowicz e Kist (2014), além de conferir maior segurança jurídica aos casos de suspeita

³ Definida como “o conjunto de funcionalidades que podem ser acessadas por meio de um terminal conectado à internet” (Art. 5 VII).

de infrações a direitos autorais e/ou conexos, a legislação brasileira afasta, assim, a prática conhecida como “*notice and takedown*”, que consiste na retirada do conteúdo após simples notificação do suposto ofendido.

Relacionado ao primeiro ponto, o segundo diz respeito ao entendimento que se pode depreender do texto do MCI acerca do “*notice and takedown*” em si. Combatida pelos ativistas de direitos digitais, tal prática é considerada uma forma indireta de violação à liberdade de expressão e, no limite, de censura. Isso porque, na ausência de regulamentação devida, é comum que, após simples notificação e sem que haja comprovação do delito, os provedores retirem os conteúdos do ar de modo a se precaverem contra possíveis ações legais futuras, que possam resultar no pagamento de indenizações. Sem o exame judicial prévio, esse tipo de ação pode acabar, assim, favorecendo notificações arbitrárias e infundadas. Ao vincular obrigatoriedade da ordem judicial à salvaguarda da liberdade de expressão e ao impedimento da censura, o MCI parece, portanto, compactuar com o entendimento de que o “*notice and takedown*” pode ter consequências nocivas sobre os direitos civis na internet. Ao priorizar o benefício da dúvida vis-à-vis possíveis alegações de violações, *inter alia*, a direitos autorais, o MCI se opõe radicalmente às medidas preventivas comuns nas leis antipirataria.

A questão da liberdade de expressão em relação aos direitos autorais é reforçada, ainda, no segundo parágrafo do Art. 19, segundo o qual “[a] aplicação do disposto neste artigo para infrações a direitos de autor ou a direitos

conexos depende de previsão legal específica,⁴ *que deverá respeitar a liberdade de expressão e demais garantias previstas no art. 5º da Constituição Federal*” (grifo nosso).

O MCI avança na proteção dos direitos civis na internet no Brasil ao dispor ainda que, somente mediante ordem judicial, os provedores são obrigados a fornecer informações dos usuários a terceiros (Art. 10), o que se aplica também a empresas estrangeiras (Art. 11).

C – Garantias de não suspensão da conexão

Dentre os direitos assegurados pelo MCI aos usuários da internet, destaca-se a não suspensão da conexão à rede, “salvo por débito diretamente decorrente de sua utilização” (Art. 7º IV). A importância dessa garantia para a análise em questão refere-se ao fato de que, ao proibir que a conexão à internet seja interrompida por qualquer outro motivo que não a falta de pagamento, a lei afasta a possibilidade de que esse recurso seja utilizado como forma de punição por violações de direitos autorais. Tal recurso foi previsto, por exemplo, na lei francesa Hadopi, cujo objetivo era restringir a troca de conteúdos audiovisuais na internet, através da suspensão do contrato dos usuários que recorressem a plataformas de compartilhamento para baixar ou difundir conteúdos protegidos por direitos autorais (Gunthert 2009).

4 A este respeito, cabe mencionar que, em fevereiro de 2016, o Ministério da Cultura (MinC) abriu duas consultas públicas através das quais os cidadãos brasileiros puderam enviar, no prazo de 45 dias, suas sugestões de modificação, inclusão de novos dispositivos e comentários aos textos de duas instruções normativas que visam à regulamentação da legislação autoral quanto à gestão coletiva de direitos autorais na internet. Conforme divulgado pelo MinC, “[a] primeira delas irá estabelecer previsões específicas para a atividade de cobrança de direitos autorais no ambiente digital por associações de gestão coletiva e pelo ente arrecadador”, enquanto a segunda “dispõe sobre as obrigações dos usuários no que se refere à execução pública de obras e fonogramas inseridos em obras e outras produções audiovisuais” (Ministério da Cultura 2016).

Antes de avançarmos à análise dos dispositivos do MCI que versam diretamente sobre a cultura, faremos duas ressalvas quanto à questão dos direitos autorais. No que toca à responsabilização por conteúdos gerados por terceiros, observa-se que o MCI não prevê qualquer impedimento para que o provedor torne o conteúdo indisponível, caso assim se decida no âmbito privado da empresa. Ou seja, o provedor não está *obrigado* por lei a manter o conteúdo no ar até o recebimento de uma ordem judicial; está apenas coberto pela lei caso opte por fazê-lo. Fica aberta, portanto, a possibilidade de que os supostos ofendidos possam barganhar junto aos provedores a retirada prematura do conteúdo, sem que isso dependa da ação judicial. É possível supor que essa brecha pode acabar sendo explorada, principalmente, por grandes empresas detentoras de direitos autorais em suas investidas pela restrição do acesso e criminalização de formas colaborativas em rede.

A segunda ressalva diz respeito ao penúltimo artigo do MCI, que retoma o disposto no segundo parágrafo do artigo 19 para então especificar que “quando se tratar de infração a direitos de autor ou a direitos conexos”, e até que nova lei seja adotada, a responsabilidade do provedor de aplicações de internet por danos decorrentes de conteúdo gerado por terceiros “continuará a ser disciplinada pela legislação autoral vigente aplicável na data da entrada em vigor desta Lei” (Art. 31). O fato de que este é o artigo que arremata o MCI (o artigo seguinte trata apenas do prazo para entrada em vigência) não deve ser menosprezado. Embora não invalide os pontos que o contrapõem às leis antipirataria, tal artigo compensa de certo modo a não referência direta aos direitos autorais no artigo 3º. Pontos omitidos no âmbito do MCI são, com efeito, remetidos ao âmbito da reforma da legislação autoral.⁵

⁵ A necessidade de modernização da Lei de Direitos Autorais (Lei 9.610/98) diante da popularização das tecnologias digitais tem suscitado amplos debates na sociedade brasileira desde 2004. Com efeito, o Ministério da Cultura

Essa lacuna torna possível que assuntos de infração a direitos de autor ou a direitos conexos e relativos aos direitos civis na internet acabem sendo regulados pela legislação autoral, e não pelo MCI. Tomemos como exemplo a questão da responsabilização por compartilhamentos *peer-to-peer* (P2P), em que os computadores dos usuários trocam informações diretamente. Após ter sido excluída do texto original do projeto de lei do MCI, a questão voltou a ser debatida no âmbito da reforma da lei autoral, visto que o Art. 105-A desta pretende reintroduzir a prática de “*notice and takedown*” nos casos P2P. Isso faz com que o entendimento sobre as implicações dessa prática sobre a liberdade de expressão seja novamente colocado à prova, podendo vir a enfraquecer o MCI relativamente à nova lei autoral, a depender dos desdobramentos do debate nesse novo contexto.

III – O MCI e a promoção da diversidade cultural em ambiente digital no Brasil

Como visto anteriormente, é impossível refletir acerca dos direitos autorais sem vinculá-los, em sua essência, ao direito de acesso à cultura. Esta dimensão busca precisamente garantir a toda pessoa o direito de *participar livremente na vida cultural*. Ao tratarmos do acesso, bem como da promoção da diversidade cultural em ambiente digital no Brasil não poderíamos nos furtar de trazer à tona o tema dos direitos culturais. Como defende Farida Shaheed (*apud* Coelho 2011: 22):

abriu duas consultas públicas, uma em 2010 e outra em 2011, voltadas ao aprimoramento do anteprojeto de reforma da lei autoral. Após uma série de apensamentos, o Projeto de Lei está atualmente em processamento na Câmara dos Deputados, onde aguarda parecer da Comissão de Cultura (CCULT) e da Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJC) (Câmara dos Deputados 2013).

o pleno respeito dos direitos humanos e, em particular, dos direitos culturais, cria um ambiente que permite e oferece uma garantia da diversidade cultural. Ao mesmo tempo, o respeito pela diversidade cultural, sua promoção e proteção é fundamental para garantir o pleno respeito aos direitos culturais.

Parte integrante dos direitos humanos, os direitos culturais estão especificamente indicados no artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos (ONU 1948) e no artigo 15 do Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (ONU 1966). Conforme disposto no artigo 27, os direitos culturais versam sobre a liberdade do indivíduo em participar da vida cultural, seguir ou adotar modos de vida de sua escolha, exercer suas próprias práticas culturais, beneficiar-se dos avanços científicos e ter proteção moral e patrimonial ligada às produções artísticas ou científicas de sua autoria.

À exceção dos direitos autorais, extensivamente estudado e normatizado, não existe clareza acerca da conceitualização e normatização dos direitos culturais. Para tanto, o Comitê da ONU dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (2009) orienta que, por meio do aprimoramento conceitual do *direito de participar da vida cultural*, é possível garantir um caráter abrangente aos direitos culturais no qual estejam incluídas as dimensões da *liberdade de participação*, bem como da *igualdade no acesso e na contribuição* à vida cultural da comunidade. Destarte,

Os direitos culturais em seu *status negativo* são compreendidos como o direito de qualquer indivíduo de participar, passiva ou ativamente, em condições de igualdade, e sem qualquer discriminação prévia, barreira ou censura, da vida cultural de sua escolha, definindo suas próprias identidades (ou identidades), desde que sua participação não infrinja outros direitos humanos, nem venha a tolher liberdades fundamentais garantidas a todo ser humano. No sentido do *status ativo*, o indivíduo tem o direito à participação em decisões sobre política cultural. Finalmente, enquanto *status positivo*,

afirmamos que a partir dos direitos culturais temos garantidos a proteção do patrimônio cultural, tangível e intangível; um cenário em que bens e serviços culturais, dos mais diversos, são oferecidos; a liberdade de expressão através de sua língua materna com o devido reconhecimento na sociedade; o financiamento para produção e difusão da cultura; além da garantia de direitos morais e patrimoniais sobre obras de sua autoria (Kauark 2014: 124).

O Brasil é signatário da Declaração de 1948 e ratificou o Pacto de 1966 supracitados, e o principal reflexo dessas adesões está no artigo 215 de sua Constituição Federal (1988): “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”. Contudo, os direitos culturais são ainda uma realidade para poucos. Grupos minoritários, como afrodescendentes, indígenas, ciganos, pessoas com deficiência, homossexuais, mulheres, ainda não possuem a garantia de participar livremente da vida cultural de sua escolha. Tampouco possuem igualdade de condições no gozo de seus direitos culturais, por diversas razões: as persistentes desigualdades regionais, discrepâncias do ensino público e privado; pouco acesso ao ensino superior; ausência de espaços culturais; insuficiente proteção do patrimônio cultural, entre outros.

No contexto digital, podemos somar novas ausências na garantia dos direitos culturais, dentre elas, a falta de acesso às tecnologias digitais, dificuldade na inclusão digital, raso conhecimento sobre os direitos civis na internet e, até a entrada em vigor do MCI em 2014, ausência de marcos regulatórios atentos a tais direitos.

A – A referência (quase explícita) aos direitos culturais

Composto por 32 artigos, o MCI cita a palavra “cultura” em sete deles, dentre os quais dois demandam atenção especial: 4º e 27.

O inciso II do artigo 4º dispõe que “[a] disciplina do uso da internet no Brasil tem por objetivo a promoção: do acesso à informação, ao conhecimento e à *participação na vida cultural* e na condução dos assuntos públicos” (grifo nosso). Dele depreende-se que o MCI trata os direitos culturais como um dos seus fins, reconhecendo-os não somente em seu status negativo, mas também em seu status positivo.

Haja vista que a garantia dos direitos culturais e, em particular, da efetiva participação na vida cultural em ambiente digital, deve refletir-se em ações positivas fáticas de prestações do Estado, faz-se crucial compreender o disposto no capítulo referente à atuação do poder público.

B – A atuação do poder público na promoção da cultura digital

O artigo 27 do MCI é o único em todo certame que trata exclusivamente do domínio da cultura, indicando que “as iniciativas públicas de fomento à cultura digital devem promover a inclusão digital; buscar reduzir as desigualdades, sobretudo entre as diferentes regiões do país no acesso às tecnologias da informação e da comunicação e no seu uso; e fomentar a produção e circulação de conteúdo nacional”. Para fins desta análise e inspiradas no Relatório Mundial da Convenção de 2005, exploramos os principais temas que relacionam diversidade das expressões culturais e ambiente digital (Kulesz 2015): acesso à cultura; criatividade; e indústrias culturais.

O acesso à cultura é um dos aspectos mais comentados (e comemorados) com a emergência das tecnologias digitais. Suas potencialidades são entoadas como um canto da sereia ao evidenciar a capacidade de ampliação e democratização do acesso quase ilimitado a conteúdos culturais para além das fronteiras geográficas, das barreiras institucionais e infraestruturais das políticas culturais locais e dos oligopólios das indústrias culturais. Tal discurso é encontrado entre os “tecnoutópicos”, mas contraposto pelos “realistas”

(Silveira 2011) que, por sua vez, nos apontam, como obstáculos ao acesso à cultura em rede, as assimetrias no acesso e inclusão digitais; infraestrutura limitada; e concentração do mercado.

Segundo a organização internacional *Index on Censorship* (INDEX 2014), o Brasil é o quinto país mais conectado do mundo e o segundo maior usuário mundial do Facebook e do Twitter. A quantidade de pessoas com acesso à internet no Brasil já supera 50% de sua população, somando mais de 100 milhões de usuários, número que vem aumentando recentemente com a redução do preço de *smartphones* e melhorias na conexão. O acesso à internet é, porém, bastante desigual. Contra 97% das casas de alta renda (classe A), apenas 6% das casas de renda inferior (classe D-E, 75% da população) estão conectadas à internet. Afora tais reflexos da desigualdade de renda no acesso à internet, há ainda assimetrias entre graus de escolaridade, grupos étnicos, segmentos profissionais, áreas urbana ou rural, idade média dos usuários, etc. (INDEX 2014).

No quesito do acesso e uso das tecnologias da informação e comunicação, o MCI dispõe que as iniciativas públicas devem buscar reduzir as desigualdades, sobretudo entre as diferentes regiões do país. O certame se restringe, todavia, ao aspecto da distribuição territorial, desconsiderando variáveis geracionais, educacionais e econômicas que também incidem sobre esta questão.

Além disso, ao tratarmos das desigualdades de acesso à diversidade das expressões culturais em ambiente digital, devemos ir além das questões meramente quantitativas como, por exemplo, abrangência de casas com microcomputadores ou habitantes com *smartphones*, para análises concernentes à inclusão digital.

Podemos verificar que a inclusão digital está explicitamente presente no artigo 27 ora analisado. De maneira simples, o componente da inclusão digital refere-se às pessoas que sabem usar a internet, o que alguns autores interpretam como um problema cultural e não apenas econômico ou

cognitivo. Manuel Castells (*apud* Lemos 2011), por exemplo, classifica os usuários de internet como *interagidos* e *interagentes*, tendo como elemento de diferenciação a capacidade de tirar proveito dos benefícios sociais, econômicos e culturais que as tecnologias digitais oferecem.

Na esteira de inúmeras possibilidades, porém, as medidas e políticas desenvolvidas pelos governos, notadamente o Brasil, têm atenção desviada a ações compensatórias (Bonilla & Oliveira 2011) que ampliam o número de *interagidos*, mas pouco se destinam a formar *interagentes*. Contemporaneamente, para além da ampliação do acesso e da formação de interagentes, as políticas em favor da ampliação do acesso à cultura em ambiente digital devem estar atentas a algumas questões-chaves. A concentração das aplicações de internet em poucas empresas estrangeiras e, por outro lado, o raso investimento em inovação e em desenvolvimento de atores nacionais dinâmicos no mercado digital, são exemplos claros. Além disso, a pouca diversidade linguística na rede, assim como a ausente regulação de algoritmos de recomendação e a vigilância de dados de consumo e interesses de usuários da internet, cujos impactos são deveras negativos em termos de homogeneização da oferta cultural vis-à-vis a diversidade de bens e serviços culturais disponibilizados na rede, merecem igualmente atenção. Tais assuntos, todavia, passam ao largo do MCI.

Outro tema crucial aqui é o da criatividade artística. Oportunidades decorrentes da ascensão das tecnologias digitais no processo artístico seguem em variadas direções. A criação de novos formatos é identificada em diversos setores. No audiovisual vê-se o desenvolvimento de filmes para pequenos formatos como *tablets* e celulares; nas artes performáticas e visuais, percebe-se o crescimento de criações em termos de arte digital, arte interativa e uso de ferramentas de realidade ampliada que complexificam a experiência estética. Em paralelo, formatos tradicionais têm seus custos de produção reduzidos com a proliferação de programas e plataformas digitais tanto de criação, edição como

difusão, algo facilmente verificável no setor musical. Além disso, há a ampliação da acessibilidade cultural para pessoas com deficiência, possibilitando que o produto cultural seja criado de maneira já adaptada a aplicativos de leitura, audiodescrição e tradução para linguagem de sinais.

No Brasil, os obstáculos identificados nesse sentido referem-se, sobretudo, à ausência de capacitação técnica e *expertise* de artistas e criadores no uso das ferramentas digitais tanto nos processos criativos como na ampliação da acessibilidade. Ademais, há um grave distanciamento e uma descontinuidade das políticas públicas de cultura no tratamento da promoção da cultura digital em termos de criação artística. Essa tendência é reforçada no MCI, que aparentemente não contempla tal viés.

Por outro lado, um dos principais avanços do MCI trata da neutralidade de rede, princípio que visa garantir o tratamento isonômico de “quaisquer pacotes de dados, sem distinção por conteúdo, origem e destino, serviço, terminal ou aplicação” (Art. 9º). Ao dispor que toda informação deve circular com a mesma velocidade e condições na rede, o MCI afasta a possibilidade de favorecimento de determinadas páginas e serviços. Como observam Wachowicz e Kist (2014), “[a] ideia era impedir que empresas de grande porte utilizassem de *lobby* sobre os servidores para que seus sites ou qualquer forma de produto ofertado na rede fossem propagados com uma velocidade maior ao de seus concorrentes”. A preservação e garantia da neutralidade de rede enquanto princípio (Art. 3º IV) visa, deste modo, garantir o acesso universal e ilimitado à internet, tendo implicações positivas sobre a inclusão digital, tratada anteriormente. Quanto ao tópico corrente, vale apontarmos que uma violação da neutralidade de rede poderia colocar em risco a criatividade artística. Conforme ilustra Silveira (2011: 56-57):

Seria praticamente impossível criar um YouTube ou mesmo o protocolo BitTorrent, caso, no início da internet, as operadoras de telecom pudessem filtrar o tráfego ou decidir bloquear

pacotes de dados de protocolos ou aplicações desconhecidas ou não autorizadas por sua política comercial. A abertura para a inovação, sem a necessidade de autorização de governos ou corporações, é destruída quando o controlador da infraestrutura tem o poder de dizer o que pode ou não pode passar por sua rede.

O terceiro e derradeiro tópico que nos interessa analisar são as mudanças relativas às indústrias culturais na era digital. Alguns aspectos são deveras conhecidos, como o aumento da interatividade e comunicação direta com o público via redes sociais. Outros, porém, são mais recentes e complexos, incluindo a criação de novos modelos de negócio – como o sistema de *streaming* que vem impactando profundamente os setores audiovisual (através, por exemplo, do Netflix) e fonográfico (através, por exemplo, do Spotify) – e a abertura para novos mercados no ciberespaço, o que leva, por sua vez, a revisões intensas de políticas de financiamento à cadeia produtiva da cultura e da legislação autoral.

A questão do fomento e da regulação das indústrias culturais nacionais diante dos desafios colocados pelas tecnologias digitais vem gerando os debates mais profícuos no seio da Convenção de 2005, os quais se relacionam intimamente com a discussão sobre direitos autorais e pirataria, anteriormente abordada. Ao que convém à análise do artigo 27 do MCI, observamos sua orientação clara no sentido de fomentar a produção e circulação do conteúdo nacional. As iniciativas ainda são incipientes, porém, a recente divulgação da criação de uma “espécie de Netflix brasileiro” (Ministério da Cultura 2015), com disponibilização do conteúdo audiovisual produzido no país, é um sinal da atualização de políticas para a cultura e a comunicação com programas e ações condizentes ao contexto digital, estando em harmonia com o que determina o MCI.

Conclusões

Neste capítulo buscamos tecer algumas considerações acerca das relações entre regulação da internet, direitos autorais e direitos culturais no Brasil a partir da análise do MCI e refletir sobre seus impactos na promoção da diversidade cultural na era digital.

Conforme pontuado ao longo das duas seções anteriores, são evidentes os avanços trazidos pelo MCI na busca por um maior equilíbrio para a coexistência desses direitos. Não obstante algumas lacunas, o MCI se contrapõe em diversos aspectos às leis antipirataria e demonstra afastar-se da tendência de maximização da proteção autoral.

No que toca à promoção da diversidade cultural mais amplamente, a inclusão dos direitos culturais dentre os objetivos fundamentais do MCI possibilita maior atuação estatal e demanda social por sua efetivação. Entretanto, seus dispositivos deveras limitativos às questões do acesso e da inclusão digital, somados à omissão de outros problemas incidentes sobre o acesso e promoção da diversidade das expressões culturais na internet no Brasil, nos leva a intuir que tanto os atores governamentais quanto não-governamentais da cadeia produtiva da cultura ainda encontram-se distantes da crucial atualização das políticas culturais na era digital, o que se reflete na fraca transversalidade do MCI vis-à-vis os objetivos da Convenção da UNESCO de 2005.

Referências

Alves, M.A.S. (2010) 'O autor em deslocamento: do gênio romântico às criações colaborativas em rede', in Congresso Internacional Deslocamentos na Arte, Ouro

- Preto, Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG; Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFOP; ABRE: 507-515.
- Barthes, R. ([1984] 2004) 'O rumor da língua'; trad. Mario Laranjeira (2004), São Paulo: Martins Fontes.
- Bonilla, M.H.S. & Oliveira, P.C.S. (2011) 'Inclusão digital: ambiguidades em curso', in M.H.S. Bonilla & N.D.L. Pretto (eds.). *Inclusão digital: polêmica contemporânea*, Salvador: EDUFBA.
- Brasil (2014) *Marco Civil da Internet* (Lei nº 12.965/14), <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/112965.htm> (acessado 06 outubro 2016).
- Câmara dos Deputados (2013) *Projeto de Lei 6117/2009*. <<http://goo.gl/kACBQJ>> (acessado 06 outubro 2016).
- Coelho, T. (2011) 'O Novo papel dos *droits culturels*, entrevista com Farida Shaheed', *Revista Observatório Itaú Cultural*, 11: 15-26.
- Correa, C.M. (2000) *Intellectual Property Rights, the WTO and Developing Countries: the TRIPS agreement and policy options*. London: Zed Books; Penang: Third World Network.
- Cruz, P. (2014) Os Estados Unidos e a agenda da propriedade intelectual: hegemonia em questão. 183 f. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Gunthert, A. (2009) 'A lei HADOPI: vigiar e punir a Internet', *Le Monde Diplomatique* (Portuguese edition). <<http://goo.gl/tZsDWk>> (acessado 06 outubro 2016).
- Kauark, G. (2014) 'Os direitos culturais no Plano Nacional de Cultura', *Políticas Culturais em Revista*, 7(1): 119-135. <<https://goo.gl/8xa59U>> (acessado 06 outubro 2016).
- Kulesz, O. (2015) 'Les défis du numérique', in UNESCO, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. *Re / Penser les Politiques Culturelles* :

10 ans de promotion de la diversité des expressions culturelles pour le développement / Rapport mondial Convention 2005. Paris: UNESCO.

- Index on Censorship (2014) *Brasil: nova referência global em internet? Liberdade de expressão digital no Brasil*. <https://www.indexoncensorship.org/wp-content/uploads/2014/06/2brazil-internet-freedom_print_BR.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- Lemos, A. (2011) 'Prefácio', in M.H.S. Bonilla & N.D.L. Pretto (eds.) *Inclusão digital: polêmica contemporânea*, Salvador: EDUFBA.
- Lemos, R. (2007) 'Internet brasileira precisa de marco regulatório civil'. <<http://goo.gl/5MoqPo>> (acessado 06 outubro 2016).
- Lessig, L. (2004) *Free culture: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*, New York: Penguin.
- May, C. (2010) *The Global Political Economy of Intellectual Property Rights: the new enclosures*, 2 ed, New York: Routledge.
- Ministério da Cultura (2015) *Ministros da Cultura e das Comunicações estabelecem pauta comum*. <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/id/1281759> (acessado 06 outubro 2016).
- Ministério da Cultura (2016) *Aberta consulta pública para Instrução Normativa*. <<http://goo.gl/GPZHBr>> (acessado 06 outubro 2016).
- Moody, G. (2011) 'Brazil Drafts an "Anti-ACTA": A Civil Rights-Based Framework For The Internet'. <<https://goo.gl/6WMoFw>> (acessado 06 outubro 2016).
- Moreira, K. (2014) 'Marco Civil Brasileiro e sua diferenciação para SOPA, PIPA e ACTA (leis antipirataria)'. <<https://goo.gl/kyIzyQ>> (acessado 06 outubro 2016).

- ONU – Organização das Nações Unidas, Comitê de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (2009) *Observación General nº 21: Derecho de toda persona a participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1a, del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales)*, Ginebra.
- ONU – Organização das Nações Unidas (1948) *Declaração Universal dos Direitos Humanos*.
- ONU – Organização das Nações Unidas (1966) *Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais*.
- Sass, L.B. (2015) ‘Autoria na Sociedade Informacional: Fim do Gênio Criador?’, in M. Wachowicz (ed.) *Direito Autoral & Marco Civil na Internet*, Curitiba: Gedai Publicações.
- Silva, G.C. (2015) “Obras Fonográficas, Sociedade Informacional e a “Evolução” do Direito Autoral”, in M. Wachowicz (ed.) *Direito Autoral & Marco Civil na Internet*, Curitiba: Gedai Publicações.
- Silveira, S.A. (2011) ‘Para além da inclusão digital: poder comunicacional e novas assimetrias’, in M. H. S. Bonilla & N. D. L. Pretto (eds.) *Inclusão digital: polêmica contemporânea*, Salvador: EDUFBA.
- UNESCO – Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura. (2005) *Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*.
- Wachowicz, M. & Kist, V.A.W. (2014) ‘Marco Civil da Internet e Direito Autoral: uma breve análise crítica’, *Boletim Gedai Setembro 2014*. <<http://goo.gl/zN9NMh>> (acessado 06 outubro 2016).

PEC da Música, uma análise do posicionamento dos legisladores: renúncia fiscal em benefício do acesso à cultura ou da reserva de mercado?

LEANDRO DE CARVALHO & MARIA DE FÁTIMA RODRIGUES MAKIUCHI¹

Introdução

Este capítulo tem como objetivo analisar como se construíram discursivamente os argumentos favoráveis à aprovação da Proposta de Emenda Constitucional 123/2011 (conhecida como PEC da Música). Tais argumentos estão registrados na seção “Justificação” da referida proposta (Brasil 2013: 3) e serviram como texto-base para discussão nas audiências públicas e nas votações em plenário². Para atingir este objetivo, organizamos este artigo na análise de três aspectos estruturantes da orientação argumentativa da PEC da Música: a “defesa da cultura nacional” e como o texto da

¹ Leandro de Carvalho é Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional / UnB e do Laboratoire des Sciences de l'Information et de la Communication / Univ. Sorbonne Paris Cité (Paris 13). Maria de Fátima Rodrigues Makiuchi é Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional / UnB.

² A Proposta de Emenda Constitucional foi redigida pelo Deputado Otávio Leite e percorreu todos os trâmites que o regimento do Congresso Federal exige: apresentação da proposta na Comissão de Constituição e Justiça (CCJ), audiências públicas tanto na Câmara dos Deputados quanto no Senado Federal e votação em plenário nas duas casas.

PEC associa um modelo de negócio como justificativa para uma prática cultural do país; a “defesa dos prejudicados”, a qual propõe que se discuta uma das bases do discurso de criminalização do compartilhamento de músicas; e a “relação *pirataria* e renda”, que relaciona o compartilhamento como fonte de prejuízo para o músico.

A proposta de emenda constitucional, que começou a tramitar no congresso em 2007 e foi promulgada no final do ano de 2013, sugere a seguinte alteração na Constituição Federal:

Acrescenta a alínea “e” ao inciso VI de art. 150 de Constituição Federal, instituindo imunidade tributária sobre Fonogramas e Videofonogramas musicais produzidos no Brasil, contendo obras musicais ou lítero-musicais de autores brasileiros, e/ou obras em geral interpretadas por artistas brasileiros, bem como suportes materiais e arquivos digitais que os contenham (Brasil 2013: 2).

Em outras palavras, a PEC da Música estende a imunidade fiscal, já concedida a livros, também aos fonogramas e aos videogramas nacionais, dessa forma deixando de ser necessário recolher o Imposto sobre a Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS), o Imposto sobre Serviços (ISS) e o Imposto sobre Operações Financeiras (IOF). Especulou-se que tais isenções reduziram o preço dos fonogramas e videogramas em 30%, segundo cálculos não-oficiais³ estimados por especialistas ouvidos pela imprensa⁴.

A tramitação da PEC foi um processo político que esteve em pauta por mais de seis anos. O texto da proposta foi discutido em sete audiências públicas, seis na Câmara dos

³ Tais cálculos não foram incluídos no texto da proposta de emenda constitucional porque são estimativas que não podem ser generalizadas, já que cada artista constitui uma base diferente para os custos da produção de sua música.

⁴ Podemos citar duas reportagens que colheram depoimentos e estimaram esses números: Tiago Dias (2013), pelo website UOL Música, e Raquel Ulhôa e Fábio Brandt (2013), pelo jornal Valor Econômico.

Deputados e uma no Senado Federal, e, por fim, foi apreciado e votado nas duas casas para que alterasse a Constituição Brasileira.

O texto que justifica a PEC nos dará pistas sobre a orientação argumentativa que o legislador assumiu ao propô-la e poderemos discutir os objetivos da renúncia fiscal: se predominantemente visa a ampliação do acesso à cultura ou se procura garantir a reserva de mercado⁵.

A noção de discurso que permeia esta discussão está baseada na teoria do discurso elaborada por Eni P. Orlandi, que é a especialista brasileira da teoria inicialmente discutida na França por Pêcheux e Foucault. Interessa-nos o discurso por entendermos que este faz a mediação entre o homem e a realidade natural e social e “torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive” (Orlandi 2005: 15). Neste artigo nos propomos a acompanhar as “relações de sentido e de forças, através dos vestígios que deixam no fio do discurso”, em busca de entender o “como se diz”, o “quem diz” e “em que circunstâncias” (Orlandi 2005: 64).

Segundo Orlandi, “todo discurso se estabelece na relação com um discurso anterior e aponta para outro. Não há discurso fechado em si mesmo, mas um processo discursivo do qual se podem recortar e analisar estados diferentes” (Orlandi 2005: 62). Desta forma, vamos considerar o texto “não apenas como um dado linguístico (com suas marcas, organização, etc.), mas como fato discursivo”, entendendo que são os “fatos que nos permitem chegar à memória da língua” (Orlandi 2005: 70). O texto é “a unidade de análise

⁵ A expressão “reserva de mercado” pode ser entendida como um esforço governamental para proteção de um conjunto de empresas de determinado setor. Os exemplos mais comuns estão nos de proibição de importações de produtos já produzidos no país. No caso do presente trabalho, a expressão faz alusão a ideia de privilegiar um modelo de negócios no setor fonográfico, e sua fatia de lucros no mercado, mesmo que, por consequência, sejam ignoradas novas formas de atuação, lucrativas ou não.

afetada pelas condições de produção e é também o lugar da relação com a representação da linguagem: som, letra, espaço, dimensão direcionada, tamanho”; e “lugar de jogo de sentidos, de trabalho da linguagem, de funcionamento da discursividade” (Orlandi 2005: 72). Seguindo as orientações da autora, vamos assumir que o “sentido” é “uma relação determinada do sujeito com a história”, afetado pela língua, e que “não há discurso sem sujeito” e “não há sujeito sem ideologia”. Pela língua, “ideologia e inconsciente estão materialmente ligados” (Orlandi 2005: 47). Para Orlandi,

ao dizer, o sujeito significa em condições determinadas, impelido, de um lado, pela língua e, de outro, pelo mundo, pela sua experiência, por fatos que reclamam sentidos, e também por sua memória discursiva, por um saber/poder/dever dizer, em que os fatos fazem sentido por se inscreverem em formações discursivas que representam no discurso (Orlandi 2005: 53).

Seguindo esta teoria, podemos entender que, enquanto redige a justificativa da PEC, o legislador identifica-se com a mesma formação discursiva a qual pertence grande parte dos empresários e dos artistas, como apresentaremos e analisaremos nas seções a seguir. Da nossa parte, entendemos que interessa conhecer os dados e outros pontos de vista que possam ampliar as perspectivas e mostrar que a pirataria aponta para novos arranjos de produção e consumo cultural e que as tecnologias de informação promovem uma reestruturação dessa cadeia produtiva.

I – Defesa da cultura nacional

O legislador inicia a justificativa com um trecho em que apresenta a PEC como defensora da cultura brasileira: “A presente proposta de emenda à constituição é, antes de tudo, um brado em defesa da cultura nacional” (Brasil 2013:

3). Embora seja apenas um texto introdutório, não é irrelevante pensar que a “defesa da cultura nacional” se resume a criar mecanismos que tentem reverter a crise de um modelo de negócios, retirando os impostos de sua composição de preços e barateando CDs e DVDs. Podemos inferir que o legislador entende que a crise no setor fonográfico é uma ameaça para a cultura nacional? Entendemos que sim após analisar quem esteve presente nas audiências públicas para discutir esta “defesa da cultura nacional”.

Além dos representantes da indústria metalúrgica e eletrônica, convidados para tratar da produção dos suportes, estavam presentes representantes da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) e a Associação Brasileira de Música Independente (ABMI), ambas defendendo que a redução no volume de vendas de discos – por conta, supostamente, dos altos preços – impossibilita a sobrevivência das empresas neste mercado, ameaçando, assim, a continuidade da produção musical no país e que a solução para esse problema seria a eliminação da carga tributária, que, por consequência, reduziria os preços dos produtos das empresas que representam (Brasil 2008).

Trataremos mais adiante da associação entre preço e redução do volume de venda de discos. Neste momento, nos concentraremos na noção de que o mercado fonográfico é a origem e a razão da produção musical nacional. No início dos anos 2000, momento em que novas tecnologias passam a facilitar a cópia e a distribuição não-controlada de música, os presidentes e diretores das maiores gravadoras em operação no Brasil começam a relacionar a crise de seu negócio ao fim inevitável da produção musical brasileira. Tal discurso foi registrado em uma entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo, no ano 2001, situação em que presidentes de quatro grandes gravadoras atuantes no Brasil, e filiadas a ABPD, foram convidados a falar sobre as mudanças no mercado musical e a comentar sobre estratégias contra o

que denominavam como *pirataria*. Aloysio Reis, presidente da EMI⁶ à época, resumiu seu ponto de vista sobre o assunto da seguinte forma:

Sabe o que acontece com o negócio do apagão? Descobriram que acabou a energia no Brasil e a qualquer hora vão descobrir que acabou a música popular brasileira. É a mesma coisa. Mas aí vai ser tarde, vai ter que fazer racionamento. O que a gente quer é avisar que isso aí é verdade, que não é alarmismo. Nós estamos mandando artista embora, estamos deixando de contratar artista. Vai acabar. Quando acabar, “ih, acabou”, não vai dar mais para consertar (Sanches 2001).

Quando apenas quatro⁷ empresas dominam um setor, passam a considerar que qualquer alteração em sua estrutura definiria as características do negócio no setor. Até o final dos anos 1990, era fácil concordar com essa lógica justamente porque os lançamentos eram controlados por essas empresas. Conhecidas como *majors*, esse oligopólio controlava verticalmente a cadeia desde a prospecção de talentos a produção de álbuns, desde a confecção das mídias/suportes até a divulgação/marketing. Quanto mais centralizavam a cadeia, mais obtinham controle e benefícios. Controlar o acesso sempre foi aspecto central no negócio da indústria fonográfica e não demandava grande esforço,

6 EMI, Electric and Musical Industries Ltd, foi formada em 1931 pela fusão da Columbia Gramophone Company e da Gramophone Company, empresas que têm uma história que remonta às origens das gravações sonoras. Em 2012 foi dissolvida e vendida em duas partes: uma para Universal Music e outra parte para Sony Music Entertainment, primeira e segunda maiores gravadoras, respectivamente. A EMI era a quarta empresa do oligopólio que controlava o mercado da música no mundo, hoje dominado por apenas três empresas.

7 No início dos anos 2000 eram quatro grandes empresas que controlavam todo o setor musical no Brasil e no mundo. Atualmente são apenas três empresas (Universal Music, Sony Music e Warner Music) após um processo de reorganização e fusões no setor.

já que a produção das mídias era cara e o marketing envolvido preferia trabalhar com grandes somas, centralizadas em poucos contratos.

Acontece que a tecnologia tornou relativa a influência das *majors*, se pensarmos sobre o controle dos meios para inovação e lançamentos de novos artistas. Mesmo as *majors* ainda controlando dois terços do negócio da música, já não controlam a produção musical. Essa diferença é sutil, mas o fato é que as quatro grandes empresas já não controlam mais do que uma centena de artistas de seu *casting*. A produção musical remunerada já não precisa ter um único caminho – atualmente os artistas podem trabalhar independentemente e sem intermediadores e usam as mais diversas tecnologias para alcançar e interagir com seu público. Hoje uma parte da intermediação se dá por empresas que se especializaram como *plataformas de acesso*: se a utilização de suas plataformas for motivada por um artista ou por milhares de artistas, pouco muda para esse modelo de negócio – o que importa é o volume final de acessos e os espaços de propaganda vendidos. É uma mudança radical, se comparada ao modelo tradicional de negócios do setor fonográfico, que precisa concentrar seus esforços em poucos artistas considerados de grande potencial de vendas. Do ponto de vista da diversidade, as plataformas de acesso oportunizam que mais produções sejam conhecidas, sem que isso acarrete em maiores custos tanto para a plataforma como para os artistas.

A indústria fonográfica deixou de ter o poder de ditar o próximo sucesso. Incontáveis outros fatores entraram em jogo. Se por um lado a experiência e os contratos entre as gravadoras/distribuidoras e as rádios/TVs garantiam acesso ao público e minimizavam os riscos para os artistas escolhidos, hoje em dia há menos certezas, mas inúmeros novos caminhos. As novas tecnologias de gravação e distribuição (principalmente internet) têm papel central nesse desenvolvimento e maior ainda no processo de transformação dos meios de acesso ao que é produzido.

II – Defesa dos prejudicados

Seguindo a leitura inicial, após apresentar as intenções da PEC, o autor do projeto demonstra ter conhecimento da nova dinâmica da produção/recombinação/distribuição de conteúdo por meios digitais (discussões encontradas em Leão & Nakano 2009; Lessig 2001; Silveira 2009), ao citar que “é urgente a implantação de medidas que fortaleçam a produção musical brasileira; diante da avalanche cruel de pirataria e da realidade inexorável da rede mundial de computadores (internet)” (Brasil 2011: 3). Como se nota, o uso do termo “cruel” dá o tom da defesa, mas o legislador não seguiu adiante com essa qualificação ao tratar da “rede mundial de computadores”; a esta deu o adjetivo de “realidade inexorável”. Embora sejam duas “avalanches”, o autor escolhe adjetivar negativamente a “pirataria” e usar termos mais brandos para a “rede mundial” não querendo, dessa forma, desassociá-la de sua imagem de progresso, o que imediatamente refutaria o seu argumento.

Mais adiante, na primeira parte da fundamentação estatística da PEC, o legislador apresenta a queda “no ranking mundial de produtores fonográficos” como um prejuízo que teriam os “nossos autores, compositores, produtores, artistas e profissionais de música em geral”.

Os números apresentados pela APDIF – Associação Protetora dos Direitos Intelectuais Fonográficos – mostram que o Brasil, outrora detentor da sexta posição no ranking mundial de produtores fonográficos, hoje tem seu mercado reduzido ao décimo segundo lugar neste mesmo universo estando em primeiro lugar no que diz respeito às perdas decorrentes da pirataria no segmento musical, sendo nossos autores, compositores, produtores, artistas e profissionais de música em geral os mais diretamente prejudicados pela indústria ilegal (Brasil 2011: 3).

Este trecho reproduz umas das principais estratégias da indústria fonográfica, que tem sido a de personificar o prejuízo decorrente da pirataria, ao colocar artistas conhecidos nas campanhas que relacionam a pirataria a crimes contra a vida e contra o sustento dos artistas. O discurso construído dessa forma potencializa a noção que qualquer cópia não-controlada é roubo e prejudica diretamente o artista apreciado.

Essa estratégia, apesar de personalizada, não surte efeito no montante pirateado, já que, como as pessoas nunca foram incluídas no processo de produção e não sabem como ele se dá (entre outros, para não o questionarem), não desenvolveram igualmente a compreensão de que seus downloads prejudicam ao artista. Para elas, o CD ou DVD pirata ou o download direto da internet representa um meio de acesso à cultura por um valor socialmente justo.

Mais adiante, o legislador utiliza dos mesmos recursos de argumentação:

Entre 1997 e 2004 os efeitos da pirataria no setor fonográfico foram devastadores, tendo-se registrado uma queda pela metade no número de artistas contratados, além da perda de mais de 40% no número de lançamentos nacionais. Estima-se ainda que cerca de 2.500 postos de venda foram fechados e mais de oitenta mil empregos formais deixaram de existir desde então. A partir de 2004, a situação pareceu estabilizar-se pouco, mas já num patamar bastante crítico, mais da metade do mercado tomado por produtos ilegais e postos empregatícios informais demonstrando que o interesse pelo produto fonográfico não decaiu, mas que a imensa distância financeira entre o produto legal e o falsificado atingiu proporções alarmantes e que precisam ser atacadas (Brasil 2011: 3).

Os dados citados neste trecho da justificativa não mencionam, porém, que o ano de 1997 foi o melhor ano da história para as gravadoras, que vinham num crescimento anual de 30% e atingem o ápice quando vendem

aproximadamente 105 milhões de cópias em 1997. Beneficiado pela estabilização econômica e pela percepção de maior poder aquisitivo dos consumidores, o mercado fonográfico chegou ao seu auge e usam-se esses bons anos como parâmetro para sua “queda”.

Após os anos dourados, houve redução nos rendimentos de 810 milhões de reais, em 1999, para pouco mais de 300 milhões de reais em 2012, segundo a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD 2004; 2012). Tal redução continua sendo entendida/anunciada como uma crise (a ser revertida) e não como transformação estrutural no modelo de negócio. Mesmo se aceitássemos o cenário exposto como reversível, a retomada seria buscada a partir dos ganhos do período com melhor rendimento, ou seja, entre 1997 e 1999?

O texto elaborado para justificar a PEC exclui, deliberadamente ou não, diversos fatores de influência para a crise na indústria fonográfica, que não apenas a denominada *pirataria*. O recurso da isenção fiscal, nesse caso, transfere ao conjunto da população a responsabilidade por manter ganhos que estavam muito acima da média dos demais setores, em um mercado pouco preocupado com a eficiência (usando as mesmas terminologias mercadológicas), que tirava proveito de um ciclo de crescimento e confiança no consumo pós-inflação.

III – A relação “pirataria” e renda

Depois de associar a pirataria a um prejuízo para o músico, o legislador volta sua argumentação para a relação entre renda e pirataria, discurso também muito difundido, mas que consideramos não estar devidamente problematizado.

A presente proposta de emenda constitucional pretende interferir nesse quadro retirando de cena um fator que efetivamente torna a concorrência entre o produto pirata e o

original quase impraticável: o alto preço dos impostos que recaem sobre esse último, tornando seu custo final muitíssimo maior para o consumidor. Independentemente da qualidade técnica, sabidamente muito inferior no produto ilegal, e mesmo do eventual desejo do comprador de prestigiar o trabalho genuíno do artista nacional, o apelo do baixo preço acaba se tornando irresistível, notadamente para aquela faixa da população com poucos recursos, que não pode se dar ao luxo de escolher um produto mais caro quando exista no mercado oferta de outros equivalentes por menor custo. (Brasil 2011: 3)

Acreditamos que a instituição de imunidade tributária para a produção e a comercialização da música composta e/ou gravada por artistas brasileiros e comercializada em seus diversos suportes, a exemplo do que já ocorre com “livros, jornais, periódicos e o papel destinado a sua impressão”, pode atenuar sensivelmente a barreira econômica que pesa sobre o produto original, tornando-o mais acessível ao consumo e popularizando ainda mais seu acesso às classes menos privilegiadas do país, difundindo e consolidando este importante alicerce da cultura brasileira e, por isso mesmo, dando à música a condição de retomar um merecido lugar de destaque na economia nacional. (Brasil 2011: 4)

É citada pelo legislador a dificuldade de uma família empobrecida consumir produtos culturais e afirma que, por conta dos elevados preços, estas famílias optariam por adquirir menor qualidade por menor preço. Neste momento é preciso colocar em discussão esse discurso: o consumo de produtos piratas seria consequência da quantidade de renda disponível para a família? Em outras palavras: a família escolhe o produto não-licenciado porque não tem o recurso necessário para comprar o produto oficial? Ao analisar diversas pesquisas recentes, mesmo as que são completamente contra o compartilhamento de músicas, fica evidente que o comportamento pirata é bastante similar em qualquer faixa de renda pesquisada. Pesquisa do IPEA, realizada em 2012, aponta que 81% dos *downloaders* poderiam ser considerados “piratas”. Em qualquer faixa de

renda e escolaridade pesquisada, a porcentagem de “piratas” é acima de 70% entre os usuários, como será possível observar a seguir.

A análise realizada por técnicos do IPEA a partir dos dados da “TIC Domicílios 2010” mostra que “de um total de 10,6 milhões de usuários pesquisados pela TIC Domicílios 2010, com respostas válidas para o cruzamento das questões sobre download e compra de músicas ou filmes, foram considerados “piratas” 8,62 milhões” (IPEA 2012: 15). Além dessa informação, foi possível perceber que “75% dos indivíduos foram classificados como piratas na classe A, 80% na B, 83% na C, 96% nas D e E. Já em relação à distribuição espacial, os índices de pirataria são mais elevados no Nordeste (86%), seguindo-se Sudeste (82%), Sul (79%), Norte e Centro-Oeste (73%)”. No item faixa etária, os piratas também são maioria em qualquer faixa pesquisada: “a pirataria é mais intensa entre os usuários de 10 a 15 anos (91%), 16 a 24 anos (83%), 45 a 59 anos (82%), 35 a 44 anos (81%), e menos expressiva entre usuários de 60 anos em diante (67%)”. O mesmo ocorre com relação à escolaridade: “é possível observar que a pirataria é maior entre aqueles com menos educação (92%), e menor entre os que têm nível superior (77%)” (IPEA 2012: 15).

Embora sejam utilizados os termos “menos expressiva” ou “menor”, ficou evidente que não se trata de um comportamento minoritário ou marginal, trata-se na verdade de um interesse generalizado, nos levando a entender que estamos diante de uma mudança estrutural e não apenas uma questão oportunista relativa a preços ou não-pagamento – vide a quantidade de pessoas *piratas* em faixas de renda com recursos disponíveis para consumir os CDs ao preço atual.

Não se trata, então, de um comportamento influenciado exclusivamente pelo preço do bem cultural: se trata de uma nova percepção de valor. Ao que tudo indica, mesmo que os preços fossem reduzidos ao equivalente das cópias piratas, o volume de vendas não cresceria na mesma proporção.

A pirataria representa um problema no modelo de negócio justamente porque oferece o mesmo produto e questiona os preços estipulados até então. Não se trata apenas de uma relação de menor preço, mas sim de questionar o que está sendo entregue pelo que foi cobrado. As pessoas não conhecem os custos por trás de cada grande artista, desde a definição do segmento, passando pela adequação ao público-alvo e finalizando nos melhores canais de vendas⁸. Por exemplo: por mais que um automóvel tenha preço elevado, sabe-se que o material utilizado corresponde a uma parte significativa do preço e que o processo de idealização e criação da marca não corresponde a grande porcentagem do preço de venda. O que a pirataria faz é evidenciar, sem qualquer pudor, que o custo em materiais é irrisório para cada cópia e que, então, não haveria razão para aceitar um preço que não se justifica.

Não é um erro de pensamento do consumidor, já que ele foi instruído a relacionar preço a produto material. Quiseram tratar a música como um bem material e a audiência aceitou essa instrução. Por muito tempo o suporte e a música foram confundidos e isso beneficiava as empresas controladoras do setor. Junto a esta instrução não se tratou do processo de produção, menos ainda da lucratividade envolvida. No momento em que o suporte deixa de ser a peça central do modelo e é barateado a níveis impensáveis, não há base para discussão sobre “direitos” – afinal, sobre produtos físicos não há direitos de produção ou de autoria, há direitos de posse. Com isso, o mesmo mercado que reduziu a música a sua cópia e desenvolveu um modelo de negócio baseado na restrição, agora não consegue justificar para seus clientes que a produção de seu produto não é, de fato, como a produção de um bem material. Do ponto de vista dos consumidores, a redução de preços proporcionada pela cópia pirata é uma forma de contornar a proibição

⁸ Escolhemos usar termos “administrativos” para esta sentença.

de acesso e não gera questões morais de qualquer modo porque nunca foram discutidos os “como” e os “quem” estão envolvidos na produção que desejavam acessar.

Tal situação não é diferente em outros mercados. Não se tem conhecimento de qualquer grupo de empresas que discute seus custos ou seus processos de produção com seus clientes. Entretanto, os produtos materiais demonstram em sua construção que houve trabalho humano, matéria-prima e meios de produção mínimos para que o produto fosse produzido e que qualquer outro produtor do mesmo item teria condição similar para produção do mesmo bem. O que queremos dizer é que o mercado da música conseguiu determinar o preço enquanto pôde determinar o acesso e, por não ter se comunicado com sua audiência, agora se vê em um novo cenário em que seus processos de produção não são entendidos ou, pior, continuam entendidos nos termos materiais em que a demanda tende a preferir o menor preço pelo produto entregue, desconhece o processo de construção e não reconhece direitos de cópia.

Não é mais possível justificar que a tecnologia de gravação exige grandes custos para produzir um produto com som de alta qualidade. Os piratas provaram que a alta qualidade e durabilidade, menções de produtos materiais, não precisam ter a barreira de acesso (preço) como os originais apresentam. Quando a tecnologia de produção deixou de ser controlada pelas empresas do setor fonográfico, estas perdem o poder de restringir o acesso e seu produto se torna, novamente, abundante. E pelo que é abundante, não é possível estabelecer preço.

Aos legisladores faltou atenção para este outro lado do processo de produção da música. Ao ouvirem exclusivamente representantes da indústria fonográfica, deixam de questionar o que, de fato, mudou no negócio que tinha a música como principal fonte de lucros. Não se trata de um novo comportamento, apresentado como ilegal e imoral;

trata-se na verdade de uma percepção renovada da música, em que a influência do suporte foi minimizada e o que era abundante volta a ser abundante.

De qualquer forma, mesmo que considerássemos como verdadeiro o argumento que relaciona renda, preços e pirataria, porque a redução de preços deveria ser bancada pelo conjunto da população? Se a indústria realmente acredita que seu produto mantém características de elasticidade-preço, não seria mais sensato reduzir o preço e aumentar o volume de venda, retomando aos níveis de vendas anteriores? O que fica evidente aqui é que a indústria já tem conhecimento que seu produto atualmente apresenta características de demanda inelástica, ou praticamente, e que qualquer redução de preço financiado pela própria indústria teria pouco efeito sobre o volume de seus faturamentos. Logo, pareceu-lhes mais sensato que fosse transferida a redução de custos para os impostos, de modo que qualquer alteração no volume de vendas, decorrente da variação de preços, mesmo que desproporcional a sua redução, é percebido como acréscimo nos lucros das empresas do setor. Dessa forma, usa-se o dinheiro público como financiador de um mercado que desconhece seu público, contribui pouco para a democratização da cultura e utiliza de discursos batidos e poucos verossímeis para justificar a manutenção de seus lucros históricos.

IV – As vozes privilegiadas e os sentidos perpetuados

Ao longo de seis audiências públicas⁹, realizadas entre 25/03/2008¹⁰ e 14/04/2009 na Câmara dos Deputados, foram ouvidas três associações que representam gravadoras no Brasil, tanto as *majors* quanto gravadoras independentes, e usaram a palavra em cinco momentos distintos; o sindicato dos músicos foi convidado e teve palavra em uma das audiências; em seis momentos foram ouvidos os representantes de associações da indústria metalúrgica e eletrônica, com a intenção de tratar da isenção fiscal a produção do suporte e o possível impacto para a Zona Franca de Manaus (que já é beneficiada por isenção fiscal); também foi ouvido o representante da Receita Federal em uma das audiências; e, por oito vezes, cantores/compositores e cantoras/compositoras tiveram a palavra para dar depoimento.

Entendemos que tal composição para as audiências privilegia a voz do mercado, reforçando um discurso sobre a crise do setor fonográfico nacional. Tanto na audiência pública quanto nas campanhas contra a pirataria, as empresas do setor fonográfico defendem que música e seu suporte são sinônimos, reduzindo a produção musical à produção que lucra pela cópia. Deixam de citar a grande parte dos artistas que não participam do quadro de *contratados* das gravadoras e que garantem seus rendimentos e sustento por meio das apresentações ao vivo, tendo o CD como complemento, mas não como fonte principal.

O discurso de defesa do modelo de negócios está presente nas falas das associações que representam as empresas do setor, mas nos restava saber se o mesmo discurso

⁹ As audiências têm a função de instruir os deputados e senadores sobre os temas em pauta, de forma que seus votos sejam mais qualificados no momento oportuno.

¹⁰ As cinco primeiras audiências aconteceram no intervalo de dois meses, entre 25/03/08 a 27/05/08. Após essas primeiras audiências, a PEC deixou de ser discutida por um ano e foi retomada em abril de 2009, momento também em que foi aprovada na Câmara.

esteve presente na fala dos cantores individualmente. Não será possível analisar as falas dos oito cantores e cantoras presentes, mas gostaríamos de destacar a fala de um deles e demonstrar os deslizamentos de sentidos possíveis para essa discussão. O cantor Leoni, atualmente identificado com os movimentos que defendem a circulação irrestrita de música, esteve presente na audiência de 15/04/2008 e, ao fazer uso da palavra, resumiu seu posicionamento à época da seguinte maneira:

Com a crise que vimos passando — o mercado que encolheu 80% de 1996 até hoje —, estamos precisando um pouco de ajuda, para continuar prestando o serviço que vimos prestando ao Brasil.

(...)

A nossa atitude em relação à pirataria tem sido esquisita, porque ninguém avisa ao consumidor que ele é receptor de produto roubado. Carro é caro e ninguém justifica: “Ah, comprei um carro pirata, roubado ali, não sei o que, porque carro está muito caro”.

(...)

A música merece tratamento melhor. (...) O que estamos pedindo é que a música brasileira seja equiparada ao livro. A defesa não é do produto físico, do CD, das gravadoras, é da música brasileira, que vem prestando serviços tão importantes ao País desde sempre (Brasil 2008: 15 – 16).

Neste e em outros momentos da audiência pública o cantor Leoni faz relação entre o negócio da música e a cultura nacional e faz eco com a concepção que trata o suporte (fonogramas e videogramas) como central para a produção musical nacional. O mesmo cantor, pouco mais de um ano depois, em 2009, publica em seu site e assina o manifesto do Movimento Música para Baixar (MPB), que reuniu diversos artistas brasileiros defensores da livre circulação de música, não restrita ao fonograma, como é possível perceber no trecho a seguir:

O que antes era um mercado definido por poucos agentes, detentores do monopólio dos veículos de comunicação, hoje se transformou numa fauna de diversidade cultural enorme, dando oportunidade e riqueza para a música nacional – não só do ponto de vista do artista e produtor(a), como também do usuário(a).

Neste sentido, formamos aqui o movimento Música para Baixar: reunião de artistas, produtores(as), ativistas da rede e usuários(as) da música em defesa da liberdade e da diversidade musical que circula livremente em todos os formatos e na Internet.

Quem baixa música não é pirata, é divulgador! Semeia gratuitamente projetos musicais.

Temos por finalidade debater e agir na flexibilização das leis da cadeia produtiva, para que estas não só assegurem nossos direitos de autor(a), mas também a difusão livre e democrática da música.

(...)

Novos tempos necessitam de novos valores. Temas como economia solidária, flexibilização do direito autoral, software livre, cultura digital, comunicação comunitária e colaborativa são aspectos fundamentais para a criação de possibilidades de uma nova realidade a quem cria, produz e usa música.

O MPB irá promover debates e ações que permitam aos agentes desse processo, de uma forma mais ampla e participativa, tornarem-se criadores(as) e gestores(as) do futuro da música (Movimento... 2009, grifo nosso).

Não temos notícia sobre as circunstâncias que motivaram a mudança de percepção sobre o tema, mas é evidente nesses trechos apresentados que pode existir mais de um entendimento sobre as mudanças na distribuição de música, sendo que alguns deles, como no caso do Movimento Música para Baixar, podem ser diametralmente opostos ao discurso difundido pelas grandes empresas do setor. Revela-se que o debate não é apenas comercial, mas político: trata da concepção de cultura e de acesso à cultura que desejamos para o país.

Considerando os limites estabelecidos para este trabalho, esperamos ter atingido nosso objetivo de discutir quais motivações ficaram expressas no texto que justifica a PEC da Música. Em nosso entendimento, após a análise do texto, fica evidente que o discurso impresso na PEC está alinhado com a defesa promovida pelas grandes empresas do setor fonográfico. Dessa forma, a PEC da Música altera a constituição e gera custo de centenas de milhões de reais, sem demonstrar em sua justificativa interesse na diversidade cultural, se restringindo a defender que um modelo de negócio deve ser preservado e corroborando o discurso em que a produção musical tem origem e razão nas empresas deste setor. Além disso, gasta boa parte do texto tentando relacionar o Estado e os impostos como os vilões para a reviravolta indesejada nos lucros históricos dessas empresas.

Referências

- ABPD (2004) *Publicação Anual do Mercado Fonográfico ABPD 2003*, Rio de Janeiro: ABPD.
- ABPD (2012) *Publicação Anual do Mercado Fonográfico ABPD 2012*, Rio de Janeiro: ABPD.
- Brasil. Congresso. Senado (2007) *Proposta de Emenda Constitucional nº 98, de 2007*, Brasília: DF.
- Brasil. Congresso. Câmara dos Deputados (2008) *Notas taquigráficas da 5ª audiência pública para discussão da PEC 98/07 em 15/04/2008*, Brasília. <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-temporarias/especiais/53a-legislatura-encerradas/pec09807/pec9807nt150408.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Brasil. Congresso. Senado (2011) *Proposta de Emenda Constitucional nº 123, de 2011*, Brasília: DF.

- Dias, M.T. (2010) 'Indústria fonográfica: a reinvenção de um negócio', in Bolaño, C. Golin, C. & Brittos, V. *Economia da arte e da cultura*, São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS.
- Dias, T. (2013) 'PEC da Música será promulgada, mas redução de preço pode demorar', UOL Música.
- IPEA (2012) 'Download de músicas e filmes no Brasil: um perfil dos piratas online', Comunicados do IPEA, n 147, mai 2012, Brasília: IPEA. <<https://goo.gl/Qci-W0t>> (acessado 06 outubro 2016).
- Lessig, L. (2001) *The future of ideas*, New York: Random House.
- Leão, J. & Nakano, D. (2009) 'O impacto da tecnologia na cadeia da música: novas oportunidades para o setor independente', in Perpetuo, I.F. & Silveira, S.A. (Orgs.) *O futuro da música depois da morte do CD*, São Paulo: Momento Editorial.
- Movimento Música para Baixar (Org.) (2009) *Manifesto do Movimento Música para Baixar*. <<http://musicaliquida.blogspot.com.br/2009/07/manifesto-movimento-musica-para-baixar.html>> (acessado 06 outubro 2016).
- Orlandi, E.P. (2005) *Análise do discurso: princípios e procedimentos*, Campinas: Pontes, 6a. edição.
- Sanches, P.A. (2001) 'Indústria fonográfica reclama da pirataria e prevê extinção do mercado', *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jul. 2001. <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u15826.shtml>> (acessado 06 outubro 2016).
- Silveira, S.A. (2009) 'A música na época de sua reprodutibilidade digital', in Perpetuo, I.F. & Silveira, S.A. (orgs.) *O futuro da música depois da morte do CD*, São Paulo: Momento Editorial.

Ulhôa, R. & Brandt, F. (2013) 'Senado aprova 'PEC da Música' em primeiro turno', *Valor Econômico*. <<http://www.valor.com.br/politica/3267410/senado-aprova-pec-da-musica-em-primeiro-turno>> (acessado 06 outubro 2016).

Livro digital e Diversidade cultural: desafios e perspectivas

(Original em francês)

JUSTINE MARTIN¹

Qualquer que seja a sua forma ou seu valor econômico, a criação alimenta a diversidade cultural que se manifesta no tempo e no espaço, criando assim um diálogo entre os povos.

Protegendo e promovendo a diversidade das expressões culturais, a Convenção de 2005 intenciona defender e encorajar a criação sob todas as suas formas, independentemente do seu modo de produção, de difusão ou de distribuição. Irina Bokova, Diretora Geral da UNESCO, lembrou que um dos objetivos da Convenção é de “criar um ambiente favorável, no qual os artistas, os profissionais da cultura, os praticantes e os cidadãos do mundo inteiro possam criar, produzir, distribuir, difundir e utilizar bens, serviços e atividades culturais muito diversos” (Bokova 2013).

A diversidade cultural está no cerne dos desafios lançados à criação na era digital.

¹ Desde novembro de 2014, tese em direito privado na Universidade de Grenoble-Alpes. Tema: “As perturbações dos direitos autorais causados pelo livro digital”, sob a direção do Professor Jean-Michel Bruguière, Centro Universitário de Ensino e de Pesquisa em Propriedade Intelectual (CUER-PI).

Diante do desenvolvimento da internet e das novas tecnologias, a diversidade cultural está no cerne dos desafios lançados à criação. Mencionada por diversos textos europeus, ela passa a ser um fio condutor para os Estados nas suas ações. Pode-se citar a esse respeito o artigo 167, parágrafo 4, do Tratado sobre o Funcionamento da União Europeia: “Na sua ação ao abrigo de outras disposições dos Tratados, a União terá em conta os aspectos culturais, a fim de, nomeadamente, respeitar e promover a diversidade das suas culturas”. A Corte de Justiça da União Europeia também se refere a ele no caso UTECA (CJUE 2009), pronunciado no dia 5 de março de 2009, a respeito de um Estado membro que havia obrigado os radiodifusores a financiar certos filmes, no intuito de apoiar a produção cultural em uma língua específica.

Impulsionada num universo desmaterializado, a criação deve se adaptar e se familiarizar com os códigos que regem esse novo ambiente.

Impulsionada num universo desmaterializado, onde os “brinquedos de último lançamento” têm sucesso, a criação deve se adaptar e se familiarizar com os códigos regendo esse novo ambiente. De um ponto de vista econômico, a Internet vê nascerem novos atores, difusores de produtos culturais. Pensamos, sobretudo, na Amazon, gigante das vendas online, ou no YouTube, site de compartilhamento de vídeos online. Novos modelos econômicos aparecem, então, no mercado, revolucionando o acesso aos produtos culturais e, de maneira mais ampla, à criação. De um ponto de vista jurídico, a Internet oferece um potencial de acesso inigualável à cultura, trazendo, para o direito, questões relativas à reprodução e à representação da criação. Enfim, a Internet muda nosso relacionamento com a cultura, permitindo democratizar o acesso à criação. Comunidade e compartilhamento são as chaves deste universo desmaterializado.

Novos bens e produtos culturais na era digital – o exemplo do livro digital.

A partir deste paradigma, apareceram novos bens e produtos culturais; entre eles, o livro digital, que vem inspirando numerosas interrogações, sejam econômicas, jurídicas ou culturais.

Criado como uma obra do espírito, fruto da entrada do livro na era digital, e difundido como um produto cultural, o livro digital se inscreve completamente na dinâmica dos produtos culturais na era digital e, de maneira mais ampla, contruibui para o enriquecimento da diversidade cultural. Sua difusão como produto cultural é permitida pela proteção que lhe confere sua qualificação de obra do espírito. Sem proteção, o livro digital não pode ser difundido sem risco para seus criadores, e por consequência, sem risco para a diversidade cultural. Por isso, anteriormente ao estudo do livro digital como produto cultural (II), é conveniente rever o quadro de proteção aplicável a ele, o que nos leva a examinar o livro digital enquanto obra do espírito (I).

I – O livro digital, obra do espírito

Em seu preâmbulo, a Convenção de 2005 reconhece a importância dos direitos de propriedade intelectual para o criador e sua criação. Para preservar a diversidade das expressões culturais, é essencial salvaguardar esses direitos. Isso nos conduz a examinarmos o quadro de proteção do livro digital.

Esta primeira parte será dedicada, de um lado, ao estudo da qualificação jurídica do livro digital (A) e, de outro lado, ao estudo do regime que lhe é aplicável (B).

A – A qualificação jurídica do livro digital

Quando abordamos o livro digital, a primeira pergunta a fazer é a seguinte: de que se está falando? Do livro digitalizado? Do livro impresso distribuído por meio eletrônico? Do material que permite lê-lo? Do livro concebido somente no formato digital? Do livro enriquecido (ou “hiperlivro”)? Diante de tão numerosas interrogações, perguntou-se se o livro digital poderia ser qualificado de livro (1). Sem que essa fosse realmente a intenção, esta pergunta induziu uma ação do legislador [francês], que resultou no reconhecimento legal do livro digital (2).

1. O livro digital, um livro?

O Código de Propriedade Intelectual da França não define o livro como tal; só o artigo L.112-2 faz menção, na lista das obras do espírito, dos escritos literários. Para se obter uma definição do livro, é preciso se referir a uma Instrução fiscal do dia 30 de dezembro de 1971, modificada em 2005 e em 2009, onde o livro é definido como “um conjunto impresso, ilustrado ou não, publicado sob um título tendo como objeto a reprodução de uma obra do espírito de um ou vários autores com objetivo de ensino, de difusão do pensamento e da cultura. Este conjunto pode ser apresentado sob a forma de elementos impressos, juntados ou reunidos por qualquer processo, sob a condição de que esses elementos tenham o mesmo objeto e que sua reunião seja necessária à unidade da obra. Eles só podem ser vendidos separadamente se são destinados a formar um conjunto ou se eles constituem a atualização. (...)”. Lendo esta definição, é-se forçado a constatar que o livro digital não pode ser qualificado como livro. Tal constatação, um pouco contrariadora, a respeito do livro digital, não demorou a suscitar certas reações.

Várias propostas de definição do livro, incluindo a edição digital, apareceram. Dentre elas, a do Sindicato Nacional de Edição (*Syndicat National de l'Édition*, SNE), que, com

base na definição enunciada pela Instrução fiscal, elimina as partes se referindo à edição em papel, pondo assim em evidência o conteúdo cultural carregado pelo livro, independentemente do seu suporte (Borg 2010:8). Temos também uma proposta do Parlamento europeu, por ocasião dos debates a respeito do estabelecimento de um sistema de preços impostos para os livros, que admite o estatuto de livro para as edições digitais, desde que estas substituam livros impressos (Parlamento europeu 2002).

Por fim, a definição do livro nunca foi modificada; em compensação, e aqui está a novidade, uma definição legal do livro digital foi estabelecida.

2. Reconhecimento legal do livro digital

Apesar do legislador não ignorar a existência do livro digital, foi necessário esperar a lei n°2011-590 do dia 26 de maio de 2011 relativa ao preço do livro digital para que este tivesse sua existência legal reconhecida na paisagem jurídica francesa.

Assim, o primeiro artigo da lei supracitada enuncia: “A presente lei se aplica ao livro digital quando se trata de uma obra do espírito, criada por um ou vários autores, e que, ao mesmo tempo, é comercializado sob sua forma digital e publicado sob sua forma impressa ou, por seu conteúdo e sua composição, é suscetível de ser impresso, com exceção dos elementos acessórios próprios à edição digital”. Esta definição gera uma série de observações.

Em primeiro lugar, está perfeitamente estabelecido que o livro digital é uma obra do espírito, elegível à proteção conferida pelos direitos autorais. Mais precisamente, ele assume o seu lugar no seio da grande família das obras do espírito, visada no artigo L.112-2 mencionado acima. Apesar desse artigo não mencionar expressamente o livro digital, o que é perfeitamente lógico devido à data na qual ele foi redigido (em 1957), isso não o impede de estar doravante ligado à categoria de escritos literários.

Em seguida, lendo a definição, entende-se que o objeto visado é o livro comercializado sob forma impressa e sob forma digital, com a condição de o livro digital ser impresso ou pelo menos imprimível. Em primeiro lugar, isso significa que o legislador parece apegado a um certo materialismo. Ou seja, o livro digital é aceito sob a condição de poder se transformar, em um clic, em um livro impresso. Em segundo lugar, constata-se que a lei se refere ao livro digital homotético, definido pelo relatório Zelnik como sendo aquele “que reproduz de maneira idêntica a informação contida no livro impresso, admitindo certos enriquecimentos, tais como um motor de pesquisa interno” (Zelnik 2010: 7). Mas será que tal descrição não seria redutora em comparação ao que é de fato o livro digital? Claro, o livro digital pode ser muitas coisas e é nisso que o estabelecimento de sua qualificação é complexo. Porém, será que atá-lo de maneira tão firme ao livro impresso não conduz a excluir problemáticas de amanhã? Numa sociedade caracterizada pela cultura do compartilhamento, o livro concebido unicamente no formato digital não seria o futuro?

Enfim, a definição menciona “elementos acessórios próprios à edição digital”. Isso significa que a edição digital apresenta características que lhe são próprias e que constituem diferenças com relação à edição em papel. Por que então ter decidido ligar as duas?

Na Europa, a qualificação legal do livro digital está longe de ter unanimidade. Enquanto uma parte dos Estados membros considera que um livro é um livro, independentemente do seu suporte, a Comissão europeia acha que o livro digital é um serviço oferecido por via eletrônica. Essas posições, expressas na ocasião de um conflito que opunha a França e o Luxemburgo à Comissão europeia, a respeito da taxa IVA aplicável ao livro digital, valeram a esses dois Estados uma condenação pela Corte de Justiça, sob a alegação de que eles infringiam a regulamentação europeia sobre IVA, aplicando um valor de IVA reduzido ao livro digital (CJUE 2015a; CJUE 2015b).

A conclusão tirada por Françoise Benhamou, eminente especialista da economia da cultura, resume bem a situação: juridicamente, o livro digital é “nem bem o mesmo, nem bem um outro ...” (decalque linguístico de um verso do poema “Mon rêve familier” de Paul Verlaine – NDLT) (Benhamou 2009: 73 e s.)

A questão da qualificação jurídica do livro digital, longe de ser desprovida de complexidade, não deixa de ser essencial para a determinação do regime jurídico aplicável.

B – Um regime jurídico adaptado – o exemplo do contrato de edição

Para determinar o regime aplicável ao livro digital, perguntou-se se este era o mesmo que o livro impresso, caso em que lhe poderia ser aplicado o mesmo regime jurídico. Considerando a qualificação legal estabelecida pelo legislador, observou-se que o regime jurídico aplicável ao livro em papel não podia ser, tal como se apresentava, aplicado ao livro digital. Decidiu-se então adaptar esse regime. Uma das ilustrações mais eloquentes é a do contrato de edição.

Depois das razões que levaram à adoção de um novo contrato de edição (1), serão expostos certos pontos deste contrato (2).

1. A reforma do contrato de edição – explicações

Definido pelo artigo L. 132-1 do Código de Propriedade Intelectual da França, o contrato de edição é o contrato pelo qual um autor cede ao editor seus direitos de exploração sobre sua obra, ou seja, o direito de reprodução e o direito de representação da obra. No âmbito desse contrato, o editor suporta os riscos financeiros e os riscos jurídicos ligados à exploração da obra. Originalmente concebido para o livro em papel, o contrato de edição não demorou a se confrontar à entrada do livro na era digital, exigindo assim uma adaptação das regras jurídicas aplicáveis à edição em papel.

Apesar de, em sua origem, não haver nada explicitamente previsto no contrato de edição para a edição digital, esta não era totalmente ausente. Na maioria das vezes, a edição do livro digital era objeto de uma emenda ao contrato de edição inicial ou de cláusulas ditas digitais, disseminadas entre diversos parágrafos do contrato. Essa integração parcial sendo fonte de insegurança jurídica tanto para os autores como para os editores, eles decidiram aliar-se para adaptar o contrato de edição à era digital.

Depois de quatro anos de negociação, autores e editores chegaram a um acordo: o acordo do dia 21 de março de 2013, adotado pelo Conselho Permanente dos Escritores (*Conseil Permanent des Écrivains*, CPE) e o SNE, cujas novas disposições entraram em vigor a partir de 1º de dezembro de 2014².

2. O contrato de edição na era digital

De maneira geral, o novo contrato de edição pretende ser mais protetor dos interesses dos autores. Por um lado, certas práticas próprias à profissão de editor doravante são objeto de uma disposição. Podem ser citadas a obrigação de exploração permanente e continuada da obra, ou também, a obrigação de prestar contas. Por outro lado, o contrato introduz novas cláusulas para restabelecer um justo equilíbrio entre autores e editores. Pensamos aqui, sobretudo, na cláusula dita de fim de exploração em benefício do autor. No entanto, certos pontos do contrato merecem ser discutidos; examinaremos sucessivamente alguns.

a) Unicidade do contrato de edição

² Transcrição do acordo na lei, por um lado com a publicação no Jornal Oficial (JO) do decreto (*ordonnance*) de 12 de novembro de 2014 modificando as disposições do Código de Propriedade Intelectual relativas ao contrato de edição e, por outro lado, a assinatura do “código de usos” e do decreto permitindo a generalização do uso do contrato (*arrêté d’extension*) dia 1º de dezembro de 2014, seguido de publicação no JO.

Com o intuito de unicidade, o novo contrato de edição é um contrato comum para a edição em papel e a edição digital. Ele inclui duas partes distintas, uma para a cessão dos direitos impressos, e a outra, para a cessão dos direitos digitais.

Apesar de o CPE e o SNE terem desejado reunir as diferentes formas de fabricação do livro num mesmo e único contrato, tais esforços não se aplicam ao caso de rescisão de uma das partes, a qual não implica rescisão do contrato todo. Por exemplo, a rescisão da parte relativa aos direitos digitais não implicará ruptura contratual quanto aos direitos impressos; o editor terá, portanto, a possibilidade de explorar a obra em papel. Isso pode levantar questões quando se considera, como parece ser o caso na França, a edição de um livro digital como um prolongamento da edição em papel.

b) A autorização para difusão digital

O novo contrato de edição prevê que a autorização de impressão das provas em papel vale para o livro digital homotético; em compensação, uma autorização para a difusão digital é requerida para o livro ilustrado, o livro digital enriquecido e também no caso de modificações ou enriquecimentos substanciais operados pelo editor. Essa disposição induz alguns comentários.

De um lado, entende-se que as edições “jeunesse” (para a juventude) e as edições escolares precisarão de tal autorização de difusão digital, pelo fato de conterem ilustrações.

De outro lado, parece que uma disposição dessas opera uma distinção entre o livro digital homotético e o livro digital enriquecido. Considerando a definição legal do livro digital, essa constatação não surpreende; porém, tal distinção conduz a examinar o lugar do livro enriquecido dentro do novo contrato de edição. Será que este pode ser objeto de um contrato de edição? Se pode, a que parte do contrato deve-se ligá-lo? Evidentemente, parece que ele não pode ser ligado nem à parte que rege a cessão de direitos impressos, nem à parte que rege a cessão de direitos digitais. Alguns

especialistas, assumindo que o livro digital enriquecido se parece mais com uma adaptação audiovisual, perguntam-se se não seria preciso prever uma terceira parte ao contrato de edição (Bruguière 2015: 61 – 63). Esse limbo legal com o livro digital enriquecido pode provavelmente explicar o fato de que em 2015, o enriquecimento dos livros digitais continuava marginal (KPMG 2015: 11).

c) Obrigação de exploração digital permanente e continuada

Dentre os quatro critérios constitutivos da obrigação de exploração digital permanente e continuada, encontra-se a obrigação para o editor de fazer com que a obra seja acessível à venda, em um formato digital não exclusivo. Na origem, essa disposição tinha como objetivo impedir o formato próprio e exclusivo à Amazon, o formato *Kindle*. Entretanto, essa disposição vai muito além; ela reativa o debate a respeito do uso de medidas técnicas de proteção (mais comumente chamadas *Digital Rights Management – DRM*), para o qual, ainda hoje, é difícil encontrar respostas concretas. Será é possível comercializar um livro digital sem DRM, sabendo que, em 2015, 69% dos editores optaram por soluções de luta contra o plágio, sendo as mais usadas, em 39% dos casos, DRM? (KPMG 2015: 26)

Apesar de a adaptação do contrato de edição à era digital constituir um progresso fundamental, o regime jurídico que lhe é aplicável ainda deve ser adaptado. Alguns pontos ainda não encontraram respostas, ou pelo menos, respostas pouco satisfatórias; é o caso da questão da revenda de livros digitais ou da questão dos direitos de empréstimo digital em bibliotecas.

Se o livro digital foi concebido como uma obra do espírito, ele também é difundido como um produto cultural.

II – O livro digital, um produto cultural

O livro digital faz parte dos produtos culturais resultantes da “onda digital”. Como estipula a Convenção de 2005 no seu preâmbulo, ele apresenta assim uma dupla natureza: econômica e cultural. Apesar de ele ser difundido como um produto cultural, o livro digital não pode ser considerado como uma mercadoria igual às outras. É, aliás, o que confirmam as regras que regem sua tarifificação. Da mesma forma que o livro em papel, ele beneficia de um sistema de preço único, determinado pelo editor; esse sistema, em derrogação ao direito comum, foi, sobretudo, justificado pelo imperativo de preservação da diversidade editorial, parte da diversidade cultural (Autoridade da concorrência 2009: pt 60).

Enraizado na dinâmica da Internet e das novas tecnologias, o livro digital trouxe um novo ecossistema ao redor do livro e da leitura (A); este oferece novas oportunidades de leitura aos cidadãos do mundo, fazendo do livro digital um fator de desenvolvimento sustentável e de coesão social, valores defendidos e consagrados pela Convenção de 2005 (B).

A – O livro digital, um novo ecossistema ao redor do livro e da leitura

Os anos 90, marcados pela abertura das primeiras livrarias e editoras online, pelos primeiros leitores de livro eletrônico ou mesmo pela realização dos primeiros portais digitais de bibliotecas, testemunham a entrada do livro na era digital (Lebert 2011).

No plano econômico, o livro digital levou, por um lado, os atores do livro e da leitura a redefinir suas funções na cadeia do livro, e trouxe, por outro lado, novos modelos econômicos, desenvolvidos por novos difusores de produtos culturais.

1. Os atores do livro e da leitura à prova do digital

Considerado na França como o prolongamento eletrônico do livro em papel, não se pode realmente dizer que o livro digital perturbou o esquema instaurado pelo livro em papel. Que o livro esteja em papel ou em formato digital, os atores da cadeia do livro são os mesmos; continuamos com os editores, os livreiros e mesmo os bibliotecários. A verdadeira mudança que se observa refere-se mais à necessária adaptação da função desses atores, para responder aos desafios trazidos pelo livro digital ao mercado. Consideremos por exemplo as editoras.

A chegada do livro digital ao mercado fez com que os editores desenvolvessem uma oferta digital. Na França, a maioria dos editores se lançou durante os anos 2011 e 2012; período também marcado pelo desenvolvimento do mercado dos leitores de livros eletrônicos. Subsequente a esses picos, a oferta de livros digitais se prolongou, mas de forma menos importante (KPMG 2015: 7). Em 2015, 62% dos editores vendiam livros digitais; no entanto, observa-se que somente as grandes editoras se lançaram na aventura digital. De fato, ao mesmo tempo em que todas as grandes editoras (aquelas cujo faturamento ultrapassa 20 milhões de euros) dispunham de tal oferta, menos da metade das menores se haviam lançado (KPMG 2015: 6). Para aproximadamente a metade dos editores em questão, essa constatação se justifica pelo fato de que a oferta digital seria inadequada ao seu setor e que ela seria difícil de desenvolver para uma pequena estrutura (KPMG 2015: 9).

De um ponto de vista prático, o desenvolvimento da oferta digital passa pela criação de um catálogo em formato digital, assim como pela oferta das obras em plataformas de venda *online* e/ou no site das livrarias. Relativamente à oferta de catálogo em formato digital, em 2015, 1/3 dos editores digitais tinham mais da metade do seu catálogo disponível em formato digital. A oferta de livros digitais dentro de seu catálogo se compõe na maioria das vezes de obras recentes

(publicações de 1 a 5 anos) e de novidades (publicações tendo menos de um ano). Porém, certos editores explicam que eles foram freiados na digitalização de obras por não serem donos dos direitos para tal (KPMG 2015: 10). A elaboração do novo contrato de edição, organizando legalmente a cessão de direitos digitais, trará sem dúvida uma resposta a este problema e contribuirá na prática a enriquecer o catálogo digital das editoras. A respeito dos pontos de venda, os três principais compradores de livros digitais são Amazon, Apple e Kobo (KPMG 2015: 20). No entanto, as livrarias independentes não estão ausentes do mercado. Algumas delas se lançaram plenamente no digital. É o caso de certas livrarias parisienses que se juntaram para criar um site na internet, www.parislibrairies.fr, permitindo aos leitores procurar, dentro da lista das livrarias participantes, o livro de sua escolha, que este seja em formato impresso ou em formato digital. Depois de o livro ter sido encontrado, o leitor vai buscá-lo na livraria mais próxima. Essa solução permite aos leitores ter um amplo acesso a livros digitais, beneficiando de um serviço de qualidade, incluindo um trabalho de seleção das obras. Em 2015, para mais de 30% dos editores, as vendas de livros digitais representavam mais de 5% do seu faturamento (KPMG 2015: 30).

O mercado do livro digital na França progride pouco a pouco, sobretudo graças ao aumento do número de leitores. Enquanto em 2014 eles estavam em 15%, em 2015 eles representavam 18% da população francesa com 15 anos e mais (OpinionWay 2015).

2. Novos modelos econômicos

Além da necessária adaptação da função dos atores da cadeia do livro, o livro digital levou à criação de novos modelos econômicos, desenvolvidos por novos difusores de produtos culturais.

O livro digital une-se à lógica da Internet, na qual algoritmos e tecnologias de ponta trabalham juntos. A originalidade desses novos modelos baseia-se, sobretudo, em uma lógica de recomendação. Graças a cookies e algoritmos, as empresas podem doravante determinar os gostos e hábitos de cada um, para melhor responder às suas expectativas em termos de compra. Sobre este ponto, Divina Frau-Meigs, da Cátedra UNESCO “*Savoir-devenir*” (“Saber tornar-se”), refere-se ao que se chama de “bolha de filtro”. Ela explica que esta bolha, criada pelos algoritmos, pode ter consequências nefastas sobre a criação. Fechando os indivíduos nessa bolha unicamente composta do que eles gostam, os algoritmos não aguçam a curiosidade e não estimulam a criatividade; nesse sentido, eles seriam uma ameaça para a diversidade das expressões culturais (Frau-Meigs 2015).

Essa lógica de recomendação é cada vez mais presente no mercado do livro digital. Tomemos o exemplo de Kobo e de seu aplicativo *Kobo Reading Life*. Além de oferecer uma leitura conectada, este aplicativo contém um serviço chamado *Kobo perso*, que analisa os gostos e comentários sobre as obras lidas, para propor uma oferta personalizada de obras de que os usuários poderiam gostar.

Esses novos modelos enfatizam também a gratuidade. Muitas empresas propõem seu serviço gratuitamente, na esperança de poder rentabilizá-lo, sobretudo com banners de propaganda. Por exemplo, este é o caso do aplicativo *Booxup*, dedicado ao empréstimo de livros entre particulares. Lançado recentemente por uma companhia start-up francesa, criada por David Menneson e Robin Sappe, o aplicativo é gratuito e disponível no Appstore.

A gratuidade apresenta certas vantagens; ela permite, entre outras coisas, fazer o grande público descobrir autores que não têm a chance de ser publicados por uma editora. Na Polónia, Michal Kicinski entendeu isso; por isso ele lançou recentemente a plataforma *OpenBooks*, permitindo aos internautas baixar gratuitamente livros digitais autopublicados e remunerar o autor depois da leitura.

Enfim, o livro digital favoreceu a criação de serviços de assinatura para o grande público. Embora existam desde os anos 2000, eles na época só tiveram um impacto muito limitado (Engel & Phalippou, 2005: 4). Na França, o lançamento por Amazon de sua opção de assinatura, *Kindle Unlimited*, modernizou a oferta. Isso inclusive conduziu o *Médiateur du livre* (“Mediador do livro”)³ a questionar-se a respeito da conformidade desse tipo de oferta à Lei do dia 26 de maio de 2011 relativa ao preço do livro digital (Engel & Phalippou 2015).

Apesar de os novos modelos econômicos trazidos pelo livro digital contribuírem para criar valor, eles não são sem perigo para os direitos da propriedade intelectual. A esse respeito, eles revelam-se muitas vezes precários para os criadores, sobretudo em termos de remuneração. Além da proteção jurídica da qual precisa o autor para criar e assim contribuir para o enriquecimento da diversidade cultural, uma remuneração justa e equitativa⁴ deve lhe ser dada. Infelizmente, esses novos modelos, tais como os precitados, preocupam-se pouco com esse aspecto. No entanto, eles oferecem novas perspectivas em termos de desenvolvimento sustentável e de coesão social.

B – O livro digital, um fator de desenvolvimento sustentável e de coesão social

Qualquer pessoa dispondo de uma conexão à internet pode doravante acessar livremente milhares de obras; a Internet revolucionou, assim, o acesso à cultura.

³ Autoridade administrativa independente, encarregada de conciliar litígios a respeito da aplicação da legislação sobre o preço do livro.

⁴ A remuneração é justa e equitativa quando ela leva em conta todas as formas de exploração da obra.

Nascido neste contexto desmaterializado, o livro digital oferece novas perspectivas de leitura. Sob essa perspectiva, ele pode ser considerado, de um lado, como um fator de desenvolvimento sustentável (1) e, de outro, como um fator de paz e de coesão social (2).

1. Fator de desenvolvimento sustentável

No seu preâmbulo, a Convenção de 2005 nota que a diversidade das expressões culturais é “um dos principais motores do desenvolvimento sustentável das comunidades, povos e nações”. A criação aparece então como uma das condições essenciais do desenvolvimento sustentável. Além da dimensão especificamente econômica para a qual o livro digital contribui, sobretudo com a criação de novos modelos econômicos, entende-se que o desenvolvimento sustentável passa pelo desenvolvimento cultural dos cidadãos.

Em sua dimensão cultural, o livro digital contribui para o desenvolvimento cultural dos indivíduos, sobretudo porque ele torna acessível o patrimônio cultural mundial e garante o acesso à leitura para todos.

a) Acesso ao patrimônio cultural mundial

A existência do livro digital homotético foi permitida pelo desenvolvimento das tecnologias e, mais especificamente, pelo desenvolvimento de uma técnica de codificação chamada digitalização. Esta é usada pelas bibliotecas como uma ferramenta para salvaguardar o patrimônio. A Biblioteca Nacional da França criou, por exemplo, uma biblioteca digital, *Gallica*, que reúne livros digitais, manuscritos, revistas, fotos e mesmo uma coleção de iluminuras. Mais recentemente, no exterior, as *Nouvelles Éditions Numériques Africaines* (“Novas Edições Digitais Africanas”) anunciaram o lançamento de uma nova proposta, baseada ao mesmo tempo em bibliotecas digitais e áudiolivros, com o objetivo de veicular o patrimônio cultural africano pelo mundo. Criando um livro digital homotético, a digitalização permite

dar vida novamente a obras que, com o tempo, se deterioraram. Com isso, ela permite aos leitores descobrir obras mais antigas, diversificando assim a oferta de leitura proposta.

No entanto, apesar de ela apresentar certas vantagens, a digitalização pode também conduzir a violações graves dos direitos de propriedade intelectual. A esse respeito, um caso foi particularmente marcante, envolvendo o *Google Books*: o Google digitalizou integralmente várias obras, inclusive obras ainda protegidas por direitos autorais, com o objetivo de criar uma biblioteca digital universal. Na França, este caso resultou na condenação do Google por falsificação (TGI Paris 2009). Porém, ele teve o mérito de dar início a um novo projeto. Com efeito, depois deste caso, o legislador adotou a Lei n°2012-287 do dia 1° de março de 2012 relativa à exploração digital dos livros indisponíveis do século XX⁵. Autorizando a digitalização desses livros indisponíveis, a lei lhes oferece uma nova difusão, em forma digital.

b) Acesso à leitura para todos

O livro digital aparece também como uma solução inovadora, em termos de oferta editorial e de facilidade de leitura, para pessoas com deficiência visual, disléxicas ou tendo alguma deficiência motora que lhes impeça a leitura.

Apesar de existirem áudiolivros, livros em braile e livros impressos em letras maiores, a oferta editorial destes últimos ainda continua muito restrita, por causa do custo e do tempo de produção. Com o desenvolvimento das tecnologias digitais, apareceu um formato de leitura adaptado, o formato DAISY (*Digital Accessible Information System* – Sistema de Informação Digital Acessível), que oferece uma lisibilidade melhor e uma estrutura que facilita a navegação dentro das obras. Este formato é hoje cada vez mais usado pelos editores. Todo ano o SNE lança a “*rentrée littéraire*” (período

⁵ O termo de “livros indisponíveis do século XX” aplica-se a obras que, ao mesmo tempo, ainda estão protegidas por direitos autorais, foram publicadas na França entre o dia 1° de janeiro de 1901 e o dia 31 de dezembro de 2000, e não são mais difundidas comercialmente nem publicadas em papel ou digitalmente.

comercial de forte lançamento de livros, entre final de agosto e começo de novembro – NDLT) em formato DAISY, para disponibilizar para a maioria os livros mais lidos.

Os equipamentos de leitura de livros digitais e os *tablets* contribuem também para melhorar a experiência de leitura, apresentando novas funcionalidades, tais como o zoom de imagens e de letras.

2. Fator de coesão social

Em primeiro lugar, o livro digital, entendido como o livro digital enriquecido, transforma nossa leitura; o livro já não é somente um objeto que é folheado, mas um objeto que permite viajar ao cerne da história. Ele traz incontestavelmente uma mais-valia a uma edição em papel. Tomemos o exemplo da saga de Harry Potter: disponível em sua versão digital enriquecida, ela inclui o texto original em sua íntegra, comentários da autora, ilustrações, animações e mesmo cenas interativas, mergulhando assim os leitores no coração de Hogwarts.

Em segundo lugar, o livro digital, que ele seja ou não enriquecido, dá à luz uma nova forma de leitura, uma leitura colaborativa. Os leitores de livros digitais têm a possibilidade de interagir simultaneamente sobre a obra, tecendo assim elos sociais; não é mais preciso procurar um clube de leitura perto de sua casa! Para alguns, a leitura colaborativa (ou leitura social) é o futuro. É o caso de Bob Stein, Diretor do Instituto para o futuro do livro, *think tank* dedicado ao estudo das mutações da escrita. Ele considera que a revolução digital está mais ligada às novas perspectivas de leitura que ela oferece do que aos suportes eletrônicos em si (Stein 2014). O Instituto lançou, aliás, sua plataforma de leitura colaborativa, *SocialBook*, que dispõe de

funcionalidades avançadas de anotações e comentários. Na França, encontram-se plataformas similares, dentre as quais *Babelio*, lançada em 2007 por três apaixonados por leitura⁶.

Em último lugar, juntando-se livro e YouTube, obtemos os *booktubers*. Esse fenômeno, que apareceu no mundo anglo-saxão, reúne hoje milhares de assinaturas no mundo todo. O conceito é simples: os *booktubers* lêem livros, falam dos livros (na maioria das vezes em um tom humorístico) e compartilham pelo YouTube. Na França, o número deles não pára de crescer; dentre os mais conhecidos, está Emilie Coissard, apelidada “Bulledop”. Considerando seu sucesso, certas companhias start-ups francesas do livro, como é o caso de *Librinova* e *Book Weather*, têm o projeto de aproximar os *booktubers* da edição tradicional, lançando a plataforma *BookTube.fr* (Oury 2015), que deveria permitir um melhor referenciamento dos vídeos realizados.

O livro digital coloca a cultura no cotidiano dos cidadãos, seja pela criação de plataformas de leitura colaborativa, ou pela disponibilização de obras que fazem parte do patrimônio cultural mundial. Ele responde, assim, completamente aos objetivos fixados pela Convenção de 2005, sobretudo em termos de desenvolvimento sustentável, no plano econômico ou cultural, e de coesão social.

Conclusão

Assim como outras criações, sejam elas musicais ou cinematográficas, o livro digital contribui para alimentar a diversidade das expressões culturais. Sua proteção jurídica não pode ser negligenciada.

Apesar de ser considerado na França como o prolongamento eletrônico do livro impresso, o livro digital não é menos inovador. Mergulhando o mundo literário

⁶ Vassil Stefanov, Pierre Fremaux e Guillaume Teisseire.

na dinâmica da Internet e das novas tecnologias, ele fez do livro um objeto que não passa de moda e que é atemporal. Muitas vezes mal visto pelos criadores, tendo em vista que os modelos econômicos que ele produz podem ir ao encontro dos direitos de propriedade intelectual, ele oferece, porém, ao livro e à leitura, novas perspectivas de evolução. Desde alguns anos, uma rede social inteira se organizou ao seu redor, criando assim uma interação entre os indivíduos.

Apesar de esse artigo ser apenas um breve resumo do que é o livro digital e dos desafios que o rodeiam, ele leva a refletir sobre um ponto. Que futuro o livro digital tem na França? Atando-o de maneira tão firme à edição em papel, será que a França não se priva das oportunidades que ele oferece?

Referências

- Autorité de la concurrence (2009) 'Avis n°09-A-56 du 18 décembre 2009 relatif à une demande d'avis du ministère de la culture et de la communication portant sur le livre numérique', Paris: Autorité de la concurrence. <<http://www.autoritedelaconcurrence.fr/pdf/avis/09a56.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Benhamou, F. (2009) 'Le livre numérique, ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre', *Revue Esprit*, mars-avril 2009.
- Bokova, I. (2013) 'Avant-propos aux textes fondamentaux de la Convention de 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles', Paris: UNESCO. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002253/225383F.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).

- Borg, N. (2010) 'Régime juridique du livre : de l'imprimé au numérique – Proposition du 13 janvier 2009 du Syndicat National de l'Édition', Mémoire Master II, Université de Versailles.
- Bruguière, J-M. (2015) 'Contrat d'édition – livre numérique – Ordonnance du 12 novembre 2014 JO n°0262 du 13 novembre 2014 – Accord du 1er décembre 2014 entre le Conseil Permanent des écrivains et le Syndicat National de l'Édition sur le contrat d'édition dans le secteur du livre – Arrêté du 10 décembre 2014 portant extension de l'accord du 1er décembre 2014 JO n°0300 du 28 décembre 2014', *Revue Propriétés intellectuelles*, Janvier 2015, n°54.
- CJUE (2009) *Unión de Televisións Comerciales Asociadas (UTECA) c/ Administración General del Estado*, aff. C-222/07, 5 mars 2009, point n°33, Rec. 2009 I-01407.
- CJUE (2015a) 'Commission européenne c/ France', aff. C-479/13, 5 mars 2015.
- CJUE (2015b) 'Commission européenne c/ Luxembourg', aff. C- 502/13, 5 mars 2015.
- Engel, L. & Phalippou, R. (2015) 'Avis sur la conformité des offres d'abonnement avec accès illimité à la loi du 26 mai 2011 relative au prix du livre numérique', Paris: Le médiateur du livre. <<http://mediateurdulivre.culture.fr/wp-content/uploads/2015/06/20150219-MCC-Avis-Mediatrice-Livre.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Frau-Meigs, D. (2015) 'Les nouvelles fabriques de la curiosité – table ronde 1: Va chercher', Conférence du 17 décembre 2015, Paris: UNESCO.
- KPMG (2015) 'Baromètre 2015 de l'offre de livres numériques en France', 2eme édition, Paris: KPMG. <<https://goo.gl/8qlXK7>> (acessado 06 outubro 2016).
- Lebert, M. (2011) 'L'ebook a 40 ans (1971 – 2011)', Paris et Salt Lake City : ActuaLitté et Project Gutenberg News.

- OpinionWay (2015) '5eme baromètre sur les usages du livre numérique', Paris: Syndicat National de l'Édition. <http://www.sne.fr/wp-content/uploads/2015/03/CP-SNE-SGDL-SOFIA_Barometre-usage-livre-numerique2015.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- Oury, A. (2015) 'Librinova et Book Weather veulent rapprocher édition et BookTubers', Paris: ActuaLitté. <<https://www.actualitte.com/article/monde-edition/librinova-et-book-weather-veulent-rapprocher-edition-et-booktubers/62008>> (acessado 06 outubro 2016).
- Parlement européen (2002) 'Résolution du Parlement européen n°2001/2061 contenant des recommandations à la Commission en vue de l'élaboration d'une directive du Parlement européen et du Conseil relative à un système de prix imposés pour les livres', Strasbourg: Parlement européen. <<https://goo.gl/Qty9mE>> (acessado 06 outubro 2016).
- Stein, B. (2014) 'Conférence d'introduction à la lecture sociale', Assises du livre numérique du 12 novembre 2014, Paris: Syndicat National de l'Édition.
- TGI Paris (2009) Éditions du Seuil et autres c/ Google Inc et France, 3eme chambre, section 2, 18 décembre 2009.
- Zelnik, P. (2010) 'Création et Internet', *Rapport au Ministre de la Culture et de la Communication*, Paris: La Documentation française.

A diversidade da indústria audiovisual na era digital: desafios para sua medição¹

(Original em francês)

PATRICIA MARENGHI, MARINA HERNÁNDEZ PRIETO & ÁNGEL BADILLO²

Introdução

O que é a diversidade no setor audiovisual e como medi-la são duas interrogações que ocasionaram, durante anos, debates importantes nas ciências sociais (Farchy & Ranaivoson 2011; McDonald & Dimmick 2003; McQuail 1998; Moreau & Peltier 2004; Napoli 1997, 1999; Ranaivoson 2007; UNESCO 2011; Van Cuilenburg 2000, 2007). Desde a aparição dos primeiros formatos digitais de consumo cultural nos anos noventa, até a popularização da internet no novo século, as novas redes transformaram a produção,

¹ Este trabalho faz parte do projeto de pesquisa “A diversidade cultural e audiovisual” (ref. CSO2014-52354-R), financiado pelo Programa Nacional I+D+i do Ministério da Economia e da Competitividade da Espanha.

² Patricia Marengi é Professora do Departamento de Direito Público e pesquisadora do Instituto da Iberoamérica, Universidade de Salamanca – USAL, Espanha. Marina Hernández Prieto é Professora do Departamento de Sociologia e Comunicação, Universidade de Salamanca – USAL, Espanha. Ángel Badillo é Professora do Departamento de Sociologia e Comunicação e pesquisadora do Instituto da Iberoamérica, Universidade de Salamanca – USAL, Espanha.

a distribuição e o consumo culturais, modificando a cadeia de valores das indústrias culturais. De um ponto de vista idealista, as tecnologias digitais oferecem possibilidades extraordinárias para enriquecer a diversidade das expressões culturais. Além de apresentar avanços importantes em termos de qualidade de transmissão e reprodução da informação, de armazenamento pelas possibilidades de compressão e convergência, as tecnologias digitais “desmaterializam” as expressões culturais, permitindo que circulem de maneira rápida, em maior quantidade e atingindo audiências mais amplas e dispersas. Desta maneira, a transição do mundo real/físico ao ecossistema digital se caracteriza pelo aumento e pela diversificação da oferta, o fortalecimento do poder do público, mas também das *major*s, acompanhado do aumento da fratura digital (Guèvremont 2013).

Neste novo ecossistema, a medida da diversidade das expressões culturais apresenta desafios interessantes. As dimensões e as ferramentas tradicionais não parecem mais ser tão eficazes nesse ambiente em que coabitam as assimetrias de poder e a chegada de novos atores dominantes (Napoli & Karppinen 2013). Apesar de serem numerosas as áreas nas quais esses desafios se manifestam, trataremos aqui concretamente daqueles que afetam a medida da diversidade audiovisual. Quais são os novos desafios que se impõem para a medida da diversidade audiovisual no novo ecossistema digital? Quais são as experiências de pesquisa em que podemos nos basear? Será que existem ferramentas disponíveis e objeto de consenso para medir a diversidade audiovisual na nova paisagem digital?

Do ponto de vista metodológico, o presente trabalho tem como fonte a pesquisa “A diversidade cultural e audiovisual: boas práticas e indicadores”³, que tinha, como

³ Projeto de pesquisa “Diversidade cultural e audiovisual: boas práticas e indicadores”, do Plano Nacional de Pesquisa Científica, Desenvolvimento e Inovação Tecnológica (I+D+i) do Ministério da Economia e da Competitividade da Espanha (ref. CSO2011-26241).

um de seus objetivos, o de traçar um percurso dos métodos usados para medir a diversidade audiovisual, sistematizando as principais contribuições e noções, e fornecendo dessa forma um quadro geral que permitisse selecionar ou fabricar uma ferramenta (bateria de indicadores) para avaliar as diferentes facetas da diversidade no ambiente da indústria audiovisual, tornando ao mesmo tempo possível a comparação de casos. A esse primeiro estudo geral, veio acrescentar-se outro, mais específico, “Diversidade da indústria audiovisual na era digital”, cujo objetivo é oferecer uma reflexão a respeito das medições existentes aplicadas à indústria audiovisual digital, especialmente na internet, e que podem contribuir para a definição de políticas públicas e estratégias de agentes privados.

As conclusões mostrarão: que existem indicadores destinados principalmente a medir a diversidade dos conteúdos na internet, mas que tais indicadores são orientados para a dimensão linguística; que faltam trabalhos que capturem a diversidade de fontes (ou seja, de produtores, distribuidores, etc.) e que, por isso, mais pesquisas relativas à estrutura da internet e de seus atores são necessárias; e que, apesar de haver algumas experiências interessantes de medição da audiência *online* – mais interessantes ainda se pensamos no investimento que realizam os grandes publicitários da rede neste ramo –, a pesquisa científica sobre o acesso do público ainda não dispõe da quantidade e da qualidade de dados suficientes para poder avaliar a contribuição da internet para a diversidade audiovisual.

O presente capítulo organiza-se da seguinte maneira: a primeira parte explica brevemente as transformações no ambiente audiovisual como consequência da digitalização, da convergência e do desenvolvimento da internet, assim como seu impacto sobre a diversidade. A seção II examina algumas experiências de medição da diversidade audiovisual na internet, procurando identificar os avanços nesse ramo e suas fraquezas. Enfim, a última seção enfatiza alguns

dos principais obstáculos e desafios aos quais se confronta a medição da diversidade audiovisual no novo contexto de produção, distribuição e consumo digitais.

I – Mudanças na paisagem audiovisual: o novo ecossistema digital

O termo “convergência” foi usado nesses últimos anos para referir-se ao fenômeno de aproximação dos ramos de telecomunicações, audiovisual e informática, devido à incorporação, pelas duas primeiras, das linguagens e das tecnologias informáticas⁴. Depois de uma etapa que poderíamos qualificar de “telemática”, em que as grandes companhias de telecomunicação começaram a incorporar a digitalização para a gestão ideal de suas redes e para os intercâmbios de dados entre grandes corporações – quando a informática era restrita ao ramo da burocracia estatal ou de grandes companhias –, a redução do custo de fabricação dos processadores, a simplificação das interfaces informáticas, a aparição do mercado dos computadores pessoais e a extensão da informatização a todos os segmentos da indústria, em particular a indústria cultural, fizeram com que a delimitação das fronteiras entre esses três setores ficasse mais turva. Enquanto esses setores eram independentes até os anos noventa, a “binarização” dos seus conteúdos gerou um hipersetor da comunicação e da cultura, que circula por novas redes (satélites, micro-ondas, redes físicas).

A base da convergência encontra-se na digitalização, ou seja, o processo pelo qual diferentes tipos de informações – basicamente, texto alfanumérico, gráficos, sons e imagens estáticas e em movimento – podem ser traduzidos

⁴ O conceito de “convergência” começa a ser usado no final dos anos 70, apesar de ter se desenvolvido no final dos anos 90 para referir-se às profundas mudanças no setor da imprensa ocasionadas pelas tecnologias digitais (Sala-verria, García Avilés & Masip 2010: 42).

em código binar, cuja virtude principal é sua precisão ou, como diz Watkinson (2001: 4), “*that they are the most resistant to misinterpretation*”. A digitalização permite a manipulação informática de todos esses dados, tanto para produção quanto para a transmissão e o consumo de produtos culturais. Se a redução do custo dos processadores afetou em primeiro lugar a gestão das redes de comunicação ou o segmento de produção de conteúdos nas indústrias culturais, a partir da segunda metade dos anos noventa, os preços mais baixos e a miniaturização dos microchips conduziram à explosão de um mercado de consumo massivo de dispositivos orientados tanto para as comunicações pessoais quanto para os produtos culturais de todo tipo. Desde o final do século XX, a desregulação do acesso à internet, a interconexão das redes físicas e sem fio utilizando o protocolo TCP/IP e o acesso comercial massivo da última década, tanto por dispositivos fixos quanto móveis, permitiram uma formidável transformação para os fornecedores de conteúdo com envergadura global, alguns *gatekeepers* do ecossistema digital (com os fabricantes globais de *hardware* e *software* controlando o acesso aos conteúdos culturais), assim como os mercados de consumo.

II – O impacto do novo ecossistema digital sobre a diversidade

As consequências desencadeadas pela convergência, pela digitalização e pelo crescimento da internet sobre o setor das indústrias culturais ainda estão longe de poder ser inteiramente entendidas. Dentre os fatores a serem examinados, estão a extensão dos serviços audiovisuais a todos os mercados mundiais, com o alto grau de capilaridade que oferecem as redes telemáticas físicas e sem fio e as possibilidades de

interatividade derivada da aplicação das novas tecnologias, assim como a procura de novas linguagens para a comunicação e novos modos de relação com o consumidor.

Uma boa parte da literatura sobre o impacto dos processos mencionados acima gira em torno de duas grandes posições. Considerando a emergência e existência de uma “esfera pública digital” em oposição à “velha esfera pública” (Schäfer 2015), as vozes dividem-se entre o que poderíamos chamar de “ciberotimistas” *versus* “ciberpessimistas” (Oates 2008), “utópicos” *versus* “distópicos” (Papa-charissi 2002) ou *net-enthousiasts* (“entusiastas da net”) *versus* “críticos” (Dahlberg 1998). Aplicando essas categorias ao estudo da diversidade, é possível descrever a situação atual nos termos seguintes.

A – Os ciberotimistas

Para os ciberotimistas, a nova realidade criada pelo digital é positiva, graças à inclusão de mais atores (diversidade de fontes) e a uma melhor visibilidade de suas posições (pluralidade de conteúdos). Os meios *online* tornam possível que mais pessoas possam ser ouvidas:

After all, content can be posted rather easily online, without the interference of gate-keeping journalists, and ‘connective action’ (Bennett & Segerberg, 2012) enables user-to-user communication which is less dependent on large-scale infrastructure and also more difficult for authorities to contain. All this might ‘empower’ those who have always wanted to engage in public debate but were previously marginalized by traditional media, e.g. individuals vis-à-vis institutions, smaller vis-à-vis larger, more powerful organizations, dissidents vis-à-vis authoritarian governments, or stakeholders from peripheral regions or developmental countries vis-à-vis ‘Western’, first-world stakeholders (Schäfer 2015: 324).

Assim, baseando-se muitas vezes no paradigma de *mass self communication* (Castells 2009), uma das principais capacidades que os otimistas observam no novo ecossistema

digital é a possibilidade de todos e de cada um poderem tornar-se um produtor de conteúdo e, consequentemente, uma fonte alternativa de conteúdo. A aparição de conceitos como “*prosumers*” ou “*producers*” ou a caracterização das mutações – da comunicação de massa à auto comunicação de massa (Castells 2009), de públicos a participantes e usuários (Silverstone 2006) – enfatizaram a capacidade dos cidadãos de interagirem diretamente com outros e compen-sarem assim os discursos dominantes.

Se nos concentramos no setor audiovisual, a convergência, a digitalização e, fundamentalmente, o desenvolvimento da internet produziram importantes transformações nesses últimos anos no que toca à interação entre a informática e as indústrias culturais, com a incorporação de computadores no processo de gestão e de produção de conteúdos. Tais efeitos aparecem desde os anos oitenta, com a introdução de sistemas de produção não linear em plataformas digitais – já abundantes e baratos nos anos noventa – e geram uma transformação do tecido produtivo a que podem acessar cada vez mais atores. Por exemplo, diante da produção audiovisual de meados do século XX, cujos custos eram muito altos, a dos anos oitenta e noventa – quando a aplicação da eletrônica e da informática reduziu o preço dos equipamentos – vê florescer cada vez mais atores dispostos a oferecer seus serviços⁵. Ao longo dos últimos anos, a explosão da internet enquanto plataforma comercial, depois

⁵ A informatização também tem um papel importante no processo de surgimento da televisão paga, que se tornou possível pelas tecnologias de encriptação nas redes terrestres de difusão. Além disso, depois dos primeiros anos em que o desenvolvimento da televisão baseava-se na Europa em conquistas tecnológicas e de organização das telecomunicações (Miège 1990: 20), o desenvolvimento de novas tecnologias de telecomunicação, como o cabo – desde os anos quarenta, mas especialmente presente a partir dos anos sessenta nos Estados Unidos e dos anos oitenta na Europa – ou os satélites geo-estacionários utilizados para difusão direta de sinal, transforma o comércio audiovisual, primeiramente com a possibilidade de globalizar acontecimentos e conteúdos e, em seguida, de comercializar conteúdos audiovisuais diretamente em domicílio.

de décadas em que funcionou como uma rede experimental de pesquisa acadêmica, viu cristalizar-se um número incalculável de iniciativas em torno das novas possibilidades tecnológicas das mídias digitais, interessantes por seu alcance global (possibilidade de globalizar acontecimentos e conteúdos), assim como pela possibilidade de dividir (e de comercializar) conteúdos audiovisuais sem intermediários.

Desta maneira, para os ciberotimistas, a internet permite, graças à sua arquitetura descentralizada, os baixos custos de produção e seu “*end-to-end design*”, um aumento da diversidade das fontes e, por isso mesmo, uma capacidade real de contribuir para a democratização.

Junto com essa ampliação do número de vozes, outros pesquisadores (Benkley 2006) acrescentam que a internet pode contribuir para gerar uma nova forma de comunicação e de construção de conhecimento colaborativo (por exemplo, através dos wikis). Esta nova perspectiva resulta em uma produção de conteúdo descentralizada e em rede, mais próxima da ideia original da *world wide web* tal como foi imaginada pelo seu criador, Tim Berners-Lee, e que, em numerosos casos, por causa dos seus objetivos não-comerciais, consegue superar as barreiras impostas pela lógica comercial dos meios de comunicação tradicionais.

Quanto aos conteúdos, os entusiastas da net consideram que a estrutura descentralizada da internet funciona como uma plataforma neutra, equitativa e transparente que promove uma variedade mais ampla de conteúdos. Como consequência direta do aumento das fontes de produção e da equação linear segundo a qual um aumento do número de atores desencadeia diretamente um aumento da qualidade e dos tipos de conteúdo, a conclusão é de que a revolução digital aumentou o nível de diversidade.

Ao mesmo tempo, as audiências se tornam mais soberanas. A interatividade permite que os usuários possam aumentar seu grau de controle sobre o produto cultural (Marsden & Verlhust 1999), por exemplo, no momento do seu consumo ou de sua modificação para personalizá-lo

a partir de preferências individuais. Como consequência da abundância de produtores e de conteúdos, e das mais amplas capacidades dos cidadãos de formatar seu consumo cultural, o novo ambiente digital apresenta-se como um ideal de diversidade.

B – Os ciberpessimistas

Ao contrário desses discursos tecnotimistas, os críticos consideram que as lógicas existentes anteriormente se reproduziram junto com o crescimento do número de fontes, e que, em certos casos, elas se acentuaram. Robert W. McChesney (2013) argumenta que, mais do que um aumento da diversidade de conteúdos midiáticos, a chegada do digital aumentou os níveis de concentração e a tendência a oligopólios. A concentração das indústrias culturais já era uma das características mais notáveis de todos os sistemas de mídia tradicional dentro do contexto de comercialização progressiva e de desregulação dos últimos anos (ver, por exemplo, Bagdikian 2004). Segundo uma perspectiva econômica, as fusões de companhias reduzem o número de atores e, conseqüentemente, eliminam a concorrência efetiva nos mercados. O tamanho econômico desses atores é, ainda por cima, inédito em termos históricos. Em 2012, a Apple se torna a empresa mais cotada na bolsa de valores desde que existem registros, com 620 bilhões de dólares (Forbes 2012), e três anos depois ela se torna a primeira empresa do mundo a ultrapassar 700 bilhões de dólares (Wakabayashi 2015). Mas, no ramo das indústrias culturais, o problema principal não é só econômico, mas também, e principalmente, sociopolítico. A redução do número de atores supõe a redução do número de vozes e, conseqüentemente, a concentração afeta as condições de existência da opinião pública. O problema atinge o indivíduo não como consumidor, mas como cidadão participando dos fluxos culturais da esfera pública.

Dentro do contexto atual da internet, muito mais propício à extensão transnacional das corporações, a questão da emergência de novos atores dominantes (como Google, Apple, Facebook, etc.), que as assimetrias de poder perpetuam hoje na rede, refere-se diretamente à diversidade das fontes. Como já o previa Hamelink (2000: 12), *“The technical convergence leads to institutional convergence and to the consolidation of national and international provision of information (and culture) into the hands of a few mega providers”*.

As empresas multinacionais estão integradas de maneira vertical, horizontal ou em multimídia⁶, com interesses transnacionais e sedes fiscais em diversos países, e cuja propriedade é cada vez mais opaca – pela fragmentação da propriedade oferecida pelas bolsas de valores e pelo controle exercido por entidades financeiras ou fundos de investimentos. Sua presença cada vez maior determina uma nova estrutura de ecossistema digital no qual outros produtores concorrentes de conteúdos podem dificilmente entrar. Napoli e Karppinen (2013) resumiram isso de maneira clara, citando as palavras de Eli Noam: *“when it comes to media pluralism, the Internet is not the solution, but it is actually becoming the problem, due to the fundamental economic characteristics of the Internet (such as scale economies, capital intensity, etc.)”*.

Os ciberpessimistas não criticam a falta de variedade dos produtores de conteúdos (de fato, eles reconhecem que essa variedade é mais ampla), mas o fato de que tal abundância não modificou as relações de poder existentes entre grupos e atores. Pelo contrário, ela reproduz as mesmas lógicas

⁶ A integração – ou consolidação, usando o anglicismo – é uma característica essencial de todas as indústrias, inclusive as de comunicação e de cultura. Gershon (1996) já tinha examinado muitas das suas causas: razões sinérgicas principalmente (possibilidade de comercialização de um produto cultural através diferentes plataformas), razões econômico-políticas (maneira de escapar das restrições de crescimento de uma empresa no seu setor de atividade – como consequência da legislação ou atividade antitrust dos governos – ou da própria incapacidade da empresa de crescer mais no seu setor de atividade), e razões tecnológicas (convergência).

anteriores, 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.

Quanto aos conteúdos, essas posições críticas enfatizam os riscos de aumento das práticas de reciclagem e de repetição, em paralelo à perda de qualidade (Doyle 2010; Fenton 2010; Freedman and Scholsberg 2011). A reutilização tornou-se uma prática comum. Como enfatiza Champion: “a tecnologia digital tornou mais fácil a reciclagem de conteúdo e contribuiu à ascensão do ‘churnalism’⁷, as histórias de segunda mão, a reutilização de conteúdo existente, assim como a reciclagem e a remixagem de conteúdo para múltiplas plataformas” (Champion 2015: 40).

A reprodução e a repetição de ideias existentes e a amplificação dos discursos dominantes foram exacerbadas pela chegada de novos intermediários, motores de busca, agregadores de conteúdos, etc. que abafaram novamente as opções de acesso a diversos conteúdos. A razão disso, entre outras coisas, está na estrutura inerente à internet, pois “os melhores motores de busca, na melhor das hipóteses, só cobrem um quinto do total dos sites” (Picard 2000: 186). A “desintermediação” dos processos comunicativos nada mais é que uma mudança de *gatekeepers*, onde a seleção e a hierarquização não são mais realizadas pelos atores midiáticos tradicionais, mas pelos algoritmos das novas companhias. Assim, como conclui Karppinen (2009: 166),

it is increasingly clear that limitless number of options is not a value in itself. As the logic of exclusivity is shifting from the production to the filtering of information, it can be argued that the real issue for contemporary media policy is not lack of information but access to new and challenging content, exposure to different

⁷ O termo de ‘churnalism’ é um trocadilho entre ‘journalism’ (jornalismo) e ‘churn’ (reciclar) que se estendeu para fazer referência à produção de notícias a partir de notas de imprensa e outros materiais pré-fabricados, para economizar tempo e dinheiro.

ideas, and particularly to new and innovative ideas and opinions of various alternative or minority groups, as opposed to satisfying pre-existing needs.

Isso está em ligação direta com a questão das audiências. A saturação, de um lado, e a segmentação e a personalização, de outro, são as duas causas que afetam a diversidade. Mesmo se a *web 2.0* oferece vantagens de universalização da produção e acesso aos conteúdos, o cidadão confronta-se com a supersaturação do fluxo midiático (Gitlin 2002). Existe tantas vozes, que é difícil ser ouvido; a comparação de Picard é bem reveladora quando ele afirma, referindo-se à situação atual: *“it is as if one is speaking in one’s seat in a premier league football match and hoping other spectators can hear what you have to say”* (2000: 186).

As tecnologias digitais aumentaram a fragmentação, graças à segmentação das audiências e da personalização dos conteúdos para os cidadãos. *« In order to survive in the highly competitive environment of fragmented audiences, media managers in broadcasting, cable, and publishing (...) tend to engage in audience segmentation »* (Picard 2000: 184). Com isso, eles sabotaram a diversidade do consumo (Baker 2002; Champion 2015; Helberger 2011, Napoli 2011b).

III – Algumas experiências de medição da diversidade audiovisual na internet

Dentro do novo ecossistema digital, medir a diversidade apresenta desafios interessantes. As ferramentas e as dimensões convencionais não parecem adequadas (Napoli & Karppinen 2013). Apesar de serem numerosos os ramos nos quais esses desafios estão presentes, trataremos de algumas experiências específicas focalizadas na medida da diversidade audiovisual.

Os raros estudos empíricos de medida da diversidade audiovisual na internet analisam sobretudo os conteúdos. Por exemplo, Champion, Doyle e Schlesinger (2012) oferecem uma pesquisa sobre como o crescimento da distribuição digital e multiplataforma afetou o conteúdo e a economia dos meios de comunicação. A questão é saber até que ponto o direcionamento das empresas midiáticas para uma produção e distribuição multiplataforma amplificou ou reduziu a diversidade e o pluralismo dos conteúdos. Para testar essas mudanças, eles sugerem realizar análises de conteúdo. Compaine e Smith (2001) e Carpenter (2010) já haviam realizado uma análise da diversidade dos conteúdos midiáticos, mas examinando um único setor – os primeiros estudaram o caso das rádios na internet e o segundo, o jornalismo cidadão e as matérias de jornais *online* -. O estudo de Compaine e Smith (2001) partia da premissa de que a rádio na internet trazia maior diversidade à estrutura tradicional da radiodifusão e media o nível de diversidade criado em termos de formato, propriedade, localização do mercado alvo e língua. Lin e Jeffries (2001) tinham previamente comparado os conteúdos dos canais de televisão, de rádio e jornais, mas dentro do contexto de uma única plataforma, a partir da análise de 422 websites.

Champion (2015) levou a cabo uma análise detalhada de conteúdo. Ele considerou como caso de estudo as manchetes de jornais e revistas, assim como os sinais televisuais,⁸ e os analisou em três períodos (primaveras de 2013, 2014 e 2015). Suas hipóteses de trabalho eram: 1) que as inovações multiplataforma aumentaram o volume de conteúdo disponível e 2) que elas influenciaram sua diversidade. Dentro da operacionalização dos conceitos, o “volume” calcula-se levando em conta o tempo dos diferentes

⁸ Oito organizações foram selecionadas para serem caso de estudo: dois jornais, *The Financial Times* (Pearson) e *The Telegraph* (Telegraph Media Group); três canais de televisão, *BBC One* (BBC), MTV (Viacom International Media Networks Europe) e STV (Scottish Television Group); e três revistas: *Elle* UK (Hearst Magazines UK), *T3* (Future Publishing) e *NME* (IPC Media).

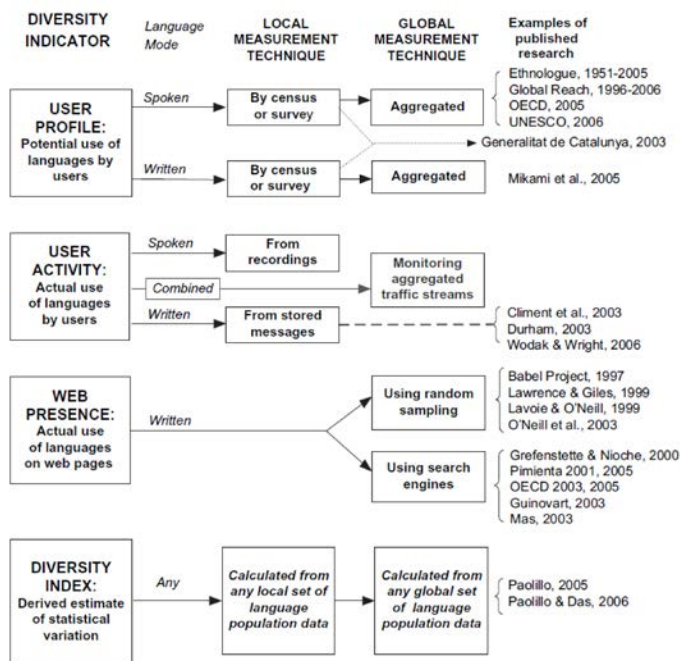
programas e o número e extensão das matérias, e a “diversidade” mede-se tanto em termos de repetição quanto de concentração.

O estudo parece sugerir que a diversidade linguística dos conteúdos *online* foi a dimensão mais discutida e promovida nesses últimos tempos no âmbito da internet. Apesar de não terem diretamente o audiovisual como foco, a preocupação desses trabalhos parte da ideia de que:

For many Internet users, the potential benefits of the tremendous variety of content options available online from a vast array of sources essentially run aground against the fact that much of this information may not be available in their native language. As was noted in the IGF 2010 panel on linguistic diversity, there are more than 6,000 languages in the world, though only about 350 of them are represented online (...). And, not surprisingly, there has been an overwhelming proportion of English-language content online, relative to English speakers' representation in the global population and the online population (Napoli & Karppinen 2013).

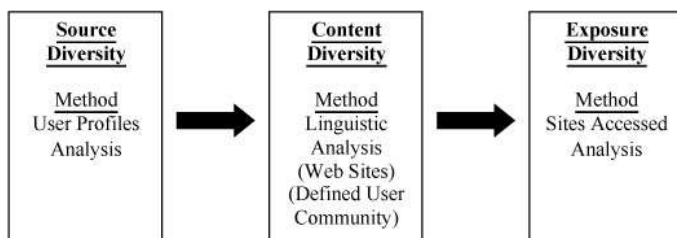
A UNESCO (2005), juntamente com a Cúpula Mundial sobre a Sociedade da Informação, promoveu a medição da diversidade linguística na internet por três metodologias de avaliação: 1) a medição dos perfis de usuários da população *online*; 2) a análise das línguas usadas no ambiente *online* pelos usuários; e 3) a análise das línguas empregadas pelos websites (*web presence*). Gerrand (2007) classifica e sistematiza as tentativas de medição que aplicaram essas metodologias (Figura 1) e propõe uma taxonomia.

Figura 1. Taxonomia das metodologias usadas para estimar a diversidade linguística na internet



Fonte: Gerrand (2007: 1301)

A partir desses estudos, Napoli e Karppinen (2013) adotam uma abordagem analítica para medir o princípio de diversidade *online* (apesar de não o desenvolverem). Reformulando a proposição de trabalhos clássicos de Napoli (1997, 1999), o diagrama inclui: 1) a diversidade de fontes (medida através das análises dos perfis de usuários), 2) a diversidade dos conteúdos (medida através da análise linguística dos websites e das comunidades de usuários), e 3) a diversidade de exposição (medida por meio da análise do acesso aos sites) (Figura 2).

Figura 2. O princípio de diversidade *online*: abordagens analíticas

Fonte: Napoli & Karppinen (2013).

Devido ao número reduzido de indicadores que possam dar conta da diversidade dentro do ambiente digital e, conseqüentemente, de pesquisas empíricas, apareceram nesses últimos anos estudos que defendem uma “reconexão” entre o princípio de diversidade e as políticas públicas. As políticas de comunicação em torno do que chamamos hoje de “meios tradicionais” foram aplicadas em um contexto que está desaparecendo ou, pelo menos, em transição. Os debates sobre a escassez do espectro radioelétrico, a distribuição de licenças e a configuração de diferentes barreiras, para citar apenas alguns exemplos, os quais historicamente caracterizaram as conversas sobre regulação dos meios de comunicação de massa, tornaram-se hoje assuntos de menor importância (“*non-issues*”) (Napoli & Karppinen 2013) no ambiente da internet. No entanto, como salienta Napoli (2011a), esse novo contexto criou novas preocupações.

Nesse ponto, Napoli e Karppinen (2013) criticam o grau de desconexão entre o princípio de diversidade nas políticas tradicionais de comunicação e o contexto de

governança da internet⁹. Eles denunciavam, por exemplo, o fato de que durante as sessões do principal fórum de discussão sobre governança da internet, o Fórum de Governança da Internet (FGI), o conceito de diversidade viu-se limitado a um debate sobre o multilinguismo. Somente à margem das discussões foi estabelecida uma ligação entre esse conceito e os temas de pluralismo e de liberdade de expressão. Como observam esses autores, durante esse fórum estiveram ausentes debates a respeito da relação entre diversidade de fontes e diversidade de conteúdo, que caracterizam o princípio de diversidade nas discussões sobre regulação dos meios tradicionais.

IV – Conclusões, desafios e propostas sobre a medida de diversidade

As raras tentativas de medição da diversidade no ambiente digital e especialmente na internet construíram-se sobre problemas diversos, alguns presentes e outros herdados do passado e não resolvidos. O primeiro deles é a falta de precisão conceitual sobre o que é a diversidade e, portanto, sobre como e sobre o quê deve-se realizar sua medida. A inexistência de categorias conceituais aplicáveis aos bens e serviços culturais¹⁰ é particularmente evidente. É necessário também citar as dificuldades de classificação dos atores. De fato, é praticamente impossível reunir, em uma única categoria, os atores tradicionais da cadeia de valores – produto-

⁹ Esses autores analisam as transcrições das reuniões preparatórias e as atas das reuniões do Fórum de Governança da Internet (FGI) e outros documentos entre 2006 e 2012 para procurar se o “princípio de diversidade” está tomando forma como princípio diretor da governança da internet e como seu desenvolvimento e sua aplicação seguem um caminho contrário à história do referido princípio nas políticas tradicionais de comunicação.

¹⁰ A tendência foi utilizar as categorias propostas pela indústria na pesquisa acadêmica.

res, distribuidores, exibidores –, e os novos intermediários, tais como os agregadores de conteúdo e motores de busca (para citar apenas alguns), difíceis de serem catalogados.

O segundo obstáculo herdado do passado é a insuficiência de dados sobre o funcionamento de muitos setores culturais e a diversidade de metodologias de estudo quando essa informação existe. Se dentro do ambiente das indústrias culturais tradicionais já era difícil obter informações, essencialmente estatísticas, que permitissem medir a diversidade, sua expansão à internet agravou mais ainda a situação. Torna-se, portanto, indispensável encorajar a pesquisa científica e pública sobre a economia da cultura digital, assim como promover trabalhos que aprofundem o estabelecimento de metodologias comuns para o estudo do setor.

O terceiro problema é a falta de indicadores consensuais para medir a diversidade ou o pluralismo, como observam Napoli e Karppinen:

(...) it is now commonly acknowledged that the problems of market dominance and concentration of media power have not disappeared in the Internet environment. But as was noted in the 2010 workshop on how to measure communication and media in the digital converged era, the degree of concentration is increasingly difficult to measure in the online environment when there are no commonly accepted means to define relevant markets or assign market shares to different types of sources (Napoli & Karppinen 2013).

Observa-se a mesma coisa a respeito dos indicadores para avaliar o desenvolvimento de conteúdo em diferentes línguas:

(...) with the birth of the Web and the growth of the commercial part of the Internet, the academic sector has partly given up the creation of Internet demographic data to the private sector, and perhaps more controversially to the marketing sector. This has created privately held, rather than publicly available, data. This has often led to the lack of transparency of research methodologies (Pimienta, Prado & Blanco 2009: 7-8).

Do ponto de vista da produção, distribuição e difusão/exibição, o novo setor audiovisual viu aparecerem novos atores e, ao mesmo tempo, grandes transformações para os que já existiam. Os fornecedores globais de conteúdo – alguns vindo diretamente das indústrias de *hardware* e de *software* –, assim como os provedores domésticos e os novos intermediários que já não podem ser classificados segundo as antigas categorias baseadas na cadeia de valores das indústrias culturais tradicionais, desenham um roteiro complexo, baseado em lógicas ainda difusas e em tensão, que a medida de diversidade deve levar em conta. O principal obstáculo, neste sentido, é saber como medir o grau de diversidade quando ainda é difícil estabelecer os limites dos mercados nos quais os agentes se movem e, conseqüentemente, gerar critérios de segmentação do universo infinito da internet para sua avaliação. Em paralelo, existe também a dificuldade de medir o tamanho e a origem geográfica destes agentes em um contexto marcado não só pela opacidade da informação, mas também pela desterritorialização, com fluxos e interações que cada vez podem ser menos pensados em termos espaciais.

Quanto à diversidade dos conteúdos, até agora a maioria dos estudos abordaram-na em sua dimensão linguística. Apesar de importante, é indispensável ultrapassar essas fronteiras e integrar outras dimensões de análise da diversidade. Saber se a evolução em direção a esse novo ecossistema gerou não só mais conteúdos, mas também mais diversidade de conteúdo, é uma questão que somente poderá ser esclarecida estudando outras categorias substanciais – entre elas, as propostas clássicas de McQuail (1998), que são a política, a geografia e o sociocultural –. Ao mesmo tempo, seria igualmente interessante medi-la em função da reciclagem de conteúdos, capturando níveis de originalidade *versus* reutilização.

Do ponto de vista da diversidade consumida, a digitalização desencadeia a necessidade de desenvolver novos instrumentos de medida que permitam avaliar a visualização

direta e diferida, a visualização de conteúdos em movimento, o consumo a partir dos computadores, *smartphones*, tablets, etc., e os efeitos da multi-tela. Esses instrumentos devem ultrapassar a medida de audiência *offline*, utilizada para medir o consumo até hoje. Diferentes organizações e empresas realizam medidas em torno dos meios digitais, mas que variam segundo seu grau de complexidade e seus instrumentos. A inconsistência e a falta de homogeneidade que resultam disso criaram um obstáculo importante no avanço da medida da diversidade de conteúdos produzidos e, mais fundamentalmente, de conteúdos consumidos.

Para medir o nível de diversidade de consumo, seria necessário incluir mecanismos capazes de diferenciar as mídias digitais que permitem repetição de visualização, reproduções ou interatividade (por exemplo, videogames *online*), das que não o fazem – por exemplo, o episódio de um seriado de TV *online* – (DMMF Report 2013). As novas possibilidades técnicas de *download* ou de visualização em *streaming*, com o consumo de ofertas lineares ou sob demanda, apresentam novos desafios para a medição da diversidade consumida. A estes vêm acrescentar-se outros obstáculos, tais como o de avaliar o consumo em plataformas não legais ou sem autorização, ou o consumo ou *downloads* a partir das tecnologias *peer to peer*. Neste sentido, toda tentativa de monitoramento deve ser baseada na substância e não na plataforma, sendo, em última análise, tecnologicamente neutra.

Referências

- Bagdikian, B. (2004) *The new media monopoly*, Boston: Beacon Press.
- Baker, A. (2002) *Media markets and democracy*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Benkley, Y. (2006) *The wealth of networks*, New Haven: Yale University Press.
- Carpenter, S. (2010) 'A study of content diversity in online citizen journalism and online newspaper articles', *New Media and Society*, 12(7): 1064-1084.
- Castells, M. (2009) *Comunicación y poder*, Madrid: Alianza.
- Champion, K. (2015) 'Measuring Content Diversity in a Multi-Platform Context', *The Political Economy of Communication*, 3(1): 39-56.
- Champion, K., Doyle, G. & Schlesinger, P. (2012) 'Researching Diversity of Content in a Multi-platform Context', paper presented at the Innovation and Diversity in the Media Economy, Bruselas. <http://www.gla.ac.uk/media/media_307054_en.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- Compaine, B. & Smith, E. (2001) 'Internet radio: A new engine for content diversity', paper presented at the International Telecommunications Society Conference, Dublin.
- Dahlberg, L. (1998) 'Cyberspace and the Public Sphere: Exploring the Democratic Potential of the Net. Convergence', *The International Journal of Research into New Media Technologies*, 4: 70-84.
- DMMF Report (2013) *Digital Media Performance Measurement Framework*. <<http://www.cmf-fmc.ca/documents/files/programs/dm-reporting/2015-16-dmmf-summary.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Doyle, G. (2010) 'From television to multi-platform: Less from more or more for less?', *Convergence*, 16(4): 431-449.
- Farchy, J. & Ranaivoson, H. (2011) 'Do public television channels provide more diversity than private ones?' , *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 1(1): 50-63.
- Fenton, N. (2010) *New Media, Old News Journalism and Democracy in the Digital Age*, London: Sage.

- Freedman, D. & Schlosberg, J. (2001) *Mapping digital media: United Kingdom*, New York: Open Society Foundation.
- Forbes (2012) *Apple Now Most Valuable Company in History*, Forbes. <<http://www.forbes.com/sites/benzingainsights/2012/08/21/apple-now-most-valuable-company-in-history/> – 5a80b7a51506> (acessado 06 outubro 2016).
- Gerrand, P. (2007) 'Estimating linguistic diversity on the Internet: A taxonomy to avoid pitfalls and paradoxes', *Journal of Computer-Mediated Communication*, 12(4): 1298-1321.
- Gershon, R. (1996a) 'International deregulation and the rise of transnational media corporations', *Journal of Media Economics*, 6(2): 3-22.
- Gershon, R. (1996b) *The transnational media corporation: global messages and free market competition*, Mahwah: Erlbaum.
- Gitlin, T. (2002) *Media Unlimited: How the Torrent of Images and Sounds Overwhelms Our Lives*, New York: Henry Holt.
- Guèvremont, V. (2013) *Preliminary Reflection on the Implementation of the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions in the Digital Age*. <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2490278> (acessado 06 outubro 2016).
- Hamelink, C. (2000) *The Ethics of Cyberspace*, London: Thousand Oaks & New Delhi: Sage Publications.
- Helberger, N. (2011) 'Media Diversity from the user's perspective: An introduction', *Journal of Information Policy*, 1, 241-245.
- Karppinen, K. (2009) 'Rethinking media pluralism and communicative abundance', *Observatorio (OBS*) Journal*, 11: 151-169.

- Lin, C. & Jeffries, L. (2001) 'Comparing Distinctions and Similarities Across Websites of Newspapers, Radio Stations, and Television Stations', *Journalism and Mass Communication Quarterly*, 78(3): 555-573.
- Marsden, C. & Verhulst, S. (1999) *Convergence in European Digital TV Regulation*, London: Blackstone.
- McChesney, R. (2013) *Digital Disconnect*, New York: The New Press.
- McDonald, D. & Dimmick, J. (2003) 'The conceptualization and measurement of diversity', *Communication Research*, 30(1): 60-79.
- McQuail, D. (1998) *La acción de los medios. Los medios de comunicación y el interés público*, Buenos Aires: Amor-rurtu.
- Miège, B. (1990) 'Convergencia frecuente, fusión improbable', in E. Bustamante (Ed.) *Telecomunicaciones y audiovisual en Europa. Encuentros y divergencias* (pp. 19-24), Madrid: Fundesco.
- Moreau, F. & Peltier, S. (2004) 'Cultural Diversity in the Movie Industry: A Cross-National Study', *The Journal of Media Economics*, 17(2): 123-143.
- Napoli, P. (1997) 'Rethinking program diversity assessment: an audience- centered approach', *Journal of Media Economics*, 10(4): 59-74.
- Napoli, P. (1999) 'Deconstructing the Diversity Principle', *Journal of Communication*, 49(4): 7-34.
- Napoli, P. (2011a) 'Diminished, enduring, and emergent diversity policy concerns in an evolving media environment', *International Journal of Communication*, 5: 1182-1196.
- Napoli, P. (2011b) 'Exposure Diversity Reconsidered', *Journal of Information Policy*, 1: 246-259.
- Napoli, P. & Karppinen, K. (2013) 'Translating diversity to Internet governance', *First Monday*, 18(12).
- Oates, S. (2008) *Introduction to Media and Politics*, London: Sage.

- Papacharissi, Z. (2002) 'The virtual sphere: the internet as a public sphere', *New Media Society*, 4: 9-27.
- Picard, R. (2000) 'Audience Fragmentation and Structural Limits on Media Innovation and Diversity', in J. van Cuilenburg & R. van der Wurff (Eds.) *Media and Open Societies: Cultural, Economic and Policy Foundations for Openness and Diversity in East and West*, Amsterdam: Het Spinhuis.
- Pimienta, D., Prado, D. & Blanco, Á. (2009) *Twelve years of measuring linguistic diversity in the Internet: balance and perspectives*, Paris: UNESCO.
- Ranaivoson, H. (2007) *Measuring Cultural Diversity: a Review of Existing Definitions*. <<http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/Ranaivoson.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Salaverriá, R., García Avilés, J. A. & Masip, P. (2010) 'Concepto de Convergencia Periodística', in X. López García & X.P. Fariña (Eds.) *Convergencia digital: Reconfiguración de los Medios de Comunicación en España*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Schäfer, M. (2015) 'Digital Public Sphere', in G. Mazzoleni (Ed.) *The International Encyclopedia of Political Communication* (pp. 322-328), London: Wiley Blackwell.
- Silverstone, R. (2006) *Media and Morality: on the Rise of Mediapolis*, Oxford: Polity.
- UNESCO (2005) *Measuring linguistic diversity on the Internet*, Paris: UNESCO.
- UNESCO (2011) *Measuring the Diversity of Cultural Expressions: Applying the Stirling Model of Diversity in Culture. Two Case Studies*, Montreal: UNESCO.
- Van Cuilenburg, J. (2000) 'On Measuring Media Competition and Media Diversity: Concepts, Theories and Methods', in R. Picard (Ed.) *Measuring media content, quality, and diversity*. Turku, Finlandia: Turku School of Economics and Business Administration.

- Van Cuilenburg, J. (2007) 'Media Diversity, Competition and Concentration: Concepts and Theories', in E. de Bens (Ed.) *Media Between Culture and Commerce*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Wakabayashi, D. (2015) 'Apple: \$710 Billion and Counting', *The Wall Street Journal*, updated 10 February 2015, <<http://www.wsj.com/articles/apple-the-700-billion-company-1423602877>> (acessado 06 outubro 2016).
- Watkinson, J. (2001) *Convergence in Broadcast and Communications Media*, Oxford: Focal Press.

Diversidade de exposição como novo objetivo de política cultural na era digital

(Original em inglês)

MIRA BURRI¹

Introdução

A diversidade foi considerada um objetivo chave de políticas culturais nacionais e internacionais (Burri 2010). A Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais de 2005, adotada sob os auspícios da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), é uma prova clara disso. Por um lado, a Convenção da UNESCO é o auge dos esforços da comunidade internacional para assegurar o espaço regulatório dos legisladores nacionais no campo da cultura. Por outro lado, ela se estende além deste aspecto e da oposição comércio versus cultura, nacional versus internacional, e tenta promover a diversidade como uma matéria de lei e políticas globais. A diversidade cultural, em contraste com o prévio slogan político de “exceção cultural”, tem conotação positiva e potencial para inspirar uma agenda ampla (Craufurd Smith 2007; Burri 2010a, 2014).

¹ Pesquisadora sênior e docente em direito, Universidade de Berna.

Enquanto a Convenção da UNESCO como tratado pode ser considerada tecnologicamente neutra, o foco primário de sua implementação foi colocado sobre meios analógicos de comunicação (Burri 2014). Esta falha é natural e não resulta de razões de política econômica, mas da evolução convencional do direito e de sua tendência em ser ultrapassado pelos avanços tecnológicos (Gervais 2010). De fato, este “erro” flui de “erros” similares em nível nacional, quando da formulação e implantação de conjuntos de ferramentas de política cultural para a proteção e promoção da diversidade cultural (Attentional et al. 2011; Burri 2007, 2013). Este capítulo argumenta que a característica peculiar de todas estas políticas tem sido a quase exclusiva concentração na *diversidade de oferta* – isto é, na disponibilidade de diversos formatos, meios, proprietários de mídia, etc. O capítulo lança dúvidas sobre a viabilidade e também sobre a eficiência de tais políticas na era digital. Ele questiona a subjacente presunção de uma relação de causa e efeito entre diversidade de fonte, diversidade de conteúdo e o real conteúdo diverso *consumido*.

Entretanto, é preciso salientar que o presente capítulo não tem a intenção de simplesmente criticar as políticas passadas e presentes. Ao contrário, ele busca fornecer uma análise prospectiva das possibilidades oferecidas pelas tecnologias digitais e de como estas podem ser melhor utilizadas para assegurar a diversidade de exposição – isto é, uma paleta de conteúdos diversos, efetivamente consumidos por usuários.

Este capítulo argumenta que embora o equilíbrio entre intervenção e não intervenção do Estado na mídia digital seja certamente frágil e os direitos individuais devam ser salvaguardados (Valcke 2011), pode haver caminhos sutis para intervir e promover a diversidade de exposição.

Este capítulo não questiona que a diversidade cultural seja um objetivo que valha a pena perseguir e assume que isso não mudou na era digital. No entanto, ele busca fragmentar este objetivo (de modo a incluir a diversidade de

exposição), permitindo uma calibragem mais cuidadosa das ferramentas de política cultural aplicadas. O capítulo é particularmente voltado para o setor de mídia audiovisual. Este foco é justificado, pois a mídia audiovisual tem sido não só o alvo principal das políticas de diversidade domesticamente (Footer e Graber 2000), mas também o principal campo de batalha nas políticas de comércio exterior – desde o GATT de 1947 (*General Agreement on Tariffs and Trade* – Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio) e em particular durante a Rodada de Negociações do Uruguai (Trumpbour 2007; Singh 2008).

O capítulo começa com uma breve introdução a algumas das características determinantes do novo ambiente digital e às diferenças deste espaço quando comparado à mídia analógica. Este capítulo argumenta que nesse contexto em que se desenvolvem diferentes processos de comunicação e informação, faz sentido que os formuladores de políticas de cultura definam a diversidade de exposição como um alvo específico – acima de tudo, por conta da ausência de relação casual entre diversidade de fonte e de conteúdo, assim como de diversidade de consumo, e por causa dos perigos da comunicação intermediada que prevalece *online*. Finalmente, o capítulo destaca algumas propostas que poderiam ajudar a tratar desses desafios e conceber ferramentas apropriadas que contribuam para um ambiente vibrante e culturalmente diverso.

I – Diversidade no espaço da mídia digital: suposições e realidade

As transformações no ambiente digital caracterizadas pelo advento e ampla difusão da Internet são multifacetadas. Ano após ano, seus efeitos foram capturados, ainda que não sem controvérsias, por excelentes estudos (ex. Benkler 2006; Sunstein 2007). Não é o propósito deste capítulo

descrever ou medir as dimensões quantitativas e qualitativas destas transformações (Cave et al. 2009; Bilbao-Orsorio et al. 2013). Seu enfoque são os desenvolvimentos específicos que possam ser fundamentais para perseguir os objetivos de diversidade cultural neste novo espaço. Neste sentido, estamos particularmente interessados nos novos modos em que o conteúdo é produzido, distribuído, acessado, consumido e reutilizado no espaço digital.

Para compreender estas mudanças, começamos com uma perspectiva “macro”, onde tendências transformacionais chave são destacadas. Em seguida, tentamos apresentar algumas imagens “micro”, mais granulares, que capturam desenvolvimentos complexos que vão às vezes de encontro a suposições comumente aceitas.

A – Macrotendências

Como linhas de mudança mais amplas, podem-se identificar as seguintes características do espaço da nova mídia:

(a) *“espaço de prateleira” ilimitado e conteúdo abundante.* Na era digital, a noção de escassez foi fortemente modificada. Proliferaram-se blogs, sites de redes sociais, mundos virtuais e outras formas de informação e comunicação disponíveis na Internet, os quais se tornaram meios de comunicação viáveis, coexistindo próximo aos meios tradicionais, oferecendo uma nova maneira de acessar informação e/ou uma informação inteiramente nova. O volume de informação que está disponível o tempo todo a partir de qualquer ponto conectado à Internet é simplesmente assombroso. Há, na verdade, escassez de atenção.

Vale também notar a maneira diferente com que a informação é organizada no espaço digital. O fato de que quaisquer dados podem ser expressos no formato digital mudou completamente as regras para se *organizar* informações (Weinberger 2007). Em contraste aos métodos convencionais de catalogar, tais como o sistema decimal Dewey para organizar bibliotecas, o ambiente digital possibilita um

arquivo de informação abrangente, dinâmico e interligado que pode ser buscado através de um único ponto de entrada de acordo com critérios ilimitados.

(b) *novas maneiras de distribuir, acessar e consumir conteúdo*. Possíveis através de múltiplos equipamentos conectados à quase ubíqua Internet, os padrões para lidar com informação mudaram. A distribuição instantânea para milhões de pessoas, puxando conteúdo em vez de recebê-lo de forma passiva, assim como o consumo simultâneo vindo de muitas fontes, são apenas algumas das características (diferentes da TV) da comunicação contemporânea *online*. Naturalmente, elas têm sérias repercussões para os usuários, negócios, e para todo o mercado de bens e serviços de informação. Elas também mudaram a transparência dos símbolos culturais e as maneiras pelas quais eles circulam nos contextos globais e locais (Benkler 2006).

(c) *novos modos de produção de conteúdo*. Redução de barreiras à participação, bem como possibilidades (ainda maiores) trazidas pelas tecnologias digitais, permitem aos indivíduos e grupos de indivíduos criarem novos conteúdos, brincar e fazer um *remix* de conteúdos existentes (Benkler 2006; Jenkins 2008). Este tipo de criatividade, interatividade e cooperação é único à mídia digital e constitui um afastamento radical da imagem convencional de audiências massivas e passivas.

B – Microdesenvolvimentos

Enquanto as transformações acima foram tematizadas na literatura e parecem refletir tendências mais amplas, elas *talvez* escondam alguns desenvolvimentos mais complexos no consumo da mídia e no acesso a ela. Para oferecer um olhar mais cauteloso, examinamos três das narrativas mais comumente partilhadas acerca dos efeitos das tecnologias, a saber: (1) a abundância e (2) a diversidade de conteúdo, bem como (3) a falta de intermediários.

1. Abundância

Frequentemente, falamos de abundância de conteúdo como um fato no espaço digital. Como se pôde notar anteriormente, se olharmos para os números, tais como o tamanho da web,² ou a disponibilidade de dados *online*, não somente há abundância, mas ela é também estonteante. Em um mundo de convergência (Comissão Europeia 2013), não devemos destacar de forma separada plataformas *online*, ou mesmo a mídia audiovisual, uma vez que a mídia impressa tradicional (tais como os jornais) ou os novos atores (tais como os provedores de jogos digitais e de mundo virtual) tornaram-se ativos também no conteúdo visual e os usuários frequentemente tratam estas fontes de informação como intercambiáveis (Horlings et al. 2005; Pew Research 2014). Em última instância e conforme a sabedoria convencional, isso torna o número de itens de conteúdo mais alto e a variedade, maior.

Apesar dessa abundância espantosa de conteúdo, pode ser que acessá-la na prática não seja tão fácil (ex. Burri 2012). De fato, as limitações de natureza prática e jurídica abundam, especialmente à medida que o ambiente de rede digital amadurece. As barreiras podem ser várias e vão de padrões técnicos e outros obstáculos à interoperabilidade, até direitos de propriedade intelectual aplicados de maneira opaca através de sistemas de gerenciamento de direitos digitais (*digital rights management*), ou outras formas de controle através de código e tecnologia em geral (Lessig 1999, 1006; Zittrain 2008, Brown & Marsden 2013). Filtros são o exemplo preponderante do acesso restrito à informação, e estão longe de ser o único. Como Verhulst aponta neste contexto, as novas tecnologias introduziram novos tipos de escassez, à medida que o controle da informação passa de antigos para novos intermediários capazes de controlar

² Em 12 de fevereiro de 2016, o número de páginas web indexadas era de 4,84 bilhões, <http://www.worldwidewebsize.com/> (acessado 06 outubro 2016).

o fluxo e o acesso à informação, a partir de pontos de entrada múltiplos e crescentes (Verhulst 2007), conforme mostramos abaixo.

2. *Diversidade*

Como corolário da abundância, a *diversidade* do conteúdo *online* é também comumente tomada como certa. Duas teorias muito difundidas, ambas baseadas em aspectos do novo ambiente digital, sustentam tais afirmações. A primeira, chamada de Teoria da *Long Tail*, prega a diversidade gerada naturalmente, à medida que as barreiras de entrada permitem que novos atores do mercado se posicionem e façam uso dos mercados de nicho, que são economicamente viáveis no ecossistema devido aos custos de distribuição e armazenagem dramaticamente decrescentes (Anderson 2006). A Internet também permitiu a dramática redução nos custos de busca. Por um lado, isto significa o tempo investido na busca; por outro lado, sua eficiência (Brynjolfsson et al. 2011). A Internet, como se notou anteriormente, é uma rede não linear que permite a busca através de um único ponto de entrada. Os motores de busca nos ajudam a localizar o conteúdo dentro de um volume enorme de informação dinâmica, tornando-se os “sustentáculos da Internet” (Grimmelman 2007: 3; Weinberger 2007). A disponibilidade de novos facilitadores, tais como as marcações (*tagging*) amostras, *feedback* e recomendações, possibilitam aos usuários encontrar os produtos desejados e até descobrir novos produtos (Brynjolfsson et al. 2006). Ferramentas avançadas, tais como as críticas dos clientes da Amazon, baseadas na inteligência coletiva (Surowiecki 2003), emergiram como novas instituições de orientação, criando filtros de dados eficientes.

No espaço digital, também é verdade que o conteúdo permanece acessível e usável muito tempo após sua tradicional visualização “única” nos cinemas e na TV. “Puxar” conteúdo individualmente de uma seleção virtualmente

ilimitada pode de fato mudar o *valor* que se dá ao conteúdo cultural. A popularidade dos documentários ou séries originais no *Netflix* pode ser uma prova disso.

De certa forma, a teoria da *Long Tail* prometeu correções a muitas das falhas de mercado dos mercados de mídia tradicional, definidos por escassez, altas barreiras de entrada e economias de escala e escopo. Ela sugeriu um novo tipo de distribuição de conteúdo, à medida que oferta e demanda encontram-se não somente para produtos “dominantes” no mercado, disponíveis na “cabeça” da serpente, mas também para muitos outros produtos, agora disponíveis na “cauda” cada vez mais longa (Anderson 2006: 26). Fundamental para nosso debate, tudo isso põe em dúvida a adequação dos modelos atuais de intervenção do Estado nos mercados de mídia (Burri 2012).

Outro desafio importante aos modelos regulatórios existentes vem do fenômeno do conteúdo criado pelo usuário (*user created content* – UCC). O UCC foi considerado uma ferramenta poderosa de democratização de produção e distribuição de conteúdo, possibilitada pela crescente penetração da banda larga, assim como pela queda de preços e quase ubíqua disponibilidade dos equipamentos conectados (Benkler 2006). Pode-se dizer que o UCC contém os componentes-chave de diversidade, localismo e não comercialismo (Goodman 2004) e neste sentido poderia prontamente responder a objetivos de interesse público sem intervenção adicional. Além disso, arguiu-se que a comunicação facilitada pela Internet sem intermediários ou outras barreiras de acesso significativas já criou o desejado e vibrante “mercado das ideias” (Lessig 2006: 245).

Miel e Farris (2008: 4) oferecem um retrato desta visão altamente otimista: “O debate vigoroso – agora aberto a todos – permite níveis de participação sem precedentes. Erros e mentiras de políticos, corporações e mídia irresponsável são rapidamente corrigidos pelo escrutínio da multidão. As histórias autênticas sobre as vidas de pessoas reais são parte de um espaço de informação mais humano.

A produção multimídia fácil e barata e as ferramentas de remixagem trazem à luz vozes renovadas. A Internet nos conecta a pessoas e ideias do mundo todo que nunca teríamos encontrado no passado”.

Sem dúvida, é grande o apelo dessas teorias transformativas, devidamente mobilizadas nos debates para reformar as políticas culturais para a mídia. Entretanto, a evidência das práticas atuais parece muito mais nuançada.

Quanto à *Long Tail*, não está muito claro, pelo menos até hoje, se um ambiente de escolha sem precedentes e ferramentas sofisticadas para acessar conteúdo ajuda ou fere as perspectivas de conteúdos que não residem tradicionalmente na “cabeça” (Napoli 2012). Uma das características inerentes da nova “economia da atenção” é o nível granular de competição por público, de modo que, enquanto as plataformas *online* oferecem a possibilidade de rastrear a popularidade de informações e entretenimentos individuais, as decisões editoriais podem ser distorcidas a favor de tópicos e gêneros que tenham apelo de massa (Miel & Farris 2008: 33). Também, como as corporações globais de mídia tradicional e da Internet se fundem na busca de uma melhor utilização de todos os canais e plataformas disponíveis, a diversidade pode de fato estar perdida. A questão do consumo real, que é de particular interesse para nós, é também controversa, como mostramos abaixo.

O positivismo para a criatividade do usuário ainda é forte. No entanto, temos visto até agora poucas mudanças no direito e na prática que procurem refletir os novos processos criativos e acomodar efetivamente as formas do UCC. O atual regime de direitos de autor é centrado no autor e, frequentemente, insuficientemente flexível (ex. Burri 2011). Ademais, e mais relevantemente para a nossa discussão, ainda se disputa o quão real é essa produção de conteúdo local e como ela impacta discursos culturais. Vozes céticas atentam para os perigos da fragmentação do discurso (Sustein 2001, 2007; Pariser 2011). Por exemplo, enquanto as primeiras análises da blogosfera aplaudiram a

facilidade de participação e as incríveis possibilidades de discurso livre, recentes relatos são menos exaltantes e na verdade inquietantes. Cammaerts (2008: 363) sugere, por exemplo, que a blogosfera foi colonizada pelo mercado, com “uma cada vez mais crescente mercantilização de conteúdo e tendências de concentração levando à criação de oligopólios”. A censura feita por Estados, organizações e indústrias prolifera e muitos espaços se tornam apropriados por elites políticas e culturais, as quais estão naturalmente mais bem posicionadas em termos de capacidade e finanças para uma mobilização forte e rápida (Cammaerts 2008: 366-368; Hoofd 2011). No nível individual, tais processos negativos se desenvolvem no controle social feito pelos cidadãos, na intimidação feita por blogueiros e comunidades, bem como devido a vozes antidemocráticas concentradas que questionam valores sociais fundamentais (Cammaerts 2008: 369-371). Estes perigos estão bem refletidos no contexto dos intermediários também, como demonstraremos a seguir.

3. Intermediários

Outro mito do *cyberspace*, o qual demanda um olhar mais de perto e é de particular importância para o nosso debate, é que *intermediários não existem* e que se pode escolher livremente qualquer conteúdo a qualquer momento. Como demonstra a prática da mídia digital, este mito não reflete a realidade. Na realidade, intermediários com diferentes tipos de controle sobre as escolhas que nós *fazemos* e sobre as possibilidades de escolha que nós *vemos* existem em grande quantidade. Focamos aqui em particular nos *gatekeepers* ou controladores de acesso existentes nos níveis de aplicação e conteúdo – o que Helberger chama de “intermediários de escolha” (Helberger 2011, 2011a) e Miel e Farris, de “novos editores” (Miel & Farris 2008: 27).

Convencionalmente, no mundo *offline*/análogo, os papéis editoriais estavam concentrados sob o teto de uma única instituição. Escolhas editoriais eram baseadas em uma certa seleção limitada de materiais, que eram de certo modo “propriedade” da instituição de mídia. Produtos editoriais eram finitos, determinados pelas limitações inerentes a cada meio, tais como as páginas de um jornal impresso ou a duração de uma radiodifusão. Dirigia-se também tipicamente a um público alvo a um certo ritmo, que tinha uma influência na amplitude e profundidade do conteúdo – ex. os jornais diários, as edições semanais ou uma reportagem excepcional. O formato alcançava todo o público de uma dada publicação ou programa da mesma maneira.

A paisagem é decididamente diferente agora, pois essas limitações analógicas foram removidas e acionaram mudanças importantes na composição e consumo dos produtos de mídia (Miel & Farris 2008). Os novos editores são múltiplos e espalhados, e parecem estar tanto aumentando quanto limitando um consumo diverso. Miel e Farris (2008; também Latzer et al. 2016) oferecem uma taxonomia útil das novas instituições editoriais. Algumas delas são verdadeiramente nativas da *web*; outras, uma adição às práticas da mídia convencional.

(i) *Agregação*, que é o processo de juntar diferentes tipos de conteúdo de maneira personalizada e atualizá-lo constantemente, pertence ao primeiro grupo. Este tipo de editor personalizado é oferecido em diversas plataformas, para diversos tipos de conteúdo – seja notícias, entretenimento ou fofocas. Ele automaticamente gera informação sob medida para um perfil particular de usuário e/ou sua experiência anterior de maneira aparentemente contínua. A informação usada é comumente produzida em outro lugar. Então, os três grandes agregadores de notícias (Yahoo!, AOL e Google) todos se baseiam na mídia tradicional, tais como a Associated Press (AP), para a seleção de seus conteúdos (Miel & Farris 2008: 28). Isto pode dispersar um pouco do criticismo convencional de que os agregadores amplificam

o impacto de fontes não tradicionais e não confiáveis (Keen 2007); por outro lado, é evidente que o conteúdo não se torna mais abundante, mas meramente mais distribuído. O consumo em última essência parece limitado a um punhado de fontes dominantes *online* que são, como regra, profissionalmente produzidas por homens brancos e instruídos (Hindman 2009).

(ii) A *busca* é hoje em dia absolutamente essencial (Grimmelman 2014). Ela é atualmente o ponto de partida para a maioria das experiências *online* e o motor mais significativo do tráfego *online* (Ofcom 2008). Sem estar indexado e ser buscável na rede, o conteúdo torna-se simplesmente inexistente (Introna & Nissenbaum 2000). O negócio de busca é também altamente concentrado com muito poucos provedores, e com o Google se distanciando claramente de seus concorrentes (Travis 2009). Genericamente falando, está no interesse de longo prazo dos provedores de busca atender às necessidades de seus usuários – tanto como consumidores quanto como cidadãos. Dito isto, deveria acentuar-se que os resultados de busca são gerados algoritmicamente e atribuem automaticamente relevância a certas unidades de informação. A seleção automatizada é propensa à manipulação usando uma variedade de técnicas de otimização dos motores de busca (Ofcom 2008).

(iii) A *marcação social de favoritos* (*social bookmarking*) é cada vez mais importante como mecanismo para dar proeminência a conteúdo. Aqui a multidão age como um editor através de diversos sistemas de *bookmarking* e de ranqueamento, tais como Reddit, Technorati ou Del.icio.us. Como parte do fenômeno de mídia social, estes mecanismos não somente personalizam o consumo de mídia, mas também são bem-sucedidos ao comandar a atenção de grandes grupos (Miel & Farris 2008: 30). Naturalmente, a indústria de *marketing* aprendeu rapidamente a incorporar estas ferramentas e utilizá-las para mobilizar a atenção dos consumidores.

No geral, através de todos estes diferentes mecanismos, a rede funciona como um editor multicanal. Do lado positivo, pode ser justificável olhar “o ambiente da mídia em rede como uma mente social virtual que produz algo mais rico, mais representativo e mais aberto a ideias que o modelo de mídia de massa descendente do passado” (Miel & Farris 2008: 30). Por outro lado, este positivismo pode ser profundamente falho. Frequentemente, também o funcionamento do sistema é de certa forma fortuito – a trajetória da obscuridade *online* para a proeminência permanece muito pouco compreendida, uma vez que há variáveis demais (Bilton 2014).

Pensando sobre as funções sociais, especialmente culturais, da mídia no contexto de nossa discussão, pode ser que este ambiente complexo apresente certos perigos de diversidade de exposição reduzida e fragmentação de discurso (Sustein 2001, 2007).

Primeiramente, precisamos reconhecer as possíveis interferências à autonomia individual dos usuários e à liberdade de escolha. Como argumentam Latzers et al. (2016), enquanto a utilização de filtros reduz os custos de busca e informação e facilita a orientação social, ela pode ser “comprometida pela produção de riscos sociais, entre outras coisas, ameaças a direitos e liberdades básicos, assim como impactos na mediação das realidades e no desenvolvimento futuro das pessoas”. Neste sentido, a autonomia do usuário no novo espaço de informação torna-se extremamente dependente de sua competência midiática (High Level Group on Media Freedom and Pluralism 2013).

A segunda preocupação neste contexto tem a ver com o impacto da produção e consumo de mídia personalizados. No sentido anterior, há uma tendência recente em direção à produção automatizada de conteúdo, em que os algoritmos conduzem a tomada de decisão nas organizações da mídia através da previsão dos padrões de consumo e preferências do público (Napoli 2014; Saurwein et al. 2015). Enquanto em algumas áreas isto pode ser visto como benéfico, ao dar

ao público o que ele quer, em outras áreas, tais como de notícias, isto pode ser altamente problemático, à medida que notícias e assuntos atuais são adaptados a variáveis políticas, sociais e demográficas de comunidades específicas. Napoli (2014) tematiza também as chamadas “fazendas de conteúdo”, que, baseadas em dados como termos de busca popular, vendas de palavras-chave para fins publicitários e conteúdo disponível, produzem rapidamente conteúdos de baixo custo para atender a essa demanda. “A produção, então, representa a predição do tipo de conteúdo para o qual existe a mais alta demanda de anunciantes e públicos não atendidos” (Napoli 2014: 35). A criação de conteúdo é completamente mercantilizada e possivelmente danosa a qualquer função de interesse público da mídia que possamos imaginar.

Nesse segundo sentido, a personalização do regime da mídia, conforme um perfil distinto ou experiência prévia, “promove conteúdo geograficamente próximo, bem como socialmente e conceitualmente familiar” (Hoffman et al. 2015: 1365). Hoffman et al. (2015) argumentam que a mídia social apenas exacerba este efeito através da combinação de duas dimensões de “homofilia”: similaridade de pares e de conteúdo. Isto pode não ser particularmente condutivo a se tomarem decisões equilibradas e informadas – seja individualmente ou em grupo (Sustein 2006). Enquanto estas situações foram diferentemente etiquetadas – “*cyber ghettos*” (Dahlgre 2005), “bolhas de filtro” (Pariser 2011), “câmaras de eco” (Sustein 2001) – todas elas apontam para a fragmentação do discurso público e possível polarização de visões.

C – Conclusões intermediárias

A seção acima procurou destacar a amplitude e profundidade das transformações que as tecnologias digitais trouxeram nas últimas duas décadas, bem como a complexidade e incerteza quanto ao impacto social delas. Particularmente com respeito ao objetivo fundamental de política cultural

da diversidade e às condições gerais do discurso livre no espaço da mídia digital, há um número de ambiguidades. Por um lado, as possibilidades de criar, distribuir, acessar e consumir conteúdo parecem ser sem precedentes – dificilmente podemos comparar com o mundo *off-line*/analógico da televisão, do jornal e das revistas. Por outro lado, conforme demonstramos com respeito às suposições implícitas de abundância, diversidade e comunicação sem intermediários, as coisas não são tão simples. De fato, avançamos que em muitos sentidos a diversidade, em particular a diversidade de exposição, pode ter sido reduzida. Embora não possamos ainda ser definitivos nesta suposição, uma vez que parece que ainda sabemos muito pouco sobre como as pessoas combinam fontes *online* e *off-line*, como as mudanças na entrega e consumo da mídia estão verdadeiramente afetando sua consciência pública, sua construção de opinião e seu engajamento cívico, e como estas mudanças se aplicam a diversas gerações (Miel & Farris 2008; Webster & Ksiazek 2012), nós podemos, todavia, admitir duas coisas importantes.

A primeira coloca em séria dúvida a relação causal entre diversidade de fonte e de conteúdo e a real diversidade consumida. O que parecia ser pelo menos algo plausível sob as condições da mídia analógica, onde as fontes eram poucas, é agora, sob as condições da mídia digital, extremamente difícil de acreditar. Intimamente relacionado a esta dúvida está a questão acerca da adequação das ferramentas de política cultural aplicadas atualmente, que, quase exclusivamente, têm como alvo a diversidade de fonte e de conteúdo. Na seção seguinte, exploramos alguns instrumentos alternativos.

II – Em direção à diversidade no consumo

Como reagir ao novo ambiente de mídia esboçado acima e projetar uma intervenção apropriada do Estado que assegure a diversidade, e em particular diversidade no consumo?

Pensando nas situações específicas onde o acesso ao conteúdo pode ser entravado ou tornado difícil, poder-se-ia sugerir um número de condições de estrutura básica para melhorar as chances da diversidade de exposição, tais como limiar mais baixo e igual para acessar conteúdo; maior interoperabilidade entre redes, equipamentos e aplicações; não discriminação entre tipos diferentes de conteúdo e aplicações; maior transparência quanto às configurações “default” e termos de serviço com respeito à privacidade; maior certeza jurídica quanto às zonas cinza da lei e da prática dos direitos de autor. A lista de tais condições é longa e demanda a atenção dos formuladores de políticas, pois até nas situações aparentemente técnicas, direitos e valores essenciais, tais como liberdade de expressão, igualdade de oportunidade e justiça são afetados (ex. Zittrain 2008), como provou o debate da neutralidade da rede.³

A seguir, vamos focar em algumas ferramentas que visam mais deliberadamente a diversidade de exposição na mídia.

A – Atualizando as ferramentas existentes

Apesar do fato de que a diversidade de exposição nunca foi explicitamente formulada como objetivo de política cultural (Helberger 2012), houve vários mecanismos, também formulados em termos jurídicos, que buscaram assegurar que os públicos (nacionais) tivessem exposição a certo conteúdo. Uma função importante neste respeito foi atribuída

³ O princípio da neutralidade é intrínseco à arquitetura da Internet. Em sua essência, ele significa que a rede deveria ser neutra em relação ao conteúdo que por ela passa (ex. Wu 2003).

aos *Public Service Broadcasters* (PSBs) (Radiodifusores de Serviço Público), que na tradição europeia⁴ são grandes organizações de mídia, tais como o modelo original da *British Broadcasting Corporation* (BBC), frequentemente financiada por impostos ou através de esquemas de financiamento dual incluindo renda proveniente de propaganda.

É justo notar que ao menos no início da radiodifusão de serviço público, quando os incumbentes gozavam de um estado de monopólio, sua função paternalista era claramente evidente – os PSBs tinham de fornecer ao público um regime misto de notícias, entretenimento e programas educacionais e satisfazer seu “esclarecimento” (Coase 1950: 65). Próximo a este grande projeto dos PSBs, encarregados de fornecer ao público fluxos constantes de “bom” conteúdo que fosse inovador, original e de boa qualidade, houve meios mais sutis de assegurar que os usuários tivessem acesso a tal conteúdo mais facilmente.

Por exemplo, os PSBs na Europa tiveram o privilégio de ocupar os primeiros espaços nos guias de programas eletrônicos (*electronic programme guides* – EPGs) e ganharam com isso a “devida proeminência”. Foster e Broughton (2012:12) demonstram que os EPGs são uma ferramenta importante para que os consumidores encontrem e selecionem programas e há evidência de que canais com espaços perto do topo de cada seção de um EPG têm vantagem na seleção dos espectadores sobre aqueles mais abaixo. No entanto, embora a televisão ainda seja a mídia principal de conteúdo, é provável que isso mude e já há dúvida sobre isso quanto ao público mais jovem. O valor dos EPGs como uma

4 O modelo americano evoluiu diferentemente e os PSBs têm um papel menos proeminente na exposição da mídia e têm uma função de interesse público mais distribuída, frequentemente visando os menos favorecidos, minorias e pobres. O modelo europeu tende a alinhar a mídia com a política cultural, enquanto o modelo americano alinhou-se com a política de telecomunicações e focou em questões de propriedade e acesso (Van Cuilenburg & McQuail 2003).

ferramenta para aumentar a proeminência de um conteúdo específico está fadado a ser reduzido, e há necessidade de ajuste (Foster & Broughton 2012: 19).

Pode-se pensar primeiramente em uma variação “atualizada” do EPG. Foster e Broughton veem isto como um processo de “pequenos empurrões” em duas etapas, por onde os espectadores são atraídos ao canal ou marca dos PSBs e, então, uma variedade de técnicas é usada para “levar a audiência a uma variedade de conteúdo mais ampla do que eles poderiam, de outra forma, ter escolhido para si mesmos” (Foster e Broughton 2012: 11). Os autores justificaram a necessidade de uma nova legislação (no Reino Unido, mas também subsequentemente no nível da União Europeia) que assegure a proeminência das marcas PSB ou marcas de serviços individuais nas plataformas *online*.

Tal arranjo pode ter seus benefícios e se aplica a desenvolvimentos futuros no espaço da mídia digital, onde o acesso a produções produzidas globalmente (principalmente dos Estados Unidos) é a oferta central de muitos pacotes de conteúdo, e novas marcas por demanda focadas em gêneros e demografias específicas (tais como *Netflix*) podem substituir as marcas PSB de gênero misto e interesse geral (Foster & Broughton 2012: 21-22). Esta abordagem de “devida proeminência” pode também receber mais peso na União Europeia, que está agora no processo de rever a Diretiva de Serviços de Comunicação Social Audiovisual (AVMS) como parte da nova e abrangente Estratégia de Mercado Único Digital (Comissão Europeia 2015). Conforme a última consulta das autoridades regulatórias da Europa, parece haver apoio a ferramentas de “proeminência” como forma de implementar o dever dos Estados Membros de “promov[er], quando viável e pelos meios adequados, a produção de obras europeias e o acesso às mesmas”.⁵ Esta abordagem, que pode envolver a inserção de propaganda, *tabs* separados, ou a identificação adequada de trabalhos

⁵ Artigo 13(1) AVMS.

européus (Comissão Europeia 2012; Observatório Audiovisual Europeu 2014), parece ser preferida como a mais eficiente – também porque ela está ligada ao consumo real mais alto de obras europeias e é a menos onerosa para os operadores (Comissão Europeia 2014).

B – Ações e alvos novos

Pensando além dos modelos existentes de intervenção, os formuladores de políticas podem explorar outros tipos de ação. Um aglomerado de tais ações é mais defensivo e se relaciona às atividades dos PSBs. A outra é mais proativa e envolve outros atores do mercado de mídia também. Na primeira categoria, os formuladores de políticas podem se esforçar para destacar um conteúdo cultural específico fornecendo “informação sobre informação”, o que pode eficientemente assistir os usuários a comparar e achar o conteúdo que seja relevante e valioso para eles, enquanto o distinguem de outros “barulhos”. Conforme explica Helberger (2011: 343): “[i]nformar consumidores sobre suas escolhas (na esperança de que eles façam a escolha certa) foi repetidamente avançado como rota preferencial à abordagem tradicional e paternalista de regulamentação da mídia – que regula a oferta e pré-define as escolhas”.

A etiquetagem é a ferramenta mais óbvia e convencional, conhecida das políticas de proteção ao consumidor, que pode ser empregada para maior transparência e para satisfazer estes fins. Helberger (2011) propôs a chamada etiqueta da “diversidade” com este objetivo – para marcar conteúdo como sendo diverso. Outra solução seria de simplesmente estender a marca PSB, ou a marca de uma instituição cultural específica, ou de certo tipo de conteúdo cultural valioso, para mais espaços *online*. Tal rótulo de propósito generalizado pode nos poupar da exigente tarefa de decidir que conteúdo é diverso e em comparação a quê.

Uma ideia semelhante foi explorada durante a revisão dos PSB no Reino Unido no contexto do chamado “*Public Service Publisher*” (PSP – Editora de Serviço Público) (Ofcom 2007). Relevante para nossa discussão sobre etiquetagem, esperava-se que o PSP funcionasse como “uma ‘marca facilitadora’, subordinada a outras marcas aos olhos dos consumidores, mas tendo um importante impacto no processo de decisão – fornecendo uma potencial marca de qualidade, bastante similar à marca ‘Intel Inside’ para PCs” (Ofcom 2007: 8). Tais etiquetas podem não somente ser visíveis nas plataformas diversas onde o conteúdo é oferecido, mas também podem ser designadas como uma *tag* distinta ou um conjunto de *tags* que podem facilitar os processos de busca.

Tal etiquetagem pode ser ligada à questão da confiança na mídia. Como o cenário da mídia digital é profundamente fluido e incerto, o valor associado à mídia pode estar mudando. A confiança pode se tornar absolutamente crítica. Por um lado, isto se refere à confiabilidade do *conteúdo*, sua alta qualidade, independência, precisão e autenticidade (Foster & Broughton 2012: 23). Mas a confiança pode se tornar fundamental ao se fazer escolhas não somente de conteúdo, mas também das *plataformas* que fornecem o conteúdo – no sentido de seu comprometimento com privacidade, com altos padrões éticos (Mayer-Schönberger 2011; Hendy 2013), com transparência de termos de uso e com a facilidade geral de utilização pelo usuário.

Além de informar através de etiquetas, há uma outra questão, a saber, se deveria haver iniciativas políticas específicas que efetivamente visem assegurar o consumo de diversidade. Isto envolve um tipo de intervenção mais profunda e é de certo modo controverso do ponto de vista da interferência com outros direitos, conforme notamos antes. Helberger argumentou, entretanto, que poderia haver importantes efeitos positivos de tal intervenção, a que ela apropriadamente se refere como o alvo do “consumo de princípio”. Ferramentas visando alcançar este alvo acarretam algum tipo de orientação para os usuários a conteúdo

“relevante” e “de qualidade”, certificando-se de que, então, eles consomem a “mistura certa” (Helberger 2011: 346). Nesse formato, as ferramentas de política cultural assumem funções distintas de “paternalismo assimétrico” (Sustein 2000; Sustein & Thaler 2003).

Duas questões críticas surgem neste contexto – de *conscientização* e *serendipidade* – ou seja, “as pessoas conhecem a gama completa de oportunidades de conteúdo disponíveis a elas *online*, e com que frequência elas tropeçam em conteúdo de que gostam, mas que não sabiam que existia?” (Ofcom 2008a: para. 3.95).

Enquanto os meios para aumentar a conscientização podem ser cobertos pelas ferramentas, descritas acima, para informar e atrair público, a questão da serendipidade – ou seja, a de introduzir espectadores ao conteúdo que eles, do contrário, não procurariam, ou de desafiar a opinião dos usuários e expandir seu conhecimento “por acaso” (Ofcom 2008a), não teve a devida atenção até agora. Neste contexto, alguns estudiosos enfatizaram que “encontros [s]erendipitosos poderiam aliviar algumas preocupações acerca de estratégias de ajuste restritivas e da tendência nos usuários de se esconderem em seus ‘casulos de informações’”, e “promover a compreensão e abertura da mente e, desse modo, também avançar objetivos democráticos” (Helberger 2011a: 454). O espaço digital e as várias maneiras de analisar dados e agregar conteúdo propiciam a oferta aleatória de diversos tipos de conteúdo, que podem ser exibidos perto daquele conteúdo escolhido pelo espectador ou em específicas áreas para “menos buscados”, “menos vistos” e em outros tipos de listas menos populares e não dominantes. Ademais, uma vez que parece haver uma grande diferença na disponibilidade e detectabilidade de gêneros específicos de conteúdo cultural, o meio digital pode ser adequado para estabelecer ligações de gênero cruzado, de modo a aumentar as chances de um consumo diverso mais generalizado.

Contudo, deveria haver precaução nestas ofertas aleatórias, pois elas podem ser simplesmente ignoradas ou podem até mesmo perturbar a experiência do espectador. As pesquisas têm demonstrado que deve haver mais do que simplesmente a sorte para encontros serendipitados. Schönbach explica que, para que funcionem e incentivem os usuários, as surpresas devem-se “inserir no que é familiar” (Schönbach 2007; Helberger 2011a). Hoffman et al. (2015: 1363) argumentam na mesma linha que somente podemos falar de “experiência de diversidade” se os usuários “percebem e digerem este conteúdo de acordo com suas motivações, consciência e capacidades”.

No geral, pode-se argumentar que no complexo espaço da mídia digital, precisam-se de “bons agregadores” de conteúdo que possam contrapor algumas das características negativas das comunicações digitais e assegurar que conteúdo de serviço público seja realmente encontrado e consumido (Goodman & Chen 2011; Burri 2015). Na era do “Big Data” (Mayer-Schönberger & Cukier 2013), pode-se assumir que é exequível projetar tais editores inteligentes. Permanece a questão do equilíbrio entre a virtude da intervenção e seus possíveis efeitos colaterais, que são intrínsecos a tais ações paternalistas.

III – Conclusão: Novas ferramentas de política cultural para a mídia

Apesar das vastas transformações trazidas pelas tecnologias digitais, houve poucas mudanças nas ferramentas de política cultural da era pré-Internet. Uma explicação plausível origina-se nas existentes dependências de trajetória (Liebowitz & Margolis 2000; Page 2006) nas políticas nacionais, as quais impediram uma real inovação até agora. Interessados bem organizados e políticos com interesse próprio, lucrando em curto e médio prazo com a defesa de valores

nacionais, anticomercialização e antiglobalização, entravaram reformas políticas, conforme previa a teoria de escolha pública (Shughart 2007). Outra explicação deriva da complexidade dos assuntos envolvidos e da inerente dificuldade de apontar os instrumentos de política que funcionem, e que contribuam eficiente e efetivamente com os objetivos fundamentais de política cultural, tais como a sustentação de uma esfera pública diversa e vibrante.

As incríveis possibilidades de criar, distribuir e acessar conteúdo através de uma variedade de plataformas e equipamentos no ambiente digital, de fato, chamam, por um lado, por uma menor intervenção do Estado. Embora isso possa ser verdadeiro, demonstramos, por outro lado, que as condições de liberdade de expressão podem frequentemente se tornar desafiadoras, a soberania do usuário pode ser prejudicada e a diversidade pode ser seriamente reduzida – com consequências potencialmente graves em termos culturais, políticos e de liberdade individual. Também demonstramos que o objetivo da diversidade de exposição foi insuficientemente tematizado nas discussões sobre políticas, e que muitos dos instrumentos de política cultural aplicados atualmente podem não permitir atingir esse objetivo.

Como um conceito teórico relativamente jovem, a “diversidade de exposição” nos permitiu explorar novos caminhos de governança cultural proativa e pensar sobre os diversos graus de intervenção que possam satisfazer o precário equilíbrio entre a autonomia do usuário e o objetivo de interesse público da diversidade. Apresentamos em particular algumas propostas para aumentar a conscientização sobre a disponibilidade de conteúdo de serviço público, bem como para aumentar o nível de diversidade de exposição através de pequenos empurrões que permitam serendipidade.

É justo notar que algumas medidas sugeridas possuem caráter paternalista na medida em que elas tentam ultrapassar a “diferença entre o interesse público e o que interessa ao público” (Sustein 2000: 501); mas tais políticas foram

típicas nas intervenções do Estado na mídia e claramente esmorecem na sua intensidade quando comparadas a medidas como quotas de conteúdo, que pré-definem escolhas.

A exposição real a conteúdo cultural diverso não é simples nem evidente. Aprender a compreender melhor se e como o conteúdo chega ao usuário, quais obstáculos os usuários encontram, assim como o impacto geral de tais obstáculos, não é simplesmente um importante exercício acadêmico; é, também, a rota para formular políticas de diversidade cultural que sejam melhores e mais efetivas. A Convenção da UNESCO certamente fornece espaço suficiente para tal experimentação política.

Referências

- Anderson, C. (2006) *The Long Tail*, New York: Hyperion.
- Attentional et al. (2011) *Study on the Implementation of the Provisions of the Audiovisual Media Services Directive Concerning the Promotion of European Works in Audiovisual Media Services*, study report prepared for the European Commission.
- Benkler, Y. (2006) *The Wealth of Networks*, New Haven: Yale University Press.
- Bilbao-Osorio, B., Dutta, S. & Lanvin, B. (2013) (eds.) *The Global Information Technology Report 2013*, Geneva: World Economic Forum.
- Bilton, N. (2014) 'Alex From Target: The Other Side of Fame', *The New York Times*, 12 November 2014, <http://www.nytimes.com/2014/11/13/style/alex-from-target-the-other-side-of-fame.html?_r=0> (accessado 06 outubro 2016).
- Brown, I. & Marsden, C.T. (2013) *Regulating Code*, Cambridge, MA: MIT Press.

- Brynjolfsson, E., Hu, Y. & Smith, M.D. (2006) 'From Niches to Riches: The Anatomy of the Long Tail', *Sloan Management Review*, 47: 67–71.
- Brynjolfsson, E., Hu, Y. & Simester, D. (2011) 'Goodbye Pareto Principle, Hello Long Tail: the Effect of Search Costs on the Concentration of Product Sales', *Management Science*, 57: 1373–86.
- Burri, M. (2007) 'The New Audiovisual Media Services Directive: Television without Frontiers, Television without Cultural Diversity', *Common Market Law Review*, 44: 1689–1725.
- Burri, M. (2010) 'Cultural Diversity as a Concept of Global Law: Origins, Evolution and Prospects', *Diversity*, 2: 1059–84.
- Burri, M. (2010a) 'Trade and Culture in International Law: Paths to (Re)conciliation', *Journal of World Trade*, 44: 49–80.
- Burri, M. (2011) 'Misunderstanding Creativity: User Created Content in Virtual Worlds and its Constraints by Code and Law', *International Journal of Communications Law and Policy*, 14.
- Burri, M. (2012) 'Controlling New Media (without the Law)', in M. Price & S. Verhulst (eds.) *Handbook of Media Law*, Abingdon: Routledge.
- Burri, M. (2012a) 'Cultural Protectionism 2.0: Updating Cultural Policy Tools for the Digital Age', in S. Pager & A. Candeub (eds.) *Transnational Culture in the Internet Age*, Cheltenham: Edward Elgar.
- Burri, M. (2014) 'The UNESCO Convention on Cultural Diversity: An Appraisal Five Years after its Entry into Force', *International Journal of Cultural Property*, 20: 357–80.
- Burri, M. (2015) *Public Service Broadcasting 3.0*, Abingdon: Routledge.
- Cammaerts, B. (2008) 'Critiques on the Participatory Potentials of Web 2.0', *Communication, Culture and Critique*, 1: 358–77.

- Cave, J., van Oranje-Nassau, C., Schindler, H.R., Shehabi, A., Brutscher, P-B. & Robinson, N. (2009) *Trends in Connectivity Technologies and Their Socioeconomic Impacts*, Cambridge: RAND Europe.
- Coase, R. (1950) *British Broadcasting: A Study in Monopoly*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Craufurd Smith, R. (2007) 'The UNESCO Convention on the Protection and Promotion of Cultural Expressions: Building a New World Information and Communication Order?', *International Journal of Communication*, 1: 24-55.
- Dahlgren, P. (2005) 'The Internet, Public Spheres, and Political Communication', *Political Communication*, 22: 147-62.
- European Audiovisual Observatory (2014) *IRIS Special: Video on Demand and the Promotion of European Works*, Strasbourg: European Audiovisual Observatory.
- European Commission (2012) First Report on the Application of Articles 13, 16 and 17 of Directive 2010/13/EU for the period 2009-2010, COM(2012) 522 final.
- European Commission (2013) Green Paper: Preparing for a Fully Converged Audiovisual World: Growth, Creation and Values, COM(2013) 231 final.
- European Commission (2014) *Promotion of European Works in Practice*, report, July 2014. <<https://ec.europa.eu/digital-agenda/en/news/promotion-european-works-practice>>(acessado 06 outubro 2016).
- European Commission (2015) A Digital Single Market Strategy for Europe, COM(2015) 192 final.
- Footer, M.E. & Graber, C.B. (2000) 'Trade Liberalisation and Cultural Policy', *Journal of International Economic Law*, 3: 115-44.
- Foster, R. & Broughton, T. (2012) *PSB Prominence in a Converged Media World*, London: Communications Chambers.
- Gervais, D. (2010) 'The Regulation of Inchoate Technologies', *Houston Law Review*, 47: 665-705.

- Goodman, E.P. (2004) 'Media Policy Out of the Box: Content Abundance, Attention Scarcity, and the Failures of Digital Markers', *Berkeley Technology Law Journal*, 19: 1389–1472.
- Goodman, E.P. & Chen, A.H. (2010) 'Modeling Policy for New Public Service Media Networks', *Harvard Journal of Law and Technology*, 24: 111–70.
- Grimmelmann, J. (2007) 'The Structure of Search Engine Law', *Iowa Law Review*, 93: 1–63.
- Grimmelmann, J. (2014) 'Speech Engines', *Minnesota Law Review* 98: 868–952.
- Helberger, N. (2011) 'Diversity Label: Exploring the Potential and Limits of a Transparency Approach to Media Diversity', *Journal of Information Policy* 1: 337–69.
- Helberger, N. (2011a) 'Diversity by Design', *Journal of Information Policy*, 1: 441–69.
- Helberger, N. (2012) 'Diversité d'exposition as a Policy Goal', *Journal of Media Law*, 4: 65–92.
- Helberger, N. (2015) 'Merely Facilitating or Actively Stimulating Diverse Media Choices? Public Service Media at the Crossroad', *International Journal of Communication*, 9: 1324–40.
- Hendy, D. (2013) *Public Service Broadcasting*, Basingstoke: Palgrave.
- High Level Group on Media Freedom and Pluralism (2013) *A Free and Pluralistic Media to Sustain European Democracy*, report for the European Commission.
- Hindman, M. (2009) *The Myth of Digital Democracy*, Princeton: Princeton University Press.
- Hoffman, C.P., Lutz, C., Meckel, M. & Ranzini, G. (2015) 'Diversity by Choice: Applying a Social Cognitive Perspective to the Role of Public Service Media in the Digital Age', *International Journal of Communication*, 9: 1360–81.
- Hoofd, I.M. (2012) *Ambiguities of Activism*, Abingdon: Routledge.

- Horlings, E., Marsden, C., van Oranje, C. & Botterman, M. (2005) *Contribution to Impact Assessment of the Revision of the Television without Frontiers Directive*, Cambridge: RAND Europe.
- Introna, L.D. & Nissenbaum, H. (2000) 'Shaping the Web: Why the Politics of Search Engines Matters', *The Information Society*, 16: 169–85.
- Jenkins, H. (2008) *Convergence Culture*, New York: New York University Press.
- Keen, A. (2007) *The Cult of the Amateur*, New York: Doubleday.
- Latzer, M., Hollnbuchner, K., Just, N., & Saurwein, F. (forthcoming 2016) 'The Economics of Algorithmic Selection on the Internet', in J. Bauer & M. Latzer (eds.) *Handbook on the Economics of the Internet*, Cheltenham: Edward Elgar.
- Lemley, M.A. (2011) 'Is the Sky Falling on the Content Industries?', *Journal of Telecommunications and High Technology Law*, 9: 125–35.
- Lessig, L. (1999) *Code and Other Laws of Cyberspace*, New York: Basic Books.
- Lessig, L. (2006) *Code: Version 2.0*, New York: Basic Books.
- Liebowitz, S.J. & Margolis, S.E. (2000) 'Path Dependence', in B. Bouckaert & G. De Geest (eds.) *Encyclopaedia of Law and Economics*, Cheltenham: Edward Elgar.
- Mayer-Schönberger, V. (2011) *Delete*, Princeton: Princeton University Press.
- Mayer-Schönberger, V. & Cukier, K. (2013) *Big Data*, New York: Eamon Dolan/Houghton Mifflin Harcourt.
- Miel, P. & Farris, R. (2008) *News and Information as Digital Media Come of Age*, Cambridge, MA: The Berkman Center for Internet and Society.
- Napoli, P.M. (2012) 'Persistent and Emergent Diversity Policy Concerns in an Evolving Media Environment', in S. Pager & A. Candeub (eds.) *Transnational Culture in the Internet Age*, Cheltenham: Edward Elgar.

- Napoli, P.M. (2014) 'On Automation in Media Industries: Integrating Algorithmic Media Production into Media Industries Scholarship', *Media Industries Journal*, 1: 33–8.
- Ofcom (2007) *A New Approach to Public Service Content in the Digital Media Age*, London: Ofcom.
- Ofcom (2008) *Ofcom's Second Public Service Broadcasting Review, Phase One: The Digital Opportunity*, London: Ofcom.
- Ofcom (2008a) *Ofcom's Second Public Service Broadcasting Review, Phase Two: Preparing for the Digital Future*, London: Ofcom.
- Page, S.E. (2006) 'Path Dependence', *Quarterly Journal of Political Science*, 1: 87–115.
- Pariser, E. (2011) *The Filter Bubble*, London: Viking.
- Pew Research (2014) *The Web at 25 in the U.S.*, Washington, DC: Pew Research.
- Saurwein, F., Just, N. & Latzer, M. (2015) 'Governance of Algorithms: Options and Limitations', *info*, 17: 35–49.
- Schönbach, K. (2007) 'The Own in the Foreign: Reliable Surprise – An Important Function of the Media?', *Media, Culture and Society*, 29: 344–53.
- Shughart, W.F. (2007) 'Public Choice', in D.R. Henderson (ed.) *The Concise Encyclopedia of Economics*, Indianapolis: Liberty Fund.
- Singh, J.P. (2008) *Negotiation and the Global Information Economy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sunstein, C.R. (2000) 'Television and the Public Interest', *California Law Review*, 88: 499–563.
- Sunstein, C.R. (2001) *Echo Chambers*, Princeton: Princeton University Press.
- Sunstein, C.R. (2006) *Infotopia*, Oxford: Oxford University Press.
- Sunstein, C.R. (2007) *Republic.com 2.0*, Princeton: Princeton University Press.

- Sunstein, C.R. & Thaler, R.H. (2003) 'Libertarian Paternalism Is Not an Oxymoron', *University of Chicago Law Review*, 70: 1159–1202.
- Surowiecki, J. (2003) *The Wisdom of Crowds*, New York: Anchor.
- Travis, H. (2009) 'The Future according to Google: Technology Policy from the Standpoint of America's Fastest-growing Technology Company', *Yale Journal of Law and Technology*, 111: 209–27.
- Trumbour, J. (2007) *Selling Hollywood to the World*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Valcke, P. (2011) 'Looking for the User in Media Pluralism Regulation', *Journal of Information Policy*, 1: 287–320.
- Van Cuilenburg, J. & McQuail, D. (2003) 'Media Policy Paradigm Shifts: Towards a New Communications Policy Paradigm', *European Journal of Communication*, 18: 181–207.
- Verhulst, S. (2007) 'Mediation, Mediators and New Intermediaries', in P.M. Napoli (ed.) *Media Diversity and Localism*, Mahwah: Lawrence Erlbaum.
- Webster, J.G. & Ksiazek, T.B. (2012) 'The Dynamics of Audience Fragmentation', *Journal of Communication*, 62: 39–56.
- Weinberger, D. (2007) *Everything Is Miscellaneous*, New York: Henry Holt.
- Wu, T. (2003) 'Network Neutrality, Broadband Discrimination', *Journal of Telecommunications and High Technology Law*, 2: 141–78.
- Zittrain, J. (2008) *The Future of the Internet – and How to Stop It*, New Haven: Yale University Press.

O Impacto das Plataformas da Internet na Diversidade das Expressões Culturais: Para a Long Tail (Cauda Longa) e além!

(Original em inglês)

HERITIANA RANAIVOSON¹

Introdução

Ainda que haja um consenso sobre a necessidade de promover e proteger a diversidade das expressões culturais, é necessário maior conhecimento sobre *como* alcançar tal resultado, particularmente na era digital. Os primeiros resultados encontrados referem-se ao impacto das políticas

¹ Heritiana Ranaivoson é Pesquisador Sênior e Líder de Projeto na iMinds-SMIT desde 2010. Pesquisador há mais de 10 anos, tem liderado vários projetos internacionais, nacionais e locais, financiados por organizações públicas (como Comissão Europeia, UNESCO) ou privadas (ex.: Google). O principal foco de sua pesquisa é a diversidade cultural, a inovação da mídia e o impacto econômico da tecnologia digital nas indústrias culturais. Antes de se juntar à iMinds, foi pesquisador associado no CERNA, o Centro para Economia Industrial da Mines ParisTech (2008-2010). É Mestre em Economia e Administração pela École Normale Supérieure de Cachan (ENS Cachan) e PhD em Economia Industrial pela Universidade Paris 1, Panthéon-Sorbonne.

(CEIM 2015; Thiec 2014). Contudo, o impacto dos atores não estatais permanece pouco estudado, em particular das plataformas *online*.

Isso adquire ainda mais importância pelo fato de que a digitalização está modificando profundamente o modo como os setores culturais estão funcionando, com um impacto ambíguo sobre a diversidade das expressões culturais. Estes setores estão entre os primeiros que foram fortemente atingidos pela passagem à era digital, isto é, a digitalização da informação, a generalização do protocolo da Internet e a rápida adoção dessas tecnologias (Simon & Bogdanowicz 2012), tudo isso dentro de um contexto de destruição criativa e inovação revolucionária.

Além disso, a passagem à era digital provocou a reconfiguração das redes de valor das indústrias culturais (Ballon et al. 2012), levando a incertezas, conflitos e mudanças estratégicas. Em particular, as tecnologias digitais são suscetíveis de ameaçar os atores tradicionais (criadores, intermediários) em benefício dos gigantes da Internet e das plataformas especializadas (Zhu & Seamans 2010). Alega-se que as estratégias desses últimos podem conduzir a maior homogeneidade no fornecimento e consumo de conteúdo (Guèvremont et al. 2013).

Este capítulo propõe analisar como as plataformas da Internet contribuem para, ou entravam, a diversidade das expressões culturais *online*: elas propõem uma oferta mais diversa? Elas induzem ao consumo de conteúdo cultural mais diverso? Que mecanismos estão em jogo? Para tanto, este capítulo revê a literatura focada na teoria principal elaborada para acessar o impacto da digitalização na diversidade das expressões culturais, designadamente a Teoria da *Long Tail* (“cauda longa”). Esta teoria é contraposta às “Teorias das Superestrelas” (*Superstars*), uma vez que elas proporcionam previsões opostas quanto ao impacto da digitalização sobre a diversidade das expressões culturais. Finalmente, o capítulo propõe caminhos para ir além dos resultados e abordagens destas teorias.

A seguir, a seção 2 descreve a metodologia usada, em particular o Modelo Stirling. A seção 3 analisa as Teorias das Superestrelas e a Teoria da *Long Tail* e proporciona uma visão geral dos estudos recentes sobre a *Long Tail*. A seção 4 discute as principais diferenças entre estas teorias e os caminhos para ir além de suas limitações.

I – Metodologia

Baseado em pesquisa documental, o presente trabalho consiste em uma visão geral de artigos que analisam o impacto das plataformas na diversidade das expressões culturais. Os artigos foram encontrados usando-se o Google Scholar e nas referências de cada documento. Notadamente, o trabalho atualiza e expande Brynjolfsson et al. (2010).

Em particular, ele propõe reformular a estrutura teórica da *Long Tail* e apontar suas limitações usando o Modelo Stirling, o qual considera a diversidade como uma mistura de variedade, equilíbrio e disparidade (Stirling 2007). Nesta abordagem, a diversidade de um sistema (ex.: o catálogo de filmes da Netflix) só pode ser acessada quando seus elementos (exemplo: os filmes) forem agrupados em categorias (ex.: a nacionalidade destes filmes). Uma vez que essa categorização tenha sido feita, a variedade corresponde ao número de categorias; o equilíbrio, ao modo pelo qual os elementos estão espalhados entre as categorias (ex.: a parcela de filmes por nacionalidade); e a disparidade, ao nível de diferença entre as categorias (ex.: entre cada par delas ou entre as duas mais distintas). Este Modelo é cada vez mais usado no campo cultural (ver, por exemplo, Peltier & Moreau 2012; Ranaivoson 2007).

Como é de certo modo genérico demais analisar a diversidade das expressões culturais, o trabalho também distingue entre a diversidade ofertada e a diversidade consumida (Van Cuilenburg & Van der Wurff 2001). A diver-

sidade ofertada corresponde à diversidade do que é disponibilizado. A diversidade consumida refere-se à diversidade de fato consumida, dependendo, assim, tanto do gosto do consumidor quanto da diversidade ofertada.

II – Antecedentes teóricos

Para avaliar o impacto das plataformas na diversidade das expressões culturais *online*, o trabalho propõe duas teorias que possuem análises contrárias das implicações da tecnologia digital para a diversidade de conteúdo: as Teorias das Superestrelas e a Teoria da *Long Tail*.

A – As Teorias das Superestrelas

As Teorias das Superestrelas têm o objetivo de explicar porque o consumo é focado em um número restrito de produtos e criadores, assim chamados de “Superestrelas”. Há duas teorias com diferentes abordagens, ainda que compatíveis: Rosen (1981) e Adler (1985).

De acordo com Adler (1981), alguns criadores (ou produtos) são Superestrelas porque são mais talentosos e se beneficiam da tecnologia que os permite alcançar um grande número de consumidores a baixo custo. Primeiro, há uma substituíbilidade limitada, do ponto de vista dos consumidores, entre dois criadores com diferentes talentos (Rosen 1981). Portanto, uma leve superioridade em talento leva a uma receita muito maior. Em outras palavras, a receita é uma função convexa do talento. Todavia, assumir que exista um comum acordo entre todos os consumidores com respeito à distribuição de talentos é problemático (Benhamou 2012 & Moureau 2006), principalmente porque não é real. O mais interessante é que Rosen (1981) argumenta que é crucial que as tecnologias de distribuição e de consumo confiem nos baixos custos marginais. Na verdade, isto permite que produtos melhores ou criadores mais

talentosos beneficiem-se de economias de escala. Portanto, a tecnologia tem um papel crucial no sucesso das Estrelas (Moureau 2006), permitindo reduzir os custos de congestão no consumo (Schulze 2003).

Na abordagem de Adler (1985), a Teoria das Superestrelas põe a informação no cerne da escolha dos consumidores e, conseqüentemente, da resultante (falta de) diversidade consumida. Para Adler (1985), o que é importante é *“a necessidade da parte do consumidor de consumir a mesma arte que os outros consomem”* (Adler 2006: 3). Isto resulta da suposição de que os consumidores ficam mais satisfeitos à medida que conhecem o que estão consumindo (Adler 1985, Stigler & Becker 1977). Portanto, a informação está no cerne da teoria de Adler (1985). Por esta razão, na sua teoria, talento não é uma suposição crucial.

Uma vez que os consumidores tentam conhecer cada vez mais aquilo que consomem, os criadores ou produtos mais famosos estão em vantagem, criando um processo de autorreforço (Adler 1985). O modelo de Adler (1985) também permite compreender porque os distribuidores concentram seus meios de marketing em alguns criadores ao invés de espalhá-los igualmente entre todos os criadores. Na verdade, o objetivo é que o criador alcance o limiar que irá desencadear retornos cada vez maiores. Eis porque os artistas que aparentemente precisariam menos de tais meios (devido à sua notoriedade) vão se beneficiar de uma cobertura máxima.

Uma consequência relacionada do modelo de Adler (1985) é que as Superestrelas permitem erigir barreiras para impedir a entrada no mercado. Mais precisamente, os atores mais importantes do mercado vão tentar adquirir as Superestrelas, pois elas atraem a maior parte das atenções – e as maiores rendas. Tal estratégia, no entanto, não impede de se recorrer à proliferação de novidades. Possuir tanto as Superestrelas quanto a proliferação de

novidades permite saturar a atenção enquanto se beneficia possivelmente de um sucesso surpresa de uma das novidades (Benghozi 2006).

Enquanto nem Rosen (1981), nem Adler (1985), podiam prever o impacto da Internet sobre as Superestrelas, é possível extrapolar seus argumentos para demonstrar que a Internet pode reforçar as Superestrelas (Brynjolfsson et al. 2010). Com a digitalização, os custos marginais para distribuição e consumo estão ainda mais decrescentes. Quanto à informação sobre as Superestrelas, ela torna-se ainda mais ubíqua devido à Internet. Enquanto as Teorias das Superestrelas desenvolveram-se antes da era da Internet, a teoria da *Long Tail* provém diretamente desta revolução tecnológica.

B – *Long Tail* e suas consequências

Anderson cunhou a *Long Tail* para predizer que a tecnologia digital permitirá que o consumo se torne muito mais diverso (Anderson 2006). A *Long Tail* consiste em duas tendências: (i) a decrescente importância das Superestrelas em termos relativos ou até mesmo absolutos (ex.: respectivamente, a diminuição de suas parcelas de mercado ou de seu volume de vendas; ver também 4.5); (ii) o aumento da *Tail*, isto é, o aumento de produtos de nicho. Esta última ideia também é defendida por Brynjolfsson et al. (2003) quando eles discutem a importância de obras obscuras nas vendas *online*.

Há várias razões para que tais tendências aconteçam. A *Long Tail* pode surgir, primeiramente, graças à democratização dos meios de produção, para diversos tipos de conteúdo (Anderson 2006). Os PCs e, mais recentemente, equipamentos portáteis, foram fundamentais para tal tendência. Segundo, há também a redução de custos para acessar conteúdos, notadamente graças à Internet (Anderson 2006). Na verdade, no mundo *off-line*, o espaço (ou tempo, por exemplo, no caso da radiodifusão) deve ser reservado a *best-sellers* em vez de ser usado para obras que tomam o mesmo tanto de espaço, mas vendem menos (Anderson

2006; Brynjolfsson et al. 2003). Em outras palavras, a diversidade de conteúdo ofertada é mais ampla *online* que *off-line* na medida em que as restrições de espaço físico e a logística são reduzidas (Le Lec et al. 2015). Terceiro, a digitalização permite agrupar consumidores suficientes para criar nichos de mercado de tamanho suficiente (Anderson 2006). Finalmente, existem filtros pertinentes que ajudam os consumidores a encontrar o que é provável que os agrade apesar da oferta abundante.

De acordo com Anderson (2006), o desenvolvimento da *Long Tail* beneficia consumidores e plataformas. Os consumidores se beneficiam da *Long Tail* graças à possibilidade muito maior de escolha. Brynjolfsson et al. (2003), desse modo, avaliam que no mercado de livros dos Estados Unidos os consumidores beneficiaram-se mais do aumento da variedade ofertada que da redução de preços. A *Long Tail* também conduz ao constante surgimento de novos serviços baseados em inovadores modelos de negócios (Masnick & Ho 2012). Tais serviços ou novas atividades estão em todas as etapas da cadeia de valor, da criação até a distribuição.

Os maiores beneficiários, contudo, são aquelas empresas que dão aos consumidores acesso a uma grande variedade de bens e serviços (Anderson 2006; Brynjolfsson et al. 2003). Tais empresas são geralmente plataformas que atuam como intermediárias entre tipos diferentes de usuários – por exemplo, no caso da Amazon, entre consumidores e entidades terceiras que vendem em sua plataforma. Além disso, eles se beneficiam de economias de escopo, isto é, os custos marginais de adicionar conteúdo ao seu catálogo são muito baixos. Isto também os incita a aumentar a diversidade em sua oferta. Outra vantagem de tal estratégia é que um catálogo diversificado permite que as empresas reduzam os riscos, como ocorre com ativos financeiros (Markowitz 1952). Finalmente, é também uma maneira de reduzir a concorrência, uma vez que a saturação do mercado permite criar barreiras de entrada (Lancaster 1979 & Schmalensee 1978). Portanto, o impacto sobre os

intermediários tradicionais (bibliotecas, produtores de discos, etc.) é ambíguo, conforme discutido na seção III-F. Finalmente, enquanto Anderson (2006) prevê um impacto positivo sobre os criadores, em média tal impacto deve ser limitado. Marcone (2010) não prevê mudanças importantes para os criadores independentes uma vez que a *Tail* não está se desenvolvendo suficientemente rápido.

C – Existe uma *Long Tail*?

O seguinte quadro dá uma visão geral de estudos que testaram a existência da *Long Tail* no setor cultural, na maior parte em indústrias de conteúdo, embora existam algumas exceções (por exemplo, Brynjolfsson et al. 2011). Ademais, apenas artigos empíricos foram mantidos, portanto documentos baseados em experiências foram excluídos (por exemplo, Le Lec et al. 2015). A maioria dos documentos artigos é baseada em dados dos Estados Unidos e vários outros, em dados franceses. Todos os documentos são focados em Variedade (V) e Equilíbrio (E) e apenas Bourreau et al. (2011) levam a disparidade (D) em conta. Finalmente, não existe uma única tendência, tanto ao reforço das Superestrelas quanto da *Long Tail* (LT). Uma razão poderia ser o tipo de índice usado para avaliar a diversidade. Voltaremos a ambos os assuntos em III-E.

Quadro: Visão geral dos estudos empíricos sobre a *Long Tail*.

Artigo	Setores	País	For- neci- do / Consu- mido	Defi- nição de Stir- ling	Efei- to Long Tail?	Descobertas

Anderson (2006)	Música, vídeo, livro.	EUA	F&C	V, E	+	LT tem aumento de parcela de vendas (40% na Rhapsody, 21% na Netflix, 25% na Amazon).
Bear Sterns (2007)	TV	EUA	C	E	+	Decréscimo de Big 3 (três canais principais) na visualização de TV.
Benghozi (2008)	DVD, CD	França	C	V, E	+	Vendas de DVD estão concentradas <i>online</i> . Efeito LT mais forte para CDs.
Benghozi & Benhamou (2008)	CD, DVD	França	F&C	V, E	+	Efeito LT embora menos forte durante os períodos em que as vendas estão mais altas.
Bourreau et al. (2011)	Música gravada	França	F&C	V, E, D	+	Aumento de variedade consumida. Peso das 100 primeiras é mais baixo <i>online</i> , bem como o Índice de Hirschman Herfindahl.
Brynjolfsson et al. (2011)	Roupas femininas	EUA	C	E	+	Vendas mais equilibradas para compras na Internet comparadas às compras por catálogo.
Elberse (2008)	Música	EUA	F&C	V, E	+/-	Long Tail maior, mas transações <i>online</i> são ainda mais concentradas, ex., 1% dos títulos disponíveis da Rhapsody=32% de títulos ouvidos.

Elberse & Oberholzer-Gee (2006)	Vídeo	EUA	F&C	V,E	+/-	Long Tail maior. Mais vídeos que não vendem de jeito nenhum. Crescente importância dos <i>best-sellers</i> .
Given & McCutcheon (2014)	DVD, livros	Austrália	F&C	V,E	+/-	LT se valores absolutos. Mas, mais concentração se valores relativos.
Goel et al. (2010)	Cinema, música, busca & <i>browsing</i> na Web	n/a	C	E	+	Quase todo mundo é pelo menos um pouco excêntrico (o artigo lida mais com satisfação do consumidor).
Hinz et al. (2011)	VOD (transacional)	Alemanha	F&C	V,E	+/-	O crescente sortimento conduz a maior demanda por consumidor, embora em escala decrescente. O crescente sortimento não necessariamente conduz ao fim da “era <i>blockbuster</i> ”. Forte influência das tecnologias de pesquisa sobre distribuição da demanda. Demanda por nicho é principalmente gerada por grandes usuários.
Kumaretal. (2011)	Filme cinematográfico	EUA	C	E	+	Passagem a títulos de nicho.

Leskovec et al. (2007)	Livros, DVD	EUA	C	E	+	As 100 primeiras = 11,4%. As 1000 primeiras = 27%. 67% de todos os produtos têm uma única compra. Eles representam 30% das recomendações. A <i>Tail</i> é um pouco maior (o trabalho se refere a recomendações, não a vendas).
Marcone (2010)	Música (dados da Bill-board)	EUA	C	E	–	Vendas <i>online</i> tornaram-se mais concentradas, e os grandes sucessos importam mais a cada ano. As vendas gerais de álbuns caíram mais de 30% desde 2004 e as vendas de álbuns populares deram-se pior que as vendas gerais de álbuns.
Moreau & Peltier (2011)	Livros	França	F&C	V, E	+	Vendas decresceram para as 500 primeiras e para todos os <i>tops</i> mais restritivos. Elas aumentaram em todas as categorias. Aumento no número de títulos.

Mulligan (2014)	Música (online e off-line)	EUA	F&C	V,E	–	Em 2013 1% do repertório das primeiras colocadas deu conta dos 77% de toda a renda de música gravada por artistas. Favorecimento pelas plataformas digitais ao 1% das primeiras colocadas (<i>streaming, download</i> , mas também rádio). Concentração mais fraca para música física. Isto não corresponde à predominância das empresas dominantes sobre as independentes.
Page & Garland (2009)	Música	Reino Unido	C	E	–	Volume (vendas legais ou “piratas”) concentrado em uma pequena proporção das faixas disponíveis. O <i>gap</i> entre os sucessos e os nichos está se ampliando.

Peltier & Moreau (2012)	Livro	França	C	E	+	Os <i>best-sellers</i> têm menores fatias de mercado <i>online</i> que <i>off-line</i> , ao contrário dos de venda média e baixa. Ambas as vendas <i>online</i> e <i>off-line</i> se deslocam da <i>Head</i> (cabeça) da distribuição para a <i>Tail</i> (cauda) com crescente magnitude. A LT parece ser mais que somente um fenômeno passageiro causado pelas preferências específicas dos primeiros adeptos do <i>e-commerce</i> .
Smyrniotis et al. (2010)	Notícias <i>online</i>	FR (de língua francesa)	F	V,E	–	Os websites de notícias em língua francesa possuem uma característica semelhante àqueles da mídia tradicional. As notícias parecem ser variadas e distribuídas muito desigualmente em ambos.

Tan et al. (2015)	Aluguel de filmes	EUA	F&C	V,E	–	É provável que a variedade de produtos aumente a concentração da demanda. A crescente variedade de produtos diversifica e diminui a demanda de cada título de filme, mas de maneira menos significativa para os grandes sucessos que para produtos de nicho.
Walls (2010)	DVD	América do Norte	C	E	+	O mercado de DVDs é menos fortemente ligado à <i>Tail</i> e exibe menos a característica de “o vencedor leva-tudo” que o mercado de filme cinematográfico.

III – Long Tail vs. Superestrelas: além da dicotomia

A Teoria da *Long Tail* e as Teorias das Superestrelas propiciam previsões bastante opostas com respeito ao impacto da tecnologia digital sobre a diversidade das expressões culturais. Antes de analisar os resultados de uma recente pesquisa empírica, esta seção faz uma revisão dos pontos comuns destas teorias, o que nos permite enfatizar o ponto colocado por Brynjolfsson et al. (2010) de que estas teorias podem e devem ser analisadas como parte de uma agenda de pesquisa integrada sobre o impacto da tecnologia digital na diversidade de produtos *online*.

A – Aumento da diversidade ofertada

A Teoria da *Long Tail* e as Teorias das Superestrelas tomam como ponto de partida a diversidade de produtos ofertados. Este é um aspecto importante das Teorias das Superestrelas, que explicam, de um lado, a diversidade fornecida e, de outro, a concentração do consumo.

Este aumento de diversidade fornecida resulta das observações já feitas pela Teoria da *Long Tail* (ver 3.2). Seguindo a definição de Stirling (2007), é fácil verificar que a Variedade cresceu muito. As tecnologias digitais e em particular a Internet expandiram grandemente a variedade de produtos que podem se tornar lucrativamente disponíveis (Brynjolfsson et al. 2010), conduzindo a um dramático crescimento nos tamanhos de sortimento (Hinz et al. 2011). Isto pode incluir conteúdo que não se esperava encontrar disponível de modo permanente, como costumava ser o caso de muitos conteúdos de TV.

A disparidade oferecida está, indiscutivelmente, também crescendo, com os consumidores tendo acesso a conteúdos de todas as partes do mundo, tradicionais e resolutamente modernos. Smyrniais et al. (2010) argumentam, no caso de jornais, que os altos custos de distribuição no mercado *off-line* prejudicam jornais de tiragem reduzida e revistas que possuem baixas vendas estão em desvantagem dentro de tal sistema. Portanto, os baixos custos de distribuição nos mercados *online* permitem que tais jornais e revistas estejam presentes, com seus conteúdos mais diferenciados. Todavia, é difícil avaliar se a oferta *online* é mais equilibrada.

Enquanto existe um consenso sobre o aumento da diversidade ofertada, existem previsões opostas com respeito ao impacto sobre a diversidade consumida.

B – A questão se os consumidores como um todo gostam de diversidade

Ambas as teorias se opõem, primeiramente, quando consideram se os consumidores como um todo valorizam a diversidade. Isto em si mesmo corresponde ao fato de que eles possuem preferências diversas ou que cada consumidor valoriza a diversidade (Ranaivoson 2012). Nas Teorias das Superestrelas, os consumidores não valorizam a diversidade. Do contrário, de acordo com Anderson (2006), a Internet permite aos consumidores darem-se conta de que como um todo eles gostam de diversidade mais do que eles imaginam.

As Teorias das Superestrelas não consideram que os consumidores como um todo valorizam a diversidade. No caso da Teoria de Rosen (1981), isto já é notado por Schulze, que lamenta a ausência de *“gostos heterogêneos ou amor à variedade [que são] uma importante limitação ao poder da estrela”* (Schulze 2003: 432). De fato, Rosen (1981) evoca a hipótese de um gosto pela diversidade, mas acha que isso não traria muitas mudanças aos resultados do modelo. Por outro lado, Adler (1985) evoca a existência de nichos e, portanto, reconhece que os consumidores possam ter gostos diferentes – embora não necessariamente que cada consumidor possa gostar de diversidade. Esta visão de falta de gosto pela diversidade é cruelmente expressa por Mulligan (2014) quando ele compara os consumidores a ovelhas que precisam ser agrupadas e, então, levadas pela mão, seja *online* ou *off-line*.

Anderson (2006) concorda que existam razões para que a Internet promova ainda mais as Superestrelas, em particular através do estilo boca-a-boca que induz a retroações positivas. Contudo, ele acha que tais retroações acontecerão no nível dos nichos de mercado, como por exemplo em gêneros musicais. Tan et al. (2015) propõem que uma variedade maior de produtos possa satisfazer os gostos, que variam cada vez mais, de consumidores heterogêneos. Do

ponto de vista econômico, a *Long Tail* assume um espectro subexplorado de gostos do consumidor que não recebeu atenção suficiente ou de modo custo-efetivo por parte dos varejistas da pré-Internet (Hinz et al. 2001).

Na verdade, Anderson (2006) acredita que os indivíduos queiram mais que apenas as Superestrelas. Le Lec et al. (2015) confirmam, de fato, que, à medida que se oferece aos indivíduos um conjunto maior de escolhas contendo uma variedade de produtos, o consumo agregado deles evolui mecanicamente em direção a uma distribuição menos concentrada. Goel et al. (2010) demonstram a diversidade de gostos individuais, colocando em questão a visão convencional de que os produtos de nicho atraem apenas uma minoria de consumidores. Por exemplo, os consumidores podem se interessar em consumir produtos que não sejam recentes (Poirier 2010) e que, mais genericamente, não se encontrem disponíveis em lojas físicas (Bourreau et al. 2011). Além disso, talvez seja esse o caso ainda mais para os grandes usuários, pois Hinz et al. (2011) encontram, em particular, uma passagem de *blockbusters* para nichos nas suas demandas. Isto se refere a suposições desenvolvidas na sociologia acerca da ideia de que os consumidores “onívoros” tendem a ser “vorazes” também (Sullivan e Katz-Gerro 2006. Para uma visão geral, ver Ranaivoson 2012).

C – O impacto da tecnologia à medida que reduz custos

Há uma concordância entre Anderson (2006) e Rosen (1981) com respeito à importância da tecnologia em reduzir os custos marginais de distribuição e consumo. A Internet dá condições aos varejistas e fabricantes de aumentarem os tamanhos de seu sortimento (Hinz et al. 2011). Na verdade, ela reduz os custos de distribuição, em particular porque não há mais o risco de os varejistas ficarem com produtos encalhados (Bourreau & Labarthe-Piol 2003). Da mesma maneira, os custos de armazenamento diminuíram,

também do lado do consumidor (Tepper et al. 2007). No caso da oferta de notícias, nos mercados *online* os custos de distribuição dos produtos de informação são muito baixos se comparados aos mercados *off-line* (Smyrniaios et al. 2010).

Todavia, as consequências de tais mudanças tecnológicas em termos de diversidade consumida são bastante opostas. Para Rosen (1981), a redução nos custos marginais de distribuição facilita que as Superestrelas atinjam um público maior. Criando mercados nacional e globalmente interconectados, a tecnologia pode criar incentivos para os varejistas e distribuidores promoverem desproporcionalmente as Superestrelas (Brynjolfsson et al. 2010). Também é possível em alguns casos que a diversidade permaneça baixa porque os custos de produção de conteúdos originais permanecem altos, conforme Smyrniaios et al. (2010) explicam no que se refere a notícias *online*. Do contrário, para Anderson (2006), tal redução beneficia acima de tudo as obras na *Tail*, cuja armazenagem e distribuição tornaram-se mais fáceis. Sem a digitalização, não seria lucrativo armazenar e distribuir essas obras (Brynjolfsson et al. 2010). A demanda do consumidor aumenta para produtos que pertencem a esses sortimentos novos e maiores (Hinz et al. 2011).

D – Acessando e computando informação

Tanto Anderson (2006) como Adler (1985) colocam a aquisição de informação no cerne de suas teorias, novamente com consequências opostas. De fato, a tecnologia digital propicia o acesso a uma quantidade virtualmente ilimitada de informação. Um aumento na diversidade de opções disponíveis torna mais difícil lidar com o aumento relacionado na carga de informação conforme demonstram pesquisas em psicologia (Ranaivoson 2012). Uma estratégia para os usuários pode, portanto, ser a de limitar o risco de suas escolhas e optar por aquilo que eles já conhecem: as Superestrelas. Ainda mais que existe mais informação disponível *online* sobre essas Superestrelas. Um estudo das redes

peer-to-peer (de comunicação direta entre usuários) no início dos anos 2000 mostra que o consumo era focado nas Superestrelas, pois conseguir informação havia se tornando mais custoso (Bourreau & Labarthe-Piol 2003). Mais recentemente, Mulligan (2014) argumentou que o tamanho do catálogo de serviços de música *online* é inconveniente aos seus usuários. Isto é, ele argumenta, notadamente devido ao pouco espaço de display visual que os serviços digitais possuem se comparados aos espaços de display das vitrines e na frente das lojas. Portanto, é possível que a Internet reforce a posição das Superestrelas enquanto referências para os usuários, transpondo, desse modo, as vantagens que eles já possuem no mundo *off-line*.

Anderson (2006) argumenta, em oposição, que o custo mais baixo para se adquirir informação se refere a produtos e criadores para os quais é mais difícil conseguir informação *off-line*, ou seja, aqueles que pertencem à *Tail*. Ademais, eles beneficiam de uma prescrição e promoção descentralizadas, contrariamente à mídia tradicional mais centralizada.

Trata-se também de saber *como* a tecnologia digital nos permite ter acesso a informação. Em outras palavras, trata-se da questão dos filtros estabelecidos e usados, e de como eles podem conduzir os consumidores, seja para as Superestrelas ou para a *Tail*. Enquanto o processo de edição pode permanecer importante para orientar os usuários (Poirier 2010), esses novos filtros são necessários para que os varejistas *online* sirvam aos diversos gostos lucrativamente dentro de um contexto de ofertas cada vez maiores (Hinz et al. 2011). Seu objetivo é reduzir os custos de busca dos consumidores. De acordo com Hinz et al. (2011), há uma falta de pesquisa sobre os efeitos das tecnologias de busca sobre a demanda individual e se elas possam influenciar as parcelas de produtos adquiridos. A literatura existente sugere que custos de busca mais baixos possibilitam aos compradores

encontrar mais produtos que possam se adequar melhor às suas preferências (Hinz et al. 2011) e podem, portanto, levar a maior demanda de produtos de nicho (Tan et al. 2015).

Mais genericamente, Hinz et al. (2011) acham que pequenas mudanças nas tecnologias de busca podem ter efeitos significativos na distribuição da demanda. De acordo com eles, as funcionalidades de busca, tais como filtros adicionais, podem deslocar a demanda por *blockbusters* para os nichos; enquanto que sistemas baseados nas recomendações podem deslocar a demanda por nichos para os *blockbusters* (Hinz et al. 2011). Do mesmo modo, Tan et al. (2015) explicam que sistemas de recomendação podem reduzir a diversidade de vendas porque esses sistemas tendem a recomendar produtos com dados históricos suficientes (e somente para os grandes sucessos dispõem-se desses dados).

E – A medida da *Long Tail* e suas limitações

Uma explicação para os resultados opostos dos estudos sobre a *Long Tail* pode estar no fato de que diferentes medidas da *Long Tail* podem levar a resultados aparentemente contraditórios (Tan et al. 2015).

Brynjolfsson et al. (2010) distinguem três maneiras de definir e medir a *Long Tail*. Primeiro, a *Long Tail absoluta* mede mudanças no número absoluto de produtos vendidos, como, por exemplo, a medida de vendas acima de uma linha de corte absoluta de 100.000 títulos (Brynjolfsson et al. 2003). Esta é também a abordagem mais comumente seguida por Anderson (2006). Segundo, a *Long Tail relativa* tem o enfoque nas parcelas de venda relativas acima ou abaixo de certa classificação, por exemplo usando o coeficiente de

Gini.² De acordo com Hinz et al. (2011), a existente pesquisa da *Long Tail* frequentemente baseia-se no coeficiente de Gini para avaliar se a *Long Tail* existe. O trabalho de Elberse (2008) pertence a esta segunda categoria. Terceiro, é possível comparar a importância relativa da *Head* (cabeça) vs. *Tail* (cauda) olhando-se para o valor da inclinação na relação entre a classificação ordinal e as vendas cardinais³ (Brynjolfsson et al. 2010). Estas abordagens não são intercambiáveis, em particular levando a diferentes resultados. Brynjolfsson et al. (2010) nota, assim, que a primeira abordagem geralmente leva à conclusão de que a *Long Tail* é importante, enquanto que as duas outras abordagens levam à conclusão de que a *Long Tail* não é tão importante.

Nenhuma destas abordagens, contudo, leva a *disparidade* em consideração. Interessantemente, essa ausência é apontada por vários estudiosos, embora sem nenhuma referência ao modelo Stirling. Smyrniaios et al. (2010) opõem o crescimento quantitativo da circulação da informação *online* (ou seja, variedade) ao espectro dos assuntos sociais, políticos e econômicos cobertos (ou seja, disparidade). Brynjolfsson et al. (2010) sugerem aplicar a métrica de distância no espaço do produto para avaliar a “verdadeira variedade de produtos” (ou seja, disparidade). Na verdade, isto simplesmente lembra o modelo espacial (Hotelling 1929).⁴

2 O coeficiente de Gini mede a desigualdade entre valores de uma distribuição de frequências, por exemplo, a desigualdade da distribuição de renda. Ele varia de 0 (igualdade perfeita) a 1 (desigualdade máxima). No contexto do presente trabalho, podemos utilizá-lo para avaliar a concentração das vendas.

3 A título de ilustração, para se comparar a desigualdade entre as vendas de dois varejistas, obtém-se duas curvas representativas da repartição de vendas para cada varejista. O terceiro método consiste em comparar a inclinação das duas curvas. Parte-se aqui do princípio de que a relação segue uma distribuição da Lei de Potência.

4 O modelo de Hotelling parte do princípio de que podemos utilizar uma linha para representar uma característica de um produto. Por exemplo, ele aplica esse modelo à cidra: o lado esquerdo corresponderia à doçura e o direito, ao azedume. Ir para a esquerda significaria fornecer uma cidra mais

F – Considerando o papel das plataformas

Finalmente, há uma necessidade de ir além da *Long Tail* e considerar não apenas o impacto de novas plataformas *online* sobre a diversidade das expressões culturais, mas também seu papel industrial e como elas reconfiguram os setores culturais. Os setores culturais estão ficando cada vez mais organizados como mercados de dois lados (Rochet & Tirole 2002), onde novas empresas *online* fazem o papel de plataformas mediando entre as diferentes categorias de usuários (por exemplo, anunciantes e leitores). Como tal, elas se comportam de modo diferente das indústrias culturais tradicionais, uma vez que têm de levar em consideração as interações entre as várias categorias de seus usuários (por exemplo, consumidores, anunciantes, desenvolvedores de aplicativos, etc.).

De acordo com os proponentes da Teoria da *Long Tail*, as plataformas são incitadas a fornecer uma enorme diversidade de produtos, na medida em que elas dão vantagem competitiva em relação aos seus concorrentes (Brynjolfsson et al. 2010). De fato, as plataformas *online* oferecem, tipicamente, uma ampla seleção de produtos de nicho e fornecem os filtros relevantes para descobrir tais produtos, enquanto seus concorrentes tradicionais apenas almejam a *Head* (Brynjolfsson et al. 2010).

Contudo, enquanto as plataformas podem fornecer uma enorme diversidade de conteúdo cultural, elas tendem a se tornar mais que atores nas cadeias de valor, com um impacto difícil de avaliar sobre as escolhas de consumo (Kulesz 2015). Goel et al. (2010) acreditam que há um risco de que o crescente controle das plataformas *online* sobre o

doce, para a direita uma cidra mais azeda. Em seguida, é possível posicionar também os consumidores com base em seus gostos (no caso, para cidra mais ou menos doce).

acesso às obras culturais possa ameaçar a visibilidade e a promoção de obras marginais, mesmo em relação à situação atual.

Deveria ser também investigado como os mercados *online* e *off-line* interagem, em particular para os atores culturais tradicionais que entraram agora nos mercados *online* fornecendo suas próprias plataformas. Temos conhecimento de apenas uma pesquisa, conduzida por Doyle e Champion (2014), que oferece uma tentativa séria e baseada em evidências para comparar as estratégias das empresas de mídia e seu impacto na diversidade de conteúdo em diferentes plataformas.

Conclusão

O presente trabalho teve como objetivo mostrar que já existe uma corrente interessante da literatura que pode ser usada para abordar o impacto das plataformas *online* na diversidade das expressões culturais. Esta literatura se construiu ao redor da Teoria da *Long Tail* e, mais ou menos implicitamente, ao redor de seus oponentes, as Teorias das Superestrelas. A existência da *Long Tail* nos setores culturais, ou de uma tendência em direção a ela, é de certa forma dependente dos índices usados para avaliá-la. No entanto, esta literatura contém importantes achados e levanta interessantes questões.

Primeiro, há um consenso sobre o aumento da diversidade das expressões culturais ofertada. As tecnologias digitais tornam mais barato produzir e distribuir conteúdo, democratizando também, desse modo, ferramentas para cada vez mais cidadãos no mundo todo.

O impacto na diversidade das expressões culturais consumida está no cerne do debate entre os proponentes da e oponentes à Teoria da *Long Tail*. Ele depende se os consumidores como um todo valorizam a diversidade. A tecnologia

também tem seu papel. Primeiro, porque ela reduz custos. Mas, mais ambigualmente, porque produção e distribuição *online* de conteúdo cultural requerem a instalação de filtros, alguns dos quais não existiam na era pré-Internet (sistemas de recomendação, mecanismos de busca, redes sociais, etc.). E cada filtro pode ter uma maneira diferente de orientar os consumidores em direção aos *blockbusters* ou obras mais obscuras.

A Teoria da *Long Tail* e as Teorias das Superestrelas, entretanto, não tomam o assunto na sua integridade. Primeiro, elas não tomam a disparidade em consideração – por exemplo, esse componente da diversidade não é avaliado na maioria dos estudos sobre a *Long Tail*. Segundo, falta-lhes a visão industrial dos setores culturais. Na verdade, o surgimento de plataformas *online* não somente mudou o modo pelo qual os cidadãos têm acesso a obras culturais, mas elas dramaticamente modificam os relacionamentos entre os atores dos setores culturais.

É preciso, portanto, uma abordagem renovada que possa ver a Teoria da *Long Tail* como um ponto de partida, mas que considere a amplitude das escolhas disponíveis aos cidadãos e como ela impacta as suas decisões de consumo (*disparidade*); e as relações entre a diversidade das expressões culturais e as reconfigurações industriais que estão acontecendo. Isto, particularmente, para ver se o desenvolvimento da *Long Tail* poderia ser um processo sustentável. Em seguida, é necessário ver como isto poderia ser considerado dentro do processo político, em particular com referência à implementação da Convenção da UNESCO de 2005.

Referências

Adler, M. (1985) 'Stardom and Talent', *Am. Econ. Rev.* 75: 208–212.

- Adler, M. (2006) Chapter 25 ‘Stardom and Talent’, in V. A. Ginsburgh and D. Throsby (eds.) *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Elsevier: 895-906.
- Anderson, C. (2006) *The Long Tail. How endless choice is creating unlimited demand*, London: Random House Business Books.
- Ballon, P., Bleyen, V.-A., Donders, K. & Lindmark, S. (2012) ‘The double “layered” platform structure of the audiovisual media industry: A case study of Flanders’, 23rd European Regional Conference of the International Telecommunication Society, Vienna, Austria.
- Bear Stearns (2007) ‘Entertainment Industry. A Longer Look at the Long Tail’, Bear, Stearns & Co. Inc.
- Benghozi, P.-J. (2006) ‘Mutations et articulations contemporaines des industries culturelles’, in *Création et Diversité Au Miroir Des Industries Culturelles*, Paris: La Documentation Française.
- Benghozi, P.-J. (2008) *Effet Long Tail ou effet podium : une analyse empirique des ventes de produits culturels en France*, Pôle de Recherche en Economie et gestion, Ecole Polytechnique, CNRS.
- Benghozi, P.-J. & Benhamou, F. (2008) ‘Longue traîne: levier numérique de la diversité culturelle?’, *Cult. Prospect*, 1–11.
- Benhamou, F. (2012) *L'Economie du star-system*, Paris: Odile Jacob, .
- Bourreau, M. & Labarthe-Piol, B. (2003) *Un point sur musique et Internet*, mimeo, ENST Paris et Université de Paris-Dauphine.
- Bourreau, M., Moreau, F. & Senellart, P. (2011) ‘La diversité culturelle dans l’industrie de la musique enregistrée en France (2003-2008)’, *Cult. Études*, 5: 1–16.
- Brynjolfsson, E., Hu, Y. (Jeffrey) & Simester, D. (2011) ‘Goodbye Pareto Principle, Hello Long Tail: The Effect of Search Costs on the Concentration of Product Sales’, *Manag. Sci*, 57(8): 1373-1386.

- Brynjolfsson, E., Hu, Y. & Smith, M.D. (2003) 'Consumer surplus in the digital economy: Estimating the value of increased product variety at online booksellers', *Manag. Sci.*, 49: 1580–1596.
- Brynjolfsson, E., Hu, Y. (Jeffrey) & Smith, M.D. (2010) 'Research Commentary— Long Tails vs. Superstars: The Effect of Information Technology on Product Variety and Sales Concentration Patterns', *Inf. Syst. Res.*, 21: 736–747.
- CEIM (2015) *Pour une culture en réseaux diversifiée. Appliquer la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles (CDEC) à l'ère du numérique*, Centre d'études sur l'intégration et la mondialisation (Université du Québec à Montréal). <http://www.ieim.uqam.ca/spip.php?page=article-ceim&id_article=9809&lang=fr> (acessado 06 outubro 2016).
- Doyle, G. & Champion, K. (2014) 'Content diversity in the age of multi-platform delivery', présenté au *Seminario internacional El sector audiovisual en la era digital: Políticas y estrategias para la diversidad*, Universidad Carlos III de Madrid (UC3M), 5-7 November.
- Elberse, A. & Oberholzer-Gee, F. (2007) 'Superstars and Underdogs: An Examination of the Long Tail Phenomenon in Video Sales', *MSI Reports: Working Paper Series*, 4: 49-72.
- Elberse, A. (2008) 'Should You Invest in the Long Tail?', *Harv. Bus. Rev.*, July-August. <<https://hbr.org/2008/07/should-you-invest-in-the-long-tail>> (acessado 06 outubro 2016).
- Given, J. & McCutcheon, M. (2014) 'Heads or Tails?' [WWW Document], *Inside Story*, 7 May. <<http://insidestory.org.au/heads-or-tails/>> (acessado 06 outubro 2016).

- Goel, S., Broder, A., Gabrilovich, E. & Pang, B. (2010) 'Anatomy of the Long Tail: ordinary people with extraordinary tastes', in *Proceedings of the Third ACM International Conference on Web Search and Data Mining*, ACM, New York, USA, February 04-06, 2010: 201-210.
- Guèvremont, V., Bernier, I., Burri, M., Cornu, M., Richieri Hanania, L. & Ruiz Fabri, H. (2013) *La mise en oeuvre de la Convention sur la Protection et la Promotion de la Diversité des Expressions Culturelles à l'Ere Numérique: Enjeux, Actions Prioritaires et Recommandation*, Rapport présenté au Comité intergouvernemental de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles Septième session ordinaire, Paris, 10-13 décembre 2013. <<https://goo.gl/lpd1FM>> (acessado 06 outubro 2016).
- Hinz, O., Eckert, J. & Skiera, B. (2011) 'Drivers of the Long Tail phenomenon: an empirical analysis', *J. Manag. Inf. Syst.*, 27: 43-70.
- Hotelling, H. (1929) 'Stability in Competition', *The Economic Journal*, 39: 41-57.
- Kretschmer, M. (2005) 'Artists' earnings and copyright: A review of British and German music industry data in the context of digital technologies', *First Monday* 10 (1). <<http://firstmonday.org/article/view/1200/1120>> (acessado 06 outubro 2016).
- Kulesz, O. (2014) 'UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: Transversal analysis of Parties' periodic reports on digital issues and trends', CE/14/8.IGC/INF.5, Paris, 18 novembre 2014. <http://fr.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/8%20IGC-INF%205_Digital_FR.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- Kumar, A., Smith, M.D. & Telang, R. (2011) 'Information discovery and the Long Tail of motion picture content', SSRN, June 23. <<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1871090>> (acessado 06 outubro 2016).

- Lancaster, K. (1979) *Variety, Equity and Efficiency: Product Variety in an Industrial Society*, New York: Columbia University Press.
- Le Lec, F., Lumeau, M. & Tarroux, B. (2015) 'Information, choice and consumption: an experimental study of the Long Tail effect', *Ecole d'été numérique (3EN)*, 6 et 7 juillet 2015, Rennes.
- Leskovec, J., McGlohon, M., Faloutsos, C., Glance, N.S. & Hurst, M. (2007) 'Patterns of Cascading behavior in large blog graphs', *Proceedings of the 2007 SIAM International Conference on Data Mining*: 551-556.
- Marcone, S. (2010) 'Is the Long Tail really wagging?', *MEIEA J.*, 10: 99-105.
- Markowitz, H.M. (1952) 'Portfolio selection', *J. Finance*, VII: 77-91.
- Masnick, M. & Ho, M. (2012) *The Sky Is Rising. A Detailed Look at the State of the Entertainment Industry*, Floor 64. <<https://www.techdirt.com/skyisrising/>> (acessado 06 outubro 2016).
- Moreau, F. & Peltier, S. (2011) *La diversité culturelle dans l'industrie du livre en France (2003-2007)*, *Cult. Études*, 1-16.
- Moureau, N. (2006) *Société de l'information et modèles de star system*, *Hermès*, 44: 183-189.
- Mulligan, M. (2014) *The Death of the Long Tail. The Superstar Music Economy*, MIDiA Consulting, March.
- Page, W. & Garland, E. (2009) *The Long Tail of P2P*. (No. Issue 14), *Economic Insight*.
- Peltier, S. & Moreau, F. (2012) 'Internet and the "Long Tail versus superstar effect" debate: evidence from the French book market', *Appl. Econ. Lett.*, 19: 711-715.
- Poirier, C. (2010) *Panel 3 – L'économie de la culture: modèles qui perdurent ou changement de paradigme?*, *Observatoire de la culture et des communications du Québec*, 25 October 2010.

- Ranaivoson, H. (2007) *Measuring cultural diversity: a review of existing definitions*, UNESCO, Paris. <<http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/Ranaivoson.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Ranaivoson, H. (2012) 'Does the consumer value diversity? How the economists' standard hypothesis is being challenged', in *The Consumption of Culture, The Culture of Consumption. A Collection of Contributions on Cultural Consumption and Cultural Markets*, Lambert Academic Publishing: 70-95.
- Rochet, J.-C. & Tirole, J. (2002) 'Cooperation among competitors: Some economics of payment card associations', *RAND J. Econ.*, 33: 549-570.
- Rosen, S. (1981) 'The Economics of Superstars', *Am. Econ. Rev.*, 71: 845-858.
- Schmalensee, R. (1978) 'Entry deterrence in the ready-to-eat breakfast cereal industry', *Bell J. Econ.*, 9: 305-327.
- Schulze, G.G. (2003) 'Superstars', in: R. Towse (ed.) *A Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham : Edward Elgar Publishing Limited: 431-436.
- Simon, J.P. & Bogdanowicz, M. (2012) *'The Digital Shift in the Media and Content Industries'*, JRC Scientific and Policy Reports.
- Smyrnaio, N., Marty, E. & Rebillard, F. (2010) 'Does the Long Tail apply to online news? A quantitative study of French-speaking news websites', *New Media Soc.*, 12 : 1244-1261.
- Stigler, G.J. & Becker, G.S. (1977) 'De Gustibus Non Est Disputandum', *Am. Econ. Rev.*, 67: 76-90.
- Stirling, A. (2007) 'A general framework for analysing diversity in science, technology and society', *J. R. Soc. Interface*, 4: 707-719.
- Sullivan, O. & Katz-Gerro, T. (2006) 'The Omnivore Thesis Revisited: Voracious Cultural Consumers', *Eur. Sociol. Rev.*, 23: 123-137.

- Tan, T., Netessine, S. & Hitt, L.M. (2015) *Plenty is no plague, or is it? an empirical study of the impact of product variety on demand concentration*, Faculty and Research Working Paper, Alliance Center for Global Research and Education, Insead & Wharton. <<https://sites.insead.edu/facultyresearch/research/doc.cfm?did=51405>> (acessado 06 outubro 2016).
- Tepper, S., Hargittai, E. & Touve, D. (2007) 'Music, Mavens and Technology', in: S.J. Tepper, B. Ivey (eds) *Engaging Art: The Next Great Transformation of America's Cultural Life*, New York: Routledge: 171-193.
- Thiec, Y. (2014) 'From a moratorium in the conflict between trade and culture to the creation of a digital deal for cultural diversity', in L. Richieri Hanania (ed.) *Cultural Diversity in International Law: The Effectiveness of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, London: Routledge: 95-106.
- Van Cuilenburg, J. & Van der Wurff, R. (2001) 'Impact of moderate and ruinous competition on diversity: The Dutch television market', *J. Media Econ.*, 14: 213-229.
- Walls, W.D. (2010) 'Superstars and heavy tails in recorded entertainment: empirical analysis of the market for DVDs', *J. Cult. Econ.*, 34: 261-279.
- Zhu, F. & Seamans, R. (2010) 'Technology Shocks in Multi-Sided Markets: The Impact of Craigslist on Local Newspapers', *EconPapers*, Net Institute, Working Paper #10-11. <<http://econpapers.repec.org/paper/netwpa-pa/1011.htm>> (acessado 06 outubro 2016).

Será que a diversidade cultural é adaptada à era digital?

(Original em francês)

PASCAL ROGARD¹

A pergunta é provavelmente provocadora, mas ela tem que ser feita, tamanhos os transtornos trazidos pela tecnologia digital (para não dizer a “revolução”) que atingiram diversos setores de nossas economias e de nossas vidas.

¹ Pascal Rogard, nascido em 1949, com diploma em direito público, se formou no Instituto de Estudos Políticos de Paris. Ele começa criando uma tropa de teatro e realizando várias encenações e ocupa de 1981 até 2003 diferentes funções dentro de numerosos organismos profissionais e especificamente: Secretário Geral da Câmara Sindical de Produtores e Exportadores de Filmes Franceses, Secretário Geral do C.I.C.C.E. (Comité des Industries Cinématographiques et Audiovisuelles des Communautés Européennes et de l'Europe Extracommunautaire, Comité das Indústrias Cinematográficas e Audiovisuais das Comunidades Europeias e da Europa Extracomunitária) e Representante Geral da A.R.P. (Société des Auteurs, Réalisateur et Producteurs, Sociedade dos Autores, Diretores e Produtores). No dia 1º de janeiro de 2004, Pascal Rogard foi nomeado Diretor geral da Sociedade dos Autores e Compositores Dramáticos (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) e preside a Coalizão francesa para a diversidade cultural (Coalition française pour la diversité culturelle). Ele é também vice-presidente das Coalizões Europeias para a Diversidade Cultural (Coalitions européennes pour la Diversité Culturelle). Pascal Rogard recebeu as distinções de Oficial da Ordem Nacional da Legião de Honra, Comendador da Ordem Nacional do Mérito e Comendador das Artes e Letras.

Tais perturbações também não pouparam a cultura, que até então se beneficiava de um estatuto particular e de políticas derogatórias.

I – Um conceito de diversidade cultural reconhecido no palco internacional

A existência política do conceito aparece nas negociações entre a Europa e os Estados Unidos nas décadas de 80-90, e consolida-se realmente nas negociações comerciais do Acordo geral sobre comércio de serviços (AGCS/GATS) durante o Ciclo do Uruguai do GATT (Acordo Geral sobre Taxas Alfandegárias e Comércio), ciclo que levou à criação da Organização Mundial do Comércio (OMC).

Apoiado pelos cineastas que tomaram consciência dos perigos que representava a tendência à liberalização das trocas comerciais, um movimento emergiu em torno de quatro princípios fortes: os bens e serviços culturais não são bens como quaisquer outros; as políticas culturais devem ser preservadas dos debates comerciais; deve ser evitada a demolição das políticas culturais e, em particular, das cotas de investimento e de difusão a favor das criações locais e nacionais; deve-se lutar contra os riscos de hegemonia e manter viva a diversidade da criação.

Assim se forjou a exceção cultural para tirar, com sucesso, a cultura da lógica única de mercado e reconhecer um direito para os Estados de adotar políticas culturais e de apoio à criação local.

Um pouco mais de 10 anos mais tarde, no dia 20 de outubro de 2005, a exceção cultural passou a ser diversidade cultural e foi objeto de pleno reconhecimento jurídico internacional com a adoção em Paris da Convenção da UNESCO sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais (a seguir CDEC ou Convenção).

Raramente se viu, na história do direito internacional, uma convenção ser adotada, assinada e ratificada com tal rapidez. Hoje, mais de 140 Estados são signatários.

II – E as tecnologias digitais?

Muitos aproveitam-se da ausência do termo “digital” no texto da CDEC para tirar imediatamente a conclusão de que a efetividade da Convenção e dos princípios que ela promove pararia às portas desse mundo digital. Mas tal ausência não é nem um esquecimento, nem uma vontade de congelar a Convenção em um mundo que não evoluiria. Foi, pelo contrário, a sabedoria dos redatores da Convenção que deixou aberta a possibilidade de levar em conta as evoluções tecnológicas na aplicação desta ferramenta internacional única.

O desafio da diversidade cultural não é menor hoje. Os receios que existiam de uma dominação hegemônica de uma cultura sobre as outras e de um contorno das políticas de apoio à criação encontram inclusive uma nova atualidade com o digital.

Será que temos que deduzir, no entanto, que o digital seria só uma ameaça para a diversidade cultural? Devemos evitar qualquer posição unívoca ou desequilibrada. Em compensação, é preciso saber medir os riscos e também as oportunidades que esse novo mundo digital nos traz. Ele pode de fato ser uma sorte para a criação e, particularmente com a emergência de uma paleta ampliada de ferramentas de criação e de exposição de obras, para a descoberta de novas formas artísticas, o desenvolvimento de novos modos de financiamento das obras, a ampliação do acesso das obras ao público. A difusão das obras culturais ganha indistintivamente um novo modo de exposição e ferramentas que dinamizam e favorecem seu alcance. A criação encontra novos meios para se expressar.

Mas, é também verdade que o modelo econômico do digital é o da procura de rentabilidade máxima das obras por intermediários poderosos, esses gigantes da Internet que chamamos os “GAFA” (Google, Apple, Facebook, Amazon), que estão em posição dominante e que não têm, como vocação natural, defender e apoiar a diversidade da criação. Afinal de contas, o digital poderia ser para a cultura o que a globalização foi para a indústria. A fragilização das regulamentações nacionais a favor da criação, o risco de uniformização da cultura, os movimentos de relocação de empresas, o empobrecimento dos criadores são, aliás, alguns dos efeitos diretos, e às vezes violentos, que atingem hoje a cultura.

III – Agir e regulamentar

Diante dessas mutações, é urgente agir e regulamentar. Agir para apoderar-se das potencialidades oferecidas pelo digital para encorajar e dinamizar o movimento criativo e facilitar a difusão para o público. Regulamentar também, porque os princípios da diversidade cultural permanecem indispensáveis e indiscutíveis. As modalidades de políticas culturais obviamente têm que evoluir e levar em conta as consequências da digitalização, mas o direito dos Estados de defender os direitos autorais, desenvolver ferramentas de apoio à criação local e nacional, adotar medidas para financiar o serviço público cultural e as ações culturais, não são vestígios do passado.

IV – O desafio europeu

Em primeiro lugar, é na escala europeia que esse desafio pode encontrar uma resposta, porque os riscos de uma larga desregulação são tamanhos, que não devem ser minimiza-

dos. Quase 20 anos depois das negociações do GATT em 1993, a descoberta, por acaso, da abertura de negociações comerciais entre a Europa e os Estados Unidos com o objetivo de concluir um acordo de livre comércio confirmou esse receio. A liberalização dos serviços audiovisuais e culturais, que a Comissão europeia, sob a presidência do Sr. Barroso, desejava negociar com os americanos, teria tido como consequência imediata o questionamento das políticas de apoio à diversidade cultural na Europa, principalmente para os novos serviços *online*.

Felizmente, a mobilização da França e do Parlamento europeu permitiu a exclusão dos serviços audiovisuais das negociações comerciais e até a estendeu aos serviços digitais, tais como serviços de vídeo sob demanda. Mas a tentativa europeia de fazer dos bens e serviços culturais bens comuns, sem um direito específico com regulamentações para financiar a criação e proteger os criadores, manifesta-se cada vez mais frequentemente: o questionamento dos direitos autorais, a luta contra a territorialidade dos direitos sobre a qual se baseia, no entanto, o financiamento do audiovisual e do cinema, e a benevolência clara com os gigantes da Internet, que estabelecem suas sedes sempre em Estados onde a fiscalidade é mais mansa e as obrigações a favor da criação são mínimas, demonstram os riscos de uma diversidade cultural amputada e diminuída.

Sem uma intervenção forte do poder público para impor regras favoráveis à criação, em toda a sua diversidade, e apoiar os criadores, o dumping cultural que então prevaleceria seria a consagração do reino do mais forte e do mais padronizado. O exato contrário da diversidade cultural.

Cabe à Europa dotar-se dos meios e ferramentas necessários para um enquadramento equilibrado e protetor desta “diversidade cultural 2.0”.

Se a Europa perder essa ocasião, ela terá então uma grande responsabilidade no advento de um modelo politicamente incoerente, culturalmente desastroso e industrial-

mente perigoso. Politicamente incoerente porque denotaria a sua incapacidade de respeitar seu compromisso a favor da especificidade e da diversidade cultural, expressado em sua ratificação da CDEC. Culturalmente desastroso, porque ela enfraqueceria todas as políticas, e principalmente as cotas de difusão e as obrigações de investimento, que permitiram manter o dinamismo das criações francesas e europeias. Industrialmente perigoso, porque ela reforçaria mais ainda os gigantes americanos da internet e do digital em detrimento das operadoras francesas e europeias que respeitam suas obrigações e seus compromissos com a diversidade cultural.

V – Uma Convenção UNESCO 2.0

Dez anos depois da sua entrada em vigor, a Convenção tem que ser revista sob a perspectiva do desafio digital. Nem obsoleta, nem anacrônica, ela não precisa ser complementada por novos artigos porque sua universalidade acompanha-se de sua aplicabilidade a todos os suportes que permitam a difusão e a distribuição de obras culturais. Porém, as Partes poderiam beneficiar-se com a adoção de diretrizes operacionais que acompanhem os Estados, assim como os atores culturais, na aplicação da Convenção e para integrar melhor a dimensão digital. Esse, inclusive, é o objetivo dos trabalhos iniciados no ano passado e que terão que encontrar uma tradução na sequência das discussões que ocorrerão na UNESCO final de 2016.

Seria errôneo acreditar que o nosso mundo digital acabou definitivamente com as ameaças de uniformização, de estandardização e com os medos de um novo imperialismo, que continua sendo um perigo para o futuro da criação cultural e o diálogo necessário entre as civilizações.

Frente a essa realidade, fazemos nossa essa famosa citação de Lacordaire: “entre o forte e o fraco, entre o rico e o pobre, entre o mestre e o servidor, é a liberdade que oprime e a lei que liberta”. Não saberíamos dizer melhor para apelar para a elaboração de regras que preservem a diversidade cultural na era digital!

Diretrizes Operacionais Transversais como um Caminho para a Cultura Diversificada em Rede¹

¹ Este capítulo é baseado em um estudo feito para o Ministère des Affaires étrangères et du Développement international (MAEDI) e o Ministère de la Culture et de la Communication (MCC) da França em 2015 (Rioux et al. 2015). Uma versão abreviada deste estudo, em inglês, encontra-se disponível online. As opiniões expressas nestas páginas pertencem unicamente aos autores e não constituem a posição oficial do governo francês. Gostaríamos de agradecer aos profissionais do setor cultural, aos atores da tecnologia digital e a todos os especialistas da França, Canadá e outros países que aceitaram contribuir com este estudo fornecendo informações e que responderam ao nosso questionário. Os autores também são gratos a Hughes Brisson, Guy-Philippe Wells, Felipe Verdugo, François St-Amant, David Regimbal e Destiny Tchéhouali.

*(Original em inglês)*MICHÈLE RIOUX & KIM FONTAINE-SKRONSKI²

A era digital transforma fundamentalmente o campo da criação e todas as suas dimensões, artísticas, sociais e econômicas. Estas transformações trazem oportunidades e riscos para a diversidade das expressões culturais, conforme se considere a questão de se beneficiar plenamente das oportunidades inerentes à era digital ou a capacidade dos atores de enfrentar os desafios que ela traz em nível nacional e internacional no campo cultural. A implementação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (CDEC)³ na era digital permite que os Estados encontrem respostas e modos de ação (medidas, políticas ou outros) que possibilitem produzir o ambiente institucional necessário para que a revolução digital se transforme em um vetor genuíno de inovação para a promoção e proteção da diversidade das expressões culturais.

² Michèle Rioux é Professora de Ciências Políticas na Université du Québec à Montréal (UQAM) no Canadá e Diretora do Centro de Estudos sobre Integração e Globalização (CEIM). Especializada em Economia Política Internacional, suas áreas de pesquisa incluem organizações internacionais, firmas transnacionais, a sociedade da informação e o setor de telecomunicações. Kim Fontaine-Skronski é doutoranda na Université Laval, Canada, e Diretora-assistente do Instituto de Estudos Internacionais de Montreal (IEIM) com sede na Université du Québec à Montréal (UQAM). O foco de sua pesquisa é design institucional e negociações comerciais. Atualmente trabalha no nexo cultura-comércio na era digital.

³ Adotada em Paris em outubro de 2005, a CDEC entrou em vigor em 2007 e foi ratificada por mais de 140 Estados. Instrumento jurídico internacional, a Convenção afirma a especificidade dos bens e serviços culturais e a legitimidade da intervenção pública para proteger e promover a diversidade das expressões culturais.

Embora a CDEC não seja a única ferramenta disponível, ela permanece como um importante instrumento de governança cultural global na era digital; porém, um instrumento que precisa adaptar-se e ajustar-se à era digital para que as Partes desenvolvam estratégias visando uma “cultura em rede”. A neutralidade tecnológica da CDEC não deixa dúvidas, mas pareceu necessário dar um passo à frente através da elaboração de diretrizes operacionais (DOs) sobre o digital que possam impactar o corpo normativo da Convenção e seus modos de implementação. E o que é mais importante é que a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) deve, enquanto organização internacional, desenvolver uma estratégia proativa para a cultura em rede que reconheça e reafirme sua liderança dentro da governança cultural na era digital.

Neste capítulo, argumentamos que as oportunidades ligadas à revolução digital e à implantação das redes de Internet em banda larga são numerosas; porém, as ameaças são reais e significativas, especialmente com respeito ao financiamento e monetização do conteúdo cultural *online* em um contexto de convergência tecnológica, liberalização comercial e concentração econômica. Por isso, as políticas públicas e a cooperação internacional devem exercer um papel importante para possibilitar que oportunidades se traduzam em ganhos reais para a diversidade das expressões culturais, combater ameaças e maximizar os benefícios inerentes às transformações induzidas pelas tecnologias digitais. Nossa pesquisa é baseada na revisão científica da literatura disponível, em documentos oficiais publicados pela UNESCO e outras organizações internacionais, bem

como na condução de entrevistas e dados coletados através de questionário *online* enviado a vários profissionais e especialistas do setor cultural.⁴

O presente capítulo tem três seções. A primeira discute as transformações ligadas às tecnologias digitais e introduz cinco processos (desterritorialização, desintermediação, deslinearização, desmaterialização e descompartmentalização) que estruturam um conjunto de oportunidades e ameaças que se traduzem em desafios para a ação coletiva. A segunda parte trata de boas práticas na forma de políticas e estratégias. Finalmente, uma terceira seção trata da questão da implementação da CDEC na era digital.

I – A Era Digital e seus Impactos

A partir de nosso questionário, descobrimos que: 73,6% dos participantes acham que a era digital afeta os bens e serviços culturais em todas as suas dimensões (criação, produção, disseminação, distribuição, acessibilidade e educação); 54% consideram que a revolução digital tem um impacto positivo na diversidade das expressões culturais; e 86,7% dos participantes oriundos de países desenvolvidos identificaram distribuição/difusão como a dimensão mais afetada pelas tecnologias digitais, enquanto que 75% dos participantes originários de países em desenvolvimento identificaram criação/produção como a dimensão mais afetada. Estes resultados atestam o tremendo impacto da era digital nas indústrias culturais e as oportunidades e ameaças à diversidade das expressões culturais.

⁴ A pesquisa, intitulada “O que você propõe para a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais na era digital?”, foi lançada em setembro de 2014. Recebemos 147 respostas, das quais 56% vieram de países desenvolvidos, enquanto que 44% vieram de países em desenvolvimento e economias emergentes.

Três outros resultados de nossa pesquisa apontam que deveríamos nos preocupar com riscos de clivagens culturais digitais, e estar atentos às possibilidades de um salto tecnológico que possibilite o rápido desenvolvimento de indústrias culturais e criativas. Estes três resultados são: 73% dos participantes consideraram o aumento do fornecimento de bens culturais estrangeiros como sendo maior que o crescimento do fornecimento de conteúdos locais; 85% daqueles que não notaram um crescimento de conteúdo cultural estrangeiro eram da Europa ou da América do Norte; e 63% dos participantes de países desenvolvidos notaram um aumento no alcance internacional de bens e serviços culturais de seus países.

As transformações induzidas pelas tecnologias e redes digitais são, de fato, significativas. Distinguimos cinco processos/desafios que chamamos de 5Ds: desterritorialização, deslinearização, desintermediação, desmaterialização e descompartimentalização. Os impactos positivos e negativos dos 5Ds estão resumidos no Quadro 1.1.

Quadro 1.1. Os 5Ds da era digital: Impactos positivos e negativos para a diversidade das expressões culturais

5Ds	Oportunidades para a Diversidade das Expressões Culturais	Riscos para a Diversidade das Expressões Culturais
-----	---	--

<p>Desmaterialização: não pagamos mais pela propriedade de um bem cultural, mas para acessar conteúdo através dos serviços da Internet.</p>	<p>Maior diversidade, acessibilidade e menor custo de bens culturais.</p> <p>Redução das desigualdades de acesso (possibilidade de alcançar públicos dispersos e distantes).</p> <p>Facilitação de trocas e compartilhamentos, bem como meios de mais rápidos de fornecimento.</p> <p>Interoperabilidade e interconexão de redes, facilitando o acesso.</p>	<p>Decréscimo dos recursos financeiros dedicados à criação e renovação de talentos por conta de pirataria e compartilhamento grátis (ver, por exemplo, HADOPI 2014; IFPI 2014).</p> <p>Aumento do ganho dos provedores de acesso à Internet, possibilidade de posição dominante e abusos por parte dos provedores de acesso à Internet que dominam a cadeia de valores (ver, por exemplo, Ichbiah 2013).</p> <p>Marginalização de certas populações que não têm acesso a serviços e redes.</p>
---	---	--

<p>Desintermediação: enfraquecimento dos intermediários tradicionais.</p>	<p>Relação direta entre criador/produzidor e consumidor.</p> <p>Criação de novas formas de financiamento participativo, possibilitando o aparecimento de projetos originais e desafiadores (ver, por exemplo, Iordanova and Cunningham 2012).</p>	<p>Desequilíbrio entre economia de propriedade e economia de compartilhamento.</p> <p>Possibilidades de reintermediação por parte de atores com posição dominante baseada em redes e efeitos de inovação, permitindo-lhes controlar a distribuição de certos produtos.</p> <p>Aparecimento de novos intermediários (plataformas, motores de busca, etc.) que exercem papel essencial no acesso a conteúdo (organização e gerenciamento de acesso a conteúdo, etc.) (Benghozi 2011; Garside 2014; Forum d'Avignon 2014; e Conseil d'État Français 2014).</p>
<p>Descompartimentalização: convergência tecnológica e desaparecimento de fronteiras entre os setores tradicionais.</p>	<p>Aparecimento de um amplo conjunto de ferramentas para criação e exibição, assim como de novas formas artísticas.</p> <p>Aumento da acessibilidade de conteúdo na Web.</p> <p>Novos modelos de negócios.</p>	<p>Assimetria regulatória entre diferentes setores.</p> <p>Incertezas jurídicas e econômicas.</p>

Deslinearização: fim da programação “do topo para a base” pela mídia.	Fim em potencial da cultura de massa e início de uma cultura de nichos: multiplicação de conteúdo. The Long Tail: ciclo de vida mais longo para produtos culturais raros e frágeis.	Amplificação de processos de concentração, padronização e mercantilização (atores da Internet com superpoderes econômicos controlam dados e redes).
Desterritorialização	Facilitação de trocas culturais e artísticas internacionais. Maior possibilidade de escolha de conteúdos culturais.	Problemas de eficácia das políticas nacionais com respeito a regulações, sistemas fiscais, regimes de direitos de propriedade, etc. Problemas na organização econômica geral do financiamento da criação.

As oportunidades são numerosas e crescentemente observadas⁵. Todavia, certas ações podem ter efeito multiplicador permitindo maiores benefícios em termos de diversidade de expressões culturais. As ameaças também são reais, especialmente quando se trata de financiamento e monetarização de produtos culturais e da produção e distribuição de conteúdo diversificado. Existem também incertezas jurídicas e econômicas inerentes às recombinações

⁵ A economia criativa (que agrega, *inter alia*, audiovisual, design, nova mídia, artes cênicas, artes visuais e edição) está crescendo de maneira importante. Nos países em desenvolvimento, ela teve uma média de crescimento anual de 12,1% de 2002 a 2001 (UNDP 2013: 10). Assumindo-se que esse crescimento continue, ela oferece aos países em desenvolvimento uma oportunidade de aumentar sua participação no comércio global de bens e serviços culturais. Estima-se que a África é a região onde as adesões a planos de telefonia móvel estão crescendo mais rapidamente e o número de tais adesões nos países em desenvolvimento é maior do que em países desenvolvidos desde 2013 (ITU 2013: 6). As tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) também foram consideradas como um excelente meio para difundir conteúdo em francês (Attali 2014: 56).

industriais ligadas ao processo de convergência de setores e à proliferação de acordos de comércio que afetam as indústrias culturais. Muitos participantes de nossa pesquisa observaram um processo de concentração industrial e novas clivagens culturais digitais. Nas economias desenvolvidas, em desenvolvimento ou emergentes, as conclusões sobre esse ponto são as mesmas, uma vez que a era digital é inerentemente global e transnacional.

No entanto, devem-se levar diversas prioridades em consideração. Nos países em desenvolvimento, a Internet e o mundo digital podem ser poderosos vetores de mudanças que levem a um salto tecnológico. Porém, riscos de novas clivagens digitais também estão presentes uma vez que esses países são, em geral, os que enfrentam os maiores desequilíbrios entre os conteúdos locais e internacionais. Considerando a rápida implantação da tecnologia e dos serviços digitais, tanto os países desenvolvidos quanto os em desenvolvimento devem começar a integrar o componente digital em suas políticas culturais e em seus esforços de cooperação internacional nesta área. As consequências concretas de não se estabelecerem estratégias ou a falha em se adaptar politicamente à era digital incluiriam perda no crescimento econômico, aumento de desigualdades sociais e culturais nos níveis nacional e internacional, deterioração do patrimônio cultural mundial e marginalização de alguns países no *cyberspace*.

Neste contexto, onde o ambiente tecnológico se torna um vetor potencialmente poderoso da diversidade criativa, há esperança para os países em desenvolvimento de vencerem a batalha da visibilidade através da promoção do acesso *online* aos seus bens e serviços culturais e, portanto, de aumentarem sua participação no mercado global. Entretanto, é crucial também adaptar criativamente a tecnologia aos contextos locais (Kiyindou 2013). Além disso, para fomentar o avanço tecnológico, políticas e enquadramentos regulatórios devem apoiar e ser adaptados ao ambiente digital e aos desafios dos 5Ds. Muitas comunidades e populações

do mundo ainda são desprovidas de conexão à Internet, conforme enfatizou o *Global Internet Report of the Internet Society* (ISOC 2014). Restrições que bloqueiam a cadeia de valor cultural nos países em desenvolvimento estão, em geral, ligadas à falta de apoio público, quadros regulatórios adequados e visões estratégicas de longo prazo, assim como ao treinamento inadequado dos agentes e profissionais culturais e à falta de investimento e financiamento disponíveis para as indústrias culturais.

Esses vários obstáculos, dificuldades e restrições exigem uma dinâmica motivadora que assegure que a era digital favorecerá a diversidade das expressões culturais e o desenvolvimento de uma economia mundial criativa, respeitosa dos criadores de todos os países e especialmente dos países em desenvolvimento. As instituições estão começando a adotar estratégias digitais, que são cruciais ao desempenho de países desenvolvidos e em desenvolvimento. Por isso é importante compartilhar boas práticas que possam instruir o processo de desenvolvimento de “políticas culturais 2.0”.

II – Políticas e Práticas Culturais

De acordo com as respostas ao nosso questionário, o desenvolvimento de políticas para assegurar o alcance internacional de conteúdos culturais locais está em primeira linha nas medidas identificadas para a “promoção” da diversidade das expressões culturais na era digital. Alguns Estados já estão implementando políticas culturais que integram as tecnologias digitais, ou adotaram estratégias digitais que incluem um componente cultural. Contudo, há ainda muito a ser feito na maioria dos países para tirar pleno proveito da

revolução digital e adaptar as políticas culturais⁶. Além do desenvolvimento de infraestrutura, espera-se que os Estados adotem políticas que apoiem a produção e disseminação de conteúdo cultural digital.

A importância da indústria de conteúdos digitais e de aplicações móveis deveria também se refletir nas estratégias de desenvolvimento econômico dos países em desenvolvimento. Com efeito, de acordo com nossa pesquisa, a publicação e consulta *online* de conteúdos culturais e artísticos está em primeiro lugar entre as práticas digitais que mais podem influenciar a diversidade das expressões culturais. Para alguns, a era digital marca o fim do protecionismo e a vitória da globalização, à medida que quebra a maioria das barreiras remanescentes, incluindo aquelas criadas pelas políticas de proteção às indústrias culturais⁷. Para outros, é uma oportunidade de repensar políticas e adaptar regulamentações em face de mudanças dramáticas (Guèvremont et al. 2013; Beaudoin 2014). Estas análises divergentes apontam para o fato de que há pouco consenso na compreensão destas transformações e na maneira de responder aos desafios da era digital no campo cultural. Um fato é claro, no entanto: os Estados são cada vez mais confrontados com novos assuntos e desafios relacionados à integração das tecnologias digitais em muitas áreas políticas

⁶ Em resposta ao nosso questionário, 55% dos participantes consideraram que as políticas culturais em seus países poderiam ser melhor adaptadas para enfrentar os desafios digitais.

⁷ Musitelli escreve: « *Le déploiement foudroyant de l'écosystème numérique ne remet pas seulement en cause les modes de production, les modèles économiques et les pratiques sociales relatifs à la culture. Il pose à la puissance publique dans sa fonction régulatrice une question existentielle.* » ("A tremenda implantação do ecossistema digital não afeta somente os modos de produção, os modelos econômicos e as práticas sociais relacionados à cultura; ela põe a autoridade pública na sua função regulatória na frente de um dilema existencial") (Musitelli 2014: 312). Sobre o mesmo assunto, John Ibbitson argumenta: "acabou. A globalização venceu, na cultura como em qualquer outra competição. As indústrias culturais canadenses terão de competir no mercado juntamente com todos os outros. É meramente uma questão de quando as últimas proteções serão desmanteladas. E não vai demorar muito" (Ibbitson 2014).

(Lescure 2014). O ecossistema digital não gera espontaneamente expressões culturais diversificadas e pode até ser, em certas condições, um obstáculo a elas. Ele pode significar a perda, para os Estados, da prerrogativa de legislar no campo cultural. Os Estados, apoiados pelas organizações internacionais, devem, em tais condições, intervir para implementar medidas e políticas apropriadas.

As políticas públicas e a cooperação internacional no campo da cultura precisam, portanto, ser reexaminadas para se adaptarem aos novos desafios digitais. A cultura é também um solo fértil para o surgimento de novas práticas que demonstram a capacidade dos atores de se adaptarem ao ambiente digital. Reconhecendo que a implementação da CDEC deve contar com a disseminação das melhores práticas⁸ na era digital, nosso estudo anterior enfatizou o que está acontecendo no terreno em termos de projetos, iniciativas e práticas digitais no campo da cultura. O próximo quadro resume algumas das melhores práticas que identificamos.

Quadro 1.2. Resumo de Boas Práticas Culturais na Era Digital

Categoria	Exemplos de melhores práticas por Países e Sociedade Civil /Empresas
-----------	--

⁸ Sekhar e Steinkamp definem “boa prática” como “uma prática criativa e sustentável que fornece uma resposta eficaz baseada na ideia de utilização direta do conhecimento. Ela tem potencial de replicação como ‘orientação inspiradora’ e pode contribuir com o desenvolvimento de políticas. Uma boa prática desenvolve soluções novas e criativas para problemas comuns. Seu impacto é visível na melhor qualidade de vida das pessoas e comunidades, enquanto ela é também social, cultural, econômica e ambientalmente sustentável” (Sekhar & Steinkamp 2010: 10).

<i>Articulação de estratégias culturais e digitais</i>	Países/Estados: <i>France numérique 2012-2020</i> (França); <i>Digital Agenda for Norway</i> (Noruega); <i>Estrategia Digital Nacional</i> (México); <i>Stratégie culturelle numérique Québec</i> (Québec, Canadá); <i>Book Revitalization</i> (Tunísia); <i>Política Cultural 2011-2016</i> (Chile); <i>Plan National TIC</i> (Benin).
<i>Plataformas de compartilhamento de conteúdo e informação culturais</i>	Países/Estados: <i>La Fabrique culturelle, Télé-Québec</i> (Canada), <i>Cinema Digitaal BV</i> (Netherlands), <i>Networks of residences</i> (Portugal), <i>ONF.CA</i> (Canada) Sociedade Civil/Firmas: <i>HALLYU</i> (South Korea); <i>Kheweul.com</i> (Senegal); <i>Last.fm</i> (UK); <i>Musiquenomade.com</i> (Canada).
<i>Biblioteca e acervos de museu virtuais</i>	Países/Estados: <i>Europeana</i> ; <i>Digital library Colombia</i> ; <i>Cancionero discográfico de cuecas chilenas</i> . Sociedade Civil/Firmas: <i>Contemmoi la Francophonie</i> ; <i>Google Art Project</i> (UNESCO); <i>Nouvelles Editions Numériques Africaines</i> (NENA) (Senegal).
<i>Educação, conscientização do público e capacitação de atores culturais.</i>	Países/Estados: <i>Points NAC</i> (Argentina); <i>MatrizPCI</i> (Portugal); <i>MEC</i> (Uruguay); <i>Colaboração Eslovênia/Universidade Hérat</i> (Afghanistan); <i>Banque mondiale d'images</i> (Danemark/Mali). Sociedade Civil/Firmas: <i>Thy-dêwa</i> (Brazil); <i>Arts Network</i> (Mongolia); <i>ONG IRIPAZ</i> (Guatemala).

<i>Atores em rede</i>	Países/Estados: Sudplanète; <i>Fondation européenne de la Culture</i> (FEC); Culturessud.com (France); Qantara.de (Germany) Sociedade Civil/Firmas: Labforculture.org; Ci*Diguyente; ONG Kër Thioossane.
<i>Responsabilidade social corporativa</i>	Vivendi; Disney; CBS, Time Warner, BBC.

Vários Estados já iniciaram o processo de adaptação de suas políticas culturais na era das tecnologias digitais, no Norte e no Sul. Os projetos iniciados pela sociedade civil e identificados em nosso estudo fornecem referências adicionais para as organizações que desejem desenvolver suas estratégias culturais digitais. Apesar dessas iniciativas, está claro que há ainda muito a ser feito. Como podem essas melhores práticas inspirar a adaptação das políticas culturais existentes e o desenvolvimento de novas medidas? Como seria uma “política cultural 2.0”?

O desafio aqui não é questionar todos os mecanismos, medidas e instrumentos das políticas públicas culturais existentes; mas, sim, fazer uma distinção entre aquelas que podem ser adaptadas à era digital e aquelas que se tornam obsoletas. Um outro desafio é projetar e criar novas políticas e modos inovadores de apoio aos criadores e indústrias culturais de modo que eles possam lidar com a revolução digital, ao mesmo tempo em que tiram proveito das oportunidades oferecidas pelas novas tecnologias. As autoridades políticas devem repensar sua maneira de agir.

Para adotar políticas culturais 2.0, uma forte vontade política é necessária para apoiar criadores, produtores e redes de distribuição de conteúdo cultural digital. Elas implicam, também, educação artística com foco em criação digital, capacitação em tecnologia digital de atores culturais, bem como conscientização do público. As autoridades responsáveis pela cultura devem, ademais, assegurar que

as principais plataformas de distribuição digital garantem bastante espaço para obras locais e nacionais nos países onde elas operam. Além disso, a cooperação e a solidariedade internacional devem esforçar-se para possibilitar que países, especialmente países em desenvolvimento, criem e fortaleçam suas indústrias culturais e criativas através do uso de tecnologias digitais nos níveis local, nacional e internacional. O compartilhamento de informações e o acesso justo a uma ampla diversidade de expressões culturais, bem como aos meios para expressá-las e disseminá-las usando tecnologias digitais, são os objetivos chave de políticas culturais 2.0.

Além disso, as indústrias culturais que costumavam trabalhar em silos estão cada vez mais interligadas na era digital, resultando no fortalecimento de uma cultura em rede. As separações tradicionalmente mantidas entre as áreas de intervenção governamental estão também gradualmente desaparecendo. Alguns elementos observados em políticas culturais recentes de acordo com as cinco áreas culturais tradicionais de intervenção – acesso / consumo; criação / produção; distribuição / disseminação; treinamento / capacitação; e educação / conscientização pública – e os custos e benefícios associados com cada um, estão expostos abaixo (Quadro 1.3). Para combater os efeitos negativos das novas tecnologias no setor cultural e criar uma sinergia favorável à diversidade das expressões culturais, é importante encorajar o diálogo e a coerência, nos níveis nacional e internacional, entre as políticas culturais e aquelas relacionadas ao desenvolvimento digital, comércio, medidas fiscais, bem como a regulamentação da telecomunicação e da Internet. O trabalho em rede dos vários ministérios envolvidos seria o caminho para promover coerência e criar sinergias entre políticas públicas que afetam o desenvolvimento de indústrias culturais.

Quadro 1.3. Benefícios e custos de diferentes tipos de medidas que podem integrar políticas culturais 2.0

Eixos de Intervenção	Medidas	Possíveis Benefícios e Custos
<i>Acesso / Consumo</i>	<p>Programas de infraestrutura virtual e digital (banda larga, Pontos XP e acesso à Internet).</p> <p>Plataformas de compartilhamento de informações no âmbito cultural digital (ex.: ArtSANow, <i>España es cultura</i>, SinCA, <i>Cultures online projects</i>).</p> <p>Bibliotecas e museus virtuais.</p>	<p>Benefícios: Tecnologias digitais tornam-se um vetor de desenvolvimento econômico e cultural; Disseminação exponencial de conteúdos culturais, alcance cultural e artístico para outros países.</p> <p>Custos: Recursos e financiamento desviados para projetos de infraestrutura tecnológica; Aumento do risco de pirataria; risco de perder acesso a formas de arte não digitais.</p>
<i>Criação / Produção</i>	<p>Apoio aos criadores de artes digitais e produtores de conteúdo <i>online</i>.</p> <p>Programas de subsídio para encorajar interdisciplinaridade e inovação.</p> <p>Apoio para editoras <i>online</i> e novos modelos de negócio.</p>	<p>Benefícios: Evita a retirada gradual de fundos para a criação de conteúdo cultural; Encoraja o surgimento de novos talentos e novas formas de criação; Desenvolvimento de novos programas e novas especialidades.</p> <p>Custos: Risco de direcionar fundos para longe dos bens e serviços culturais tradicionais.</p>

<p><i>Distribuição / Disseminação</i></p>	<p>Plataformas digitais para conteúdo cultural audiovisual (ex.: projeto <i>La Fabrique Culturelle</i>, <i>Cinema Digital BV</i>, Festival <i>Ars Electronica</i>).</p> <p>Novas medidas regulatórias que incluem emissoras privadas.</p> <p>Revisão de medidas fiscais.</p>	<p>Benefícios: Aumento do acesso a conteúdo cultural; Desenvolvimento de novas fontes de financiamento; Envolvimento de uma variedade mais ampla de atores.</p> <p>Custos: Negociações mais complexas sobre questões de direito autoral; Aumento na transnacionalidade das questões; Leis nacionais conflitantes; Custo associado com o desenvolvimento de especialização tecnológica.</p>
<p><i>Treinamento / Capacitação</i></p>	<p>Programas de residência para artistas visitantes.</p> <p>Acordos de coprodução para obras digitais.</p> <p>Acordos de cooperação cultural para fortalecer capacidades digitais.</p>	<p>Benefícios: Reduz a clivagem digital; Facilita o compartilhamento de informação sobre melhores práticas inovadoras.</p> <p>Custos: Recursos e financiamento desviados para programas específicos de assistência técnica; Custos de transição relacionados à transferência de expertise e à atualização de capacidades.</p>

<i>Educação / Conscientização pública</i>	Digitalização de acervos de bibliotecas e museus (i.e. Google Art Project em parceria com a UNESCO). Desenvolvimento de aptidões tecnológicas. Desenvolvimento de redes envolvendo múltiplas partes interessadas.	Benefícios: Aumento na comunicação entre atores; Apropriação das novas tecnologias pelo público e desenvolvimento de novas práticas. Custos: Relacionados ao desenvolvimento e gerenciamento de coleções virtuais; e à negociação de acordos de cooperação e parcerias.
---	---	--

III – Introduzindo a CDEC na Era Digital

Os cinco desafios lançados pelas tecnologias digitais nos obrigam a encontrar novas ferramentas para analisar e medir as novas realidades, a fim de alcançar um diagnóstico da situação que permita a formação do consenso necessário para ações coletivas. Outra prioridade consiste em criar novos processos diplomáticos internacionais que ajudem a articular três mundos distintos (comércio, cultura e Internet) que têm, até agora, se desenvolvido separadamente. Com base nessas duas prioridades, uma terceira diz respeito à adoção de uma abordagem proativa, qual seja, a definição de uma estratégia digital genuína, baseada em melhores práticas que possam inspirar o desenvolvimento de polí-

ticas culturais 2.0 e fortalecer a cooperação internacional centrada na Convenção⁹ e na UNESCO, dentro da governança global dos bens e serviços culturais na era digital.

A CDEC permanece uma ferramenta indispensável para a era digital; porém, o desafio da UNESCO é agarrar a oportunidade oferecida pelas novas tecnologias para se posicionar no palco internacional como um ator proativo no desenvolvimento, implementação e compartilhamento de melhores práticas desenvolvidas e colocadas em prática por diversos atores que buscaram se adaptar a um novo mundo cultural. As Partes junto à Convenção já adotaram várias diretrizes operacionais (DOs) que integram o contexto digital. O Quadro 1.4 fornece um resumo dos artigos da Convenção para os quais já existem diretrizes operacionais, bem como nossas observações a respeito de quanto bem elas incorporam as questões do digital.

Quadro 1.4. Diretrizes Operacionais existentes que consideram questões relacionadas ao digital

Orientação	Comentários / Observações
Artigos 7, 8, 17 Medidas para promover e proteger as expressões culturais	Enquanto essas diretrizes incorporam assuntos digitais, continua faltando informação sobre as melhores práticas neste novo contexto, o que é especialmente importante para países em desenvolvimento.

⁹ A Convenção contém nove artigos e quatro diretrizes operacionais relacionadas à cooperação internacional. Dois são de particular importância: o artigo 21 sobre Consulta e coordenação internacional, que obriga as Partes a promover os objetivos e princípios da CDEC em outros foros internacionais; e o artigo 23 sobre as funções do Comitê Intergovernamental, incluindo “estabelecer os procedimentos e outros mecanismos de consulta que visem à promoção dos objetivos e princípios da presente Convenção em outros foros internacionais” (artigo 23.6 (e) CDEC). Também vale mencionar o artigo 20 sobre “Relações com outros instrumentos: apoio mútuo, complementaridade e não-subordinação”, que foi um dos itens mais debatidos durante a elaboração da Convenção.

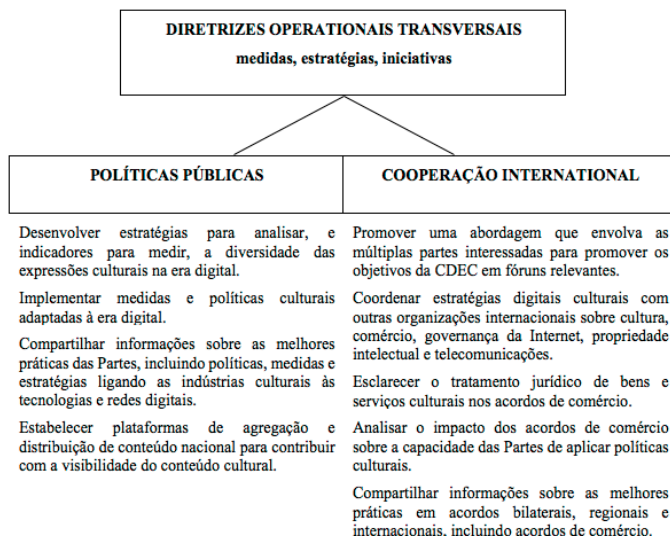
Artigo 9 Intercâmbio de Informação e Transparência	Estas DOs fornecem fácil acesso aos relatórios das Partes da CDEC através de plataformas digitais e websites; co-desenvolvem indicadores para medir o impacto das tecnologias digitais; e integram, nos relatórios das Partes, medidas que atestam a importância das tecnologias digitais nas políticas culturais.
Artigo 10 Educação e Conscientização pública	Essas diretrizes incorporam questões relacionadas ao digital. Devemos enfatizar aqui o papel das mídias sociais e das ferramentas da Web 2.0 nos esforços para conscientização pública.
Artigo 11 Participação da Sociedade civil	Essas diretrizes não mencionam como as tecnologias digitais poderiam ser usadas para aumentar a participação da sociedade civil.
Artigo 13 Integração da cultura no desenvolvimento sustentável	Essas diretrizes apenas integram parcialmente assuntos digitais.
Artigo 14 Cooperação para o desenvolvimento	Essas diretrizes incorporam assuntos digitais.
Artigo 15 Modalidades de colaboração	Embora essas diretrizes incorporem assuntos digitais, o intercâmbio de informações sobre parcerias poderia permitir o estabelecimento de uma base de dados contendo seções dedicadas a parcerias digitais.
Artigo 16 Tratamento preferencial para países em desenvolvimento	Essas diretrizes incorporam assuntos digitais.

<p>Artigo 18</p> <p>Fundo Internacional para a Diversidade Cultural</p>	<p>Essas diretrizes não incluem as tecnologias digitais nos princípios e objetivos operacionais do Fundo. Poderiam ser lançados editais específicos para projetos de desenvolvimento de serviços culturais digitais inovadores.</p>
<p>Artigo 19</p> <p>Intercâmbio, análise e difusão de informações</p>	<p>Essas diretrizes integram parcialmente assuntos digitais. Deveriam ser mencionados também: questões de Dados Abertos, transparência em processos de coleta de dados e cooperação com companhias que detêm Big Data.</p>

Nossa pesquisa aponta para o papel importante que diretrizes transversais sobre a implementação da CDEC na era digital deveriam ter para ajudar a desenvolver uma nova abordagem e possibilitar que atores criem um ecossistema digital positivo, coerente e eficiente, inclusive para a implementação dos artigos da Convenção que não são atualmente tratados por diretrizes operacionais. As diretrizes operacionais transversais sobre o digital deveriam permitir que as Partes reconheçam a neutralidade da Convenção¹⁰ e expressem seu compromisso com a elaboração de medidas, estratégias e iniciativas que integrem plenamente as tecnologias digitais no apoio à criação, produção, distribuição, disseminação e acesso a atividades, bens e serviços culturais (Gensollen 2012). As Partes deveriam ser incitadas a modernizar suas políticas públicas bem como seus compromissos com a cooperação internacional na era digital. A Figura 1.1 resume nossas propostas para diretrizes operacionais transversais no contexto digital.

¹⁰ Tal como afirmado na Resolução da *Organisation internationale de la Francophonie* (OIF), adotada na Cúpula de Dakar em 2014 (OIF 2014). Sobre este assunto, ver também Beaudoin (2014) e Comby (2014).

Figura 1.1. Propostas para Diretrizes Operacionais Transversais no contexto digital



Partes em nível nacional merece atenção especial a esse respeito. O melhor caminho a seguir é desenvolver um guia de melhores práticas para a aplicação dos princípios e objetivos da Convenção na era digital e convidar as Partes a transmitir informações sobre suas políticas e medidas culturais, mostrando como as Partes aplicam os princípios e objetivos da CDEC para levar em conta as mudanças trazidas pelas novas tecnologias.

Ademais, tais diretrizes poderiam ajudar a desenvolver plataformas de conteúdo agregado para distribuição nacional e contribuir para aumentar a visibilidade e a sustentabilidade de obras culturais audiovisuais. Também poderiam conduzir a políticas que levem em consideração a crescente importância para as Partes de desenvolverem políticas que incidam sobre o fortalecimento da sociedade civil e

empresas culturais (artigo 11). Além disso, elas deveriam incorporar medidas que fortaleçam a cooperação internacional baseada em uma abordagem que envolva as múltiplas partes interessadas e os novos modelos de governança que estão tomando forma, tais como aqueles utilizados na regulamentação da Internet, permitindo que a CDEC se integre cada vez mais em uma arquitetura institucional cada vez mais diversa. Finalmente, elas deveriam incentivar as Partes a lidar com os desafios trazidos pelas tecnologias digitais e instigá-las a promover os objetivos da Convenção em outros fóruns relevantes (artigos 21 e 23).

Sobre a questão da cooperação internacional, há ainda muito espaço para melhorar. Nossa pesquisa estabeleceu que 64% dos respondentes estão inteiramente insatisfeitos com esse aspecto da implementação da Convenção. Isto ficou também evidente quando pedimos aos participantes que avaliassem os esforços de cooperação internacional: 43% acreditam que eles são fracos; 19% consideram-nos médio; e apenas 12% acham que eles são fortes. Outros resultados de nossa pesquisa enfatizam o papel e a importância que as organizações internacionais desempenham para implementar a Convenção com sucesso. De fato, os respondentes apontam a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) e a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) como as organizações mais importantes para colaborar com a UNESCO. Ademais, considera-se em geral que a UNESCO deveria trabalhar especialmente com a UIT (União Internacional de Telecomunicação) em assuntos de acesso a conteúdo cultural e assistência técnica para desenvolvimento.

A Conferência das Partes (CoP) de junho de 2015, marcando o 10º aniversário da CDEC, reuniu as Partes para discutir como a Convenção pode desencadear o potencial positivo da era digital enquanto neutraliza suas inerentes ameaças. Apesar de as novas diretrizes operacionais não

serem pré-requisitos para os atores encontrarem caminhos para se adaptarem às tecnologias digitais, a CoP endossou tal ideia para promover a implementação da CDEC no ambiente digital, e essas diretrizes devem ser definidas nos próximos meses. Será importante criar condições para que esse processo ocorra em termos pragmáticos e estratégicos.

O desafio digital transcende as fronteiras nacionais e deve juntar energias ao redor da promoção e proteção da diversidade de expressões culturais de modo transversal. A UNESCO é o fórum legítimo para lançar tal ação e mobilizar a comunidade internacional, e a CDEC deve ser a ferramenta central usada para esse fim. As mutações tecnológicas não abalam os princípios fundamentais ou a implementação concreta da Convenção. Ao contrário, elas oferecem a oportunidade de confirmar sua utilidade e de enriquecer seu conteúdo através do uso de novas ferramentas digitais e, em última instância, de reafirmar o papel pioneiro da UNESCO sobre o assunto (Musitelli 2014: 307) e aumentar sua credibilidade entre as organizações multilaterais.

Conclusão

Nossa pesquisa levou a quatro conclusões. Primeiramente, a Convenção é um instrumento legítimo para tratar do impacto das tecnologias digitais sobre a diversidade das expressões culturais. Segundo, a Convenção é neutra sobre a questão do digital, pois ela busca a promoção e a proteção da diversidade das expressões culturais independentemente das tecnologias utilizadas. Terceiro, a era digital é um novo ambiente que requer novas medidas e novas políticas. Em quarto lugar, estas medidas e políticas deveriam possibilitar que os Estados e atores culturais desfrutem das oportunidades oferecidas pelas novas tecnologias para a diversidade das expressões culturais, enquanto fornecem a eles ferramentas para superar os desafios identificados acima.

As ameaças resultantes dos 5Ds são óbvias: entre elas, a perda, para os Estados nacionais, de referências e instrumentos de política pública cultural. Os negócios operam em um mundo diferente daquele regulado pelas políticas e regulamentações culturais nacionais existentes e isso nos leva a “repensar” o espaço regulatório nacional. Uma rearticulação das relações entre os dois se faz necessária se os Estados quiserem adotar instrumentos de política pública efetivos na era digital. Contudo, como podem os instrumentos de política ser ajustados nos territórios nacionais a fim de criar espaço de manobra sem favorecer a fragmentação da Internet? A ameaça se torna dupla: isolarmo-nos do mundo criando barreiras que possam se virar contra nós, ou abrir para fluxos transfronteiriços sem tomar medidas adequadas para assegurar a presença e a visibilidade de obras culturais diversificadas.

A cultura digital transformou o mundo da cultura em um ambiente em rede, ligando inúmeros sistemas, várias formas de conteúdo em diferentes equipamentos e redes, e diversas comunidades. As mudanças que estão acontecendo vão além da dimensão tecnológica; elas são geográficas, econômicas, sociais, políticas e humanas. É nosso relacionamento com o mundo que está mudando, individual e coletivamente. Em um contexto cada vez mais transacional, a atual estrutura institucional, compreendendo facetas privada e pública distintas, cede à “governança global”, isto é, um modo de governança baseado em redes de atores privados e públicos, dentro do qual os Estados e a UNESCO devem encontrar seus lugares.

Referências

- Attali, J. (2014) *La francophonie et la francophilie : moteurs de développement durable*, Paris: Direction de l'information légale et administrative. <<http://www.elysee.fr/assets/Uploads/Rapport-Jacques-Attali-la-francophonie-conomique.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Beaudoin, L. (2014) *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles : impacts et enjeux du numérique*, report for the Organisation Internationale de la Francophonie, Paris, April 2014. <https://apf.francophonie.org/IMG/pdf/9_-_rapport_beaudoin_-_convention_et_enjeux_numeriques.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- Benghozi, P.-J. (2011) *L'économie de la culture à l'heure d'internet : le deuxième choc*, Paris: Esprit.
- Comby, E. (2014) 'Raising the trade and culture debate at the OECD – negotiations for a Services Trade Restrictiveness Index (STRI)', in L. Richieri Hanania (ed.) *Cultural Diversity in International Law: The Effectiveness of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, London: Routledge.
- Conseil d'État Français (2014) *Le numérique et les droits fondamentaux*, Paris: La documentation française, <<http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/144000541/0000.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Forum d'Avignon (2014) *Comment diffuseurs et institutions culturelles doivent-ils se réformer à l'ère du numérique ?* Paris: Forum D'Avignon. <http://www.forum-avignon.org/sites/default/files/editeur/2014-Forum_Avignon-FR_BD2.pdf> (acessado 06 outubro 2016)

- Frau-Meigs, D. & Kiyindou, A. (eds.) (2014) *Diversité culturelle à l'ère du numérique. Glossaire critique*, Paris: La Documentation française.
- Fulssack, J.-L., Kiyindou (A.) & Mathien, M. (2005) 'Fracture numérique', in D. Frau-Meigs & A. Kiyindou (eds.) *Société de l'information ; Glossaire critique*, Paris: La Documentation française. <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Glossaire_Critique.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- Gagné, G. Côté, R. & Deblock, C. (2004) *Les récents accords de libre-échange conclus par les États-Unis : une menace à la diversité culturelle*, report for the Agence intergouvernementale de la Francophonie, Montreal, June 2004. http://www.francophonie.org/IMG/pdf/accords_libre-echange_US_-_menace_pour_la_div_cult.pdf (acessado 06 outubro 2016).
- Garside, J. (2014) 'From Google to Amazon: EU Goes to War Against Power of US Digital Giants', *The Guardian*, 6 July. <<http://www.theguardian.com/technology/2014/jul/06/google-amazon-europe-goes-to-war-power-digital-giants>> (acessado 06 outubro 2016).
- Gensollen, M. (2012) 'Défense de la diversité culturelle : variété ou dialogue?', *Réseaux*, 175: 175-203.
- Guèvremont, V., Bernier, I., Burri, M., Cornu, M., Richieri Hanania L. & Ruiz Fabri, H. (2013) '*La mise en œuvre de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles à l'ère numérique: Enjeux, actions prioritaires et recommandations*', report for the CDEC Intergovernmental Committee, Paris, December 2013. <http://www.diversite-culturelle.qc.ca/fileadmin/documents/pdf/Rapport_du_RIJDEC_-_Version_francaise_-_4_decembre_2013.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- HADOPI (2014) *Étude qualitative sur les perceptions des décisions de justice (de type fermeture) par les consommateurs illicites : Synthèse des résultats*, Paris: Haute Autorité pour

la diffusion des œuvres et la protection des droits sur Internet. <<http://www.youscribe.com/catalogue/tous/ressources-professionnelles/analyses-et-etudes-sectorielles/perceptions-des-decisions-de-justice-type-fermeture-par-les-2517368>> (acessado 06 outubro 2016).

Ibbitson, J. (2014) 'The End of Cultural Protectionism', *Blog Centre for International*

Governance Innovation, 24 September. <<https://www.cigionline.org/blogs/john-ibbitsons-blog/end-of-cultural-protectionism>> (acessado 06 outubro 2016).

Ichbiah, D. (2013) *Les nouvelles superpuissances*, Paris: First Interactive.

IFPI (2014) *Digital Music Report 2014: Lighting up new markets*, London: International Federation of the Phonographic Industry. <<http://www.ifpi.org/downloads/Digital-Music-Report-2014.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).

Intergovernmental Committee for the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (2013) *Quadrennial Periodic Reporting: New Reports and Analytical Summary*, CE/13/7.IGC/5 Rev., Paris, 18 November. <http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/224826e_0.pdf> (acessado 06 outubro 2016)

Iordanova, D. & Cunningham, S. (2012) *Digital disruption: Cinema moves on-line*, St Andrews (Scotland): St Andrews Film Studies, 2012.

ISOC (2014) *Vers un développement collaboratif d'Internet : Le point de vue de l'Internet Society sur la Conférence de plénipotentiaires 2014 de l'UIT*, Geneva: Internet Society. <http://www.internetsociety.org/sites/default/files/ISOC%20PP-14_FINAL_FRENCH%20%281%29.pdf> (acessado 06 outubro 2016).

- ITU – International Telecommunication Union (2013) *The World in 2013: ICT facts and figures*, Geneva: International Telecommunication Union, <http://www.unapcict.org/ecohub/the-world-in-2013-ict-facts-and-figures/at_download/attachment1> (acessado 06 outubro 2016).
- Kiyindou, A. (2013) 'De la diversité à la fracture créative : une autre approche de la fracture numérique', *Revue française des Sciences de l'information et de la Communication*, 2, 1 January. <<http://rfsic.revues.org/288>> (acessado 06 outubro 2016).
- Lescure, P. (2013) *Mission « Acte II de l'exception culturelle »*, mission report, May 2013. <<http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/134000278.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Musitelli, J. (2014) 'Postface. La diversité culturelle et le numérique : un nouveau défi pour l'UNESCO', in D. Frau-Meigs & A. Kiyindou (eds.) *Diversité culturelle à l'ère du numérique. Glossaire critique*, Paris: La Documentation française.
- OIF – Organisation internationale de la Francophonie (2014) *Résolution sur la Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, Dakar, 29/30 November 2014. <http://www.francophonie.org/IMG/pdf/sommet_xv_4_resol_convention_unesco_2014.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- Richieri Hanania, L. (ed.) (2014) *Cultural Diversity in International Law: The Effectiveness of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, London: Routledge.
- Rioux, M., Deblock, C., Gagné, G., Tchéhoulali, D., Fontaine-Skronski, K. & Vlassis, A. (2015) *For a Diversified Networked Culture: Bringing the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (CPPDCE) in the Digital*

- Age, Montreal: Centre d'études sur l'intégration et la mondialisation. <<http://www.ieim.uqam.ca/IMG/pdf/rapportcdccourt-en-vfinale.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Sekhar, A. & Steinkamp, A. (2010) *Mapping cultural diversity: Good Practices from around the Globe*, Bonn: German Commission for UNESCO. <http://www.unesco.it/_filesDIVERSITAculturale/Publication_DUK.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- Souyri-Desrosier, C. (2014) 'EU Protocols on Cultural Cooperation: an Attempt to Promote and Implement the CDCE within the Framework of Bilateral Trade Negotiations', in L. Richieri Hanania (ed.) *Cultural Diversity in International Law: The Effectiveness of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, London: Routledge.
- Steinmueller, W. E. (2001) 'Les TIC et les possibilités pour les pays en développement de brûler les étapes', *Revue internationale du travail*, 140: 239-258.
- UNCTAD – United Nations Conference on Trade and Development (2003) *E-Commerce and Development Report 2003*, New York and Geneva: United Nations. <http://unctad.org/en/docs/ecdr2003_en.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- UNCTAD – United Nations Conference on Trade and Development (2008) *Creative Economy Report 2008*, New York: United Nations. <http://unctad.org/en/docs/ditc20082cer_en.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- UNDP – United Nations Development Programme (2013) *Creative Economy Report: Widening Local Development Pathways*, New York: United Nations Development Programme. <<http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (1999) *World Communication and Information Report 1999-2000*, Paris: United

Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001190/119077E.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (2014) *Culture for Development Indicators: Methodology Manual*, Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. <<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/programmes/culture-for-development-indicators/>> (acessado 06 outubro 2016).

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (2014b) *Secretariat's Report on the Implementation of the International Fund for Cultural Diversity (IFCD)*, Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002247/224768e.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).

UNESCO, UNDP (2013) *Creative Economy Report: Widening Local Development Pathways*, New York and Paris: United Nations Development Programme and United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. <<http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).

Von Uytzel, S. (2014) 'The CDCE and the WTO – in Search for a Meaningful Role After China – Audiovisuals', in L. Richieri Hanania (ed.) *Cultural Diversity in International Law: The Effectiveness of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, London: Routledge.

Vlassis, A. & Richieri Hanania, L. (2014) 'Effects of the CDCE on trade negotiations', in L. Richieri Hanania (ed.) *Cultural Diversity in International Law: The Effectiveness of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, London: Routledge.

- Wojcikiewicz Almeida, P. (2014) 'Implementing the CDCE at the National and Regional Levels – the Example of Brazil', in L. Richieri Hanania (ed.) *Cultural Diversity in International Law: The Effectiveness of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, London: Routledge.
- World Economic Forum (2014) *The Global Information Technology Report 2014*, Geneva: World Economic Forum. <http://www3.weforum.org/docs/WEF_GlobalInformationTechnology_Report_2014.pdf> (acessado 06 outubro 2016).

Mobilizar novamente a sociedade civil pelo digital?

(Original em francês)

CHARLES VALLERAND¹

A Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais (adiante “CDEC” ou “Convenção”) é possivelmente um dos raros tratados multilaterais que reconhece a contribuição da sociedade civil, pelo seu papel histórico dentro do movimento internacional que levou à sua aprovação, mas também pelo fato de que a diversidade das expressões culturais se assenta em boa parte sobre a liberdade de criação artística. O artigo 11 da Convenção especifica que

As Partes reconhecem o papel fundamental da sociedade civil na proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. As Partes deverão encorajar a participação ativa da sociedade civil em seus esforços para alcançar os objetivos da presente Convenção. (CDEC, artigo 11)

¹ Consultor, antigo Diretor geral da Coalizão canadense para a diversidade cultural e antigo Secretário geral da Federação internacional das coalizões para a diversidade cultural.

O embrião da primeira coalizão para a diversidade cultural surgiu na França uns quinze anos atrás, depois no Canadá, e em seguida em quarenta países nos cinco continentes, com uma presença particularmente importante na Europa do Oeste, na África francófona e na América Latina. Inicialmente reunidas em uma rede informal chamada “Comitê internacional de ligação”, as coalizões acharam necessário, depois da adoção da Convenção, formalizar suas relações com a UNESCO dotando-se de uma estrutura jurídica e de governança. A Federação internacional das coalizões para a diversidade cultural nasceu em Sevilha em 2007 e depois teve seus congressos em Salvador da Bahia (2009), Bratislava (2012) e Mons (2015).

Uma coalizão para a diversidade cultural representa as diversas associações de artistas profissionais de todas as indústrias culturais – atores, músicos, produtores, diretores, autores, editores, bailarinos, cantores, etc. – com um mesmo objetivo comum: afirmar o direito soberano dos governos de adotar medidas favoráveis às expressões culturais nacionais, conforme acordo entre as Partes na Convenção de 2005. Esse direito fundamental visa reconhecer como legítimos os subsídios e outras ajudas governamentais em um contexto de globalização e de multiplicação de acordos comerciais que tendem a neutralizar o efeito das políticas públicas consideradas como barreiras não tarifárias.

As coalizões para a diversidade cultural são únicas por serem as únicas organizações da sociedade civil que representam o setor cultural como um todo. As coalizões são uma maneira prática para os governos de encontrar, em um mesmo interlocutor, todas as competências reunidas. Uma coalizão terá que desenvolver inicialmente um consenso entre seus membros antes de apresentá-lo ao governo.

Uma das primeiras tarefas das coalizões é e será de promover a Convenção. No Senegal, a Convenção foi traduzida em 9 línguas. A Coalizão do Mali traduziu-a em *bamanan kan*, uma das línguas nacionais predominantes, e ofereceu-a em versão áudio às rádios comunitárias para

alcançar uma grande parte da população que permanece analfabeta. Outro exemplo de comunicação pública vem da Coalizão francesa, que entrega cada ano um prêmio destacando a contribuição importante de um indivíduo ou de uma organização.

Os esforços dedicados a promover a Convenção são geralmente motivados por uma vontade de expandir o consenso e de abrir-se à diversidade das expressões culturais. O secretariado da Federação internacional das coalizões para a diversidade cultural, baseado em Montreal, se esforça muito para demonstrar a mesma abertura. Os sites Web da Coalizão canadense e da Federação internacional, que registram ao todo 160000 visitas únicas por ano, propõem conteúdos em francês, inglês e espanhol.

As coalizões são também muito ativas em nível nacional para estabelecer um diálogo com as autoridades para implementar a Convenção. Esse é o objetivo principal de seu compromisso. A dinâmica dessa relação é específica a cada país, porque, dentro de um mesmo continente, o nível de desenvolvimento dos países e a prioridade atribuída à cultura variam muito. A Convenção permite, talvez pela primeira vez, reconhecer o valor da contribuição do artista e da sociedade civil. A implementação da Convenção necessita capacitação, a qual se tornou possível pelos programas de acompanhamento estabelecidos pela Organização Internacional da Francofonia (OIF) e pela UNESCO. Os treinamentos oferecidos aos executivos dos ministérios e parlamentares estão também abertos aos representantes da sociedade civil. Uma novidade.

A obrigação das Partes à Convenção de produzir um relatório de implementação de quatro em quatro anos depois de tê-la ratificado é a ocasião de estabelecer um balanço dessa participação da sociedade civil. As diretrizes operacionais a respeito da preparação desse relatório periódico quadrienal preveem que as Partes consultem a sociedade civil. O relatório periódico deve também mencionar a participação das associações de criadores na elaboração

da política cultural nacional. Considerando os 45 primeiros relatórios periódicos entregues à UNESCO, especialistas puderam extrair uma síntese analítica. Concluiu-se globalmente que a sociedade civil, salvo exceções, é considerada insuficientemente organizada, informada ou mobilizada. Isso não impediu certas coalizões de se posicionar com seus governos como interlocutores privilegiados nas questões que dizem respeito à Convenção, como a abordagem da cultura nos acordos comerciais (Canadá, França, Chile, Austrália), a cooperação internacional na área cultural (Suíça, Grã-Bretanha, Alemanha, Áustria), a condição do artista e a liberdade de criação artística (Eslováquia, Marrocos, Peru) ou o papel da cultura nas estratégias nacionais de desenvolvimento sustentável (Burkina Faso).

I – Uma sociedade civil plural

A Federação internacional das coalizões para a diversidade cultural não é o único movimento da sociedade civil a ser mobilizado. O Instituto Internacional do Teatro, o Conselho Internacional da Música, a União Europeia de Radiotelevisão, a Rede Internacional para a Diversidade Cultural, a Rede Internacional de Juristas para a Diversidade das Expressões Culturais (RIJDEC), a Federação Internacional dos Conselhos das Artes e Agências culturais, etc. A lista é longa, e serve apenas para mostrar que a Convenção da UNESCO tocou em um ponto sensível de um vasto leque de associações culturais e de indivíduos que veem na Convenção um agente de mudança.

O debate na ONU para a adoção da Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável é um bom exemplo do poder de mobilização da sociedade civil. Oito grandes redes

internacionais² do mundo das artes e da cultura uniram suas forças para lançar em maio de 2014 uma campanha mundial que recolheu mais de 2500 assinaturas, incluindo 1000 organizações, em 120 países. O texto da Declaração publicada no site www.culture2015goal.net foi traduzido por voluntários em 7 línguas – francês, inglês, espanhol, português, árabe, russo e chinês – para demonstrar o alcance universal da mensagem.

Sua ação em comum ecoou até a sede das Nações Unidas em Nova York, onde os Estados membros tomaram subitamente consciência da forte mobilização do meio cultural. Isso deu legitimidade à UNESCO e a seus aliados membros do “Grupo dos amigos da cultura para o desenvolvimento”, presidido pelo representante permanente do Peru junto da ONU. A Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável, adotada pela Assembleia geral em setembro de 2015, é um avanço importante pelo fato de reconhecer pela primeira vez o papel da cultura na forma de alvos específicos. Indicadores de rendimento precisos vão estar associados a esses alvos, o que permitirá fazer uma demonstração final tangível dos progressos registrados.

Outro papel importante das organizações não governamentais internacionais foi de expressar as preocupações dos seus membros durante os debates na UNESCO a respeito das diretrizes operacionais que estabelecem as modalidades de aplicação de cada um dos artigos da Convenção, com o objetivo de garantir que ela se aplique efetivamente e não seja somente uma declaração política. O Comitê Intergovernamental das Partes à Convenção pediu, inclusive, que fosse doravante inscrito, na pauta de todas as reuniões, um

² Rede Arterial, Cultura Ação Europa, Agenda 21 para a cultura da associação das Cidades e Governos Locais Unidos (CGLU), a Federação Internacional dos Conselhos das Artes e Agências culturais (IFACCA), o Conselho Internacional dos Monumentos e dos Sítios (ICOMOS), a Federação Internacional das Coalizões para a Diversidade Cultural, o Conselho Internacional da Música, a Federação Internacional das Bibliotecas e a Rede Latino-americana de Arte e Transformação Social.

ponto de debate a respeito do papel da sociedade civil. Ele também confirmou que os documentos apresentados pela sociedade civil para informação estariam acessíveis a todos os participantes antes das reuniões, de modo que sejam levados em consideração durante os debates. Um avanço importante de que a sociedade civil terá que tirar proveito para que se torne efetivo.

II – Desafios

Globalmente, o setor cultural deve agir com recursos financeiros reduzidos. É verdade para o movimento das coalizões, que beneficiou do apoio dos governos do Québec e do Canadá para financiar uma grande parte de suas atividades, e da contribuição financeira das associações membros da Coalizão Canadense, que oferece o serviço de secretariado à Federação Internacional das Coalizões. É verdade também para o secretariado da Convenção na UNESCO, cujas atividades do dia a dia dependem cada vez mais de contribuições voluntárias dos Estados membros. A Suécia deu recentemente 2,5 milhões \$US, mas insistiu para que servisse para montar um programa de capacitação em 12 países prioritários de sua escolha, sob o ângulo dos direitos humanos e da liberdade de criação, dos quais se havia falado pouco até então. Essa ausência de recursos é bem real também para o Fundo Internacional para a Diversidade Cultural (FIDC), estabelecido pela Convenção, cujo financiamento voluntário só permite sustentar uma dezena de projetos por ano à altura de 100000 \$US cada um.

Este problema de recursos é ainda mais agudo pelo fato de que o número de países que ratificaram a Convenção chegou a 143, e que, desse número, a grande maioria são países em desenvolvimento. A UNESCO aposta nos resultados do programa financiado pela Suécia para atrair outros financiadores. Trata-se de um eixo de cooperação com os

Estados membros que tem tudo para agradar e que, no final, poderia fragilizar ainda mais o financiamento do FIDC e por consequência a sociedade civil, cujos projetos recebiam 60% dos apoios concedidos.

O outro grande desafio do movimento das coalizões é o da governança. O movimento veio à luz há uns quinze anos. Entre os militantes da primeira hora que tinham se posicionado significativamente contra a globalização, a dominação de Hollywood nas telas do mundo e as negociações multilaterais na OMC, a maioria passou para outros assuntos. Em vários países em desenvolvimento, são as mesmas pessoas que estão envolvidas em todas as causas e que se mobilizam fortemente onde há urgência. No congresso mais recente da Federação das Coalizões em Mons, em outubro de 2015, foi decidido que várias coalizões das quais não se tinha notícias desde o congresso anterior em Bratislava em setembro de 2012 teriam dois anos para se adaptar à política de adesão. Em paralelo, uma campanha de recrutamento para atrair jovens, recrutar novos membros, expandir-se a novos países, novas regiões... tudo isso começou a dar resultados. A sucessão está se organizando.

Esta abertura, no entanto, apresenta um novo desafio para o movimento das coalizões: o de abrir-se a novas realidades da diversidade das expressões culturais e a apostas que não são só de países do Norte, principalmente interessados pela relação entre a cultura e os acordos comerciais. A resolução final adotada no congresso de Mons incorpora ao mesmo tempo os aspectos de proteção e de promoção da diversidade das expressões culturais, abre espaço para as preocupações dos países do Sul quanto à necessidade de financiamentos inovadores, e abre uma perspectiva totalmente nova sobre as organizações e criadores nas zonas de conflito, onde a diversidade das expressões está em risco, e até mesmo completamente desprezada.

Em resumo, o movimento das coalizões é de certa forma vítima do seu sucesso. A mobilização geral ao redor da ideia da Convenção deu lugar hoje a uma grande

diversidade de desafios muito diferentes de um país para outro segundo o nível de desenvolvimento e, até em casos onde há consenso, por exemplo sobre o impacto da era digital, o alvo das ações militantes é muito mais disperso e multiforme. A governança da Internet, a evasão fiscal pelos grandes atores da Internet, as convenções internacionais sobre os direitos autorais, as negociações comerciais que incluem doravante um capítulo a respeito do comércio eletrônico... são assuntos pesados que escapam em grande parte da UNESCO. As Partes à Convenção terão uma tarefa árdua para estabelecer um plano de trabalho realista neste ramo onde tudo está para ser inventado.

Para a UNESCO, poderia ser a ocasião de se colocar no centro das grandes apostas da era das comunicações e, para a Convenção, de mostrar sua pertinência. Será também uma ocasião para convidar e interessar grupos da sociedade civil – e são muitos – que se comprometam para fazer da Internet um espaço de democracia e de diversidade das expressões culturais. Será especificamente importante, nos meses e anos que virão, convidá-los a participar ativamente dos trabalhos dos órgãos da Convenção. Do contrário, o risco seria de somente interessar as delegações junto à UNESCO e os funcionários públicos dos ministérios setoriais interessados.

Conclusão

Não existe risco maior para um tratado internacional que o de ser esquecido. O comprometimento contínuo dos grupos da sociedade civil é um dos trunfos mais preciosos da Convenção. A Federação Internacional das Coalizões desfruta de uma grande reputação e de um capital de simpatia. Fornecendo apoio e reconhecimento adequados aos criadores e aos artistas, teremos certeza de que continuarão a militar a favor da implementação da Convenção, além das

mudanças de governos e de funcionários públicos, e de se constituir como cães de guarda da Convenção e de seus princípios fundadores. É para isso que o movimento internacional das coalizões se empenha com seus programas de cooperação e suas redes de solidariedade. É para isso que a UNESCO e a Organização Internacional da Francofonia se empenham com seus programas de assistência técnica. É para isso que a cooperação sueca se empenha, colocando no centro do seu projeto a condição do artista e a liberdade de criação. Esperemos que outros seguirão o exemplo.

Redes interorganizacionais na era digital: Lições das práticas e dos objetivos das organizações internacionais no setor cultural

(Original em inglês)

ANTONIOS VLASSIS¹

A Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (doravante CDEC), adotada pela UNESCO em 2005 e em vigor desde 2007, é hoje o principal instrumento para a governança global e em múltiplos níveis das indústrias culturais. Recentemente, França, Bélgica e Canadá esforçaram-se para promover a aplicação da CDEC na era digital através de diretrizes operacionais específicas para assuntos relacionados ao digital. O objetivo é alinhar a CDEC o mais explicitamente possível com o desenvolvimento das novas tecnologias e assegurar, no ambiente digital, a existência de políticas públicas culturais e o reconhecimento da natureza dual dos bens e serviços culturais (Vlassis 2011: 503).

¹ Pesquisador e docente, Fonds National de la Recherche Scientifique (FNRS) - Center for International Relations Studies (CEFIR), Universidade de Liège, Bélgica.

Nesse contexto, em junho de 2015 a Conferência das Partes da CDEC “requereu ao Secretariado que continue a discutir com o setor de Comunicação, bem como as organizações internacionais e as organizações da sociedade civil cujo trabalho sobre questões relativas ao digital pode impactar a implementação da Convenção” (UNESCO 2105a: 25). De acordo com o relatório “Para Uma Cultura Diversificada em Rede” e os resultados de um questionário (Rioux et al. 2015:101-107), 43% dos respondentes estimam que a cooperação existente entre as organizações intergovernamentais (OIs) para a implementação da CDEC não está suficientemente desenvolvida. A fim de facilitar a produção e a distribuição de bens e serviços culturais digitais, os respondentes estimam que a UNESCO deveria promover a colaboração com (em ordem de prioridade): a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), as agências da ONU, tais como o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) e a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD), bem como a Organização de Cooperação e de Desenvolvimento Econômicos (OCDE), a *Internet Corporation for Assigned Names and Numbers* (ICANN), a União Internacional de Telecomunicações (UIT) e a *Organisation internationale de la Francophonie* (OIF). Com respeito ao acesso e consumo de bens e serviços culturais, os respondentes sugeriram que a UNESCO deveria estabelecer e aumentar a cooperação com (em ordem de prioridade) as seguintes organizações: UIT, OCDE, ICANN, UNCTAD e PNUD, OMPI, Organização Mundial do Comércio (OMC) e o Banco Mundial. Na mesma veia, o projeto preliminar de diretrizes operacionais sobre medidas para implementar a CDEC no ambiente digital sugerem, à luz dos artigos 9 e 19 da CDEC, “o desenvolvimento de um mapeamento e compilação de estatísticas sobre os usos, práticas e mercados de expressões culturais digitais em cooperação com instituições internacionais que já trabalham na coleta de dados, tais como o Instituto de Estatísticas da UNESCO e a UIT”; bem como

“o diálogo e a cooperação com outros atores internacionais interessados no digital, particularmente aqueles responsáveis pelo comércio, concorrência, propriedade intelectual e telecomunicação” (UNESCO 2015b: 10-11). Mais especificamente, o caso da CDEC é também interessante, na medida em que uma organização internacional regional, a União Europeia (UE), ratificou a CDEC em 2007 e participou diretamente como uma entidade única nas negociações da CDEC, sob um status de observador privilegiado na UNESCO pela primeira vez.

“Não há potencialmente nenhum assunto de dimensão global e transnacional no qual as OIs não estejam envolvidas” (Brosig 2011: 147). As organizações regionais e internacionais têm um crescente papel na distribuição de ideias e recursos dentro da governança global das indústrias culturais (Vlassis 2015a). A presente contribuição propõe uma visão original da governança global das indústrias culturais e mais concretamente da implementação da CDEC – tópico que permanece amplamente orientado para o direito e, desse modo, centrado no Estado (Schorlemer e Stoll 2012; Kono e Van Uytsel 2012) – com enfoque nas redes entre as OIs. Os poucos trabalhos de pesquisa científica existentes sobre o assunto são focados ou sobre o comportamento de organizações individuais dentro da governança global das indústrias culturais (Loisen e De Ville 2011; Vlassis 2013, 2016) ou sobre *links* diádicos entre as OIs (Canedo e Crucafon 2014; Sarikaris e Granter 2014). Os estudiosos ainda não assumiram as redes interorganizacionais como um tópico sério de pesquisa e a presente contribuição tem como objetivo preencher essa lacuna. Ela pretende analisar as interações entre OIs, como as organizações regionais e internacionais interagem entre si dentro do contexto da governança global das indústrias culturais, bem como os diferentes propósitos das redes entre OIs. Quais são os objetivos de tais redes interorganizacionais? Quais são os

fatores que contribuem para essa nova forma de cooperação? E qual seria o papel das redes entre OIs em vista da implementação da CDEC no contexto da transição digital?

Na próxima seção examinaremos brevemente quais OIs participam das reuniões intergovernamentais da CDEC. Subsequentemente, o artigo chama a atenção para quatro propósitos das redes interorganizacionais dentro da governança global das indústrias culturais e traz à luz o papel das tecnologias digitais na recente cooperação entre OIs. Finalmente, observações conclusivas tratam dos fatores que conduzem ao comportamento cooperativo das OIs.

I – Organizações Intergovernamentais e a CDEC

Várias OIs participaram de sessões da Conferência das Partes e do Comitê Intergovernamental da CDEC como observadoras. Nas 16 sessões que aconteceram de 2007 a 2015, 12 OIs estiveram presentes uma vez ou mais. Vista até hoje como a parceira institucional da CDEC, a OIF participou de 14 sessões. A OIF foi, de fato, a primeira OI a adotar em 1999 em Moncton (Canadá) uma resolução sobre a necessidade de um instrumento internacional sobre diversidade cultural e também a primeira OI a adotar em 2014 uma resolução a respeito da necessidade de promover a CDEC na era digital. Similarmente, a Assembleia Parlamentar da Francofonia, uma organização interparlamentar de países francófonos, também participou de 14 sessões.

Além disso, várias OIs participaram entre 5 a 7 vezes: o Conselho da Europa, a Organização Educacional, Cultural e Científica da Liga Árabe, a União Latina e a OMPI². Particularmente interessante é o caso da OMPI, presente durante as primeiras reuniões do Comitê e da Conferência

² O Conselho da Europa, a União Latina, a Organização Educacional, Científica e Cultural Islâmica e a Organização Educacional, Científica e Cultural da Liga Árabe são observadores permanentes junto à UNESCO.

das Partes entre 2007-2010 e ausente desde então nas sessões relativas à implementação da CDEC. A UNCTAD e o Banco Mundial participaram apenas no início do processo de implementação. Em contraste, a UIT tornou-se cada vez mais ativa nas recentes sessões.

Como conclusão parcial, deve-se notar primeiramente que a CDEC não gerou um interesse forte e permanente por parte das OIs além das organizações francófonas. Mais concretamente, enquanto a ligação entre cultura e desenvolvimento permanece no centro da estrutura normativa da CDEC, as OIs que tratam de assuntos de desenvolvimento, tais como a UNCTAD, o Banco Mundial, a OCDE, ou a Organização das Nações Unidas para o Desenvolvimento Industrial (ONUDI) não estão envolvidas nos debates da CDEC. Em segundo lugar, várias OIs que mantêm escritórios permanentes na sede da UNESCO em Paris nunca participam das sessões da CDEC, como, por exemplo, a União Africana, o Banco Interamericano de Desenvolvimento e a Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura.

Além disso, as OIs, cujos mandatos giram em torno da cultura, tais como a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, a Comunidade de Nações, a Organização dos Estados Americanos e a Organização dos Estados Ibero-americanos não têm demonstrado um interesse significativo na implementação da CDEC.

Organizações Intergovernamentais	Número de participações (2007-2015)
Organização Internacional da Francofonia – <i>Organisation internationale de la Francophonie</i> (OIF)	14
Assembleia Parlamentar da Francofonia – <i>Assemblée parlementaire de la Francophonie</i>	14

Organização Educacional, Cultural e Científica da Liga Árabe – <i>Arab League Educational, Cultural and Scientific Organization</i>	9
Organização Mundial da Propriedade Intelectual – <i>World Intellectual Property Organization (WIPO)</i>	7
Conselho Europeu	5
União Latina	5
União Internacional de Telecomunicação – <i>International Telecommunication Union (ITU)</i>	4
<i>Commonwealth Foundation</i>	3
Organização Educacional, Científica e Cultural Islâmica – <i>Islamic Educational, Scientific and Cultural Organization</i>	3
Organização de Cooperação Islâmica – <i>Organization of Islamic Cooperation</i>	3
Conferência das Nações Unidas para Comércio e Desenvolvimento – <i>United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD)</i>	2
Banco Mundial	1

Fonte: Pesquisa do autor, baseada na UNESCO, Conferência das Partes e Comitê Intergovernamental da CDEC.

II – Cooperação Interorganizacional desde a CDEC: objetivos desvendados

Apesar dos fatos destacados anteriormente, as redes entre OIs durante a década de 2000 foram fortalecidas e a troca de recursos humanos e financeiros, o compartilhamento de tarefas, bem como o fluxo de informações foram intensificados. Muito embora todas essas parcerias não estejam estritamente ligadas à implementação da CDEC, a Convenção de 2005 e a diversidade cultural transformaram-se em uma de suas referências. Nesta seção, vamos demonstrar que a cooperação interorganizacional pode servir a quatro propósitos analiticamente distintos a fim de “abordar problemas de ação coletiva em um mundo globalizado” (Zaum 2013: 13): assistência técnica e análise de políticas, assistência financeira, construção de estruturas conceituais, e coleta de dados (Barnett & Finnemore 2004: 16-44). Em seguida, vamos distinguir cada um desses objetivos e olhar mais atentamente para programas e atividades específicos. Em outras palavras, “o que mais importa no final é o que resultará” da cooperação entre as OIs, isto é, as políticas que a cooperação interorganizacional produz (Rittberger, Zangl & Kruck 2012: 119).

A – Assistência técnica e análise de políticas

A cooperação interorganizacional fornece assistência técnica e análise de políticas aos governos a fim de ajudá-los a construir instituições e melhorar suas capacidades e conhecimentos com respeito, no tópico analisado aqui, ao setor cultural. Através de assistência direta e programas de capacitação, as OIs acabam por moldar as políticas culturais dos países beneficiários (Bierman & Siebenhüner 2013: 152). Quatro casos ilustram que a assistência técnica e a análise de políticas são uma função central da cooperação interorganizacional nesse setor.

1. *Projeto de banco de especialistas*

Em 2010, a UNESCO e a Comissão Europeia adotaram o primeiro projeto internacional para operacionalizar a CDEC em nível nacional, destacando a emergência de uma parceria supranacional para implementar normas internacionais. Elas criaram um projeto de banco de especialistas financiado pela UE a fim de implementar a CDEC através do fortalecimento do sistema de governança das indústrias culturais em países em desenvolvimento. A esse respeito, a UNESCO/UE alocaram 1,2 milhões de euros para criar um pool de 30 especialistas em políticas públicas para as indústrias culturais. Treze missões de assistência técnica foram estabelecidas a fim de transferir conhecimento e know-how para países africanos (Burkina Faso, República Democrática do Congo, Kenya, Malawi, Ilhas Maurício, Seychelles, Níger), da América Latina (Argentina, Honduras), da Ásia (Vietnã, Camboja) e do Caribe (Barbados e Haiti).

2. *“Cultura e Desenvolvimento” e os Objetivos de Desenvolvimento do Milênio*

Em relação aos Objetivos de Desenvolvimento do Milênio (Millennium Development Goals – MDGs), a Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (AECID) apoiou 18 programas conjuntos³ ligados ao tema de “Cultura e Desenvolvimento” (Vlassis 2015b: 1656) com alocação financeira de 95,6 milhões de dólares americanos⁴, embora os aspectos culturais não estivessem explicitados dentro dos MDGs (AECID 2013: 4-7). Vale a pena

³ No contexto da ONU, um “Programa Conjunto” é um programa envolvendo duas ou mais agências.

⁴ O Fundo MDG é o resultado de uma importante parceria assinada em dezembro de 2006 pelo Governo da Espanha e o PNUD. Recebeu 831 milhões de dólares americanos para contribuir ao progresso dos MDGs.

notar que “esta assistência de desenvolvimento são subvenções, não empréstimos; portanto, ela não cria encargos futuros aos países recipientes” (Karns & Mingst 2010: 407).

Os 18 programas abordaram uma ampla variedade de campos de política cultural, tais como as indústrias culturais, o patrimônio cultural e o turismo cultural, e foram implementados em cinco países da África (Etiópia, Mauritânia, Moçambique, Namíbia e Senegal), dois países da Ásia (Camboja e China), três Estados Árabes (Egito, Marrocos e Autoridade da Palestina Ocupada), três países da Europa (Albânia, Bósnia e Herzegovina e Turquia), bem como cinco países da América Latina (Costa Rica, Equador, Honduras, Nicarágua e Uruguai). Além disso, todos os programas conjuntos lidaram com o MDG 1 (Erradicar a Extrema Pobreza e a Fome) e o MDG 3 (Promover a Igualdade de Gênero e Capacitar as Mulheres).

Apoio crucial foi dado por várias OIs, que serviram como agências de implementação. Duas agências da ONU exerceram um papel central e receberam mais de 60% da alocação financeira total: o PNUD – organização líder na provisão de assistência técnica, cuja agenda, comparada às instituições do Banco Mundial, é mais “influenciada por interesses dos países em desenvolvimento” (Rittberger, Zangl & Kruck 2012: 62) – e a UNESCO. Esta última foi incumbida de implementar todos os programas e a primeira, 17 programas – exceto o programa conjunto “Turismo Cultural Sustentável na Namíbia”. Por outro lado, um número substancial de agências da ONU também teve um papel chave na implementação desses programas conjuntos de acordo com seus mandatos e expertises específicas: a Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura (FAO), o Fundo das Nações Unidas de Assistência à População (UNFPA), a UNICEF, a ONUDI, a ONU Mulheres, a Organização Mundial do Turismo das Nações Unidas (UNWTO), A Organização Internacional do Trabalho (OIT), o Programa das Nações Unidas para o Meio-Ambiente (PNUMA), a ONU-Habitat, bem como a

Organização Mundial da Saúde (OMS). Enquanto os programas na Albânia e na Etiópia foram implementados por duas OIs, a saber, UNESCO e PNUD, e os programas na Mauritânia e na Bósnia, por três OIs, em todos os outros programas quatro ou mais OIs estiveram envolvidas.

3. Reforçando indústrias criativas

Um caso interessante de cooperação interorganizacional é a implementação de um projeto piloto multi-agências com o objetivo de “Reforçar as indústrias criativas em cinco países ACP (da África, do Caribe e do Pacífico) através da expansão do comércio e do emprego”⁵. Cinco OIs estiveram envolvidas na realização do projeto, que foi conjuntamente implementado por três OIs, a saber, a UNCTAD, a OIT e a UNESCO, com ajuda financeira da UE e o apoio institucional do Secretariado dos países ACP. Os países beneficiários foram Ilhas Fiji, Moçambique, Senegal, Trinidad e Tobago e Zâmbia. A intenção do projeto foi oferecer exemplos de maneiras efetivas de estimular as economias criativas dos países em desenvolvimento através de uma variedade de atividades espalhadas ao longo de quatro anos (2008-2011). Com respeito ao compartilhamento de tarefas entre as OIs, a UNCTAD ofereceu conselhos sobre políticas e atividades de capacitação, procurando melhorar as capacidades de oferta, o comércio e o investimento. O trabalho da OIT centrou-se no empreendedorismo cultural e no emprego. Finalmente, o trabalho da UNESCO teve como objetivo salvaguardar a diversidade cultural e fortalecer as ligações

5 O conceito de “indústrias criativas” surgiu na Austrália no início dos anos 1990 com o projeto *Creative nation*” do governo trabalhista de Paul Keating. Ele recebeu uma exposição mais ampla com a eleição do ‘New Labor’ no Reino Unido em 1997, quando o governo de Blair estabeleceu a *Creative Industries Task Force*. Vale notar que, como Galloway e Dunlop (2007: 18) argumentam, a cultura é abandonada como elitista e exclusivista, e a “criatividade” é abraçada como democrática e inclusiva. Em 2001, a expressão “economia criativa” foi o título do livro de J. Howkins, publicado em Londres.

entre cultura e desenvolvimento. A UNCTAD liberou, ademais, dois relatórios focados em políticas para os casos de Moçambique e Zâmbia como resultado do projeto de agências múltiplas.

4. O Desenvolvimento de Clusters

Em 2014, a UE fundou o projeto “Desenvolvimento de Clusters nas Indústrias Culturais e Criativas do Sul do Mediterrâneo”, acolhido pela União para o Mediterrâneo; ele foi implantado pela ONUDI, uma agência especializada da ONU voltada para a mão-de-obra em pequenas indústrias de países em desenvolvimento, que foi classificada em 2004 pelo Departamento Britânico para o Desenvolvimento Internacional como a agência mais eficiente do sistema da ONU (Rittberger, Zangl & Kruck 2012: 63). O objetivo do projeto foi reforçar clusters selecionados nas indústrias criativas e culturais do Sul do Mediterrâneo que foram identificados como tendo potencial para se desenvolverem como clusters pilotos promissores. Primeiramente, uma equipe da ONUDI entrevistou mais de 500 pessoas em todos os sete países participantes – Argélia, Egito, Jordânia, Líbano, Marrocos, Palestina e Tunísia – e identificou mais de 140 clusters e 70 outras realidades econômicas nas indústrias criativas e culturais. Em seguida, 14 clusters de alto potencial foram selecionados para receber assistência técnica pelo período de três anos. A maioria dos clusters selecionados está nas indústrias baseadas em design. O orçamento do projeto veio da UE (5 milhões de euros) e da agência de cooperação italiana (600.000 euros).

B – Assistência financeira: fundos inter-regionais e a União Europeia como ator principal

A União Europeia possui uma extensa teia de relacionamentos em assuntos culturais com outros grupos regionais, tais como a parceria com os países ACP e do MERCOSUL, e fornece, conforme projetos individuais, subsídios significativos não reembolsáveis.

1. ACP Culturas+

Sem dúvida, a cooperação entre a UE e os 78 países da África, do Caribe e do Pacífico, muitos dos quais são antigas colônias europeias, é a pedra angular dos programas de assistência ao desenvolvimento da UE (Karns e Mingst 2010: 175). O Programa ACP Culturas+ recebeu financiamento de 30 milhões de euros do 10º Fundo de Desenvolvimento Europeu e é implementado pelo Secretariado do Grupo dos Estados ACP⁶, tendo em conta os princípios e objetivos da CDEC. Na Resolução de Bruxelas resultante da 3ª Reunião de Ministros da Cultura dos países ACP “*No Future without Culture*” (Não há Futuro sem Cultura), realizada em outubro de 2012, os ministros do Grupo dos Estados ACP ressaltaram explicitamente “os compromissos feitos pelos Estados Membros ratificando a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da UNESCO” (ACP Ministers of Culture 2012: 2).

6 O artigo 27 do Acordo de Cotonou, intitulado “Cultura e Desenvolvimento”, estipula que: “A cooperação na área da cultura deverá almejar a: a. Integrar a dimensão cultural em todos os níveis de cooperação para o desenvolvimento; b. Reconhecer, preservar e promover os valores e identidades culturais para permitir o diálogo intercultural; c. Reconhecer, preservar e promover o valor do patrimônio cultural; apoiar a capacitação neste setor; e d. Desenvolver as indústrias culturais e aumentar as oportunidades de acesso ao mercado para bens e serviços culturais” (ACP-European Union 2000: 40). O Acordo de Cotonou, assinado em 2000, em vigor desde 2003 e revisto em 2010, representa um novo estágio na cooperação ACP-UE, que começou com a assinatura da Convenção de Yaoundé em 1963 e a Convenção de Lomé em 1975.

O Programa ACP Culturas+ tem três objetivos principais: a) impulsionar a criação/produção de bens e serviços culturais nos países ACP; b) promover seu acesso aos mercados em diversos níveis – local, regional, intra-ACP, europeu e internacional; c) aumentar as capacidades empreendedoras e técnicas dos diferentes atores do setor cultural nos países ACP. O Programa ACP Culturas+ está atualmente financiando 55 projetos: 33 relacionados às indústrias audiovisuais e cinematográficas e 22 voltados para outras indústrias culturais (música, teatro, dança, fotografia, etc.).

2. MERCOSUL Audiovisual

A RECAM (*Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur*) foi criada em 2003 para estabelecer um instrumento institucional para fortalecer o processo de integração das indústrias cinematográficas e audiovisuais na região do MERCOSUL. Neste sentido, e no contexto do Acordo-quadro de Cooperação Inter-regional de 1995 entre o MERCOSUL e a UE, esta forneceu ao Programa Audiovisual do MERCOSUL 1,5 milhões de euros (dentro de um orçamento total do programa de 1,86 milhões de euros). O programa, estabelecido em 2007, tem quatro objetivos específicos: a) harmonização da legislação do setor audiovisual dos Estados Membros do MERCOSUL;

b) circulação de conteúdos audiovisuais; c) apoio à preservação e disseminação do patrimônio audiovisual do MERCOSUL; d) treinamento técnico e profissional no setor audiovisual (European Commission 2008).

C – Construindo estruturas conceituais

Além da assistência técnica e financeira, uma das características mais conhecidas das OIs é que “elas classificam o conhecimento e ajudam a definir objetivos” (Finnmore & Barnett 2004: 31). Em 2004, imediatamente após a

Conferência no Brasil da UNCTAD XI e seu Consenso de São Paulo para a introdução de indústrias criativas dentro da agenda internacional econômica e de desenvolvimento⁷, o Secretário Geral da UNCTAD – uma OI tradicionalmente “refletindo as aspirações e necessidades dos países menos desenvolvidos” (Davies & Woodward 2014: 348) – estabeleceu o grupo informal de multi-agências da ONU sobre as Indústrias Criativas no esforço de construir sinergias com outras agências relevantes da ONU⁸. O grupo reuniu UNCTAD, UNESCO, OMPI, OIT, Centro Internacional do Comércio – um serviço operado conjuntamente entre a UNCTAD e a OMC; e o PNUD também se juntou em 2005. Obviamente, o assunto “indústrias criativas” era vasto e ambicioso, exigindo uma divisão de trabalho, bem como de responsabilidades e recursos entre as OIs. O objetivo das cinco agências da ONU era de melhorar a coerência em políticas e oferecer atividades baseadas em conhecimento no setor das indústrias criativas. Em 2007, a UNCTAD convocou duas reuniões do grupo informal multi-agências, a primeira em abril e a segunda em julho (UNCTAD 2006-2012).

7 “A comunidade internacional deveria apoiar os esforços nacionais dos países em desenvolvimento para aumentar sua participação em e seu proveito de setores dinâmicos e fomentar, proteger e promover suas indústrias criativas” (Consenso de São Paulo, parágrafo 91) (UNCTDA 2004a: 19). “As indústrias criativas podem ajudar a fomentar externalidades positivas enquanto preservam e promovem os patrimônios e a diversidade culturais (...)” (parágrafo 65) (UNCTDA 2004a: 14).

8 “Na UNCTAD X, o Plano de Ação de Bangkok identificou serviços audiovisuais, informática e desenvolvimento de softwares para atenção particular no trabalho analítico da UNCTAD (...) a UNCTAD convocou uma Reunião de Experts sobre Serviços Audiovisuais em novembro de 2002. Com base no relatório final da Reunião de Experts, a Comissão sobre Comércio de Produtos, Serviços e Commodities recomendou que a UNCTAD examinasse os assuntos envolvidos no comércio de serviços audiovisuais e continuasse seu trabalho analítico sobre assuntos relacionados. Ao empreender este trabalho, a UNCTAD procurou construir uma colaboração mais próxima com outras organizações internacionais, particularmente a OIT, a OMPI, o ITC [International Trade Center] e a UNESCO” (UNCTAD, 2004b: 2).

Dois resultados concretos do grupo informal da ONU devem ser notados: o primeiro é o projeto “Fortalecer as indústrias criativas em cinco países ACP” (ver A3 *supra*); o segundo é o lançamento, durante a Conferência de Gana da UNCTAD XII, do Relatório sobre Economia Criativa, o primeiro relatório a trazer uma contribuição intelectual das OIs para as discussões acerca da economia criativa. O objetivo desta análise com enfoque em políticas foi de estabelecer uma estrutura conceitual para dar assistência aos governos na formulação de políticas e reformular a agenda em matéria de desenvolvimento tendo em mente as indústrias criativas. A UNCTAD tomou a liderança na preparação dos relatórios de 2008 e 2010, enquanto que o relatório de 2013 foi principalmente elaborado pela UNESCO e o PNUD. Os relatórios reuniram contribuições de UNCTAD, PNUD, UNESCO, OMPI e ITC.

Em julho de 2010, o Relatório sobre Economia Criativa de 2008 havia sido consultado mais de 52.000 vezes na Internet e um *link* para ele era indicado em 1.080 websites em todo o mundo (UNCTAD 2010: XIX). Além disso, a UNCTAD teve um papel essencial na disseminação dos resultados dos Relatórios de 2008 e 2010 a interessados. Quanto a esse aspecto, em outubro de 2008, a UNCTAD foi convidada pela Comissão da Alemanha junto à UNESCO a apresentar o relatório na 5ª conferência anual da Alemanha sobre economia criativa realizada em Berlin e foi também convidada a abrir a sessão do Fórum Internacional das Indústrias Culturais da China e lançar a versão chinesa do relatório. Em novembro de 2008, a UNCTAD apresentou o relatório na Conferência de Glasgow de Clusters Criativos e na 4ª Reunião Interamericana de Ministros da Cultura do Comitê para a Cultura da Organização dos Estados Americanos.

D – Coletando e analisando informações

O último objetivo das redes interorganizacionais abordado no presente estudo é a coleta de dados. A cooperação entre OIs também persegue seus objetivos através do gerenciamento de conhecimento, bem como juntando, sintetizando e analisando dados recebidos de governos nacionais e instituições de pesquisa. O Grupo de Trabalho Técnico Interações da ONU sobre Estatísticas das Indústrias Culturais foi um grupo de trabalho convocado pela UNESCO compreendendo membros de OIs, incluindo PNUD, Instituto de Estatísticas da UNESCO, ONUDI e OMPI. Foi formado em fevereiro de 2005 no contexto do Simpósio de Experts Sêniores “Comunidades Criativas da Ásia-Pacífico: Uma estratégia para o Século 21” organizado em Jodhpur (Índia) pela UNESCO. O propósito do grupo de trabalho foi de colaborar com o desenvolvimento e implementação de uma estratégia para a coleta e análise de estatísticas sobre as indústrias culturais e seu impacto sobre o bem-estar social e econômico nos níveis global, regional, nacional e de comunidades. Em 2007, o grupo de trabalho publicou o documento “*Statistics on cultural industries – Framework for the Elaboration of National Data Capacity Building Projects*” (Estatísticas sobre as Indústrias Culturais – Estrutura para a Elaboração de Projetos de Capacitação de Dados Nacionais).

De maneira similar, em 2004, a Organização dos Estados Americanos, o Banco de Desenvolvimento Interamericano e o *British Council* incumbiram-se juntamente de elaborar um relatório intitulado “O impacto econômico das indústrias criativas nas Américas” para demonstrar a importante contribuição para o crescimento, empregos e comércio nas Américas de atividades culturais e criativas, tais como artes, design, música e publicidade, entre outras. O relatório examina 44 países – incluindo 34 países das Américas e 10 países de referência de outras regiões do mundo.

Como conclusão parcial, o fortalecimento de temas sobre “economia criativa” e “diversidade das expressões culturais” tornou-se um catalizador para a cooperação interorganizacional. Claramente, no mundo globalizado, a natureza multifacetada e transnacional desses assuntos chama por uma coordenação mais estreita entre as OIs, muito embora “guardar a autonomia institucional tem um apelo quase intuitivo para as organizações internacionais” (Biermann 2008: 158). Neste aspecto, desde a adoção da CDEC, o fluxo de recursos e o compartilhamento de informações entre as OIs têm-se intensificado e projetos com responsabilidade partilhada têm-se estabelecido.

III – Tecnologias digitais na cooperação interorganizacional

Vários projetos abordados pela cooperação interorganizacional estão relacionados com o desenvolvimento de tecnologias digitais. Vale mencionar três casos: ACP Culturas+, o projeto de banco de experts e o programa audiovisual do MERCOSUL.

Seis projetos financiados pelo ACP Culturas+ tratam das novas tecnologias com um orçamento total de 2,5 milhões de euros (ACP Secretariat 2015):

- O “Projeto de Distribuição 3D” vai adquirir os direitos de um catálogo de 400 filmes com temática caribenha e monetizá-lo a audiências na região e internacionalmente através da criação e implantação de três plataformas integradas melhorando a distribuição digital, doméstica e para a diáspora. Um dos objetivos é a implementação de uma plataforma Vídeo on Demand (VOD), bem como o estabelecimento de acordos com redes de radiodifusão regionais. A subvenção da UE equivale a 274.096 euros e o principal coordenador é a *Caribbean Tales Worldwide Distribution* (Barbados).

- O “*Capital numérique*” busca impulsionar as produções audiovisuais nos países ACP melhorando o valor das obras e dos bancos de imagens digitais de 20 países africanos. Seu objetivo é, através da digitalização, permitir que obras de autores dos países ACP que estão disponíveis em suportes analógicos sejam transmitidos pela televisão, nos cinemas ou na Internet (via VOD). O projeto é coordenado pela OIF, juntamente com a União Monetária e Econômica da África Ocidental e outros parceiros. O orçamento total do projeto é de 685.000 euros e o subsídio da UE representa 73% do orçamento.
- A “*Digital United ACP*”, através da liderança das plataformas africanas de VOD Buni.tv e Africafilms.tv, vai desenvolver um contrato equitativo e comum, que irá simplificar o processo de distribuição digital para os cineastas. O projeto tem como meta federar de 300 a 400 titulares de direitos para elaborar um catálogo coletivamente mais forte e mais diversificado de conteúdo de países ACP, com contratos mais justos com operadores de canais de distribuição, e promover a presença digital do setor de filmes dos países ACP através de várias ações, tais como combate à pirataria *online*, melhor gestão das *pipelines* digitais, etc. A subvenção da UE é de 500.000 euros e o projeto é gerenciado pela Buni Media Ltd (Kenya).
- O “*Caribbean Film Mart and Virtual Marketplace*”, promovido pelo Festival de Filmes de Trinidad e Tobago, fornece uma plataforma virtual aos cineastas e organizações do Caribe para promover a construção de redes entre os cineastas e os profissionais da indústria cinematográfica da região, estabelecendo também um *Caribbean Film Mart* itinerante realizado anualmente em diversos festivais através da região. O auxílio da UE é de 339.301 euros.

- O projeto “*Culture Works Connections*”, promovido pela *Visiting Arts* (Reino Unido), tem o objetivo de criar uma plataforma interativa *online* para o setor criativo e cultural nos países parceiros (Ilhas do Pacífico, África austral, Trinidad e Tobago), oferecendo a possibilidade de promover o trabalho de artistas e operadores culturais em grandes mercados internacionais. O projeto inclui o mapeamento e pesquisa de negócios criativos e fornece ao setor acesso e treinamento para que possa se autopromover através da plataforma *online World Cultures Connect* (WCC). A ajuda da União Europeia é de 444.120 euros.
- A “*Afrique en Doc TV*” procura tornar documentários africanos disponíveis através de uma coleção de DVDs e de uma plataforma web. Seus objetivos são: constituir uma coleção anual de 60 filmes documentários originais dirigidos na sua maioria por africanos; introduzir uma plataforma de assinaturas pela Internet para consultar e fazer downloads, destinada a emissoras africanas; e fortalecer as parcerias entre distribuidores e emissoras de radiodifusão. O coordenador é a Doc Net (França) e o subsídio da UE para este projeto é de 380.000 euros.

O projeto de banco de experts entre a União Europeia e a UNESCO também inclui quatro projetos que tratam de aspectos relativos ao digital (UNESCO 2013):

- Em Honduras, a missão técnica tem o objetivo de acompanhar o governo no desenvolvimento de uma estratégia operacional a fim de encorajar os atores públicos e privados a trabalharem juntos no apoio a diferentes setores culturais e aumentar o acesso a diversas expressões culturais. Uma das atividades consistiu em criar uma plataforma de comunicação digi-

tal para promover e comercializar produtos culturais, e também conectar indivíduos, grupos e instituições envolvidas na sua implementação.

- No Kenya, o papel da missão de assistência técnica foi de dar apoio ao governo no desenvolvimento de competências modernas de marketing para os artistas. O time nacional e os experts desenvolveram um programa de treinamento para comercializar as artes visuais e a música usando as ferramentas da Tecnologia da Informação e Comunicação (TIC).
- Nas Ilhas Maurício, o governo procurou assistência técnica para elaborar uma estratégia para o desenvolvimento do empreendedorismo cultural e de indústrias culturais, e um plano de ação para implementá-lo. O projeto de Estratégia e Plano de Ação teve como um de seus objetivos refletir sobre o impacto e desafios trazidos pelas tecnologias digitais sobre a produção, distribuição e consumo através de todas as indústrias culturais.
- Nas Ilhas Seychelles, a assistência técnica teve o objetivo de aconselhar o governo nacional na construção de uma política cultural para suas indústrias criativas com base no Plano Estratégico do Departamento de Cultura 2011-2015. A fim de fomentar as indústrias criativas, prevê-se também uma intervenção pública no uso das TIC.

Finalmente, o programa audiovisual do MERCOSUL também inclui a criação de uma rede de 30 cinemas digitais a fim de exibir conteúdos audiovisuais regionais. Esse eixo para a circulação de conteúdos audiovisuais se beneficia da contribuição feita pela UE mencionada acima (635.000 euros).

Conforme discutimos acima, os projetos que tratam de tecnologias digitais abordam dois propósitos: assistência técnica e financeira. Sem dúvida, a revolução digital tem fortes ligações com a proteção e promoção da diversidade

das expressões culturais, criando desafios únicos. Os assuntos relacionados ao digital tornaram-se parte intrínseca da agenda pública nas duas últimas décadas, conforme demonstra a “Agenda Digital para a Europa” da União Europeia, elaborada em 2010 pela Comissão Europeia. Contudo, deve-se reconhecer que a existente cooperação interorganizacional com respeito ao link “tecnologias digitais e indústrias culturais” parece ser ainda pouco desenvolvida em termos de recursos, novas normas, atividades de informação e programas de ação.

IV – Concluindo: fatores para o desenvolvimento de redes interorganizacionais na era digital

Em geral, supõe-se que redes interorganizacionais na era digital realizem quatro funções conforme apontamos anteriormente: atividades de assistência técnica e análise de políticas; assistência financeira; construção de estruturas conceituais; e coleta de dados. É certo que as OIs frequentemente evitam cooperar e partilhar operações pelo que isso acarreta em termos de perda de autonomia e controle sobre suas próprias agendas políticas (Biermann 2008: 158). Cada organização estabelece suas próprias prioridades e trabalhar com outros pode significar restringir sua autoridade. Contudo, os casos de cooperação interorganizacional relacionados com as indústrias culturais são inúmeros, conforme examinamos acima.

Seis fatores parecem contribuir com o comportamento cooperativo das OIs (Biermann 2008; Brosig 2011) e a cooperação entre as OIs na era digital poderia também ser motivada por esses fatores, os quais incluem tanto considerações de custo-benefício quanto aspectos intangíveis:

(i) Similaridade de domínio e interesses comuns das OIs sobre um assunto específico. Por exemplo, as indústrias criativas se tornaram um assunto compartilhado, com sig-

nificativas trocas de competência entre UNCTAD, UNESCO, OMPI e PNUD. “Sem a similaridade de domínio, fica faltando o *sine qua non* para a cooperação” (Biermann 2008: 156). Mais especificamente, desde que as indústrias criativas se moveram para o topo da agenda da UNCTAD, todas as organizações se empenharam em demonstrar suas expertises específicas sobre o assunto e se posicionar melhor neste novo assunto. Contudo, este fator não pode automaticamente gerar cooperações interorganizacionais.

(ii) A escassez de recursos humanos, epistêmicos ou econômicos de uma OI ou a dependência mútua de recursos entre as OIs para abordar um assunto importante. Nesse sentido, as OIs privilegiam ir atrás de suas preferências através de coordenação política e não unilateralmente. Nesse caso, vale mencionar tanto o Relatório sobre a Economia Criativa quanto a maioria dos projetos financiados pela UE.

(iii) A natureza multidimensional, multifacetada e transnacional de um assunto, o que requer a troca de recursos entre as OIs. O assunto da economia criativa é uma ilustração desse fato, revelando a necessidade de redes interorganizacionais, na medida em que a natureza do assunto supera o mandato e os recursos de uma OI. Em outras palavras, nenhuma organização foi capaz de abordar sozinha este assunto e o tratamento de tal assunto não era alcançável sem o acesso a recursos de outras OIs. Por exemplo, a UNCTAD tinha muito pouca experiência com questões culturais ou de propriedade intelectual. Iniciar cooperações com instituições relevantes ajudou, portanto, a reduzir a incerteza acerca de um assunto complexo e multifacetado.

(iv) A pressão externa por parte de governos nacionais ou da sociedade civil para que as OIs ampliem sua cooperação interorganizacional. Aqui, novamente, o Relatório sobre a Economia Criativa, o Grupo de Trabalho Técnico Interagências das Nações Unidas sobre Estatísticas das Indústrias Culturais ou o programa sobre “Cultura

e desenvolvimento” da Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento são alguns exemplos relevantes.

(v) A liderança política de uma OI para criar sinergias de políticas, melhorar sua própria posição e estimular sua credibilidade dentro de um debate internacional e, assim, sua atratividade. Várias iniciativas da UNESCO e da UNCTAD poderiam ser incluídas neste caso. Por exemplo, a UNESCO desejou cooperar com a União Europeia – vista com tendo uma reputação mais forte – para melhorar sua própria imagem dentro do tópico do desenvolvimento. A posição central da UE na área de cooperação internacional para o desenvolvimento fez dela uma parceira altamente atraente.

(vi) Um evento de desencadeamento, como a adoção da Convenção sobre a diversidade das expressões culturais, provou-se capaz de induzir uma profunda mudança de preferências e introduzir um novo tema político e econômico, como o que se refere aos bens e serviços culturais, dentro da agenda internacional, e ao mesmo tempo estimular a ascensão de redes interorganizacionais. Sem dúvida, as redes interorganizacionais sobre esse tema antes da adoção da CDEC eram praticamente inexistentes.

Referências

- ACP-European Union (2010) *The Cotonou Agreement*. <<https://goo.gl/TJPg4O>> (acessado 06 outubro 2016).
- ACP Ministers of Culture (2012) *Brussels resolutions No Future without Culture*, 3rd meeting of ACP Ministers of Culture, 17-18 October.
- ACP Secretariat (2015) *Presentation of the projects supported by the ACP Cultures+ Programme*, ACP-European Union. <<https://goo.gl/rcpvQI>> (acessado 06 outubro 2016).

- Biermann, F. & Siebenhüner, B. (2013) 'Problem solving by international bureaucracies: the influence of international secretariats on world politics', in B. Reinalda (ed.), *Routledge Handbook of International Organizations*, London: Routledge, 149-161.
- Biermann, R. (2008) 'Towards a theory of interorganisational networking: the Euroatlantic security institutions interacting', *The Review of International Organizations*, 3: 151-177.
- Brosig, M. (2011), 'Overlap and interplay between international organizations: theories and approaches', *South African Journal of International Affairs*, 18(2): 147-167.
- Canedo, D. & Crusafon, C. (2014) 'The European Audiovisual Policy Goes Abroad: the Case of Inter-regional Cooperation with Mercosur', in K. Donders, C. Pauwels, & J. Loisen (eds.), *The Palgrave Handbook of European Media Policy*, London: Palgrave Macmillan, 526-540.
- Davies, M. & Woodward, R. (2014) *International Organizations: A Companion*, Cheltenham: Edward Elgar.
- European Commission (2008), *Preparatory Action Mercosur Audiovisual Program*, DCI/ALA/2008/020297, Brussels.
- Finnemore, M. & Barnett, M. (2004) *Rules for the world: International organizations in global politics*, Ithaca: Cornell University Press.
- Galloway, S. & Dunlop, S. (2007) 'A critique of definitions of the cultural and creative industries in public policy', *International Journal of Cultural Policy*, 13(1): 17-31.
- Karns, M. & Mingst, K. (2010) *International Organizations: the Politics and Processes of Global Governance*, London: Lynne Rienner.
- Kono, T. & Van Uytsel, S. (eds.) (2012) *The UNESCO Convention on the Diversity of Cultural Expressions: A Tale of Fragmentation in International Law*, Helsinki: Intersentia.

- Loisen, J. & De Ville, F. (2011) 'The EU-Korea Protocol on Cultural Cooperation: Toward Cultural Diversity or Cultural Deficit?' *International Journal of Communication*, 5: 254-271.
- Rioux, M., Deblock, C. Gagné, G., Tchéhouali, D., Fontaine-Skronski, K. & Vlassis, A. (2015) *Pour une culture en réseaux diversifiée: appliquer la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles à l'ère du numérique*, Montréal: Centre d'études sur l'intégration et la mondialisation. <<http://www.ieim.uqam.ca/IMG/pdf/rapportcdecvfinale.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Rittberger, V., Zangl, B. & Kruck, A. (2012) *International Organization*, London: Palgrave Macmillan, 2nd edition.
- Sarikakis, K. & Ganter, S. (2014) 'Priorities in global media policy transfer: audiovisual and digital policy mutations in the EU, Mercosur and US triangle', *European Journal of Communication*, 29(1): 17-33.
- Schorlemer, S. & Stoll, P.-T. (eds.) (2011) *The UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions – Explanatory Notes*, Berlin: Heidelberg, Springer-Verlag.
- Spanish Agency of International Cooperation for development (2013) *Culture and development. Review of MDG-F Joint Programmes Key Findings and Achievements*, MDG Achievement Fund.
- UNCTAD (2011) *Strengthening the creative industries for development in Mozambique*, Geneva, United Nations.
- UNCTAD (2011) *Strengthening the creative industries for development in Zambia*, Geneva, United Nations.
- UNCTAD (2010) *Creative economy report: a feasible development option*, PNUD-CNUCED. <http://CNUCED.org/en/Docs/ditctab20103_en.pdf> (acessado 06 outubro 2016).

- UNCTAD (2008) *Creative economy report: the challenge of assessing the creative economy, towards informed policy-making*, PNUD-CNUCED. <http://CNUCED.org/fr/docs/ditc20082cer_en.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- UNCTAD (2006-2012) *Creative Economy Programme: E-Newsletter*, n°1-18. <<http://CNUCED.org/en/Pages/DITC/CreativeEconomy/Creative-Economy-Programme-Newsletters.aspx>> (acessado 06 outubro 2016).
- UNCTAD (2004a) *São Paulo Consensus*, TD/410, CNUCED, 25 June. <http://CNUCED.org/fr/Docs/td410_en.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- UNCTAD (2004b) *Creative Industries and Development*, CNUCED XI, High-Level Panel on Industries créatives and développement, TD(XI)/BP/13, 13-18 June 2004. <http://unctad.org/en/docs/tdxibpd13_en.pdf> (acessado 06 outubro 2016).
- UNESCO (2015a) *Conference of Parties to the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: Resolutions*, CE/15/5.CP/Res., Paris: UNESCO, 12 June.
- UNESCO (2015b) *Intergovernmental Committee for the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: Towards Operation Guidelines on digital issues*, CE/15/9.IGC/7, Paris: UNESCO, 20 October. <<https://goo.gl/uBlyJZ>> (acessado 06 outubro 2016).
- UNESCO (2013) *Strengthening the Governance of Culture to Unlock développement Opportunities, results of the UNESCO-EU expert facility project*, Paris: UNESCO.
- Vlassis, A. (2016) 'European Commission, trade agreements and diversity of cultural expressions', *European Journal of Communication* (forthcoming).
- Vlassis, A. (2015a) *Gouvernance mondiale et culture: de l'exception à la diversité*, Liège: Presses universitaires de Liège.

- Vlassis, A. (2015b) 'Culture in the post-2015 development agenda: the anatomy of an international mobilisation', *Third World Quarterly*, 36(9): 1649-1662.
- Vlassis, A. (2013) 'L'UNESCO face à l'enjeu "commerce-culture". Quelle action politique pour une organisation internationale?', *Politique et sociétés*, 32(3): 81-101.
- Vlassis, A. (2011) 'La mise en œuvre de la Convention sur la diversité des expressions culturelles : portée et enjeux de l'interface "commerce-culture"'. *Études internationales*, 42(4): 493-510.
- Zaum, D. (2013) 'International Organizations, Legitimacy, and Legitimation', in D. Zaum (ed.), *Legitimizing international organizations*, Oxford: Oxford University Press, 3-25.

A contribuição do acervo musical do site do Instituto Moreira Salles para a diversidade. Um estudo de caso: canções natalinas brasileiras

NÍSIO TEIXEIRA¹

A partir de breve descrição do acervo do Instituto Moreira Salles e sua importância na difusão cultural e da memória produzida em termos da iconografia, fotografia, literatura e música brasileiras, o artigo destaca e explora a potencialidade deste último a partir do entendimento da canção como narrativa testemunhal e de uma análise de 42 canções em torno do tema do Natal produzidas pela indústria fonográfica brasileira. O escopo maior da amostragem se dispõe entre os anos de 1913 e 1956, graças ao acesso amplo e gratuito possibilitado pelo site do IMS, e inclui ainda uma canção de 1976 e um álbum de 2006. A análise revela quatro perspectivas de leitura intercambiáveis do testemunho natalino: nostalgia, descrição, relacionamento e desalento – leitura que contribui para o exercício

¹ Nísio Teixeira, professor universitário em Jornalismo desde 1997, atua desde 2010 no curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde mantém, na rádio universitária (www.ufmg.br/radio), dois projetos voltados para a canção brasileira: o Conte uma Canção (segunda a sexta, 15h15min – www.conteumacancao.com.br) e o bloco Batuque de Outrora, no programa de samba Batuque na Cozinha (13h05 às 14h). Como jornalista, atuou na rádio Geraes FM e em jornais e revistas, como Hoje em Dia e General, especialmente na área do jornalismo cultural. É membro do grupo U-40 Forum (<http://u40net.org/>).

de diversidade cultural de ruptura etnocêntrica e também etnocrônica propiciado graças à pesquisa, acesso e escuta das canções de outrora.

A Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (CDEC), celebrada pela UNESCO em outubro de 2005 e ratificada pelo Brasil em 2007, estabelece em sua seção III, Definições, o artigo 4, no qual o termo “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.

De acordo com seus pontos 4 a 6, ainda na referida seção III da CDEC, atividades, bens e serviços culturais referem-se àqueles que incorporam ou transmitem expressões culturais, independentemente do valor comercial que possam ter, sendo as indústrias culturais aquelas que produzem e distribuem tais bens e serviços, os quais, por sua vez, necessitam de políticas e medidas relacionadas à cultura, seja no plano local, regional, nacional ou internacional. Tais políticas devem ter como foco a cultura como tal, ou a finalidade de exercer efeito direto sobre as expressões culturais de indivíduos, grupos ou sociedades, agindo sobre a criação, produção, difusão e distribuição de atividades, bens e serviços culturais, assim como o acesso aos mesmos.

É sob esta perspectiva que o presente artigo compreende as canções: como formas de expressão da diversidade cultural de uma sociedade, tanto pela perspectiva da letra, como pela perspectiva da música. As canções ajudam a compreender diversas conjunturas sociais e sua

incorporação como material de pesquisa tem sido cada vez mais comum em função de seu reconhecimento também como “documento histórico” (Valente 2003; Moraes 2010). Valente sugere mesmo que a canção pode ser entendida como “narrativa testemunhal”, não só quando o texto cultural presente na música for portador de um registro que pode ter sido impedido de acontecer em narrativas como a literária, a historiográfica ou mesmo a jornalística, mas, acima de tudo, como representação de um aspecto individual ou coletivo de uma sociedade. Nestes tempos de evolução das TIC, especialmente a internet, sabemos que o acesso universal a estes acervos torna-se mais fácil, embora se disponha com um duplo desafio: alcançar de fato a canção para ouvi-la e, mais importante, em nosso caso, aquela canção que foi produzida décadas antes do advento do vinil LP (*long-play*) e que só circulou em discos de 76 ou 78 rotações por minuto (RPM).

A memória aqui emerge como desafio de pesquisa e conceito chave para a compreensão do valor testemunhal da canção, pois aí temos, além da canção como documento, a recordação e/ou a lembrança desencadeada pela combinação da letra e música. Temos na canção o que Valente chama de “cápsula de memória” – não só individual, mas também coletiva (pois sabemos que existem vários exemplos de canções marcantes de determinado período histórico ou grupo social). Por outro lado, há o desafio de acesso e compreensão das indústrias e políticas culturais vinculadas aos dispositivos midiáticos diversos que dispõem essas canções. Dispositivos que, voltamos a salientar, mesmo em tempos de internet, tornam-se mais raros à medida em que retrocedemos mais no tempo de registro e produção fonográfica destas canções.

É nesse ponto que, antes de prosseguirmos, destacamos a contribuição do Instituto Moreira Salles (IMS) como um vetor de extrema importância para o acesso a este acervo musical. O acervo digital do IMS permite não só o exercício da expressão da diversidade cultural numa linha de ruptura

etnocêntrica, pois oferece amplo acervo de várias formas de expressão no Brasil, como também de ruptura etnocrônica, pois permite, precisamente, o acesso amplo e gratuito para a escuta destas “cápsulas de memória” produzidas no Brasil de outrora.

Em primeiro lugar, cabe salientar que o acervo de música é apenas um dos quatro pilares patrimoniais do IMS. Além da música, seu acervo inclui literatura, iconografia e (o maior deles) fotografia. Suas ações “são sustentadas por uma dotação, constituída inicialmente pelo Unibanco e ampliada posteriormente pela família Moreira Salles” (IMS 2015). O IMS está presente em três cidades: Poços de Caldas (município do interior de Minas Gerais, onde surgiu o instituto em 1992), Rio de Janeiro e São Paulo. Além de catálogos de exposições, livros de fotografia, literatura e música, o IMS “publica regularmente as revistas ZUM, sobre fotografia contemporânea do Brasil e do mundo, de frequência semestral, e Serrote, de ensaios e ideias, quadrimestral.” (IMS 2015). Todos os acervos passam por processos de conservação, organização e difusão que podem ser assim detalhados:

A **Fotografia** cuida de 800 mil imagens, dos mais importantes testemunhos do século XIX – e aqui despontam as esplêndidas imagens de Marc Ferrez – a relevantes coleções que abarcam quase todo o século XX. Nessas últimas, convém registrar nomes como os de Marcel Gautherot, José Medeiros, Maureen Bisilliat, Thomaz Farkas, Hans Gunter Flieg e Otto Stupakoff, entre outros. E é prioridade do Instituto incorporar a seus acervos imagens do século XXI. Este formidável conjunto – 40 coleções, sendo 19 de obras completas dos fotógrafos – credencia o IMS como a mais importante instituição de fotografia do país. A **Música** dá conta dos primórdios das gravações de canções brasileiras. A coleção está abarrotada de discos em 78 rpm, um repositório de 80 mil fonogramas, que tem como sustentáculos os inestimáveis acervos de José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi. Mas há também acervos de três seminais compositores que fecundam a fortuna musical brasileira – Chiquinha Gonzaga, Ernesto

Nazareth e Pixinguinha. Cartas, papéis, documentos diversos e livros compõem os acervos de **Literatura**. Arquivos pessoais de Otto Lara Resende, Erico Verissimo, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Paulo Mendes Campos, entre outros, merecem a atenção de pesquisadores e enriquecem com informações valiosas o conhecimento sobre a atividade literária no país. Pré-história da Fotografia, a **Iconografia** do IMS, toda ela expressa em papel (aquarelas, gravuras, desenhos), é precioso registro feito sobretudo por artistas viajantes que vieram para o Brasil a bordo de expedições diplomáticas ou especificamente culturais no século XIX. São destaques desta coleção as belas aquarelas do inglês Charles Landseer, que aportou aqui em 1825, e os desenhos do alemão Von Martius (Carl Friedrich Philipp), que desbravou a natureza brasileira entre 1817 e 1820. (IMS 2015, grifo nosso).

Além de exposições regulares de seu acervo, em programações que ainda incluem exibição e discussão de obras de artes plásticas e cinema, um dos objetivos centrais do IMS é a ampla divulgação de todo o seu patrimônio. Por essa razão, há um investimento constante na propagação universal e gratuita de seus acervos e programação pela internet através do site www.ims.com.br. No caso aqui examinado, o acervo musical ainda tem o suporte de uma rádio – a rádio Batuta – que explora as potencialidades deste acervo “e produz documentários sobre grandes compositores e intérpretes.”

Assim, nosso foco incidiu no que o site disponibiliza em termos de fonogramas de seu vasto acervo musical. A Reserva Técnica Musical do IMS foi inaugurada no início dos anos 2000 e tem sob sua guarda 14 acervos que contemplam uma dupla vertente de ação: a prática musical propriamente dita, em suas múltiplas funções (compositor, arranjador, regente, etc.) ou as atividades de pesquisa e colecionismo. A grande diversidade de suportes aí existente da

representação musical pode ser pensada, grosso modo, em duas diretrizes: aquela que ocorre por meio das *partituras* e aquela que ocorre por meio das *gravações*.

Destacaremos as gravações: o IMS disponibiliza em seu portal da internet versões digitalizadas de fonogramas de discos outrora lançados em 76 e 78 rpm, cujas coleções ganham importância especial. “As principais são as de Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão, com cerca de seis mil exemplares cada uma, mas há menores amostras também nos acervos Pixinguinha e Antonio D’Áuria, além das doações recebidas de diversas cidades do Brasil e das colaborações de pequenos colecionadores que nos cedem seus discos para serem aqui digitalizados” (Leme 2015). Todas as gravações apresentam uma detalhada ficha técnica do fonograma.

Somam-se a este material aquelas gravações provenientes de outros suportes, como fitas magnéticas de rolo e cassete, que contêm material não comercial (ensaios, apresentações, entrevistas e programas de rádio), além dos “suportes puramente musicais” como novamente o acervo de Tinhorão, “em que, além de uma biblioteca com mais de seis mil volumes, coleções completas de revistas e diversas obras raras, há cerca de 2.600 fotografias, uma hemeroteca que reúne mais de 15 mil recortes de jornais e revistas, e centenas de documentos importantes, tudo isso focado na grande paixão do pesquisador pela cultura popular urbana” (Leme 2015).

Neste trabalho, destacaremos, deste amplo acervo das gravações do IMS, os testemunhos nas canções brasileiras de Natal para que possamos com elas (e através delas) perceber de que forma a canção, como importante documento histórico e narrativo testemunhal, nos revela aspectos de como parte da sociedade brasileira interpretou o período. O acesso para a escuta desta produção existente no Brasil entre 1913 e 1956 foi possível através, precisamente, do site de pesquisa no acervo do IMS (<http://acervo.ims.com.br/>) para o qual selecionamos apenas o item “*música*”, buscando

pela expressão *Natal* e similares (*Papai Noel, dezembro, festas* etc). Cabe salientar que o lançamento de canções voltadas para a temática natalina, fórmula antes habitual da indústria fonográfica brasileira (a exemplo da existente – até hoje – em outros países, notadamente os Estados Unidos), tem sido cada vez mais raro. Exceções recentes (não incluídas no acervo do IMS) podem ser apontadas, como a cantora Simone, que lançou disco em 1995 (mas com *standards* e versões da música natalina mundial) e, mais de dez anos depois, em 2006, o álbum de inéditas *Um Natal de samba*, que reuniu composições próprias dos sambistas Almir Guineto, Cláudio Jorge, Luiz Grande e outros, parte dele incluído na amostragem deste trabalho.

Assim, o artigo apresenta a seguir uma análise de 45 canções em torno do tema do Natal produzidas pela indústria fonográfica brasileira. Como dissemos anteriormente, o escopo maior da amostragem se dispõe entre os anos de 1913 e 1956 – graças ao acervo examinado através do site do IMS – mas inclui ainda uma canção de 1976 e o citado álbum de 2006². Sem nenhuma pretensão de fixar categorias que no fundo são intercambiáveis, dividimos aqui nossas impressões de testemunho das canções natalinas analisadas em *nostalgia, descrição, relacionamento e desalento*. Pretendemos, com esse pequeno exercício, demonstrar como as canções e, nelas, o papel de um acervo digital como o do IMS, contribuem para a difusão e promoção da diversidade cultural.

² A canção de 1976 e as de 2006 podem ser ouvidas através de plataformas da internet como o *You Tube*.

Nostalgia

Neste primeiro caso, percebe-se a saudade nas valsas *Sinos de Natal* (de Erotildes de Campos 1925), gravada por Pedro (irmão de Vicente) Celestino: “Saudades de outrora / Que eu já esquecia / Que alegres crianças / Sonhando esperanças / Quanta alegria / No trono de Deus/ Há tantas doçuras / Imensas ternuras / Que vêm lá do céu”; *Meu Natal*, por Francisco Alves (dele e Ary Barroso 1934): “Nessa noite em criança / Sempre tinha a esperança / De um presente de valor / Colocava na janela / Meu sapato de fivela / Pensando em nosso Senhor”; ou outra cantada por Alves e Trio de Ouro; *Natal* (Herivelto Martins e Rogério Nascimento, 1945): “Dorme, dorme filhinho / meu anjinho inocente / Natal chegou, meu santinho / a mamãezinha está contente”. Ou ainda nas valsas gravadas em 1954 por Roberto Paiva, como *Boas festas* (Rui de Almeida e Guido Medina) e *Dezembro* (Amil e Gaó, 1954). Esta traz, por exemplo, os seguintes versos: “Dezembro, mês de sonhos e poesias / Tudo era belo e encantador na vida / Natal, presépios, noites de alegria / Da minha infância linda e tão querida / Ó tempo vem por hoje dizimar / Eu punha atrás da porta os sapatinhos / E papai Noel me dava brinquedinhos / Nas noites estreladas de Natal / Dentre os presentes todos que ganhei / Ganhei também um lindo palhacinho / De roupas bonitinhas / Que comigo sempre conservei / Nunca está triste / Invejo-lhe a maneira / Traz nos seus lábios um mordaz sorriso.”

Entre outros exemplos, teríamos ainda *Jerusalém*, cantada por Zilá Fonseca (Castro Perret e Jane, 1953): “Noite feliz de Natal que nos põe alegria / Dentro da alma cansada na vida vazia / Noite de amor que nos traz novamente a lembrança / Uma janela, um sapato, um cismar de criança”; *Papai Noel*, por Carlos Galhardo (Ivo Santos e Raul Pompéia, 1956): “Papai Noel / Que saudade que me vem / Já escuto lá longe o badalar / Dos sininhos de Belém / Papai Noel / O meu tempo já passou / Mas na noite tão alegre de Natal / Bem feliz eu sou / Eu também fui pequenino,

pequenino / Mas depois eu fui crescendo, fui crescendo / E as minhas ilusões quando menino / Foram desaparecendo / E a vida foi seguindo para frente / Com saudades sou feliz hoje também / Porque já sou papai Noel”; e *Papai Noel esqueceu*, por João Dias e Ângela Maria (David Nesser e Herivelto Martins, indefinido): “Meu sapato no sereno / Ficava a noite inteirinha / Na janela do meu quarto / Quando eu era criancinha / E dormindo meio acordado / Eu esperava ela vir/ Trazendo um brinquedo novo / Papai Noel era você, mamãezinha.”

Curioso perceber que essa lembrança forte da infância, associada à figura materna, nas noites de Natal, chegou a um período quando este tipo de gravação já começa a escassear no Brasil, os anos 1970, no rock-soul *Hoje é Natal*, de Cassiano, (dele e Paulo Zdanowski, 1976), que, em que pese toda uma referência europeia (“lareiras”, “cisnes”), no final, tudo é um grito de saudade da mãe: “Hoje é Natal de estrelas no céu / Hoje é Natal, Papai Noel / Deixou pra você os sinos do amor / E em meio às flores na sala, no bar / Lareira e as crianças a brincar / E no jardim o nosso cão a rosar / Nossos cisnes enfeitam o pomar... Mamãe...”

Descrição

Ainda sob a égide de valsas e acalantos, mas também com um número maior de ocorrências de marchinhas, temos canções que descrevem tanto a tradicional versão cristã da história do nascimento de Cristo ou como essa festa se processa em locais diversos, na cidade ou no campo, como em *Natal do sertão*, por Capitão Furtado e Tia Chiquinha (Villa Lobos e O. F. Pessoa 1936): “Meia noite o galo canta / Todo mundo se levanta / Alegrementemente dobra o sino / Toda gente vai para a igreja / E a terra toda festeja / O nascer do bom menino / Toda gente tá contente / No terreiro o violeiro cantarola uma suave viola”; ou ainda *Natal dos*

caboclos, por Quarteto Tupã e Paraguassú (dele e Ariovaldo Pires 1938): “Noite de alegria, noite de amor / Nasce nesse dia Cristo Redentor / Como é divinal lá no meu sertão / Ao chegar Natal quanta tradição / Toca alegre o sino na igreja da Serra / É o senhor menino que desceu à Terra”; *Cartão de Natal*, por Isis de Oliveira e Luiz Gonzaga (dele e Zé Dantas 1954): “Boas-festas / Feliz Ano Novo / Ouvindo os sinos de Deus / Repicando na matriz / Para você e os seus / Peço um Natal bem feliz”; *Salve Papai Noel*, um dobrado pela Bandinha do Altamiro Carrilho e Carequinha (dele e Mirabeau, ano indefinido): “Salve salve Papai Noel, com alegria vamos todos festejar / Salve salve papai noel, meu sapatinho na janela vou botar / Salve salve Papai Noel, com alegria vamos todos festejar / Salve salve papai noel, meu sapatinho na janela vou botar.”

A própria natureza (o galo, as estrelas, a luz), além dos pequenos centros urbanos, pontuados especialmente pelos sinos, marcam a influência cristã e se transformam para anunciar a vinda de Jesus, aspecto reforçado ainda em outras canções de outrora, como nada menos que três canções denominadas *Sinos de Natal*. A primeira, cantada por Carlos Galhardo (Sanches de Andrade 1941): “Construí uma casinha / Lá no meio do caminho / Que foi feita de papel (que foi feita de papel) / Vou receber este ano / Com prazer uma visita do Papai Noel (do Papai Noel)”; a outra, por Francisco Alves (Victor Simon e Wilson Roberto 1950): “Numa simples manjedoura / Num presépio de luz / Veio ao mundo um menino / O menino Jesus / Vinte e cinco de dezembro / É o dia de Natal / Luz no céu, paz na Terra, Glória universal!”. A terceira, por Aurora Miranda (André Filho e Orestes Barbosa 1934): “Ôôôô / O galo já cantou / E o Natal anunciou”. Além destas, temos ainda *Natal Divino* (Milton Amaral 1935): “Natal, Natal / a lua cor de ouro emite a luz / vê que a humanidade está risonha / festejando o divino aniversário de Jesus”.

Temos ainda vários outros exemplos como *Chegou Papai Noel*, por João Petra de Barros (Kid Pepe e Roberto Martins 1934): “Chegou Papai Noel / Faz anos que Jesus nasceu / O galo cantou no terreiro / Uma estrela lá no céu apareceu”; *Cantiga de Natal*, por Elizeth Cardoso (Lina Pesce, circa 1950): “Uma noite no oriente / Uma estrela apareceu / Anunciando à toda gente / A mensagem lá do céu / Meu Jesus / Jesus menino / Para o nosso bem nasceu / Trouxe paz, trouxe alegria / Quanto amor ofereceu”; *Natal das crianças*, por Blecaute (dele, 1955): “Natal, Natal das crianças / Natal da noite de luz / Natal da estrela guia / Natal do menino Jesus”; *Noite de Natal*, por Alvarenga e Ranchinho (de Murilo Alvarenga e Newton Mendonça 1941): “É noite de Natal / A lua no céu anuncia / Reina paz na terra / Nessa noite de alegria / É noite de Natal”; *Prece de Natal*, por Leny Eversong, com Aloísio, Seu Conjunto e Coro (José Saccomani, Lino Tedesco, Walter Melo 1956): “Lindas estrelas nascem no céu / Anunciando que o Natal chegou / Cubra-se o mal com um véu / Façamos preces ao nosso senhor”; *A valsa de Natal*, por Orlando Silva (Hilton Gomes e Sivan 1953): “Preces falando de amor neste dia de paz / Sinos vibrando e rezando na mesma oração / Benção de nosso Senhor espalhando clarões / E todos cantam a mesma canção / Natal ao meu Senhor” e *Presente de Natal*, por Zelinha do Amaral (Alvarenga e Ranchinho 1936): “Reina paz na Terra / A lua no céu anuncia / Que vai chegar o Papai Noel / Trazendo pra nós alegria / Que belo bailinho no céu / As estrelinhas luzentes / Parece que estão dizendo / Eu também quero um presente”. Presente que o próprio Brasil ganha também: em *Sonhos de Natal*, pelo pintor-cantor Gastão Formenti (Henrique Vogeler, J. Menra e Lamartine Babo 1929), um jogo de palavras entre a festividade cristã e a capital potiguar: “Nesta noite o bom velhinho / Ao Brasil dera afinal / Lá do fundo do saquinho / A cidade de Natal.”

Nessa toada descritiva, é nos anos 1950 que surgem as clássicas versões em português para *standards* natalinos estrangeiros como *Jingle Bells*, por João Dias (James Pierpoint, na famosa versão de Evaldo Rui 1951): “Hoje a noite é bela / Juntos eu e ela / Vamos à capela / Felizes a cantar / Ao soar o sino / Sino pequenino / Vai o Deus menino / Nos abençoar”, versão também gravada como *Sinos de Belém* por Sônia Delfino e Club do Guri. Ou as versões para *O Silent Night* (Franz Gruber) como *Noite de Natal* (Noite Feliz), por Dalva de Oliveira (versão de Mário Rossi, indefinido, c.1950): “Noite feliz, noite lustral / É Natal, é Natal / Em Belém uma estrela irradia / A mensagem que a todos conduz / Filho da Virgem Maria / Nasce o Menino Jesus”; ou *Noite de luz*, Zilá Fonseca (Osvaldo Moles, indefinido, c. 1950): “Noite de luz / Noite de paz / Nasce Jesus / Pra nos salvar / E as estrelas sentiram o amor”; e ainda *Noite Feliz*, pelo Duo Moreno (versão de Arlindo Pinto e Mário Zan, indefinido, c.1950): “Noite feliz / O céu também diz / Dobra o sino / Num som divino...”.

Ainda nessa época, os traumas da II Guerra e da iminente Guerra Fria também se fazem presentes nas letras natalinas, como em *Paz no sapato do mundo*, por Castro Barbosa (dele 1949): “Meu bom Papai Noel / Que coração tão profundo / Pede a Deus a paz do céu / Para o sapato do mundo”; ou ainda *Canção de Natal do Brasil*, por Francisco Alves (dele, David Nasser e Felisberto Martins 1951): “Varrei o ódio da guerra / Protegeei o bem contra o mal / Abençoi nossa terra, Senhor / Nesta noite de Natal.”

Contraponto recente, no citado álbum de 2006, em *Momentos de Paz*, Luiz Grande (dele, Barbeirinho e Marcos Diniz) já descreve um outro tipo de festa natalina: “Boas-festas compadre / vou me mandar / Hoje é noite de Natal / Eu só vou tomar uma / De maneira alguma / Não posso ficar / Minha nega já está / Com a caxanga arrumada / Não falta mais nada / Vou chegar pra lá / Encontrar os

parentes / Amigos da gente / Pra comemorar”. Sim, o interlúdio amoroso também vai pegar carona nas letras natalinas, como nos exemplos a seguir.

Relacionamento

A pessoa amada como presente de Natal obtido, desejado ou perdido também pontua parte do cancionário natalino, como a divertida marchinha *Dia de Natal* por Carmen Miranda (Hervê Cordovil 1935), em que o melhor presente, além da pessoa amada, é fazer chegar logo o Carnaval para a farra: “Hoje é dia de Papai Noel / Hoje é dia de Natal / Vou pedir ao meu Papai Noel pra fazer / Chegar depressa o Carnaval / Eu este ano vou pedir a ele / E quero ver se ele consente / Vou pedir pra nunca mais eu perder / Você que foi o meu melhor presente.” De forma similar, a mesma Carmen Miranda canta ainda *Recadinho de Papai Noel* (Assis Valente 1934), no qual o amor aparece como um brinquedo de salão e o presente de Natal perfeito em forma de lua-de-mel: “Papai Noel se quiser vai me fazer um favor / Eu quero a lua p’rá mim, para mim e meu amor / Aquela lua-de-mel, em noite nupcial / P’rá ver se assim sou feliz, na linda noite de Natal.” O mesmo se detecta em *Noite de Natal* por Orlando Silva (Maugeri Neto e Maugeri Sobrinho 1952): “Noite Feliz / Noite de Natal / Noite tão feliz / Fico a recordar meu lindo sonho de amor / Juntos na capela rezando perto dela / Eu pedi a graça do Senhor / Num prolongado beijo / As nossas vidas se encontraram”; ou mesmo no recente *Presente de Natal*, do Fundo de Quintal (Roque Ferreira 2006): “Eu gosto de namorar / No pé da ladeira / Debaixo do pé de araçá / Ao pé da fogueira / Amor ardente é o desejo / Quando vem pra pegar / Toca na boca da gente / Um gosto bom de amar / É bom provar do seu mel / Seu beijo fatal / Abre a roda que sou eu / Sou eu o seu presente de Natal.”

Mas pode-se tentar também pedir pra Papai Noel o amado/a, como em *Se Papai Noel quisesse*, por Sílvio Caldas (Cristóvão Alencar e Hervê Cordovil 1936): “Se Papai Noel quisesse / Eu seria tão feliz / Pois eu lhe pedia que me desse / A mulher que não me quis” ou em *Eu sou pobre, pobre*, por Aurora Miranda (André filho e Orestes Barbosa 1934): “Papai Noel, tenha pena de mim / Meu sapatinho furou / Não posso mais viver assim / Não tenho amor / Não tenho nada / Sou pobrezinho / Papai Noel, seja meu camarada / Eu sou pobre, pobre pobre de maré deci / Vou te dar meu endereço pra com mais facilidade você me encontrar / Moro na rua da Saudade, longe da felicidade / Será fácil me achar.”

Nesse aspecto, um contraponto malicioso se ouve em *Listinha de Natal* (Indía e Jorge Henrique 1956), no qual a vedete Virgínia Lane traz um vocal cheio de más intenções para com o bom velhinho: “Papai Noel, eu quero um casquinho de arminho / Sempre fui pra você, meu velhinho / O que de mais honesto se vê / Papai Noel / Eu quero um Cadillac azulzinho / Diamantes também / E prometo que em troca lhe darei um beijinho / Quanto tempo eu perdi / Quantos brotos eu deixei de namorar / Ano que vem serei igual / Se atender minha listinha de Natal / Papai Noel / Eu quero apartamento e joias também / Talõezinhos de cheque / Prometo ser sua só e de mais ninguém.”

Desalento

Mas nem tudo é alegria no Natal. Como resume Almir Guineto em *Meu Natal* (dele, Gilson Souza, Mi Barros, 2006): “Pra uns o Natal é feliz / Pra outros é sabor de fel / Vivi o Natal que não quis / Tão cruel... Não ouse dizer pras crianças / Que Papai Noel não existe / Pra ter esperança / Não ser triste / É Natal / É Jesus / Divinal que conduz.” Ou seja, nem todos podem ter tudo o que querem, como

ainda em *Quando chega o Natal*, por Neide Fraga (de Sereno 1950): “Meu sapatinho é tão velho / Que eu tenho vergonha de pôr no fogão / Quando o Natal vem chegando / Eu fico pensando no Papai Noel / Quantos brinquedos bonitos / Soldados de chumbo, trenzinhos de apito / Mas nada disso eu queria / Se Papai Noel me pudesse atender / Era trazer alegria e levar a tristeza / Do meu padecer.” Ou mais criticamente ainda no cantar de Ângela Maria, em *Outros Natais* (Cláudio Luiz 1956): “Vocês que moram em palácios / E dormem em colchão de mola / Que perdem na mesa de jogo / Bem mais do que dão de esmola / No dia em que os sinos cantarem / Trazendo um Natal a mais / Procurem lembrar-se que existem outros natais / Natal das crianças doentes / Das nossas favelas / Anjinhos da fome que a idade se conta nos dedos / Que pedem a Papai Noel / Que passe também perto delas / Trazendo ao menos remédios / Em vez de brinquedos / Natal das crianças que dormem na dura calçada / Debaixo do teto opulento de nossas marquises / Natal sem castanha, sem bolo, sem cobre, sem nada / Natal das crianças que morrem pra serem felizes.”

Uma felicidade falsificada pelo consumismo – agregada a um casamento frustrado – está também na crítica *Sapato na janela*, por Emílio Santiago (Claúdio Jorge 2006): “Acho que esse amor não tem mais jeito / O vazio em nosso peito / Tá difícil de aturar / Cenas desse nosso casamento / Desencanto, sofrimento / Veja só, os nossos filhos vão chorar / É melhor partir pra decisão / Libertar essa paixão / E tentar em outro porto ser feliz / Já está chegando o fim do ano / Novos ares, novos planos / De plantar nova raiz / Procurar a paz pela cidade / Enfrentar a realidade / É o que o coração nos diz / Mas na rua vejo a propaganda / É o papai Noel chegando / Com presentes pr’eu comprar / Na TV nos jogam nessa trilha / Um Natal sempre em família / Fora disso não é fácil suportar.”

Canção-síntese nesse aspecto talvez esteja mesmo em um dos maiores sucessos do cancionário natalino brasileiro: *Boas festas* (Assis Valente 1933), famosa na voz de Carlos

Galhardo. Suicida e solitário, o compositor Assis Valente resume numa letra mordaz a morte do Papai Noel e da própria felicidade típicas do período, camuflada por uma marchinha que, em contraponto, traz uma melodia alegre e cadencial: “Anoiteceu, o sino gemeu / e a gente ficou feliz a rezar / Papai Noel, vê se você tem / A felicidade pra você me dar / Eu pensei que todo mundo / Fosse filho de Papai Noel / E assim felicidade / Eu pensei que fosse uma / Brincadeira de papel / Já faz tempo que eu pedi / Mas o meu Papai Noel não vem / Com certeza já morreu / Ou então felicidade / É brincado que não tem.”

Conclusões

Não foi incluído na análise acima o que talvez seja o primeiro registro fonográfico ao período: *Natal das crianças pobres*, dobrado gravado em 1913 pela Banda do 10º Regimento da Infantaria para uma composição de Eduardo F. Martins, também disponível no acervo do IMS. Apesar de não se tratar de uma canção, percebemos aqui, nesta que provavelmente é a primeira música dedicada ao período, a temática da infância associada ao Natal, que parece reforçar esse aspecto da citada nostalgia, de tempo sem retorno, um passado que se foi, aspectos que, como vimos, foram reforçados pelo discurso das letras e reiterado pelo mote musical de várias canções – normalmente e, não por acaso, associadas a ritmos como o acalanto, samba-rancho ou valsa. Em outro conjunto de canções, percebemos aquelas de caráter mais descritivo, que detalham aspectos da celebração e, por fim, outras canções fazem uso do Natal para falar de desalentos ou outro tipo de afeto, como o amoroso e aí, em menor grau, fazer ainda algum tipo de chiste com o período – e ao invés de valsas, acalantos ou samba-ranchos, um pouco mais da ocorrência de marchinhas.

Se a rarefação do cancionário natalino pode ser interpretada como um sinal da crise da indústria fonográfica brasileira (e mundial) ante as novas reconfigurações de tecnologia e informação, por outro lado, também podem ser interpretadas como uma curiosa lacuna de testemunho social ao período nas décadas recentes. Fenômeno semelhante, aliás, podemos pelo menos por ora especular também junto ao período dedicado às festas juninas, que talvez merecesse abordagem similar pois em ambas ocasiões havia um processo de produção para o repertório específico a essas épocas – e também a saudade: “antigas”, tais canções, já em suas épocas, abordavam a reminiscência, e ouvi-las hoje, como pretendemos apresentar aqui com o cancionário natalino é, precisamente, um exemplo da canção como “cápsulas da memória” (Valente 2003) e como testemunho narrativo social de seu tempo.

Em seu preâmbulo, a CDEC reconhece “a necessidade de adotar medidas para proteger a diversidade das expressões culturais incluindo seus conteúdos, especialmente nas situações em que expressões culturais possam estar ameaçadas de extinção ou de grave deterioração”. A análise aqui apresentada é apenas uma de outras tantas que podem hoje acontecer graças à combinação de esforços históricos de pesquisadores, utilização de novas tecnologias e, no presente caso, da missão institucional do Instituto Moreira Salles em disponibilizar ampla e gratuitamente o acesso para a escuta desta vasta produção cultural do Brasil, contribuindo para o exercício de diversidade cultural de ruptura etnocêntrica e também etnocrônica propiciado pela pesquisa, acesso e escuta destas canções de outrora – e agora, também de sempre.

Referências

- Instituto Moreira Salles – IMS (2015) *História*. Site oficial. <<http://www.ims.com.br/ims/instituto/historia>> (acessado 06 outubro 2016).
- Leme, B.P. (2015) *Pesquisa no acervo de música*. <<http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/musica>> (acessado 06 outubro 2016).
- Moraes, J.G.V. (2010) 'Entre a memória e a história da música popular', in Saliba, E.T. & Moraes, J.G.V. (orgs.) *História e Música no Brasil*, São Paulo: Alameda.
- Valente, H. de A.D. (2003) 'A canção na mídia – ouvidos e olvidos', in Valente, H. de A.D., *As vozes da canção na mídia*, São Paulo: Via Lettera.

Canções

- Alencar, C. de, Cordovil, H. & Caldas, S. (1936) *Se papai Noel quisesse*, Odeon.
- Alvarenga, Ranchinho & Amaral, Z. do. (12/11/1936) *Presente de natal*, Acompanhado por Regional RCA Victor, Victor.
- Alvarenga, M., Teixeira, N., Alvarenga & Ranchinho. (1941) *Noite de natal*, Odeon.
- Amaral, M. & Miranda, A. (1935) *Natal divino*, Odeon.
- Amil, Gaó & Paiva, R. (1954) *Dezembro*, Odeon.
- Andrade, S. de & Galhardo, C. (1941) *Sonho de natal*, Victor.
- André Filho, Barbosa, O. & Miranda, A. (1934) *Eu sou pobre... pobre... pobre*, Odeon.
- André Filho & Miranda, A. (1934) *Sinos de natal*. Odeon.
- Barbosa, C. & Barbosa, C. (indefinido) *Paz no sapato do mundo*, Acompanhado por Abel, Conjunto Star, Star.
- Barroso, A. & Alves, F. (1934) *Meu natal*, Victor.
- Blecaute. (indefinido) *Natal das crianças*, Acompanhado por Coro, Orquestra, Copacabana.

- Campos, E. de & Celestino, P. (Dezembro/1925-Julho/1928) *Sinos de natal*, Acompanhado por Grupo dos Ases, Odeon.
- Carequinha, Mirabeau & Carequinha (indefinido) *Salve papai Noel*. Acompanhado por Altamiro Carrilho, Bandinha, Coro Infantil, Copacabana.
- Cassiano, Zdanowski, P. & Cassiano (1976) *Hoje é Natal*, Polygram.
- Cláudio L. & Ângela Maria. (1956) *Outros natais*. Acompanhado por Coro, Orquestra, Copacabana.
- Cordovil, H. & Miranda, C. (1935) *Dia de natal*, Odeon.
- Diniz, M., Barbeirinho, Grande, L & Grande, L. (2006) *Momentos de paz*, Caravelas.
- Ferreira, R. & Fundo de Quintal (2006) *Presente de Natal*, Caravelas.
- Gomes, H., Sivan & Silva, O. (1953) *A valsa do natal*, Copacabana.
- Gonzaga, L., Dantas, Z., Oliveira, I. de & Gonzaga, L. (1954) *Cartão de natal*, RCA Victor.
- Gruber, F., Moles, O. & Fonseca, Z. (indefinido) *Noite de luz*, Acompanhado por Coro, Orgão, Columbia.
- Gruber, F., Pinto, A., Zan, M. & Duo Brasil Moreno (indefinido) *Noite feliz*, Acompanhado por Coro, Orquestra, Copacabana.
- Gruber, F., Rossi, M., Oliveira, D. de & Inglez, R. (indefinido) *Noite de natal*. Acompanhado por Orquestra, Odeon.
- Guineto, A., Souza, G., Barros, M. & Guineto, A. (2006) *Meu Natal*, Caravelas.
- Índia, Henrique, J. & Lane, V. (1956) *Listinha de natal*, Todamérica.
- Jorge, C. & Santiago, E. (2006) *Sapato na Janela*, Caravelas.
- Martins, E. F. & Banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército (1913) *Natal das crianças pobres*, Odeon.
- Martins, H., Nascimento, R., Alves, F. & Trio de Ouro. (1945) *Natal*, Acompanhado por Orquestra Fon-Fon, Odeon.

- Maugeri Neto, Maugeri Sobrinho & Silva, O. (1952) *Noite de natal*, Acompanhado por Coro, Orquestra, Copacabana.
- Medina, G., Almeida, R. de & Paiva, R. (1954) *Boas festas*, Odeon.
- Nasser, D., Martins, H., Ângela Maria & Dias, J. (indefinido) *Papai noel esqueceu*, Acompanhado por Orquestra, Copacabana.
- Nasser, D., Martins, F. & Alves, F. (1950) *Canção de natal do Brasil*, Odeon.
- Perret, C., Jane & Fonseca, Z. (indefinida) *Jerusalém*, Acompanhado por Coro, Orgão, Columbia.
- Pepe, K., Martins, R. & Barros, J.P. de (1934) *Chegou papai noel*, Odeon.
- Pesce, L. & Cardoso, E. (indefinido) *Cantiga de natal*, Acompanhado por Coro, Orquestra, Severino Filho, Copacabana.
- Pires, A., Paraguassú & Quarteto Tupan (26/09/1938) *Natal dos caboclos*, Acompanhado por Regional RCA Victor, Victor.
- Rui, E., Pierpont & Dias, J. (04/10/1951) *Jingle bells*, Acompanhado por Coro, Solo-Vox, Odeon.
- Saccomani, J., Tedesco, L., Melo, W. & Eversong, L. (indefinido) *Prece de natal*, Acompanhado por Aloísio, Conjunto, Coro, Copacabana.
- Santos, I., Sampaio, R. & Galhardo, C. (1956) *Papai noel*, RCA Victor.
- Sereno & Fraga, N. (indefinido) *Quando chega o natal*. Acompanhado por Orquestra. Elite especial.
- Simon, V., Roberto, W. & Alves, F. (1950) *Sinos de natal*, Odeon.
- Valente, A. & Galhardo, C. (1933) *Boas festas*. Acompanhado por Diabos do Céu, Victor.
- Valente, A. & Miranda, C. (1934) *Recadinho de papai noel*, Victor.

Villa-Lobos, L.G., Pessoa, O.F., Capitão Furtado & Tia Chiquinha (11/11/1936) *Natal do sertão*, Acompanhado por Coro do Apiacás, Victor.

Vogeler, H., Menra, J., Babo, L. & Formenti, G. (1929) *Sonhos de natal*. Odeon.

Programa Polos Audiovisuais Tecnológicos e a Diversidade da TV na Argentina

(Original em inglês)

LUIS A. ALBORNOZ & AZAHARA CAÑEDO¹

I – Introdução

A Convenção da UNESCO sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (CDEC) argumenta que a diversidade cultural é um dos principais motores do desenvolvimento sustentável. Baseado na suposição de que

¹ Luis A. Albornoz é sócio fundador e ex-presidente (2007–2013) da associação científica da União Latina de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura (ULEPICC). Pesquisador do Conselho Nacional de Pesquisa Científica e Técnica (CONICET, Argentina) no Centro de Pesquisa Gino Germani da Universidade de Buenos Aires (IIGG, UBA). Diretor do grupo de pesquisa Diversidade Audiovisual e membro do Grupo de Pesquisa “TECMERIN – Televisão-Filme: Memória, Representação e Indústria” da Universidade de Madrid Carlos III. Editor e/ou coautor de *Periodismo digital. Los grandes diarios en la Red* (2007), *La televisión digital terrestre. Experiencias nacionales y diversidad en Europa, América y Asia* (2012) e *Power, Media, Culture. A Critical View from the Political Economy of Communication* (2015). Azahara Cañedo é Doutoranda do Departamento de Jornalismo e Comunicação Audiovisual da Universidade de Madrid Carlos III. Membro do projeto de pesquisa Diversidade Audiovisual e do grupo de pesquisa “TECMERIN – Televisão-Filme: Memória, Representação e Indústria”.

todas as expressões culturais merecem a mesma dignidade e respeito, este acordo internacional exorta os países a criarem um ambiente favorável para os indivíduos e grupos sociais em seus respectivos territórios poderem criar, produzir, disseminar e distribuir suas próprias expressões culturais, bem como ter acesso a uma variedade de expressões culturais oriundas de seus próprios territórios e do resto dos países do mundo.

Uma década depois da aprovação da Convenção, existem hoje inúmeras iniciativas para dar apoio a seus objetivos no campo da cultura e da comunicação (UNESCO 2012 e 2013; Alborno & García Leiva 2017; Gallego 2017). Um caso é o Programa Polos Audiovisuais Tecnológicos (*Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos*, PPAT), implementado na Argentina² entre 2011 e 2015 com o objetivo de reverter a concentração geográfica historicamente alta da produção de conteúdo de TV na cidade de Buenos Aires. Uma das consequências de tal concentração é que a diversidade das práticas culturais originárias das diferentes regiões do país raramente é vista na televisão. Assim, sessenta por cento das horas de programação de TV aberta nas províncias argentinas durante o ano de 2011 eram transmissões ao vivo ou retransmissões de conteúdos gerados por estações metropolitanas (AFSCA 2012).

Em resposta a essa situação e dentro de um contexto de mudança nas políticas públicas audiovisuais e de implantação da televisão digital terrestre (Alborno & García Leiva 2012; Krakowiak et al. 2012; Mastrini et al. 2012; Becerra et al. 2012), a administração anterior de Cristina Fernández de Kirchner, que serviu dois mandatos (2007-2011 e 2011-2015), apoiou o PPAT com a missão de ativar a produção de conteúdo para TV nas várias províncias e regiões da Argentina. Para atingir essa meta, o território nacional

² A Argentina, com uma área de 2.780.400 km², é o oitavo maior país do mundo. Seu território está organizado em 23 províncias, com um total de 40.117.096 habitantes.

foi dividido em nove polos audiovisuais tecnológicos, onde as universidades públicas nacionais agiram como centros que reuniram uma variedade de atores regionais.

O propósito do presente estudo de caso é estudar esse esforço de descentralizar a produção de TV, corporificada no PPAT. As técnicas de pesquisa que apoiam este estudo incluem revisão documental, busca e análise de indicadores, e entrevistas aprofundadas com atores chave: gerentes, produtores audiovisuais e pesquisadores do PPAT. Este capítulo fornece uma visão geral do contexto de implementação do PPAT e de suas metas, estrutura organizacional, áreas de enfoque e financiamento. Em seguida, ele descreve as fases da área de enfoque Produção de Conteúdo entre 2011 e 2015, e discute a diversidade de fontes e gêneros/subgêneros de TV, considerando as 18 temporadas de TV que foram ao ar entre 2013 e 2014. As seções seguintes abordam a disseminação do Programa e a comercialização limitada dos 18 projetos produzidos. O estudo de caso termina com um breve conjunto de conclusões acerca desta iniciativa.

II – O Programa Polos Audiovisuais Tecnológicos

O Programa Polos Audiovisuais Tecnológicos, a seguir denominado pelo seu acrônimo espanhol, PPAT, tem seu precedente direto na promulgação da Lei No. 26.552 de Serviços de Comunicação Audiovisual (*Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual*, LSCA) em 2009. Esta lei distribui o espectro radioelétrico alocado para serviços de radiodifusão em porções iguais entre os operadores dos Estados, operadores privados com fins lucrativos e operadores privados sem fins lucrativos; introduz limites importantes à concentração de propriedade na mídia rádio-difusora; e cria uma entidade regulatória menos dependente do Gover-

no. Ademais, ela estabelece quotas de conteúdo para a produção local e nacional a fim de desenvolver e trazer à luz conteúdos audiovisuais diversos.

Em 2011, o PPAT foi introduzido como uma das propostas desenvolvidas pelo Governo para atender aos objetivos da nova lei, com a meta de “estimular a federalização da produção de conteúdo audiovisual através da implementação de uma rede de polos audiovisuais tecnológicos, na qual as universidades poderiam, através de atividades de articulação e administração, colaborar com outros setores governamentais e da sociedade civil no campo da produção audiovisual” (Consejo Asesor SATVD-T 2010: 4). Além disso, esta iniciativa também teve a intenção de criar conteúdo que refletisse a diversidade cultural do país, desenvolver um setor audiovisual federal sustentável e encorajar a pesquisa e o desenvolvimento para a TV digital. Desta maneira, o PPAT foi concebido como uma ferramenta para alcançar as quotas de produção local e nacional para sinais de TV aberta estabelecidas pela Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual: um mínimo de sessenta por cento de conteúdos de produção nacional, e entre trinta e dez por cento de produção local independente, dependendo da demografia das regiões onde as estações de TV estão localizadas.

Eva Piwowski, coordenadora do PPAT, descreveu o horizonte do projeto: “as políticas públicas federais devem (...) criar oportunidades para as expressões genuínas de todo o país e permitir que a sociedade civil se aproprie legitimamente de seu próprio discurso, promover habilidades locais, e guiar o desenvolvimento de um novo mercado doméstico de TV em direção a uma efetiva desconcentração do setor, garantindo, desse modo, a formulação de um novo modelo de comunicação para a Argentina” (Piwowski 2011).

A estrutura do PPAT incluiu a criação de nove Polos regionais em diferentes partes do país – chamados Polos de Pesquisa e Aprimoramento da Tecnologia Audiovisual Digital ou Polos de Tecnologia Audiovisual – e quatro áreas de

enfoque: Pesquisa e Desenvolvimento, Treinamento, Equipamento e Produção de Conteúdo. Ao Conselho Consultivo para o Sistema Argentino de Televisão Digital Terrestre (SATVD-T)³, uma instrumentalidade do Ministério Federal de Planejamento, Investimento Público e Serviços (MIN-PLAN)⁴, atribuiu-se a coordenação e gerenciamento dos vários Polos através de duas áreas: Implementação e Acompanhamento, e Avaliação e Viabilidade do Projeto. Além disso, o Conselho Consultivo do SATVD-T abriga a Sede administrativa do PPAT, responsável por coordenar atividades e projetos em cada região. Suas atribuições incluíram a articulação de esforços com as universidades nacionais, a seleção de projetos e o acompanhamento.

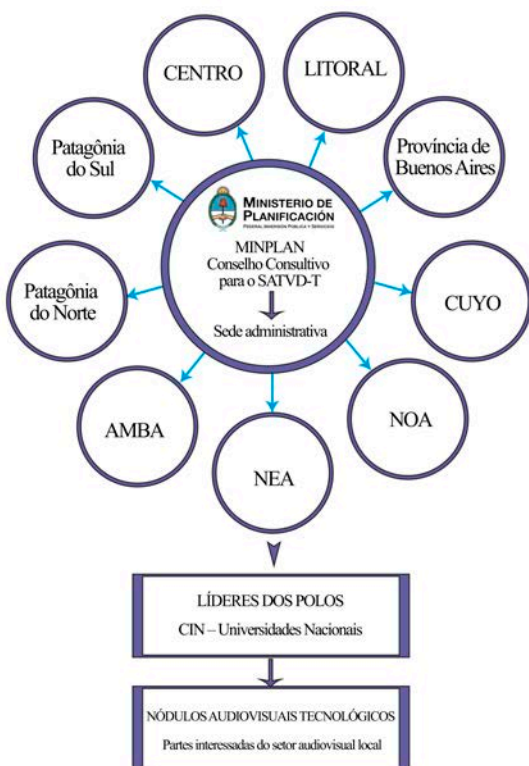
Os sistemas de produção regional foram formados por um ou dois Sítios Principais, dependendo da área de cobertura, e conduzidos por universidades públicas. As universidades, por sua vez, através do Conselho Interuniversitário Nacional (*Consejo Interuniversitario Nacional*, CIN), foram comissionadas a gerenciar e dirigir o projeto em cada região. Além disso, cada Sítio Principal incluiu vários Nódulos de Tecnologia Audiovisual (Nódulos) envolvendo diferentes partes interessadas locais – instituições, empresas privadas, coletivos sociais, indivíduos, organizações da sociedade civil sem fins lucrativos e sindicatos de trabalhadores – com a missão de produzir conteúdo de TV. Cada Sítio Principal promoveu o desenvolvimento de redes entre os Nódulos sob sua responsabilidade, pré-selecionou projetos submetidos por eles e forneceu apoio técnico, de pesquisa e de treinamento aos Nódulos.

3 O Conselho Consultivo, com representantes de diferentes Ministérios, trabalha na implementação do SATVD-T. Seus objetivos incluem a promoção da inclusão social, da diversidade cultural e da linguagem local através do acesso à tecnologia.

4 Um dos quinze ministérios existentes na Argentina quando o PPAT foi introduzido. Em dezembro de 2015, a nova Administração de Mauricio Macri adotou o Decreto 13/2015 mudando a estrutura do ministério e propondo a fusão do MINPLAN com o recém-criado Ministério das Minas e Energia.

A configuração geográfica dos Nódulos foi concebida de tal modo que qualquer conglomerado urbano do país tinha um Nódulo em sua proximidade geográfica. O papel dos Nódulos foi de fornecer apoio técnico grátis para o setor audiovisual local, conduzir atividades de pesquisa e de treinamento, e articular e coordenar as políticas do PPAT. Os Nódulos também foram incumbidos de preparar um mapa de atores locais, encorajar a inovação na produção de novos formatos e conteúdo, e promover a organização de projetos audiovisuais capazes de se tornarem unidades econômicas independentes.

Figura 1. Estrutura Organizacional do PPAT



Fonte: Elaboração pelos autores.

Em 2 de março de 2011, o primeiro Nódulo foi estabelecido na Universidade Nacional de Mar del Plata, pertencente ao Polo da Província de Buenos Aires. Menos de cinco anos mais tarde (dezembro de 2015), havia 45 nódulos em operação por todo o território argentino. O Quadro 1 mostra a divisão geográfica do país em Polos com seus sítios principais, territórios, populações e nódulos.

Quadro 1. Polos Audiovisuais Tecnológicos: organização e estrutura territoriais

Polo	Território	População	Sítio(s) Principais	Nódulos
Centro	Províncias: Córdoba, San Luis e La Pampa	4.060.037	Universidade Nacional de Villa María	-Córdoba -San Luis -Villa María -Río Cuarto -La Pampa
Litoral	Províncias: Entre Ríos e Santa Fe	4.430.531	Universidade Nacional de Entre Ríos	-Litoral -Rosario -Costa del Uruguay -Paraná -Concepción del Uruguay

Cuyo	Províncias: San Juan, Mendoza e La Rioja	2.753.626	Universida- de Nacional de Cuyo	-San Juan - Mendoza Sur - Mendoza Centro -Oeste Riojano
AMBA – Área Metro- politana de Buenos Aires	Cidade de Buenos Aires e Gran- de Buenos Aires*	12.806.866	Universida- de Nacional de Tres de Febrero / Universida- de Nacional das Artes	-Rodolfo Walsh -La Matanza - Conurbano Sudeste - Moreno -Lanús -La Pla- ta - General Sar- miento - Avellaneda - Martín do Norte
NEA – Nor- deste Argen- tino	Províncias: Misiones, Formosa, Chaco e Cor- rientes.	3.679.609	Universida- de Nacional de Misiones	-Misiones -Chaco - Formosa - Corrientes
NOA – Noro- este Argenti- no	Províncias: Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero e Catamarca	4.577.770	Universida- de Nacional de Jujuy / Universida- de Nacional de Tucumán	-Tucumán -Jujuy - Catamarca - Santiago del Estero

Patagônia do Norte	Províncias: Neuquén e Río Negro	1.187.911	Universidade Nacional de Comahue / Universidade Nacional de Río Negro	-Atlántico -Ríos and Bardas -Andino - Norpatagónico
Patagônia do Sul	Províncias: Chubut, Santa Cruz e Terra do Fogo, Antártica e Ilhas do Atlântico Sul.	910.277	Universidade Nacional da Patagônia Austral/ Universidade Nacional da Patagônia San Juan Bosco	-Tewsen -Valle - Cordillera - Aonikenk -Tierra del Fuego
Província de Buenos Aires	Cidades da província de Buenos Aires não incluídas na Grande Buenos Aires*	2.818.218	Universidade Nacional do Centro de Buenos Aires	-Luján -Bahía Blanca - Trenque Lauquen -Tandil -Mar del Plata

Notas: *A Grande Buenos Aires compreende 24 municípios nos arredores da Cidade de Buenos Aires.

Fonte: Elaboração dos autores a partir de documentos internos e no *website* do PPAT e Instituto Nacional de Estatística e Censo da Argentina 2010.

Como em qualquer iniciativa, a alocação orçamentária foi um aspecto vital para o PPAT. Em 2011, o Governo concedeu uma alocação inicial de \$4.9 milhões: metade foi alocada à compra de equipamentos e a outra metade foi investida em Pesquisa e Desenvolvimento, Treinamento e Produção de Conteúdo. No ano seguinte, foi mantida a mesma alocação orçamentária. Contudo, em 2013, alguns meses após sua introdução, o PPAT teve o corte total de

seus recursos orçamentários por razões não esclarecidas, sem qualquer explicação oficial⁵. Essa inesperada escassez de recursos afetou seriamente a iniciativa, que estava em seu estágio inicial, dificultando a implementação das produções de TV. Subsequentemente, em 2014 e 2015, a iniciativa recuperou parte de sua dotação orçamentária, recebendo um pouco mais de \$1 milhão por ano. Esta considerável redução de recursos já lança dúvidas sobre a viabilidade de uma iniciativa, que, com o advento da administração neoliberal de Mauricio Macri em 10 de dezembro de 2015, tem uma baixa probabilidade de continuidade⁶.

Conforme mencionado anteriormente, o PPAT incluía quatro áreas de enfoque. A primeira, Pesquisa e Desenvolvimento, tinha o objetivo de preparar uma estrutura teórica e factual para fortalecer o desenvolvimento da TV digital na Argentina, estimulando o diálogo entre as universidades públicas e conduzindo a uma abordagem específica para cada uma delas baseada nas suas respectivas realidades territoriais. Cada Sítio Principal revelou os recursos

5 De acordo com Piwowarski, esse corte de orçamento deveu-se a “prioridades políticas e não tão políticas (...) O Ministério [MINPLAN] não contribuiu com financiamento diretamente, mas através de um acordo com as universidades que passavam pelo CIN. E o CIN começou a gerenciar coisas demais. (...) Quando o nível financeiro subiu, o sistema deteriorou-se. O CIN tinha de negociar muitas coisas, não apenas [o Programa de] Polos. Eu lhe darei dinheiro para [o Plano Nacional de] Igualdade Cultural, mas não para [o Programa de] Polos porque agora há escassez de recursos. O que fez o CIN? Ele nunca tinha gerenciado tanto dinheiro. Houve uma perversão, não das pessoas, mas da fraca institucionalidade que criou práticas políticas de baixa qualidade. A Universidade deveria ter defendido um programa que era vital” (Piwowarski 2015). Como resultado do corte orçamentário, a Sede nem sempre cumpriu os prazos de execução definidos, ou os valores prometidos, o que dificultou o desenvolvimento de alguns produtos audiovisuais, causando uma demora nos cronogramas de produção.

6 Em seus primeiros meses de poder, a Administração Macri deu claros sinais de querer revogar os princípios fundamentais da Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual. Isso ocasionou reações de vários grupos sociais e acadêmicos. Sobre este aspecto, ver a declaração “Ante la Política de Comunicación delineada por los DNUS 13/15 y 267/15 de M. Macri” (“Sobre a Política de Comunicação delineada pelos Decretos 13/15 e 267/15 do Sr. Macri”) (Becerra et al. 2016).

técnicos e humanos disponíveis e propôs linhas de pesquisa a serem seguidas. Subsequentemente, a Sede e o Conselho Consultivo selecionaram alguns projetos de pesquisa e propuseram outros a serem implementados em várias universidades públicas⁷.

A segunda área de enfoque referia-se ao treinamento dos membros dos Nódulos. A partir de uma base de dados de profissionais preparada pela Sede – extensível com a adição de treinadores locais, por sugestão dos Nódulos – e contando com a cooperação de sindicatos e profissionais de renome, foram realizados *workshops* de treinamento com tópicos selecionados, baseados nas necessidades de cada Nódulo. Entre outubro e dezembro de 2011, foram dados 87 cursos em sala de aula em nove Polos. Baseado nos resultados, o Plano de Treinamento de 2012 desenvolveu 150 cursos autogeridos; 75 clínicas focando em novos projetos a partir das linhas de produção em andamento para membros dos Nódulos; e 55 tutorias para direção, produção, cinematografia e atuação durante a produção de projetos, através da atribuição de um tutor específico para cada um. Durante o período de 2013-2014, apenas 91 atividades de treinamento foram realizadas. Tal declínio considerável nas atividades foi provocado por dois fatores: por um lado, a redução do orçamento do PPAT; e, por outro lado, a profissionalização progressiva facilitada pelas atividades de treinamento conduzidas nos anos anteriores. Vale a pena notar que o treinamento foi um dos pontos chave da proposta

⁷ Foram realizados os seguintes estudos: “*Relevamiento de recursos de la producción audiovisual argentina 2012. Encuesta nacional y diagnóstico por regiones*” (Arias 2013), “*Regulación del derecho de propiedad intelectual para producciones audiovisuales en Argentina*” (Loreti et al. 2013), “*Sustentabilidad y nuevos mercados*” (Borello 2013), “*Consumos y audiencias televisivas. Informe comparativo de estudios locales. Nodos Córdoba, Ríos y Bardas, y Jujuy*” (Córdoba & Morales 2013) e “*Desarrollo de la TV digital argentina*” (Bulla & Hernández 2013). Um estudo adicional foi o “*Conocer para contar*” (Programa de Estudios sobre Comunicación y Ciudadanía 2013), um guia metodológico para fazer estudos quantitativos sobre as audiências de TV, do Programa de Estudos sobre Comunicação e Cidadania da Universidade Nacional de Córdoba.

do PPAT, porque a falta de treinamento foi detectada como sendo uma das principais barreiras à produção de programas de TV em várias regiões.

Na área de Equipamentos, vale notar que, quando da introdução do PPAT, foram criados Centros Públicos para Produção Audiovisual em cada Sítio Principal. Através de acordos de concessão, estes centros foram atribuídos a universidades a fim de democratizar o acesso ao equipamento exigido para produzir conteúdo. Assim, cada Nódulo estava autorizado a requerer de seu respectivo Sítio Principal o equipamento necessário. Esses pedidos eram avaliados pelo Conselho Consultivo e pela Sede, e as repostas eram baseadas na disponibilidade orçamentária. O equipamento era emprestado aos Nódulos sob a condição de que os membros das comunidades locais tivessem livre acesso a ele, assegurando-se de que ele era usado sem fins lucrativos.

Finalmente, a área de enfoque de Produção de Conteúdo pode ser vista como a mais importante do programa, pois significava a aplicação efetiva do artigo 153 da Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual, segundo o qual o Governo deveria implementar, entre outras medidas, políticas para promover e defender a indústria audiovisual nacional. Essas medidas seriam baseadas na “promoção de atividades com orientação federal, considerando e estimulando a produção local nas províncias e regiões do país”.

III – Produção de Televisão Digital: diversidade de fontes e conteúdos

A área de enfoque de Produção de Conteúdo foi organizada nos últimos cinco anos através de sucessivas fases, com um investimento total de \$4,5 milhões de fundos públicos para fazer produtos audiovisuais.

A execução do Plano Piloto para Testar e Demonstrar a Capacidade Instalada, que começou em março de 2011, foi a primeira fase da área de enfoque de Produção de Conteúdo. Após quatro meses e um investimento de \$1,3 milhões, foram desenvolvidas 90 horas de conteúdo de TV digital (10 horas por Polo). Além disso, o Plano Piloto de Testes – envolvendo mais de 100 profissionais, 47 universidades e a criação de 31 novos ciclos de programa – serviu para fazer um diagnóstico da capacidade de produção de cada Polo antes da intervenção do PPAT.

A segunda fase, chamada “Fábrica de TV”, pode ser reivindicada como a essência da área de enfoque de Produção de Conteúdo e foi desmembrada em três ciclos. O primeiro, em 2012, criou 55 programas piloto nos formatos Jornalístico, Ficção e Entretenimento. Estes programas acarretaram um custo de \$718.062: \$11.013 para cada programa piloto nas categorias Jornalístico e Entretenimento; e \$17.621 para cada programa piloto de Ficção. Subsequentemente, entre 2013 e 2014, com base nos 55 programas piloto, foram realizadas 18 temporadas com 12, 10 e 8 capítulos de 26 minutos de duração. Para sua realização, cada produção de Ficção recebeu \$97.489 por temporada, enquanto cada produção de Jornalismo e Entretenimento recebeu \$62.038. Isto significou um investimento total de \$1,2 milhões. Finalmente, em 2105, o terceiro ciclo da área de enfoque de Produção de Conteúdo selecionou outros 25 projetos que estão atualmente em estágio de elaboração. Cada projeto recebeu \$43.317 para a elaboração de temporadas compostas de quatro capítulos de 26 minutos de duração.

Em paralelo à Fábrica de TV, outras produções foram realizadas: o ciclo “Conte-me uma História” para Acua Mayor⁸, incluindo 30 micro-espacos com 5 minutos de

⁸ Lançada em 2013, a Acua Mayor é uma estação de TV de gestão estatal voltada para cidadãos sêniores que faz parte da Plataforma de TV Digital Aberta, apoiada pelo MINPLAN.

duração cada; 18 *spots* promocionais para Acesso a Nódulos de Conhecimento, que fazem parte do Plano Nacional de Telecomunicações “Argentina Conectada”; e 76 micro-relatórios a serem inseridos em unidades de 26 minutos da revista audiovisual *Ahí Va*⁹ do PPAT.

Quadro 2. PPAT: Investimentos em produção, 2011-2015

Fase de Produção		Produtos Terminados	Investimento
Plano Piloto para Testar e Demonstrar a Capacidade Instalada (2011)		31 Ciclos de Programas de Notícias (90 horas de TV)	\$ 1,313,869
Fábrica de TV	Fase Piloto (2012)	55 programas piloto para TV. Formatos: ficção, entretenimento e jornalístico. (26 minutos cada um)	\$ 718,062

⁹ Revista produzida pelos membros do PPAT. “Aproximadamente 300 produtores, repórteres, editores, *cameramen* e assistentes técnicos fizeram parte do projeto, vindos de 39 nódulos audiovisuais do país todo. Eles produziram 78 (*sic*) relatórios com tópicos que eles mesmos descreveram. Eis como uma rotina de produção única foi formada, mudando 60 anos de história da Argentina, e realizada em todos os cantos do país” <https://www.youtube.com/watch?v=PRBTfQAdwdA>.

	Novos Formatos (2013-2014)	18 produções para TV. Formatos: ficção, entretenimento e jornalístico. (15 produções de 12 episódios de 26 minutos cada um, 1 produção de 10 episódios de 26 minutos cada um, e 2 produções de 8 episódios de 26 minutos cada um)	\$ 1,223,043
	Novos Formatos (2015)	25 produções para TV. Formatos: ficção, entretenimento e jornalístico. (4 episódios de 26 minutos cada um)	\$ 1,082,921
	Ciclo "Conte-me uma História" para Acua Mayor	30 micro-produções de ficção para TV (5 minutos cada um)	\$ 66,079
	Spots Promocionais para Acesso a Nódulos de Conhecimento – Plano Nacional de Telecomunicações <i>Argentina Conectada</i>	18 spots de TV (9 spots de informação de 45 segundos e 9 spots de testemunho de 1 minuto)	\$ 36,264

<i>Ahí va</i> (revista audiovisual do PPAT)	76 micro-relatórios (150 segundos cada um) montagens em unidades de emissões (26 minutos)	\$ 23,515
Total		\$ 4,463,753

Fonte: Elaboração dos autores a partir de relatórios de produção internos e instruções, PPAT.

Considerando as 18 temporadas de TV projetadas na primeira fase do ciclo de Novos Formatos da Fábrica de TV durante o período de 2013-2014, é possível analisar a diversidade de fontes em termos de variedade e equilíbrio, no contexto do mercado de TV argentino. Para esse fim, foram considerados os componentes de variedade e equilíbrio mencionados por Andrew Stirling (1988 e 2007) em seu exame do conceito de diversidade, compreendendo a combinação de três componentes: variedade, equilíbrio e disparidade. Variedade refere-se ao número de diferentes categorias definidas em um dado conjunto; equilíbrio considera a medida em que essas categorias estão representadas; e disparidade tem a ver com o grau de similaridade entre as diferentes categorias. Quanto maior o número de categorias, e quanto mais equilibradas e dessemelhantes elas forem entre si, mais diverso será o sistema. Os resultados apresentados abaixo decorrem de uma análise quantitativa baseada na computação dos Polos e Nódulos participantes e no cálculo da porcentagem de conteúdo desenvolvido por cada um. Conforme demonstra o Quadro 3, todos os Polos estiveram presentes neste estágio, refletindo uma variedade de fontes geográficas.

Quadro 3. Fábrica de TV – Novos Formatos: Produções, 2013-2014

Polo	Núcleo	Localidade	Título da Produção	Gênero *	Subgênero **
Centro	Villa María	Villa María	Vale la pena conocerlos	Jornalístico	Entrevistas
	San Luis	San Luis	Jóvenes vocaciones	Entretenimento	Educacional
Litoral	Litoral	Santa Fe	Habitación 13	Ficção	Multigênero
Cuyo	Mendoza Centro	Mendoza	Invenciones	Entretenimento	Cultural
			Los buscadores	Entretenimento	Cultural
AMBA	La Matanza	La Matanza	Ver de otra manera	Entretenimento	Ambiental
	La Plata	La Plata	El mejor plan del mundo	Entretenimento	Cultural
NEA	Corrientes	Corrientes	En tus zapatos	Entretenimento	Social
			En el patio	Entretenimento	Cultural
	Misiones	Oberá	Casi el mismo techo	Ficção	Comédia
		Misiones	Revolución estereó	Entretenimento	Musical

NOA	Jujuy	Jujuy	Waikuna Wasi	Entretenimento	Gastronomia
	Santiago del Estero	Santiago del Estero	Ideas en trama	Entretenimento	Ambiental
Patagônia do Norte	Andino	Bariloche	La inutilidad del conocimiento	Entretenimento	Cultural
Patagônia do Sul	Tewsen	Caleta Olivia	Mini periodistas	Entretenimento	Infantil
	Aonikenk	Comodoro Rivadavia	Sonido Sur	Entretenimento	Musical
Província de Buenos Aires	Mar del Plata	Mar del Plata	Dos estrellas	Ficção	Comédia
	Tandil	Tandil	Telepípedos	Entretenimento	Infantil

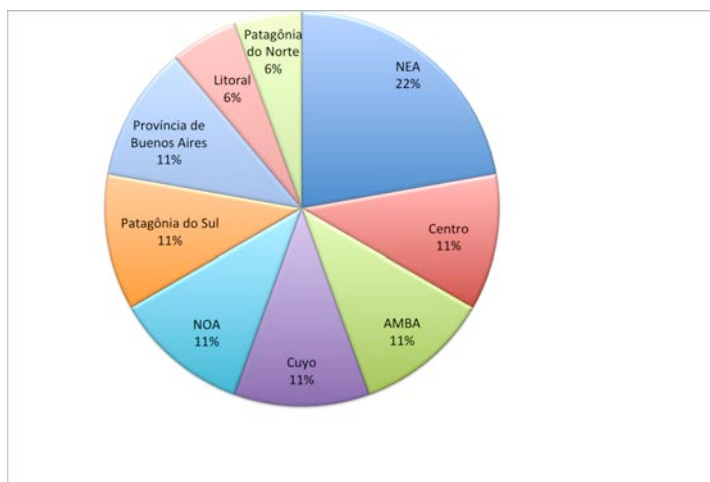
Notas: * Classificação determinada pelo PPAT em seu edital para programas piloto.

**** Classificação dos autores baseada na documentação submetida por cada produtor.**

Fonte: Elaboração dos autores a partir de relatórios internos e instruções, PPAT.

Conforme demonstrado no Gráfico 1, o Polo com maior fatia nas 18 produções feitas durante a primeira fase do ciclo de Novos Formatos da Fábrica de TV foi o Polo NEA: com quatro títulos, ele teve 22% das produções. No extremo oposto, estão o Polo Litoral e o da Patagônia do Norte, que, com uma produção por Polo, têm uma fatia de 5,6% cada um. O resto das regiões tem duas produções cada.

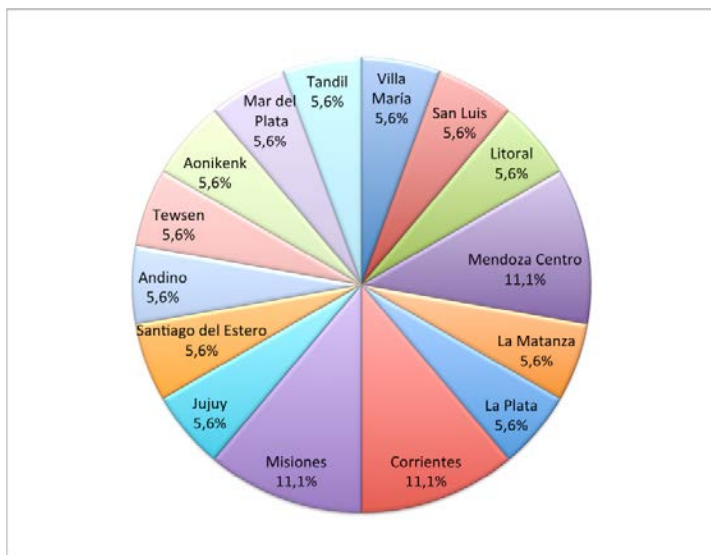
Gráfico 1. Fábrica de TV – Novos Formatos: Origem geográfica dos produtos por Polo, 2013-2014



Fonte: Elaboração dos autores a partir de relatórios internos e instruções, PPAT.

Além disso, a análise de produção por Núdulo ilustrada no Gráfico 2 demonstra o envolvimento de 15 Núdulos com 18 produções no total; isto revela uma importante diversidade em termos de variedade de fontes. Por outro lado, também demonstra equilíbrio com respeito ao número de produções realizadas. As exceções foram os Núdulos de Mendoza Central, Misiones e Corrientes, com duas produções cada.

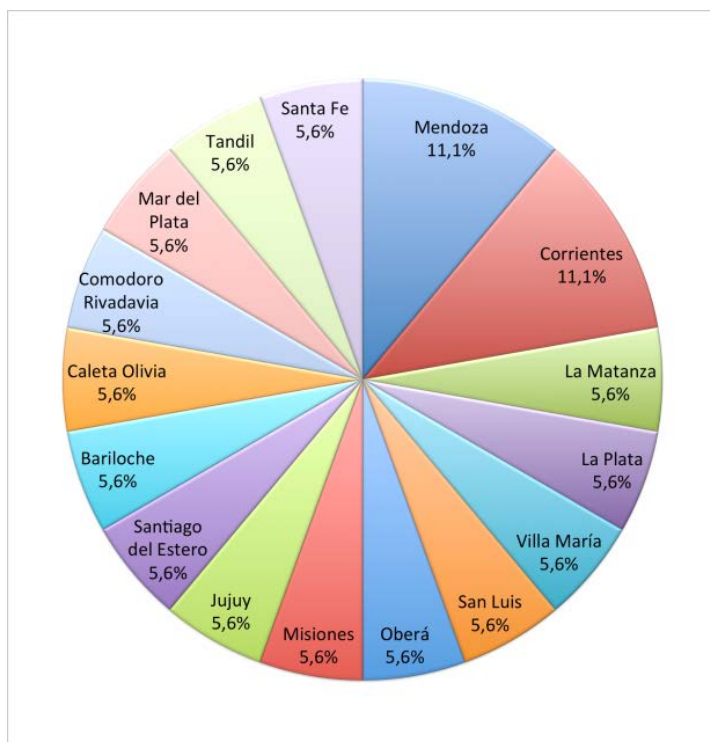
Gráfico 2. Fábrica de TV – Novos Formatos: Origem geográfica dos produtos por Nódulo, 2013-2014



Fonte: Elaboração dos autores a partir de relatórios internos e instruções, PPAT.

Uma análise de dados baseada nos locais onde as temporadas de TV foram realizadas demonstra que a variedade aumenta se comparada ao Gráfico acima. O Gráfico 3 revela a presença de 16 locais para as 18 produções feitas, o que acarreta uma alta diversidade em termos de variedade e de equilíbrio. Com exceção das cidades de Mendoza e Corrientes, com duas produções cada, o restante possui uma produção por local.

Gráfico 3. Fábrica de TV – Novos Formatos: Origem geográfica dos produtos por local, 2013-2014



Fonte: Elaboração dos autores a partir de relatórios internos e instruções, PPAT.

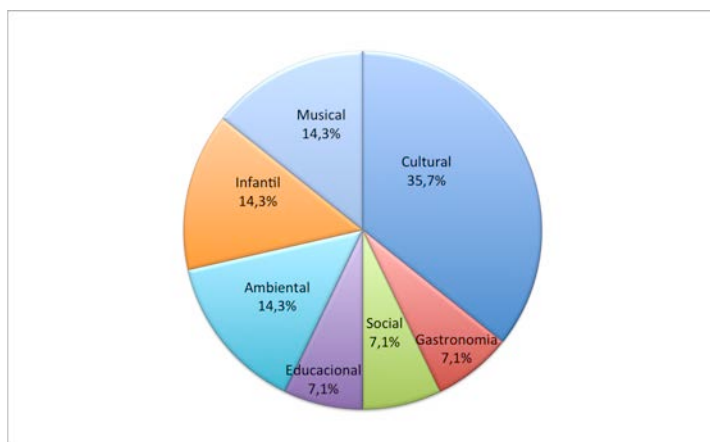
Com respeito aos tópicos abordados nas primeiras 18 temporadas realizadas no ciclo de Novos Formatos da Fábrica de TV, nota-se que eles são todos imbuídos, em sua essência, da identidade cultural das regiões onde foram feitos, tendo em vista a importância dada à relevância do conteúdo local. Agora, considerando a distribuição das produções de acordo com os três grandes gêneros de TV usados pelo PPAT, é flagrante a prevalência dos programas

de Entretenimento: eles representam 78% dos títulos produzidos, contra 17% de ficção e 5% de cunho jornalístico, evidenciando uma falta de diversidade da produção em termos de equilíbrio.

Com respeito à classificação em subgêneros de TV, o único programa Jornalístico feito é baseado em entrevistas e, quanto aos de Ficção, dois deles são comédias e o terceiro – *Habitación 13*¹⁰ – pode ser classificado como multigênero, pois cada capítulo tem um gênero diferente. No campo do Entretenimento, o desmembramento em subgêneros demonstra um espectro diverso. Conforme mostra o Gráfico 5, em termos de variedade há um leque de sete subgêneros: cultural, musical, infantil, educacional, ambiental, social e de gastronomia. Em termos de equilíbrio, prevalece o gênero cultural, com 35,7% das produções totais. Os subgêneros musical, infantil e ambiental possuem uma fatia de 14,3% cada um e os subgêneros educacional, social e de gastronomia possuem uma fatia de 7,1%.

¹⁰ Nesta conexão, ver El Litoral (2015).

Gráfico 4. Formatos de TV – Novos Formatos: Produções por subgênero de entretenimento, 2013-2014



Fonte: Elaboração dos autores a partir de relatórios internos e instruções, PPAT.

IV – Disseminação e Marketing de Produção

Desde seus primeiros passos, o PPAT tentou alcançar os cidadãos com base na presença, embora com fornecimento esporádico, em diferentes plataformas e redes sociais: *Facebook* desde 2010, e *Twitter* e *YouTube* desde 2011. Além disso, os gerentes procuraram disseminar esta iniciativa através da revista audiovisual *Ahí va* e da geração de micro-programas de TV para a estação Acua Mayor.

Elaborado mais para focar em treinamento e produção de conteúdo do que em sua disseminação e promoção, o PPAT foi uma iniciativa governamental que, através do envolvimento de várias universidades representadas pelo CIN, procurou enraizar-se em nível local. Esta iniciativa, direcionada à produção para TV em formato digital, tinha necessariamente de ser complementada pela emergência

de novas estações de TV como resultado da aplicação da Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual. As estações dirigidas por organizações sem fins lucrativos seriam os canais naturais para disseminação da produção de TV a partir dos Nódulos espalhados por todo o país. No entanto, a implementação parcial da Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual feita pela Administração Fernández de Kirchner (Becerra 2015), seguida pela sua suspensão pela Administração Macri, foi o maior obstáculo para que as produções alcançassem os espectadores argentinos.

Na prática, o PPAT estabeleceu uma diferença entre os resultados da produção de TV e seus formatos. Por um lado, os direitos de propriedade intelectual e industrial das produções pertencem ao Estado e devem ser incluídos no catálogo do Banco de Conteúdos Audiovisuais Digitais (BACUA – *Banco de Contenidos Audiovisuales Digitales*)¹¹ a fim de atrair potenciais canais/estações. Por outro lado, os direitos sobre os formatos de produção são de propriedade de seus criadores, que têm o direito de comercializá-los dentro e fora do país. Além disso, os Sítios Principais tinham o direito de comercializar suas produções no exterior durante 24 meses após sua entrega ao BACUA. O problema é que as universidades públicas não têm o poder de assinar contratos de compra e venda no exterior – em termos práticos, isso evitou a comercialização das produções de TV.

Com respeito às produções resultantes da primeira fase do ciclo de Novos Formatos da Fábrica de TV, enquanto os Nódulos eram autorizados a tomar medidas para radiodifundir seus programas, eles tinham de respeitar uma exigência: os projetos apresentados tinham de ser apoiados por um acordo com uma TV aberta para a radiodifusão do futuro programa.

¹¹ Estabelecido em 2010, o BACUA é um repositório audiovisual de livre acesso alimentado por produtores e organizações culturais à disposição das estações de TV digital aberta da Argentina.

Se considerarmos as 18 temporadas resultantes do ciclo de Novos Formatos de 2013-2014, nota-se que tiveram uma circulação muito limitada. Conforme demonstra o Quadro 4, um ano após o fim desta fase, apenas 11 produções (61% do total) estrearam na TV e apenas duas o fizeram em dois canais diferentes (embora se espere que outras quatro produções sigam esse caminho). Quanto aos canais que receberão as estreias já lançadas ou a serem lançadas em breve, cerca de 62.5% delas são dirigidas pelo setor privado, o que significa que pouco mais de um terço do investimento do PPTA cobrirá as grades de operadores públicos.

San Luis 250.947
Província de Santa Fe 1.800.000
Gran Mendoza 937.154
Gran Mendoza 937.154
Gran Mendoza 937.154
La Plata 643.133
La Plata 643.133
Mais de 400 cidades (províncias: Corrientes, Chaco, Misiones, Entre Ríos, Santa Fe, Catamarca, Salta, Jujuy, Chubut, Río Negro e Santa Cruz)

Quadro 4. Fábrica de TV – Novos Formatos: Janelas de TV para a produção, 2013-2014

Título	Número de episódios	Janela de TV				Perfil de Facebook Canal
		Canal	Propriedade	Alcance: Território / População (approx.)	Estréia	
Vale la pena conocerlos	12	Canal 20 Compartir	Privado	Vila Maria 99.820	Não programada	Sim
	12	Merlo TV	Privado	San Luis 250.947	10/10/2015	Não
Habitación 13	12	Canal 13 Santa Fe	Privado	Provincia de Santa Fe 1.800.000	25/09/2015	Sim
Invenciones	12	Canal 9 Televida	Privado	Gran Mendoza 937.154	23/11/2014	Sim
		Señal U	Público	Gran Mendoza 937,154	28/05/2015	
Los buscadores	12	Canal 9 Televida	Privado	Gran Mendoza 937.154	15/08/2015	Sim
Ver de otra manera	12	TV Universidad La Plata	Público	La Plata 643.133	Não programada	Não
El mejor plan del mundo	12	TV Universidad La Plata	Público	La Plata 643.133	12/06/2015	Não

En tus zapatos	12	Telemóvil 5 de Corrientes	Privado	Mais de 400 cida- des (pro- vincias: Corrien- tes, Cha- co, Misi- ones, Entre Ríos, Santa Fe, Cata- marca, Salta, Jujuy, Chubut, Río Negro e Santa Cruz)	02/08/ 2015	Sim
En el patio	12	Telemóvil 5 de Corrientes	Privado	Mais de 400 cida- des (pro- vincias: Corrien- tes, Cha- co, Misi- ones, Entre Ríos, Santa Fe, Cata- marca, Salta, Jujuy, Chubut, Río Negro e Santa Cruz)	16/10/ 2014 (03/ 09/2015: Segunda Tempo- rada)	Sim

Casi el mismo techo	12	Canal 12 Posadas	Privado	Provincia de Misiones 1.097.829	17/04/2015	Não
Revolución estéreo	10	Wanda Cablevisión SRL	Privado	Wanda, provincia de Misiones 15.529	ND	Sim
Waikuna Wasi	12	Canal 4 Jujuy	Privado	Provincia de Jujuy 672.260	Não programada	Não
Ideas en trama	12	Canal 7	Privado	Provincia de Santiago del Estero, Valle de Catamarca e provincia do sul de Tucumán 800.000	19/10/2014	Sim
La inutilidad del conocimiento	8	360 TV	Privado	Nacional	28/11/2015	Sim
		Canal 3 AVC	Privado	Bariloche 112,887	17/12/2015	
Mini periodistas	12	Canal 7 Rawson	Público	Provincia de Chubut 509.108	Não programada	Não
		Canal 9 Santa Cruz	Público	Province of Santa Cruz 273,964	April 2016	

Sonido sur	12	Canal 7 Rawson	Público	Provincia de Chubut 509.108	Não programada	Não
		Canal 9 Santa Cruz	Público	Province of Santa Cruz 273.964	April 2016	
Dos estrellas	12	Canal 33 Mar del Plata	Privado	Mar del Plata 618.989	ND	Não
		Canal Caprica	Privado	Mar del Plata 618.989	ND	
Telepípedos	8	Canal 13 Aitv coop.	Privado	Necochea 84.784	ND	Não
		LU 91 TV Canal 12 Trenque Lauquen	Público	Distrito Judicial de Trenque Lauquen 43.021	ND	

Fontes: Elaboração dos autores a partir de entrevistas pessoais, relatórios de produção do PPAT; página oficial do PPAT no Facebook; Instituto de Estatística e Censo da Argentina; *websites* das estações de TV; páginas oficiais dos programas no Facebook.

Deve-se notar que metade dos programas, 9 entre 18, têm perfis na rede social do Facebook. Em termos de disseminação através de plataformas digitais, apenas o programa de ficção *Habitación 13* está disponível na plataforma *online de video on demand* na seção Conteúdo Digital Aberto (*Contenidos Digitales Abiertos*, CDA). Com respeito à presença de produções no BACUA, muito embora haja provas de que os produtores entregaram suas produções ao banco de dados

audiovisuais e apesar do comprometimento do PPAT com essa plataforma como um mostruário de tais conteúdos, o fato é que as produções não estão disponíveis atualmente.

V – Conclusões

Para fechar esta primeira abordagem do PPAT, compartilhamos algumas conclusões na esperança de que sejam úteis para estimular a reflexão sobre o caso e encorajar o estudo de medidas destinadas a proteger e promover a necessária diversidade das expressões audiovisuais:

1. Os cinco anos de implementação do PPAT na Argentina estão enquadrados em um contexto de mudanças políticas, legislativas e tecnológicas envolvendo o setor audiovisual, e uma administração que em seu discurso defendeu a diversidade e o pluralismo do sistema de mídia de comunicação. Sob este aspecto, a iniciativa do Governo, cujo objetivo foi de conduzir a produção de TV de diferentes regiões geográficas do país, está alinhada com os objetivos da CDEC.
2. O PPAT é uma tentativa de responder a um sério problema enfrentado pela indústria audiovisual da Argentina: uma forte concentração da produção audiovisual, incluindo de TV, na cidade de Buenos Aires. Esta histórica concentração de produção, adicionada ao poder das estações de TV na grande metrópole, resulta em uma distorção séria do que é oferecido na TV, com a sub-representação de idiosincrasias locais e regionais em um país grande e diverso. A amplidão que fica além de Buenos Aires geralmente aparece nas telinhas “na forma de notícias sobre eventos catastróficos ou violentos, ou como uma paisagem exótico ou turística aos olhos maravilhados da audiência da cidade” (Piwowarski 2011).

3. O PPAT como iniciativa também depende fortemente do Governo que o lançou e enfrenta os desafios de conflitos internos que o perturbam (o corte orçamentário de 2013 é um exemplo). Por outro lado, a estreita relação entre a administração no poder e as políticas de comunicação permanecem invariáveis através da história da Argentina (Mastrini 2009). Com a mudança da administração, as chances de continuidade desta iniciativa são muito baixas.
4. A estrutura organizacional do PPAT demonstra um amplo grau de centralização da tomada de decisões nas entidades em volta do MINPLAN. Contrário ao que se possa esperar de uma iniciativa federal com objetivos de empoderar uma diversidade de cidadãos através do país com uma produção de TV dotada de características reconhecivelmente locais, os primeiros cinco anos de operação não revelam fortes conexões entre os vários Polos. Por outro lado, o fato de as universidades públicas terem assumido a liderança de uma iniciativa destinada a criar e fortalecer os sistemas produtivos regionais é um marco positivo do projeto.
5. O treinamento de trabalhadores no setor de TV e o fornecimento de equipamento para produzir programas em diversos locais do país são conquistas notáveis do PPAT. Ainda está para ser definido como as diversas partes interessadas envolvidas nesta iniciativa vão articular uma resposta que possa dar continuidade aos objetivos do PPAT no contexto político adverso que elas enfrentam hoje. Por exemplo, podemos ponderar acerca do uso que será dado aos centros de produção audiovisual abrigados nas universidades que atuaram como Sítios Principais dos Polos.
6. As produções audiovisuais resultantes do PPAT demonstram um comprometimento em refletir a identidade cultural das regiões e locais onde elas foram feitas. As 18 temporadas de programas de TV analisadas neste documento mostram uma diversidade geográfica

real de fontes em termos de variedade e equilíbrio. Digo de nota, o gênero Entretenimento claramente prevalece, embora com uma variedade de subgêneros.

7. Apesar de seus objetivos explícitos e dos altos investimentos realizados, infelizmente o PPAT não conseguiu alcançar o nível de institucionalização necessário para pôr um fim à falta de visibilidade da produção de TV regional e local. Tal constatação aparece no pouquíssimo número de produções que foram lançadas nas telas de TV aberta e em sua indisponibilidade nos bancos de dados do BACUA.
8. O gerenciamento de qualquer programa que tenha como objetivo aumentar a produção de TV local deve em primeiro lugar examinar duas questões fundamentais: a exploração comercial de conteúdo através de diversas janelas audiovisuais – tradicionais e novas – e sua promoção em diferentes níveis – regional, nacional e internacional. Para tanto, deve-se determinar cuidadosamente os responsáveis pela comercialização dos programas produzidos e seu *modus operandi*, e estabelecer uma estratégia que envolva a divulgação de conteúdo através de plataformas *online*. Dois aspectos que não foram bem definidos quando o PPAT foi desenvolvido.

Agradecimentos

Este documento foi produzido durante a execução do projeto de pesquisa “Diversidade da Indústria Audiovisual na Era Digital” (ref. CSO2014-5234-R), dentro do Programa Estatal para P&D+i com enfoque nos Desafios da Sociedade (*Programa Estatal de I+D+i Orientada a los Retos de la Sociedad*), organizado pelo Ministério da Economia e Competitividade da Espanha (*Ministerio de Economía y Competitividad de España*). Azahara Cañedo agradece ao “*Programa Becas Iberoamérica para Jóvenes profesores e investigadores*

2015” das Universidades Santander, que lhe permitiu uma estada de pesquisa na Universidade Nacional de Quilmes (UNQ, Argentina).

Referências

- AFSCA (2012) *Informe anual sobre contenidos de la televisión abierta argentina – Período 2011*, Buenos Aires: AFSCA (Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual).
- Albornoz, L.A. & García Leiva, M.T. (eds.) (2012) *La televisión digital terrestre. Experiencias nacionales y diversidad en Europa, América y Asia*, Buenos Aires: La Crujía.
- Albornoz, L.A. & M.T. García Leiva (eds.) (2017) *Diversidad e industria audiovisual: el desafío cultural del siglo XXI*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica (in press).
- Argentina (2009) *Audiovisual Communication Services Act No. 26,552*, Buenos Aires, 10 October.
- Arias, F. (ed.) (2013) *Relevamiento de recursos de la producción audiovisual argentina 2012. Encuesta nacional y diagnóstico por regiones*, Buenos Aires: Consejo Asesor del SATVD-T.
- Becerra, M., Marino, S. & Mastrini, G. (2012) *Mapping Digital Media: Argentina*, London: OSF.
- Becerra, M. (2015) *Recalculando: seis años de la ley audiovisual, Quipu – Políticas y tecnologías de la comunicación*, Buenos Aires, 9 October.
- Becerra et al. (2016) *Ante la Política de Comunicación delineada por los DNUS 13/15 y 267/15 de M. Macri*. <<http://observacom.org/sitio/wp-content/uploads/2016/02/documento-conjunto-sobre-dnus-macri-feb20161.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- Borello, J.A. (ed.) (2013) *Sustentabilidad y nuevos mercados*, Buenos Aires: Consejo Asesor del SATVD-T.

- Bulla, G. & Hernández, P. (eds.) (2013) *Desarrollo de la TV digital argentina*, Buenos Aires: Consejo Asesor del SATVD-T.
- Córdoba, M.L. & Morales, S. (coords.) (2013) *Consumos y audiencias televisivas. Informe comparativo de estudios locales. Nodos Córdoba, Ríos y Bardas, y Jujuy*, Buenos Aires: Consejo Asesor del SATVD-T.
- Consejo Asesor del SATVD-T (2010) *Reglamento operativo de los polos de investigación y perfeccionamiento de tecnologías audiovisuales digitales*, Buenos Aires: Consejo Asesor del SATVD-T, Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios.
- El Litoral (2015) *Las 13 historias de 'La habitación 13'*. <http://www.ellitoral.com/index.php/id_um/119903-las-13-historias-de-la-habitacion-13> (acessado 06 outubro 2016).
- Gallego, J.I. (2017) *Acciones para la diversidad en la industria audiovisual: estudios de caso*, in L.A. Albornoz & M.T. García Leiva (eds.) *Diversidad e industria audiovisual: el desafío cultural del siglo XXI*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica (Forthcoming).
- Krakowiak, F., Mastrini, G. & Becerra, M. (2012) *Argentina: razones geopolíticas y perspectivas económicas*, in L.A. Albornoz & M.T. García Leiva (eds.) *La televisión digital terrestre. Experiencias nacionales y diversidad en Europa, América y Asia*, Buenos Aires: La Crujía.
- Loreti, D., Peñafort, G., Lozano, L., Guida, M. C., Fraiman, W. & Aurtenechea, E. (2013) *Regulación del derecho de propiedad intelectual para producciones audiovisuales en Argentina*, Buenos Aires: Consejo Asesor del SATVD-T.
- Mastrini, G. (ed.) (2009) *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y política de la comunicación en la Argentina*, Buenos Aires: La Crujía (2nd expanded edition).
- Mastrini, G., Becerra, M., Bizberge, A. & Krakowiak, F. (2012) *El Estado como protagonista del desarrollo de la TDT en Argentina*, Cuadernos de la Información, 31.

- Piwowarski, E. (2011) *La televisión de todos*, Página 12, Buenos Aires, 31 August.
- Piwowarski, E. (2015), Personal interview conducted by the authors, Buenos Aires, 9 December.
- Programa de Estudios sobre Comunicación y Ciudadanía (Centro de Estudios Avanzados – Universidad Nacional de Córdoba) (2013) “Conocer para contar”, Buenos Aires: Consejo Asesor del SATVD-T.
- Stirling, A. (1988) *On the Economics and Analysis of Diversity*, SPRU Electronic Working Paper, 28, Brighton: University of Sussex.
- Stirling, A. (2007) ‘A general framework for analysing diversity in science, technology and society’, *Journal of the Royal Society Interface*, 4(15): 707-719.
- UNESCO (2005) *Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions*, Paris: UNESCO.
- UNESCO (2012) *Strategic and action-oriented analytical summary of the quadrennial periodic reports*, working document of the 6th ordinary session of the Intergovernmental Committee of the Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions (CE/12/6.IGC/4), Paris: UNESCO, 10 – 14 December.
- UNESCO (2013) *Quadrennial periodic reporting: new reports and analytical summary*, working document of the 7th Ordinary Session of the Intergovernmental Committee of the Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions (CE/13/7.IGC/5 Rev.), Paris: UNESCO, 10 – 13 December.

Políticas educacionais e a diversidade das expressões culturais na era digital

(Original em inglês)

GEMMA CARBÓ RIBUGENT & GUILLERMO MACEIRAS GÓMEZ¹

A Internet é o local de encontro da comunicação total, um lugar onde as culturas podem se comunicar infinitamente. A Internet é um sonho da humanidade há muito tempo (Barbero 2008: 12, tradução livre).

Introdução

A citação acima nos permite introduzir o presente estudo de caso, cujo enfoque está em duas abordagens inovadoras para a educação em diversidade cultural no contexto digital. A diversidade cultural, a educação e o mundo digital nem sempre parecem ser bons parceiros. Neste estudo de caso, examinamos as dificuldades de articulação entre eles e, através da análise de dois casos, demonstramos que é possível e necessário estabelecer alianças entre os três a fim de melhorar a cidadania cultural.

¹ Gemma Carbó Ribugent - Universidade de Girona, Cátedra UNESCO para Políticas Culturais e Cooperação. Guillermo Maceiras Gómez - Co-Fundador e Diretor Criativo da “Window to Diversity” (Janela para a Diversidade).

A primeira premissa é de que a cultura não mais existe como um elemento singular. A diversidade de expressões culturais e artísticas exige novos caminhos para promover uma convivência que esteja de acordo com os valores da democracia e respeite os direitos humanos, o que é uma das metas principais dos sistemas educacionais no mundo todo. Algumas abordagens educacionais conferem um reconhecimento maior à diversidade cultural – educação multicultural, educação crítica e educação intercultural – e tentam modificar a tradição de políticas educacionais que tendem para a padronização e homogeneidade.

A aceitação da diversidade cultural como valor fundamental do desenvolvimento individual e coletivo está abrindo interessantes campos de pensamento no campo do ensino e da organização de currículos escolares. A partir da organização convencional de currículos, baseada em matérias e disciplinas, a tendência está agora se movendo em direção a aptidões e capacidades que possam ser interiorizadas em crianças e jovens, e no público em geral, a fim de deixá-los construir criativamente seus próprios processos de aprendizagem. Nos países da União Europeia (EU), as aptidões definidas como transversais são aquelas diretamente relacionadas à diversidade cultural, além de competências comunicativas e digitais (European Parliament 2006). Elas incluem, entre outras, a competência cultural e artística, bem como a competência comunicativa.

Em segundo lugar, a estrutura educacional e social precisa adaptar-se às novas demandas que surgem da revolução tecnológica da Internet e da *Network Society*. A revolução digital e a Internet – descrita como um sistema neurocerebral artificial planetário por Morin (2009) – multiplicaram e aceleraram exponencialmente as possibilidades culturais e comunicativas dos dias atuais, revivendo o histórico debate relacionado à mídia e à comunicação e sua relação com a cultura e a educação, relação que pode ser vista como incestuosa, ou, ao contrário, essencial. No campo da educação, a tríade cultura-comunicação-educação ainda inflama

o debate entre apoiadores radicais e opositores igualmente radicais; entre aqueles que defendem as infindáveis possibilidades integrativas da aliança comunicação-cultura (Ferrés 2008) e aqueles que a condenam como conduzindo a um apocalipse de cultura homogeneizada que deveria ser mantida bem longe da educação (Fumaroli 2007).

As replicações e derivações deste debate – já dissecado pela Escola de Frankfurt e ao qual pouco foi acrescentado – poderiam se estender para sempre; mas começa a haver uma demanda generalizada de que certas responsabilidades e tomadas de decisão sejam adotadas em relação a essa nova realidade (UNESCO 2011). O presente trabalho apresenta e analisa algumas boas práticas que ligam a educação à diversidade cultural através de recursos digitais a fim de alcançar tal meta. Como pretendemos demonstrar através da análise de duas diferentes propostas educacionais apresentadas neste estudo, educação em diversidade cultural é um direito humano cultural ligado a metas educacionais básicas, tais como educação cultural, alfabetização midiática e competência digital.

I – Direitos culturais e diversidade cultural

A abordagem epistemológica e pedagógica adotada para a nossa análise é uma perspectiva de Direitos Humanos da educação e da diversidade cultural. Conforme estabelece a Declaração Universal sobre Diversidade Cultural da UNESCO no seu artigo 4 (intitulado “Os direitos humanos, garantias da diversidade cultural”), “A defesa da diversidade cultural é um imperativo ético, inseparável do respeito à dignidade humana. Ela implica o compromisso de respeitar os direitos humanos e as liberdades fundamentais (...)” (UNESCO 2001).

Deve-se recordar que os Direitos Humanos são indivisíveis, sejam eles direitos civis e políticos, ou direitos econômicos, sociais e culturais; e não apenas indivisíveis, mas inter-relacionados e interdependentes. Até os anos 1990, como explica Janusz Symonides, “os direitos culturais eram frequentemente qualificados como uma ‘categoria subdesenvolvida’ dos direitos humanos. Eles eram mencionados junto com os direitos econômicos e sociais, mas de fato os direitos culturais não eram debatidos” (Symonides 1998).

Direitos culturais eram difíceis de defender *inter alia* porque não eram suficientemente definidos nos tratados internacionais. Eles exigiam um desenvolvimento mais conceitual e essa foi a importante tarefa assumida pela Assembleia Geral das Nações Unidas ao adotar o Pacto Internacional de 1966 sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (ONU 1966), assim como pela UNESCO e, particularmente, pelo Grupo de Friburgo em 1991. Porém, havia outra dificuldade também: o temor e as suspeitas dos Estados de que o reconhecimento do direito a distintas identidades culturais, o direito de identificação com grupos vulneráveis, em particular as minorias e os povos indígenas, pudesse encorajar a tendência à secessão e pôr em perigo a unidade nacional.

O terceiro problema importante foi que, através da aceitação do direito de todos a identidades culturais distintas, o reconhecimento de especificidades e diferenças culturais foi visto, às vezes, como uma justificativa para o relativismo cultural. Neste assunto, a *World Commission on Culture and Development* – Comissão Mundial sobre Cultura e Desenvolvimento – salientou no seu relatório “Nossa Diversidade Criadora” que “a dificuldade lógica e ética sobre o relativismo é que ela deve também endossar o absolutismo e o dogmatismo. (...) O relativismo cognitivo é uma bobagem, o relativismo moral é trágico” (World Commission on Culture and Development 1996).

A existência de diferenças culturais não deveria levar à rejeição de parte alguma dos direitos humanos universais. Em 1933, a Declaração de Viena, adotada por consenso pela Conferência Mundial dos Direitos Humanos, confirmou a universalidade dos direitos humanos e rejeitou a noção de relativismo cultural. A Declaração, em seu parágrafo 1, “reafirma o compromisso solene de todos os Estados de cumprir as suas obrigações para promover o respeito universal, a observância e a proteção de todos os direitos humanos e liberdades fundamentais para todos (...)”. E enfatiza que “[a] natureza universal destes direitos e liberdades é inquestionável” (Nações Unidas 1993).

Depois de muito debate, o escopo dos direitos culturais hoje está baseado no próprio entendimento do termo “cultura”. Conforme esclareceu, em 1982, a Declaração da Cidade do México sobre Políticas Culturais da UNESCO:

(...) em seu sentido mais amplo, a cultura pode hoje ser considerada como o conjunto dos traços distintivos espirituais, materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Ela abrange não somente as artes e as letras, mas também modos de vida, direitos fundamentais do ser humano, sistemas de valores, tradições e crenças” (UNESCO 1982: Preâmbulo).

Estamos, portanto, falando de atividades criativas, artísticas e científicas, mas também sobre a soma das atividades humanas, a totalidade dos valores, conhecimentos e práticas. O Conselho de Direitos Humanos, através de sua resolução 10/23 de 26 de março de 2009, estabeleceu, por um período de três anos, um “perito independente no campo dos direitos culturais”, com o mandato, *inter alia*, de:

- Identificar boas práticas e obstáculos para a promoção e proteção de direitos culturais nos níveis local, nacional, regional e internacional;

- Fomentar a adoção de medidas para a proteção desses direitos, entre outros submetendo propostas e/ou recomendações ao Conselho sobre possíveis ações a serem adotadas nesse âmbito;
- Estudar a relação entre direitos culturais e diversidade cultural.

A adoção de uma definição mais ampla de “cultura”, a aceitação da diversidade cultural como parte essencial dos direitos culturais e os avanços na definição do direito de participar da vida cultural consagrada no artigo 15.1 (a) do Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais de 1966 (Nações Unidas 1966), significa finalmente que os direitos culturais também abrangem outras questões correlatas, como o direito à educação. Conforme afirmou definitivamente o Comitê das Nações Unidas sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (CESCR – *United Nations Committee on Economic, Social and Cultural Rights*):

(b) O *acesso* cobre em particular o direito de cada um – sozinho, em associação com outros ou como uma comunidade – de conhecer e compreender sua própria cultura e a cultura de outros através da educação e informação, e de receber educação e treinamento de qualidade que levem devidamente em conta a identidade cultural. (CESCR 2009:4).

II – Educação em diversidade cultural como um direito cultural

O direito à educação, conforme entendido pelos Pactos Internacionais dos Direitos Humanos, inclui uma educação culturalmente apropriada.² Neste sentido, a educação

² Vejam, por exemplo, o ponto 6 (c) do Comentário Geral No. 13 sobre o direito à educação (Art. 13 do Pacto), pelo Comitê dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais da ONU (UN CESCR 1999) e Tomasevski, K. (2006).

responde “às necessidades dos alunos dentro de suas configurações sociais e culturais diversas”.³ As preocupações relativas à diversidade cultural eram, em geral, limitadas à necessidade dos alunos de receber uma educação que respeitasse e estivesse de acordo com suas próprias culturas. A necessidade de “compreender (...) a importância da proteção e promoção da diversidade das expressões culturais (...) através de programas educacionais” (...) – conforme afirma o Art. 10 da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais (CDEC) de 2005 da UNESCO – não estava inicialmente no cerne do direito à educação. Foi através de mudanças no conceito de outro direito humano – o direito de participar da vida cultural – que preocupações relativas à diversidade cultural começaram a ser vistas como parte essencial das políticas de educação (Barreiro & Carbo 2015).

Hoje, conforme menciona a seção acima, faz parte do mandato do perito independente da ONU sobre direitos culturais estudar a relação entre os direitos culturais e a diversidade cultural, e esta é uma das questões mais importantes de que se deve tratar quando se trabalha com crianças e jovens. Como a CDEC também afirma, a pluralidade de culturas tem de ser vista como um fator positivo, levando ao diálogo intercultural. No mundo contemporâneo, as culturas não estão isoladas. Elas interagem pacificamente (ou não) e influenciam umas às outras. A dinâmica intercultural é posta em ação pelos processos contemporâneos de globalização, os quais levam, não sem tensão, à emergência, consolidação e reformulação de valores culturais e éticos específicos em nível local.

O CESCRL na sua 43ª sessão, realizada de 2 a 20 de novembro de 2009, emitiu seu Comentário Geral No. 21, o qual afirma também que, quando se fala de melhores práticas para o diálogo intercultural, a educação é uma estratégia fundamental:

³ Ponto 6 (d) do supracitado Comentário Geral (UN CESCRL 1999).

26. (...) os Estados-Partes deveriam tomar todas as medidas necessárias para estimular e desenvolver o pleno potencial das crianças no campo da vida cultural, com o devido respeito aos direitos e responsabilidades de seus pais e tutores. Em particular, quando levam em conta suas obrigações nos termos do Pacto e de outros instrumentos sobre direitos humanos relativas ao direito à educação, inclusive com respeito aos objetivos da educação,⁴ os Estados deveriam lembrar-se de que a meta fundamental do desenvolvimento da educação é a transmissão e enriquecimento de valores culturais e morais comuns nos quais o indivíduo e a sociedade encontram sua identidade e dignidade.⁵ Desse modo, a educação deve ser culturalmente apropriada, incluir a educação aos direitos humanos, capacitar as crianças a desenvolverem sua personalidade e identidade cultural e aprenderem e compreenderem os valores culturais e as práticas das comunidades à quais elas pertencem, bem como aquelas de outras comunidades e sociedades.” (UN CESCR 2009).

A diversidade cultural deve ser promovida e protegida através da educação como um direito cultural. “O Futuro que queremos inclui a cultura” é uma campanha dirigida pelas principais agências e entidades culturais civis do mundo. Os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (*Sustainable Development Goals* – SDGs) aprovados em 27 de setembro de 2015 incluem um objetivo principal sobre “educação de qualidade” (SDG 4). Nos termos do Objetivo 4, a Meta 4.7 enfatiza a necessidade de a educação promover uma cultura de paz e não-violência, a cidadania global, e o apreço à diversidade cultural e à contribuição da cultura ao desenvolvimento sustentável. Precisamos, portanto, focar em direitos culturais, diversidade cultural e educação juntos e como um todo. Um quarto componente fundamental a ser levado em conta na era digital refere-se às indústrias culturais e à educação artística.

⁴ Em particular, artigos 28 e 29 da Convenção sobre Direitos da Criança.

⁵ Ver UNESCO (1990).

III – Diversidade cultural, indústrias culturais e educação artística

A educação em diversidade cultural a partir da perspectiva dos direitos culturais tem outro componente importante. A diversidade das expressões culturais é o alicerce da criatividade e da inovação. Ela estimula o pensamento lateral e interdisciplinar que é indispensável no novo contexto econômico e social (Alonso 2014: 28).

A Meta 8.3⁶ dos SDGs sugere que criatividade e inovação deveriam ser estimuladas por políticas orientadas para o desenvolvimento, juntamente com atividades produtivas, criação de empregos decentes e empreendedorismo. Isto levanta precisamente a questão das políticas com respeito às indústrias culturais e criativas, ligadas à diversidade cultural e com um claro componente de tecnologias digitais. As indústrias culturais – que, geralmente, incluem impressão, edição e multimídia, produções audiovisuais e fonográficas, bem como artesanato e design – são fundamentais para o crescimento econômico e profissional na Europa e no mundo todo.

As artes e as expressões culturais jazem no coração de todas as sociedades e comunidades e elas significam uma oportunidade para os jovens se envolverem com o mercado de trabalho. Em termos de desenvolvimento e de futuras oportunidades de trabalho, a educação artística e estética é a chave para os jovens. Essa é uma das razões pelas quais os sistemas educacionais no mundo todo estão procurando por novas maneiras de ensinar e aprender novas abordagens do conhecimento através de linguagens como a música, a dança, o cinema, o teatro, etc.

O trabalho feito pela UNESCO em Lisboa e Seul com a “Agenda de Seul sobre Educação Artística” (UNESCO 2010a), o “Roteiro para a Educação Artística” (UNESCO

⁶ A meta 8 dos SDGs trata de “crescimento econômico contínuo, sustentável e inclusivo, emprego pleno e produtivo e trabalho decente para todos”.

2006), bem como o relatório “O direito à liberdade de expressão artística e criatividade” da Relatora Especial no campo dos direitos culturais (Shaheed 2013) são, nesse sentido, extremamente importantes, pois conferem às políticas educacionais algumas tendências claras. Entre outras recomendações, o Relator Especial recomendou aos Estados:

(j) Desenvolver e melhorar a educação artística nas escolas e comunidades, inculcando respeito, apreciação e compreensão da criatividade artística, incluindo os conceitos evolutivos de aceitabilidade, e despertando a capacidade de ser criativo através da arte. A educação artística deveria dar aos alunos uma perspectiva histórica da evolução constante de mentalidades sobre o que é aceitável e o que é controverso (Shaheed 2013: §90).

Ademais, a “Agenda Seul: Metas para o Desenvolvimento da Educação Artística” (UNESCO 2010a) reflete a convicção de que

(...) a educação artística tem um papel importante a desempenhar na transformação construtiva dos sistemas educacionais que lutam para atender às necessidades dos alunos em um mundo em rápida mutação caracterizado por avanços notáveis em tecnologia, por um lado, e problemáticas injustiças sociais e culturais, por outro. Questões que diziam respeito ao IAC [*International Advisory Committee* – Conselho Consultivo Internacional] incluíam, sem limitar-se a elas, a paz, a diversidade cultural e a compreensão intercultural, bem como a necessidade de uma força de trabalho criativa e adaptável no contexto de economias pós-industriais”. (UNESCO 2010a: Preâmbulo).

IV – Tecnologias digitais como fator estratégico para alcançar metas educacionais contemporâneas

A diversidade cultural e a educação artística criativa dentro de uma perspectiva de direitos humanos têm, na era digital, a possibilidade de convergir e melhorar novas maneiras de ensinar e aprender. Através da análise de duas experiências diferentes, podemos afirmar hoje que a educação artística como recurso para a educação em diversidade cultural tem no mundo digital sua grande oportunidade. Uma ilustração pode ser encontrada em *“Diversidades, o jogo da criatividade”* e o projeto *“Window to diversity”* (Janela para a diversidade), ambos financiados pelo setor cultural da UNESCO.

A – O jogo da diversidade

“Diversidades, el juego de la creatividad” é uma coleção de materiais de ensino e uma proposta pedagógica que foca em jogo e educação, projetada para trabalhar com jovens os valores de proteção e promoção da diversidade cultural que foram acordados pelos Estados-Membros da UNESCO na Declaração Universal sobre Diversidade Cultural de 2001 e confirmados no ano de 2005 com a CDEC.

O programa procura ajudar jovens entre as idades de 12 e 16 anos a melhorarem, sob uma perspectiva de pluralidade, tolerância e democracia, sua compreensão da diversidade cultural como parte de sua vida cotidiana. Além disso, procura melhorar a sua compreensão da relação entre criatividade e diversidade cultural e da importância e utilidade de proteger e promover a diversidade das expressões culturais. Finalmente, o programa ensina o significado da CDEC em direito internacional e suas implicações para políticas e economias locais.

Ele envolve uma proposta baseada em educação e jogo em que os professores trabalham ao lado dos jovens participantes sobre eixos temáticos como: diversidade cultural, criatividade em expressões artísticas, políticas e medidas culturais, solidariedade e cooperação cultural.

Em “*Diversidades, el Juego de la Creatividad*”, o papel central desempenhado pelo *website* www.diversidades.net indica que sua metodologia é replicável e que o conhecimento gerado pode ser transferido sem grandes adaptações. Certamente, isso é uma grande vantagem. Ademais, ele não somente é transponível para diversos grupos educacionais, mas também fornece treinamento a novos treinadores.

O conteúdo é redigido de modo bastante acessível, para encorajar a participação de pessoas que começam a jogar. O respeito e a aceitação da diversidade percorrem todos os materiais, embora um passo adicional seja dado: construir a perspectiva de acordo com a qual a criatividade exige e é enriquecida pela diversidade. Esse conceito altamente complexo e multidimensional é tratado de maneira inteligente e de modo lúdico e eficaz. Sua abordagem é baseada em uma corrente lógica que vai da identificação da diversidade até a promoção da cooperação e da solidariedade: Eu – Nós – Um outro – Todos.

O jogo foca no direito de livre expressão pessoal e cultural e promove a diversidade de opiniões e o desenvolvimento de aptidões nessa área. Além disso, ele encoraja a participação ativa e igualitária dos participantes, seu desenvolvimento pessoal e a construção do indivíduo como um ser social neutro, autônomo e solidário.

Um *kit* e o *website* fornecem apoio aos treinadores e participantes. O *kit* também contém uma proposta específica para treinamento que pode ser usada juntamente com a implementação e o desenvolvimento do projeto educacional geral. Essa proposta educacional cobre um *workshop* de 10 horas para professores, educadores e/ou treinadores de treinadores que são conduzidos pelos produtores do material educacional.

O jogo “*Diversidades*” está disponível *online* e pode ser baixado de graça de qualquer lugar. Ele foi usado em escolas e outros estabelecimentos de ensino na Guatemala, na República Dominicana, no México, no Equador, no Uruguai e no Brasil. Na Europa, foi usado na Espanha, na França e na Áustria.

A segunda fase do projeto, também financiada pela UNESCO, envolve:

- Preparar um manual para treinar treinadores sobre como usar o jogo “*Diversidades*” e continuar a criar comunidades educativas em vários países;
- Converter o jogo em um recurso *online* que possa ser jogado na Internet. Isso ajudará países onde computadores são usados como ferramentas educacionais na sala de aula a usar o jogo “*Diversidades*” como forma de aprendizado integrada em seus planos de estudo.

B – Janela para a diversidade (We2Di)

We2Di (www.abrituventana.org) manifesta-se como uma possibilidade criativa para a juventude. O programa envolve criadores e empresários jovens de diversas origens culturais na realização de uma rede colaborativa e criativa baseada em TIC. Participantes do mundo todo aprendem em primeira mão a desenvolver e co-criar não somente uma coleção de peças de arte transmídia, mas um senso mais profundo de valores interculturais que afirmam a relevância da criatividade e da colaboração para resolver os desafios da atualidade em escala global.

Uma janela simboliza o limite entre as esferas pública e privada; representa o ponto de onde olhamos para fora para nossa vizinhança e, igualmente, nossa porção de espaço privado exposta ao público. Em contextos em que diferentes comunidades culturais compartilham o mesmo espaço, uma

janela representa também como os outros veem uma comunidade, bem como o ponto de vista de onde seus membros olham para fora para ver o mundo em sua volta.

Esta parábola, no entanto, não necessariamente se apoia no mundo das ideias: nas sociedades multiculturais com origens conflituosas, abrigos secretos representavam um lugar onde os membros de uma dada cultura expressavam e desfrutavam suas tradições e práticas culturais. O sinal dos nossos tempos de certa forma expandiu nossa vizinhança para uma escala planetária: o que mostramos da nossa janela é virtualmente alcançável por – quase – todas as outras culturas do planeta. Entretanto, nossa percepção do *outro* é apenas uma porção de *suas* vidas reais cotidianas e de *seus* imaginários culturais.

Neste contexto da assim chamada *Network Society*, o dinamismo transcultural cresceu significativamente. Pessoas e notadamente os jovens interagem como um sistema vivo virtual interconectado que é constantemente recriado e recodificado por *usuários* seguidores de modelos, orientados para grupos e com tendências à autopromoção e certa idolatria individualista. Muito embora seus valores culturais centrais ainda existam por baixo desses perfis sociais, preconceito e informações tendenciosas sobre os outros são comumente encontrados quando se olha mais a fundo. Com as fronteiras da acessibilidade das TICs sendo constantemente expandidas, é chegada a hora de promover a criatividade intercultural entre os jovens tanto de culturas com pleno acesso à Internet como daquelas que estão apenas começando a utilizá-la.

Neste sentido, We2Di representa uma ferramenta que fomenta a capacidade de todas as culturas de colaborar, enquanto se envolvem – e aprendem – com os outros em igualdade, através de um meio bastante atraente para os jovens: arte e nova mídia. We2Di pavimenta o caminho para os jovens interiorizarem a arte como um processo de pensamento e se comportarem criativamente enquanto projetam suas carreiras e interagem com os outros. Desde

2014, a rede We2Di desenvolveu mais de 20 metodologias e as implementou colaborativamente com centenas de jovens de dezenas de culturas em 12 Estados e 3 continentes, da Indonésia à Argentina.

Em uma primeira etapa, *Window to Diversity* projetou e coorganizou, em parceria com organizações locais, um conjunto de atividades visando gerar um processo com grupos focais de jovens originários de culturas diversificadas, frequentemente provenientes de grupos marginalizados. O processo não terminou com as atividades programadas, mas, em vez disso, tornou-se um *blueprint* para futuras intervenções culturais dos participantes através do fomento de suas próprias metodologias replicáveis e escalonáveis. Como resultado, em uma segunda etapa, os membros da rede We2Di (*grupo de ventaner@s*) estão desenvolvendo e compartilhando suas metodologias com outros membros, expandindo os tópicos inicialmente propostos e diversificando as disciplinas artísticas e formas interativas de trabalhar em conjunto.

A We2DI está ajudando a construir as capacidades da juventude global de superar barreiras provenientes de suas origens culturais e socioeconômicas e de desenvolver sua imaginação por meio da colaboração em projetos artísticos que detêm potencial para serem replicados e melhorar a sociedade. Seguindo uma abordagem de inovação intercultural, a We2Di network está ainda elaborando um número crescente de metodologias cocriativas, inspiradas por ideias que variam do pós-estruturalismo aos laboratórios de aprendizagem cooperativa. Guiadas pelo aprender-fazendo, todas as *experiências cocriativas* modificam as bases técnicas, as experiências práticas e valores éticos dos participantes, conectando imaginários culturais através de criações artístico-colaborativas.

Conclusões

Os direitos humanos culturais estão claramente relacionados à proteção e promoção da diversidade cultural como estabelecem as distintas declarações e pactos das Nações Unidas e da UNESCO. O próximo passo nessa cadeia integra os avanços na definição e perspectivas dos direitos culturais, tornando a educação em diversidade cultural um direito cultural específico. Nesse estágio, educação artística e de criatividade aparece como uma abordagem pedagógica estratégica para o desenvolvimento de competências dos novos cidadãos, relacionadas com os valores do diálogo intercultural e, ao mesmo tempo, com as necessidades profissionais da economia criativa.

A Internet e o mundo digital aparecem, finalmente, como uma oportunidade de juntar os três componentes: diversidade cultural, criatividade e educação. Dois exemplos foram apresentados para entender as possibilidades dessa sinergia. A Internet é o lugar onde as culturas podem se comunicar e brincar a fim de aumentar a criatividade e os valores da compreensão intercultural. A premissa para tanto é, em última análise, uma perspectiva de direitos humanos culturais.

Abordagens pedagógicas baseadas na arte não se resumem apenas a ensinar técnicas de arte, mas, sim, em despertar cidadãos criativos que possam usar sua criatividade em todas as esferas da vida. Assim, a arte é o meio perfeito de despertar o pensamento criativo através do qual pessoas diferentes podem trabalhar juntas, fomentando a compreensão e a colaboração mútuas além do processo artístico em si. Essa abordagem incorpora uma estratégia relevante para envolver as pessoas em um processo de aprendizagem que ressalta a importância da diversidade cultural como fonte de compreensão mútua. Sob esta perspectiva, as iniciativas pedagógicas culturalmente diversas baseadas no digital detêm potencial para salvaguardar e promover direitos culturais.

Referências

- Alonso, C. (2014) *El saber interdisciplinar*, Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Ambrosi, A., Peugeot, V. & Pimienta, D. (2005) *Enjeux de Mots : Regards multiculturels sur les sociétés de l'information*, Paris: C&F Editions.
- ATTC (2002) *Libro del Cambio. Un esquema para la transferencia de tecnología*, USA: Addiction Technology Transfer Center National Office editorial.
- Barbero, J.M. (2008) 'Diversidad cultural y convergencia digital', I/C *Revista científica de Información y Comunicación*, 5: 12-25.
- Barreiro, B. & Carbó, G. (2015) 'Addressing the challenge of promoting the UNESCO Convention's notions of the diversity of cultural expressions: educating youth through the UNESCO Diversity Kit', in *The Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions ten years after: national and international perspectives International Conference*. Laval University, Quebec City, 28-30 May 2015.
- Berger, P. & Luckmann, T. (2003) *La construcción social de la realidad*, Madrid: Amorrortu.
- Bollier, D. (2008) *Los bienes comunes: Un sector soslayado de la creación de riqueza* in S. Helfrich (Ed.) *Genes, Bytes y Emisiones – Bienes Comunes y Ciudadanía*, El Salvador: Ediciones Böll.
- Bruce, N. (2013) *Creative Intelligence, Harnessing the power to Create, Connect and Inspire*, New York: Harper Collins.
- Culture Action Europe (2014) *The future-we-want-includes-culture*, International Association Culture. <<http://www.culture2015goal.net/index.php/en/home/declaration>> (acessado 06 outubro 2016).
- Creative Commons (2009) *Defining noncommercial: A study of how the online population understands non commercial use*. CC Attribution 4.0 International license.

- De Beukelaer, C. (2015) *Developing Cultural Industries Learning from the Palimpsest of Practice*, Amsterdam: European Cultural Foundation.
- Doorley, S. & Witthoft, S. (2012) *Make Space, How to set the stage for creative collaboration*, New Jersey: John Wiley and sons, Hasso Plattner Institute of Design at Stanford University.
- Escorsa, P. & Maspons, R. (2001) *De la vigilancia tecnológica a la inteligencia competitiva*, Madrid: Editorial Financial Times – Prentice Hall (Pearson).
- European Parliament (2006) *Recommendation 2006/962/EC of the European Parliament and of the Council of 18 December 2006 on key competences for lifelong learning* [Official Journal L 394 of 30.12.2006], <<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/HTML/?uri=URISERV:c11090&from=EN>> (acessado 06 outubro 2016).
- FCF Forum (2010) *Manual de uso para la creatividad sostenible en la era digital*, Barcelona: FCF Forum ediciones.
- Ferrés i Prat, J. (2008) *La educación como industria del deseo: un nuevo estilo comunicativo* (1a ed.), Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Fonseca Reis, A.C. (2008), *Economía creativa como estrategia de desarrollo: una visión de los países en desarrollo*, Sao Paulo: Itaú Cultural ed.
- Fumaroli, M. (2007) *El estado cultural: ensayo sobre una religión moderna*, Barcelona: Acantilado.
- García Canclini, N. (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados, mapas de la interculturalidad*, Barcelona: Gedisa.
- Human rights council (2009) *Resolution 10/23. Independent expert in the field of cultural rights*, 43rd meeting.
- IDEO (2012) *Design Thinking para educadores*. Chile. Ministerio de Educación.
- Kelley, D. & Kelley, T. (2013) *Creative Confidence, unleashing the creative potential within us all*, New York: Crown Business editions.

- Kennedy, J. & Eberhart, R.C. (2001) *Swarm Intelligence*, USA: Morgan Kaufmann Publishers.
- Maceiras, G. (2013) *Manual de Introducción a la Comunicación Audiovisual Intercultural*, Guatemala: COSICA, with the support by the UNESCO International Fund for Cultural diversity.
- Mara, A. & Vettese, A. (2013) *Art as a Thinking Process, Visual Forms of Knowledge Production*, Italia: Sternberg Press, Università Iuav di Venezia.
- Morin, E. (2009) *Para una política de la civilización*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Nowak, M. (2011) *Supercooperators: The Mathematics of Evolution, Altruism and Human Behaviour (Or, Why We Need Each Other to Succeed)*, England: Canongate Books.
- Rubio, I. & Maceiras, G. (2014) *Pasaporte Cultural, un viaje por la creatividad y el emprendimiento*, Guatemala: COSICA ediciones con el apoyo de el Fondo Internacional por la Diversidad Cultural (UNESCO).
- Subirats, J. (2002) 'The dilemmas of an inevitable relationship: Democratic innovation and the information and communication technology', in J. Jordana (ed.) *Governing telecommunications and the new information society in Europe*, USA: Cheltenham editions.
- Symonides, J. (1998) 'Cultural rights: A neglected category of human rights', *International Social Science Journal*, 158 (Dec 1998): 559. <<http://www.iupui.edu/~anthkb/a104/humanrights/cultrights.htm>> (acessado 06 outubro 2016)
- Tomasevski, K. (2006) *Human Rights Obligations in Education: The 4-A Scheme*, Nijmegen: Wolf Legal Publishers.
- UCLG Committee on Culture (2004) *Agenda 21 for Culture*, 11.
- UNESCO (1982a) *Declaracion de Grünwald*, Paris: UNESCO.

- UNESCO (1982b) *Mexico City Declaration on Cultural Policies*, World Conference on Cultural Policies Mexico City, 26 July – 6 August 1982. <<https://goo.gl/cl02eb>> (acesado 06 outubro 2016).
- UNESCO (1990) *World Declaration on Education for All: Meeting Basic Learning Needs*, Paris: UNESCO.
- UNESCO World Commission on Culture and Development (1996) *Our Creative Diversity*, Paris: UNESCO. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586e.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- UNESCO (2001) *Universal Declaration on Cultural diversity*, Paris: UNESCO. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001478/147878e.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- UNESCO (2005) *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, Paris: UNESCO. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919e.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- UNESCO (2006) *Roadmap for Arts Education*, Paris: UNESCO. <<https://goo.gl/CVomFb>> (acessado 06 outubro 2016).
- UNESCO (2009) *Guidelines for Intercultural Education*, Paris: UNESCO. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001478/147878e.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- UNESCO (2010a) *Arts Education Seoul Agenda*, Paris: UNESCO.
- UNESCO (2010b) *Diversidades el juego de la creatividad*, Paris: UNESCO. <<http://www.unesco.org/new/es/office-in-montevideo/cultura/cultural-diversity-cultural-industries-and-creativity/>> (acessado 06 outubro 2016).
- UNESCO (2011) *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*, Paris: UNESCO. <<http://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/220384s.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).

- UNESCO (2014) *Sustainable development through the lens of creativity*, Paris: UNESCO. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002311/231114E.pdf>> (acessado 06 outubro 2016).
- UNESCOCAT & Council of Europe (1998) *Projecte de declaració sobre els drets culturals*, Barcelona: Centre UNESCO de Catalunya.
- United Nations (1993) *Vienna Declaration and Programme of Action*, adopted by the World Conference on Human Rights in Vienna on 25 June 1993. <<http://www.ohchr.org/EN/ProfessionalInterest/Pages/Vienna.aspx>> (acessado 06 outubro 2016).
- UN CESCR – United Nations Committee on Economic, Social and Cultural Rights (2009) *General comment no. 21, Right of everyone to take part in cultural life (art. 15, para. 1a of the Covenant on Economic, Social and Cultural Rights)*, 21 December 2009, E/C.12/GC/21. <<http://www.refworld.org/docid/4ed35bae2.html>> (acessado 06 outubro 2016).
- United Nations (1966) *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights*, adopted and opened for signature, ratification and accession by General Assembly resolution 2200A (XXI) of 16 December 1966, entry into force 3 January 1976. <<http://www.ohchr.org/EN/ProfessionalInterest/Pages/CESCR.aspx>> (acessado 06 outubro 2016).
- United Nations (1989) *Convention on the Rights of the Child*, adopted and opened for signature, ratification and accession by General Assembly resolution 44/25 of 20 November 1989, entry into force 2 September 1990. <<http://www.ohchr.org/en/professionalinterest/pages/crc.aspx>> (acessado 06 outubro 2016).
- United Nations Report of the special rapporteur in the field of cultural rights, Farida Shaheed (2013) *The right to freedom of artistic expression and creativity*, A/HRC/23/34.
- Von Hippel E. (2006) *Democratizing Innovation*, Cambridge: The MIT Press.

Weber S. (2007) *The success of open source*, Cambridge: Harvard University Press.

Anexos

Interview réalisée le 11 décembre 2015 avec Luis Ferrão de la Commission européenne

Luis Ferrão, juriste à l'Unité Créativité de la Commission européenne (Direction générale des réseaux de communication, du contenu et des technologies), en charge de la politique de numérisation et accessibilité en ligne du patrimoine culturel et préservation numérique.

Quel est l'impact du numérique sur la protection et la promotion de la diversité culturelle ?

Le numérique apporte des possibilités inédites de faire connaître et de valoriser le patrimoine culturel, indépendamment des contraintes géographiques, physiques, temporelles ou autres; la numérisation et l'accessibilité en ligne permettent d'amener à la portée de chaque citoyen, des chercheurs, des enseignants, des créateurs et des entreprises les ressources culturelles dispersées aux quatre coins du monde (dont parfois seule une petite fraction est accessible ou exposée au public à chaque instant dans le monde analogique) – et ceci 24h/7, 7jours/7.

Le numérique ouvre de nouvelles possibilités de visualisation, de présentation et d'interaction avec les ressources culturelles (réalité virtuelle, réalité augmentée, haute réso-

lution, modélisation 3D, réseaux sociaux), qui s'ajoutent aux formes traditionnelles d'engagement avec ces ressources dans l'environnement analogique.

En même temps, le matériel numérisé peut être utilisé pour élaborer du contenu pédagogique et éducatif, des documentaires, des applications dans le secteur du tourisme, des jeux, des animations et des outils de conception, contribuant ainsi à l'essor des activités de création et au développement du potentiel culturel et créatif dans son ensemble.

De nouvelles normes ou autres mécanismes additionnels permettraient-ils une meilleure mise en œuvre de la CDEC dans l'environnement numérique ?

À mon avis, la dimension numérique du patrimoine culturel, les défis comme le potentiel et les débouchés économiques liés à l'élargissement des possibilités d'accès offert par la numérisation des ressources culturelles pourraient être davantage reflétées dans les textes relatifs à la mise en œuvre de la Convention.

En effet, ces aspects sont à peine mentionnés, malgré l'importance que le numérique a pris dans les usages et les comportements actuels, en particulier des nouvelles générations (réseaux sociaux, plateformes collaboratives de partage, de collecte de ressources en ligne, wikis, blogs, etc.).

Parmi les mesures ou politiques adoptées par la Commission européenne pour promouvoir les industries créatives à travers les nouvelles technologies, lesquelles pourraient être à votre avis le plus facilement répliquées par d'autres Parties à la CDEC et notamment les pays en développement ?

Des mesures de coordination, visant à la mise en commun des ressources et à éviter des duplications inutiles, pourraient contribuer à réduire les coûts élevés de la numérisation du patrimoine culturel, rarement à la portée des seules institutions culturelles (bibliothèques, musées, archives...), voire certaines régions, prises individuellement.

Le choix de normes et de formats ouverts faciliterait l'interopérabilité et l'accessibilité des contenus numérisés, ainsi que leur réutilisation, que ce soit à des fins récréatifs, professionnels ou de recherche.

De même, le recours à des centres de compétence en matière de numérisation, des agrégateurs sectoriels ou régionaux de contenus culturels et à des plateformes dédiées comme *Europeana* (www.europeana.eu), peut contribuer à promouvoir la visibilité des ressources culturelles et l'exploitation de leur potentiel à l'échelle planétaire, propre à l'environnement numérique.

La plateforme numérique culturelle européenne offre en effet, dès aujourd'hui, un accès ouvert et multi-langue à des dizaines de millions d'objets provenant de plus de 3.000 bibliothèques, musées et archives dans 38 pays.

Entrevista com Lilian Richieri Hanania¹

(Original em inglês)

Na UNESCO, o assunto sobre “promover a diversidade de expressões culturais online” tem se tornado cada vez mais o foco de debates. O que significa “diversidade de expressões culturais dentro do reino digital”?

A expressão “diversidade de expressões culturais”, conforme foi empregada na Convenção da UNESCO de 2005 sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (CDEC), refere-se a um aspecto específico da diversidade cultural: a diversidade de oferta de conteúdo cultural em todos os níveis da cadeia de valores artística (criação, produção, difusão, distribuição e acesso). Ela implica em permitir trocas ricas e equilibradas de bens e serviços culturais vindos de várias origens – não importando quais tecnologias foram usadas para fornecê-las – nos níveis local, nacional, regional e internacional. Alcançar a diversidade de expressões culturais no reino digital significa, portanto,

¹ Publicada em “Kulturelle Vielfalt Online. Im Spannungsfeld zwischen UNESCO, TTIP e Netzgiganten – Interview mit Lilian Richieri Hanania” (Diversidade Cultural Online. Entre UNESCO, TTIP e os gigantes da net – uma entrevista com Lilian Richieri Hanania), in Österreichische UNESCO-Kommission (Comissão da Áustria junto à UNESCO), Jahrbuch 2015/Relatório Anual 2015, Agnes & Ketterl GmbH, Mauerbach/Viena, ISBN: 978-3-902379-03-0.

que o conteúdo cultural digital criado, produzido, disponibilizado e efetivamente acessado pelos consumidores é culturalmente diverso.

A UNESCO, como a organização especializada das Nações Unidas voltada para a cultura, esforça-se não somente para promover cooperação, mas também para definir princípios e normas. Levantar a questão da “diversidade da cultura online” significa que existe uma necessidade de agir. Existe uma necessidade de ação?

Sim, definitivamente há a necessidade de ação. Garantir a diversidade de expressões culturais, seja em um ambiente digital ou não, requer um engajamento ativo dos Estados e da sociedade civil. Deixar que o mercado de bens e serviços culturais funcione sozinho tem-se provado insuficiente para garantir uma oferta cultural diversificada. Isto explica a adoção de políticas culturais por parte de vários Estados que consideram importante assegurar que a produção cultural nacional esteja disponível no mercado, não somente por conta de sua importância econômica, mas também e principalmente devido à natureza e significado culturais delas como veículos de identidades, valores e significados. O flagrante desequilíbrio do mercado de bens e serviços culturais nas últimas décadas levou à negociação e adoção da CDEC. Essa última legitima as políticas e medidas culturais nacionais e encoraja a cooperação internacional no campo cultural com ênfase no tema do desenvolvimento. Também, ela reconhece o papel fundamental da sociedade civil nessas áreas.

A Convenção legítima e clama por um engajamento ativo por parte do Estado (e da sociedade civil) para contrabalançar desequilíbrios. O que isso significa no contexto do reino digital?

As tecnologias digitais exigem diferentes tipos de ação para promover trocas equilibradas e a interação entre as culturas, mas a lógica afirmada acima permanece a mesma neste novo contexto. Enquanto as tecnologias digitais têm facilitado progressivamente a criação e a produção culturais e a Internet fornece uma disponibilidade teoricamente ilimitada de conteúdo cultural, ainda é muito difícil garantir a distribuição e a visibilidade de uma oferta cultural diversificada no mercado digital.

A senhora poderia dar alguns exemplos de desenvolvimentos que levam ou poderiam levar a desequilíbrios no contexto digital?

Os “net-giants”, ou os “gigantes da net” (por exemplo, Google, Apple, Facebook, Amazon (GAFA), Netflix), tornaram-se os novos intermediários poderosos que terminam por estabelecer os critérios e, conseqüentemente, decidir quais conteúdos digitais vão ser distribuídos, publicados e vão ter uma chance maior de serem visualizados pelos consumidores. Ademais, o uso otimizado das tecnologias digitais por parte dos consumidores ainda depende, em muitos países, de investimentos significativos em infraestrutura bem como em políticas educacionais e programas de capacitação para permitir a participação mais diversa na vida cultural, tanto na criação/produção quanto no nível do acesso à oferta cultural.

Falando dos gigantes da net e da internet. A regulamentação da internet por parte do Estado não somente é altamente disputada, mas também chega ao seu limite – em termos práticos e legais. Que espaço para conduzir políticas têm os Estados no contexto digital?

Do ponto de vista legal e em poucas palavras, o espaço disponível para os Estados adotarem e manterem políticas a favor da diversidade de expressões culturais baseadas na CDEC depende particularmente dos compromissos que eles já tenham assumido em acordos internacionais de comércio. Esses acordos podem ser multilaterais (exemplo: acordos com a Organização Mundial do Comércio), bem como regionais e bilaterais (exemplo: acordos recentes concluídos pela União Europeia com os países do CARIFORUM ou com o Canadá). De fato, os compromissos de liberalização de comércio nos setores culturais podem impedir um país de adotar políticas discriminatórias a favor de sua produção nacional (exemplo: cotas ou subsídios para a produção audiovisual nacional) ou estabelecer uma relação preferencial com países específicos (exemplo: coproduções audiovisuais).

Então, os acordos de comércio também definem quais políticas e medidas são possíveis para promover cultura, incluindo-se num contexto digital?

Sim. Por esta razão, ao negociar acordos internacionais de comércio, a União Europeia assegurou-se de que os serviços audiovisuais, quaisquer que fossem os meios tecnológicos usados para fornecê-los, fossem excluídos da liberalização. Através dessa “exceção cultural” em seus acordos de comércio, a UE tem reafirmado a especificidade dos

serviços audiovisuais em face de outros serviços comerciáveis e tem mantido um espaço de política para seus Estados Membros nesse setor.

Então, excluir os serviços audiovisuais dos acordos de comércio – isto é, não negociar qualquer liberalização nas áreas de filmes, TV e rádio – é suficiente?

O contexto digital complica o assunto, primeiramente, porque os Estados estão lutando para entender esse ambiente novo e extremamente dinâmico a fim de poderem adotar as políticas culturais adequadas. Em segundo lugar, essa nova realidade mutante levanta dúvidas sobre o modo pelo qual se deve lidar com ela nos acordos de comércio. Quais setores devem ser excluídos de um acordo de comércio a fim de se manter o espaço de ação política de um país no que se refere aos novos produtos digitais e a setores econômicos cada vez mais convergidos e interdependentes (exemplo: fabricantes e operadoras de celulares, ou provedores de Internet que propõem um conteúdo cultural como parte dos bens e serviços oferecidos aos consumidores)?

Um exemplo muito debatido hoje em dia de acordo de comércio é o TTIP. Os serviços audiovisuais são parte dessas negociações?

Em junho de 2013, os Estados Membros da UE decidiram pela exclusão dos serviços audiovisuais do mandato da Comissão Europeia para negociações do “Transatlantic Trade and Investment Partnership” (TTIP) com os Estados Unidos. A menos que uma decisão unânime por parte dos Estados Membros seja tomada durante as negociações para modificar essa posição, os compromissos de liberalização não devem ser assumidos nesse setor.

Então, não há razão para preocupação? Filme, TV e rádio, sejam eles “análogos” ou online, não serão afetados pelo TTIP?

É necessário sempre ter cautela a fim de certificar-se de que outros setores que possam ter um impacto nos bens e serviços culturais, especialmente aqueles fornecidos online, também não sejam liberalizados. Isso diz respeito, por exemplo, ao setor de serviços de tecnologia da informação e comunicação. A UE e os Estados Unidos assinaram os “Trade Principles for Information and Communication Technology” (Princípios de Comércio para os Serviços de Tecnologia da Informação e Comunicação) em abril de 2011 no âmbito do Conselho Econômico Transatlântico (TEC – Transatlantic Economic Council). O objetivo foi estabelecer princípios relativos ao comércio para dar suporte ao desenvolvimento de serviços e redes de tecnologia internacionais. Esses princípios não somente obscurecem a distinção tradicional empregada pela UE entre “serviços de conteúdo” e “serviços relacionados ao transporte de conteúdo”, mas podem também ter um grande impacto no acesso ao mercado.

Outro assunto que vai exigir atenção é o comércio eletrônico. Em recentes acordos de comércio, os Estados Unidos conseguiram introduzir uma categoria de “produtos digitais” que estão sujeitos à liberalização, enquanto aceitam as reservas de seus parceiros comerciais com respeito aos serviços audiovisuais tradicionais. As dificuldades mencionadas anteriormente de compreender por completo e responder à realidade digital, bem como de determinar as políticas mais apropriadas para a diversidade das expressões culturais em tal contexto, requerem uma vigilância significativa por parte dos Estados Membros da UE a fim de manterem seu espaço de política cultural.

Como a Convenção da UNESCO está relacionada a isso? A Convenção reconhece o direito dos Estados à política cultural – também no reino digital. Se um Estado liberaliza este setor nos acordos de comércio, ele renuncia ou limita este direito. Pode a Convenção ter um efeito neste aspecto?

A CDEC não obriga uma Parte a excluir setores culturais de seus acordos de comércio e não pode mudar os compromissos de comércio assumidos anteriormente. No entanto, ela fornece apoio político em negociações futuras caso uma Parte decida manter o mais amplo espaço de ação política em assuntos culturais. Isso é ainda mais importante no contexto digital, por conta da flexibilidade e da rapidez necessárias quando se adotam políticas e medidas para um ambiente em constante mudança. O desenvolvimento tecnológico exige, desse modo, uma vigilância maior feita pelas Partes da CDEC quando se negociam compromissos de comércio.

Conforme mencionado no início, a UNESCO está debatendo atualmente a promoção da diversidade de expressões culturais online. O que a UNESCO pode fazer a esse respeito? Qual o papel da UNESCO?

A UNESCO tem um papel fundamental na promoção da diversidade de expressões culturais no contexto digital. Ela já demonstrou seus esforços em relação a esse objetivo nos últimos anos, entre outros, através de trabalhos e discussões que conduziram à decisão, através da Conferência das Partes da CDEC em junho de 2015, de preparar as diretrizes operacionais específicas para encorajar a implantação da CDEC no ambiente digital.

No entanto, a adoção das diretivas operacionais por si só não irá resolver os desafios do contexto digital. A aplicação da CDEC nesse contexto irá exigir uma forte vontade política de suas Partes e um ativo engajamento da sociedade civil. A UNESCO pode contribuir com isso, entre outras coisas, através das seguintes ações:

- Aumentar a conscientização sobre a CDCE e sua neutralidade tecnológica;
- Esclarecer o objeto e objetivos da CDEC em face de outras convenções da UNESCO;
- Promover discussões, estudos e compreensão sobre a nova realidade trazida pelas novas tecnologias;
- Identificar políticas e medidas culturais bem-sucedidas, bem como as melhores práticas adotadas tanto pelos governos quanto pela sociedade civil, visando à diversidade das expressões culturais no mercado digital;
- Encorajar as Partes da CDEC a formularem estratégias e roteiros nacionais os mais detalhados possíveis a fim de estimular a aplicação da CDEC no contexto digital;
- Estimular debates entre as Partes da CDEC sobre a especificidade de bens e serviços culturais (incluindo aqueles fornecidos eletronicamente) e acordos internacionais de comércio;
- Advogar em prol da coordenação pelas Partes da CDEC, no nível doméstico, entre os diversos corpos e ministérios governamentais cujo trabalho se dirige aos setores da economia criativa e, mais amplamente, a assuntos de desenvolvimento sustentável;
- Trabalhar junto com outras organizações internacionais cujas ações possam ter um impacto no fornecimento do conteúdo cultural digital e, mais genericamente, promover a coordenação e a coerência com o trabalho de outras organizações internacionais que

lidam com as diferentes facetas do desenvolvimento sustentável, a fim de assegurar maior utilidade e eficiência de ações.

Referências

- L. Richieri Hanania (2009) *Diversité culturelle et droit international du commerce*, CERIC, Paris, La Documentation française, 480 p.
- L. Richieri Hanania (2012) “Cultural Diversity and Regional Trade Agreements: The European Union Experience with Cultural Cooperation Frameworks”, *Asian Journal of WTO & International Health Law and Policy*, vol. VII, n. 2, Sept. 2012, pp. 423-456, http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2087639.
- L. Richieri Hanania (2015) “The UNESCO Convention on the Diversity of Cultural Expressions as a Coordination Framework to promote Regulatory Coherence in the Creative Economy”, *The International Journal of Cultural Policy*, DOI: 10.1080/10286632.2015.1025068, pp. 1-20.
- L. Richieri Hanania (2015) “Le débat commerce-culture à l’ère numérique : quelle application pour la Convention de l’UNESCO sur la diversité des expressions culturelles au sein de l’économie créative ?”, 29 avril 2015, http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2600647.
- L. Richieri Hanania (ed. & dir.) (2014) *Cultural Diversity in International Law: The Effectiveness of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, London/New York, Routledge, 320 p.
- L. Richieri Hanania and H. Ruiz Fabri (2014) “European Media Policy and Cultural Diversity at the International Level: the EU’s role in Fostering the Implementati-

on of the 2005 UNESCO Convention”, in K. Donders, C. Pauwels and J. Loisen (ed.), *The Palgrave Handbook on European Media Policy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 493-508.

Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions

ANTONIOS VLASSIS & LILIAN RICHIERI HANANIA¹

Background

Since the 1980s, increasing financial globalization, economic integration as well as liberalization of trade exchanges and investment have raised major concerns for several national governments and cultural organizations regarding the effects of such new context on cultural diversity. Given the twofold (economic and cultural) nature of cultural goods and services, which encompass both symbolic and material production, their treatment within international trade agreements became the subject of growing political interest.

The importance of establishing international norms on cultural goods and services has risen since the early 1990s, based on the advent of the so-called “cultural exception” (*exception culturelle*) in international and regional economic integration, as well as UN debates on an alternative conception of development, going beyond its economic aspects

¹ Antonios Vlassis - Research Fellow and Lecturer, Center for International Relations Studies (CEFIR), University of Liege, Belgium. Lilian Richieri Hanania - Researcher at the Centre for Studies on Society and Technology (CEST - University of São Paulo - USP, Brazil), Associate Researcher at the IREDIES (University Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, France) and the CUREJ (University of Rouen, France), Attorney (admitted in Brazil and France).

and having, among others, a cultural dimension. Indeed, a coalition of actors, driven by France and Canada, advocated the adoption of a “cultural exception” allowing to exclude cultural goods and services from the agenda of trade negotiations, such as those which led to the General Agreement on Trade in Services (GATS) within the World Trade Organization (WTO), the Multilateral Agreement on Investment (MAI) within the Organization for Economic Cooperation and Development (OECD) in 1993, the free trade agreement (FTA) between the United States (USA) and Canada in 1989 and the North American Free Trade Agreement (NAFTA) between the USA, Canada and Mexico in 1994. By the late 1990s, however, the term “cultural exception” was gradually replaced with the more inclusive and less defensive term “cultural diversity”, and discussions led to the decision to pursue a counterbalance to trade agreements outside international trade frameworks and, eventually, within UNESCO.

In parallel, UNESCO had been exploring how to foster the links between culture and development, seeking to become the main international arena for the expression of the concept of cultural development. The organization had been promoting a change from a strictly economic conception of development to an enlarged approach, which integrated other dimensions, such as culture. Several UNESCO meetings and normative tools had indeed demonstrated efforts to disseminate the concept of cultural development at the international level and to raise awareness by the international community of the relevance of cultural policies. The 1982 World Conference on cultural policies (MONDIA/CULT), the World Decade for Cultural Development (1988–1997), the report “Our Creative Diversity” by the World Commission on Culture and Development (1996), and the International Conference on Cultural Policies for Development in Stockholm (1998) offer relevant examples of such efforts.

By the end of the 1990s, an alliance of actors including multilateral international and regional organizations (Council of Europe, International Organization of *Francophonie*, Organization of American States), several national governments (France, Canada, China, South Africa, Brazil) and non-governmental organizations (National Coalitions for Cultural Diversity, International Network for Cultural Diversity) was mobilized in favour of cultural diversity and the establishment of a new international binding legal instrument within UNESCO (Vlassis 2015: 107-230). The first step was taken with the adoption of the 2001 UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity. Exceptionally fast was then the decision to negotiate a new UNESCO convention, complementary to other UNESCO treaties dealing with cultural diversity. Initially entitled “Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Contents and Artistic Expressions”, the UNESCO “Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions” (CDEC) was negotiated between 2003 and 2005. As Jean Musitelli explains (Musitelli 2005: 515), the “diversity of cultural expressions” was built on the impetus around both the concepts of “cultural exception” from trade negotiations and “creative diversity”, conceptualized by UNESCO.

Following hard negotiations on several issues, such as the interface between trade and culture and the relationship between the convention and other international treaties, the precise scope of such new legal instrument, as well as the dispute settlement mechanism to be foreseen, the CDCE was adopted on October 20, 2005. It entered into force extraordinarily fast, in March 2007.

Coverage

The CDCE is the main multilateral law instrument addressing global and multilevel cultural governance (Aylett 2010). As of August 2016, the CDCE had received the support of 144 Parties, including France, Germany, the United Kingdom, Canada, Brazil, Mexico, Argentina, India, China, Australia and South Korea and the European Union (EU), while the United States of America, Russia, Japan and Pakistan, as well as several Middle Eastern countries (Iran, Israel, Saudi Arabia) have not ratified the CDCE.

The object of the CDCE is particular *vis-à-vis* other UNESCO legal texts and does not refer to cultural diversity in the broadest sense of the term. The terminology “diversity of cultural expressions” may, nevertheless, be confusing, considering the use of “cultural expressions” in various other contexts and treaties, within and outside UNESCO. In fact, during negotiations, such term was selected as a shorter replacement for “cultural contents and artistic expressions” and refers, according to article 4.3 of the CDCE, to “expressions that result from the creativity of individuals, groups and societies, and that have cultural content”. A systemic interpretation of the CDCE and of UNESCO documents preceding its negotiation provide better clarity on its object and purpose: it addresses a specific aspect of cultural diversity, *i.e.* the diversity in the offer and the exchanges of cultural goods, services and activities created, produced and distributed by cultural industries, such as literature, music, photos, films, dance, theatre, etc., “whatever the means and technologies used” (article 4.1 CDCE). The CDCE is indeed technologically neutral and may be adequately employed in the current context of rapid technological progress.

The CDCE addresses two main facets of action in favour of a diversified offer of cultural goods and services. The first one is the recognition of the specificity of those goods and services and, consequently, of the legitimacy of

cultural policies and the need for a specific legal treatment for such goods and services, including in international trade agreements. The CDCE is very flexible regarding the types of measures and policies to be adopted, as well as the sectors in which Parties may decide to intervene in order to protect and promote the diversity of cultural expressions when implementing the convention. It contains, however, no legal obligation for the Parties to adopt “cultural exceptions” in their trade agreements – the CDCE provides rather political support in that sense (Graber 2006; Richieri Hanania 2009 and 2014). Moreover, it cannot modify trade agreements already concluded by its Parties. On this matter, article 20 of the CDCE on the relationship with other international agreements (including trade-related treaties) contains two paragraphs, which at a first glance seem to be irreconcilable. They reflect both the willingness to exclude subordination of the CDCE to other treaties and the desire to not undermine other international commitments previously adopted, including in the trade sector. Through this provision, the CDCE has therefore expressly established a relationship based on equality vis-à-vis other treaties (Richieri Hanania 2009: 327–329).

The second aspect addressed by the CDCE, which is also fundamental towards balanced exchanges of cultural goods and services, is cultural cooperation and, in particular, cultural cooperation in favour of development. The CDCE deals directly with the link between culture and development and reiterates the role of culture in sustainable development (article 13 CDCE), ultimately requiring greater coherence and coordination between policies and actions adopted in different fields, such as economic, social, environmental, cultural and development policies (Richieri Hanania 2014: 297–301 and Richieri Hanania 2015). In order to strengthen international cultural cooperation, the CDCE proposes several tools, such as information exchange among the Parties (articles 9 and 19 CDCE), collaborative arrangements (article 15 CDCE), preferential treatment

for developing countries (article 16 CDCE), as well as an International Fund for Cultural Diversity, a multi-donor voluntary Fund established under its article 18. Between 2010 and 2015, the Fund has supported 78 projects in 48 developing countries, with contributions accounting for an amount of US\$7.6 million. Following the strong involvement of civil society during the CDCE negotiations, its article 11 acknowledges the essential role of civil society in its implementation.

Challenges

Despite its symbolic, political and legal contribution to the “trade and culture” debate and its progressive and significant practical implementation (Richieri Hanania 2014), the CDCE contains few binding obligations on its Parties and remains a hard law instrument with a soft normative content (Vlassis 2011: 495). It provides an important leeway on issues such as cultural cooperation, appropriate cultural policies for the diversity of cultural expressions and the “trade and culture” interface (Neuwirth 2012), but its implementation still remains strongly dependent on each of its Parties’ political will (Richieri Hanania 2014: 297; Vlassis 2015: 257-275). The CDCE implementation is also challenged today by the difficulties encountered by most Parties in completely understanding and appropriately addressing challenges brought by new technologies in the creative economy. In order to guide the implementation and promotion of the CDCE provisions by different stakeholders within the digital environment, new operational guidelines are presently under discussion at UNESCO.

References

- Aylett, Holly (2010) "An International Instrument for International Cultural Policy: the Challenge of UNESCO's Convention on the Protection and Promotion of Diversity of Cultural Expressions 2005". *International Journal of Cultural Studies*, 13(4), p. 355-373.
- Graber, Christoph Beat (2006) "The New UNESCO Convention on Cultural Diversity: A Counterbalance to the WTO?". *Journal of International Economic Law*, 9(3), p. 553-574.
- Musitelli, Jean (2005) "L'invention de la diversité culturelle". *Annuaire français de droit international*, 51, p. 512-523.
- Neuwirth, Rostam (2012) "The Convention on the Diversity of Cultural Expressions: A Critical Analysis of the Provisions", in Kono, Toshiyuki and Van Uytsel, Steven (ed.) *The UNESCO Convention on the Diversity of Cultural Expressions: A Tale of Fragmentation in International Law*, Intersentia, Helsinki, p. 43-70.
- Richieri Hanania, Lilian (2009) *Diversité culturelle et droit international du commerce*, CERIC, Paris, La Documentation française, 480 p.
- Richieri Hanania, Lilian (ed.) (2014) *Cultural Diversity in International Law: The Effectiveness of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, London/New York, Routledge, 320 p.
- Richieri Hanania, Lilian (2015) "The UNESCO Convention on the Diversity of Cultural Expressions as a Coordination Framework to promote Regulatory Coherence in the Creative Economy". *The International Journal of Cultural Policy*, DOI: 10.1080/10286632.2015.1025068, p. 1-20.
- Schorlemer, Sabine von and Stoll, Peter-Tobias (eds.) (2012) *The UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions – Explanatory Notes*, Berlin Heidelberg, Springer-Verlag, 778 p.

- UNESCO (2005) *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, Paris, UNESCO, <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919e.pdf>.
- Vlassis, Antonios (2011) “La mise en œuvre de la Convention sur la diversité des expressions culturelles: portée et enjeux pour l’interface ‘commerce-culture’”. *Études internationales*, 42(4), p. 493-510.
- Vlassis, Antonios (2015) *Gouvernance mondiale et culture : de l’exception à la diversité*, Liège, Presses universitaires de Liège, 325 p.

Tableau – Résumé des principales règles de l'OMC et leur influence sur le secteur culturel

LILIAN RICHIERI HANANIA

Règles en matière de traitement national et d'accès aux marchés

Les principales dispositions du GATT (Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce)

Disposition	Effets sur le secteur culturel
<p>Traitement national (article III)</p> <p>Interdiction de traitement discriminatoire entre produits nationaux et produits étrangers en matière d'imposition et de réglementation intérieure.</p> <p>Objectif : garantir l'égalité des conditions de concurrence entre produits importés et nationaux « similaires » ou « directement concurrents ou substituables ».</p>	<p>Toute exigence de contenu local, du fait qu'elle avantage les produits nationaux similaires ou concurrents, peut être considérée comme violant en principe cet article.</p> <p>Problèmes : difficulté d'établir la « similarité » entre produits culturels ; dans certains cas, c'est en avantageant les produits ou services culturels nationaux qu'il est possible de protéger l'industrie culturelle d'un Etat.</p>

<p>Interdiction des restrictions quantitatives au commerce (article XI). Les restrictions tarifaires (droits de douane, taxes ou autres impositions) sont préférées à toute restriction quantitative (contingents, licences d'importation ou exportation).</p>	<p>Cela implique l'interdiction en principe des quotas à l'importation (y compris de contingents pour les produits culturels).</p>
---	---

Exceptions

L'article XX du GATT prévoit des **exceptions générales** pour l'adoption de mesures nécessaires, entre autres, à la protection de la moralité publique, pour assurer le respect des lois et règlements qui ne sont pas incompatibles avec les dispositions du GATT, imposées pour la protection de trésors nationaux ayant une valeur artistique, historique ou archéologique, etc.

Le **chapeau de l'article XX** exige toutefois que ces mesures ne soient « *pas appliquées de façon à constituer soit un moyen de discrimination arbitraire ou injustifiable entre les pays où les mêmes conditions existent, soit une restriction déguisée au commerce international* ».

Il existe une **exception spécifique pour les films cinématographiques (article IV du GATT)**

– Exceptions générales (article XX du GATT)

Dans la pratique, en raison du cumul de conditions pour qu'elles soient admises par le juge de l'OMC (conditions des alinéas et du chapeau de l'article XX), leur application pour couvrir des préoccupations non commerciales s'est montrée relativement limitée.

– Exception spécifique pour les films cinématographiques (article IV du GATT) : les quotas à l'écran pour les films nationaux sont admis sous certaines conditions :

- uniquement des réglementations quantitatives « intérieures » : pas de restriction quantitative à l'importation de films.

- exclusivement pour les films d'origine nationale (une fraction maximale de films étrangers ne serait pas couverte par cet article).

- les quotas à l'écran ne peuvent discriminer qu'entre films étrangers et films nationaux (une réglementation nationale qui limiterait uniquement la part de marché des films provenant d'un seul Etat serait interdite).

- l'article IV ne concerne pas les services liés aux films cinématographiques ou encore d'autres produits audiovisuels : il ne couvre pas les quotas dans le domaine de la télévision, la radio et d'autres sous-secteurs de l'audiovisuel.

Les subventions (article XVI du GATT et Accord sur les subventions et les mesures compensatoires – SMC).

Obligations de **consultation et de limitation des effets négatifs** de ces mesures sur le commerce.

L'Accord sur les subventions et les mesures compensatoires concerne les **subventions « spécifiques »** (bénéficiant uniquement à une entreprise, une branche de production, ou un groupe d'entreprises ou de branches de production).

Subventions « prohibées » : celles qui, pour être accordées, exigent un certain volume d'exportations ou l'utilisation de produits nationaux pour la production.

Subventions « pouvant donner lieu à une action » : elles sont permises tant qu'aucun Membre ne démontre qu'elles affectent négativement ses intérêts.

Les mesures de financement des produits audiovisuels peuvent être contestées, en raison de la **définition large du terme « subvention »** (article 1:1 de l'Accord SMC). Une « subvention » existe dans l'attribution d'un avantage et peut être soit une contribution financière des pouvoirs publics (y compris les transferts directs de fonds, les transferts directs potentiels de fonds ou de passif, les abandons ou non perception de recettes tels que les incitations fiscales et la fourniture ou l'achat de tout autre bien ou service qui ne soit pas considéré comme faisant partie d'une infrastructure générale), soit *« une forme quelconque de soutien des revenus ou des prix au sens de l'article XVI du GATT de 1994 »*. **Toute attribution d'avantage financier à une industrie nationale** (par exemple, audiovisuelle) **pourrait ainsi en principe être attaquée si elle affecte les intérêts d'un autre Membre.**

L'article III du GATT (traitement national) établit une **exception pour les subventions attribuées directement aux producteurs nationaux** (§ 8, alinéa b). Les subventions accordées directement aux producteurs nationaux de certains produits culturels semblent donc être couvertes par cette exception.

Par contre, les aides financières attribuées indirectement et souvent employées en faveur des industries culturelles (e.g. renonciation à des recettes) devront respecter le traitement national et être appliquées identique-

	<p>ment aux produits nationaux et étrangers. En effet, dans l'affaire <i>Canada – Périodiques</i> (DS31), les remises de taxe ont été considérées comme incompatibles avec l'article III:8. Il s'ensuit que la marge de manœuvre des Membres pour adopter des mesures de soutien financier comme cela leur semble le plus adapté à leurs marchés culturels et à leurs réalités administratives devient réduite.</p>
--	---

Les principales dispositions de l'Accord sur les mesures concernant les investissements et liées au commerce (Accord MIC ou « TRIMs Agreement »)

L'Accord MIC exige le respect des articles III et XI du GATT en ce qui concerne les mesures relatives aux investissements pour le **commerce des marchandises**. De telles mesures devront être **notifiées et progressivement éliminées**.

Sont prohibées, selon cet accord :

- les **prescriptions concernant la teneur en éléments d'origine locale** (ex. : le conditionnement de l'achat de films étrangers à celui de films d'origine nationale) ;
- les **prescriptions d'équilibrage des échanges** (prescriptions proches des exigences de contenu local ; ex. : subvention en matière culturelle dépendant de la distribution ou de l'achat de produits culturels nationaux par les investisseurs étrangers ; exigence de la part d'un Membre selon laquelle les distributeurs étrangers agissant dans le pays doivent distribuer un minimum d'œuvres nationales sur le marché national ou international).

Les principales dispositions de l'AGCS (Accord général sur le commerce des services)

Disposition	Effets sur le secteur culturel
<p>Les services publics</p> <p>L'article 1:3(b) exclut tout « service fourni dans l'exercice du pouvoir gouvernemental », défini comme « <i>tout service qui n'est fourni ni sur une base commerciale, ni en concurrence avec un ou plusieurs fournisseurs de services</i> ».</p> <p>L'article VIII établit des règles précises pour les monopoles et les fournisseurs exclusifs de services : ceux-ci devront agir selon les obligations de l'AGCS du Membre où ils opèrent.</p>	<p>Les services publics de radiodiffusion ne peuvent être exclus de l'application de l'AGCS lorsqu'ils sont en concurrence avec d'autres fournisseurs. Ils sont soumis aux règles de l'AGCS et aux engagements assumés au sein de cet Accord.</p>

Le traitement national et l'accès aux marchés dans l'AGCS ne s'appliquent qu'aux secteurs où les Etats ont pris des engagements (**listes positives par secteurs**).

Les Membres peuvent assumer des engagements et y imposer parallèlement des **limitations et conditions relevant de leurs sensibilités nationales**. Cependant, il est difficile de garantir cet équilibre dans la pratique des négociations en raison des **rapports de force inégaux entre les Membres**.

Par ailleurs, les difficultés de distinction entre produits et services (difficultés renforcées par les nouvelles technologies) et l'application concomitante du GATT et de l'AGCS peuvent restreindre la marge de manœuvre d'un Membre de l'OMC sans qu'aucun engagement dans le secteur des services ait été contracté (ex. affaire *Canada – Périodiques*).

Le **danger de la prise d'engagements** dans le secteur culturel apparaît dans l'affaire *Chine – Publications et produits audiovisuels* (DS363), à propos de mesures affectant la commercialisation et la distribution de certaines publications et certains produits de divertissement audiovisuels de la Chine. Selon les Etats-Unis, les mesures chinoises sont discriminatoires et incompatibles avec les engagements de la Chine au titre de l'AGCS (articles XVI et XVII), de l'article III du GATT et de son Protocole d'accès à l'OMC.

Accès aux marchés (article XVI) : six catégories de **limitations** sont acceptables, à condition d'être introduites expressément dans la liste des Membres, pour les secteurs où ils ont assumé des engagements d'accès aux marchés.

Ce sont en majorité des limitations quantitatives (nombre de fournisseurs, valeur des transactions, nombre d'opérations ou quantité de services, nombre de personnes physiques employées, types d'entité juridique exigé pour la fourniture d'un service et limitations à la participation du capital étranger).

Dans le cas où un Membre assume des engagements dans le secteur de l'audiovisuel, **ces limitations doivent être consignées de manière expresse afin d'être maintenues**. Ex. : restrictions au mouvement de personnes physiques, restrictions à la participation d'actionnaires étrangers, restriction du temps d'antenne autorisé aux productions étrangères, contingents à l'écran d'œuvres télévisuelles, obstacles à l'accès aux réseaux de télécommunication du Membre importateur, politiques d'achat accordant une préférence aux productions nationales ou règlements imposant aux productions nationales de recourir à des studios et laboratoires nationaux. **Dans la pratique, peu d'Etats ont pris des engagements dans le secteur de l'audiovisuel** à travers ce mécanisme, mais cela n'est pas irréversible.

Les **Etats ayant contracté des engagements** dans le secteur de l'audiovisuel sont **en général** ceux qui détiennent une industrie audiovisuelle relativement puissante, ne serait-ce que sur le plan régional (Inde, Japon, Etats-Unis), ou ceux qui, ayant accédé plus tard aux Accords de l'OMC, ont subi de fortes pressions les conduisant à ouvrir leur marché de l'audiovisuel.

<p>Le traitement national (article XVII) : interdiction de favoriser les services et les fournisseurs de services locaux au détriment des services et fournisseurs étrangers. Ces mesures discriminatoires sont interdites lorsqu'un Membre contracte des engagements de traitement national dans sa liste.</p>	<p>Pour l'audiovisuel :</p> <ul style="list-style-type: none"> – les effets sur le <u>commerce transfrontières de supports physiques</u> sont assez proches de ceux résultant des règles touchant aux marchandises en général. – quant à la <u>diffusion par satellite</u>, les conséquences du traitement national peuvent être similaires à celles relatives aux obligations d'accès aux marchés (ex. : il faudra accorder aux entreprises étrangères les mêmes possibilités d'accès aux réseaux de télécommunication que celles attribuées aux entreprises nationales). <p>L'application du principe de traitement national peut contribuer à améliorer les conditions d'accès aux marchés par des entreprises étrangères en raison de son impact sur les éventuelles mesures discriminatoires existantes.</p>
--	---

La réglementation intérieure (articles VI et XVIII)

Plusieurs mesures culturelles peuvent être traitées par la réglementation intérieure d'un Etat : procédures en matière de qualification, normes techniques, prescriptions en matière de licences, dans les secteurs où les Etats ont adopté des engagements.

Objectif : garantir un **standard minimum** dans les réglementations intérieures servant à appliquer des politiques publiques, de manière à éviter qu'elles ne deviennent des barrières au commerce. L'Accord exige ainsi que ces réglementations soient **administrées d'une manière raisonnable**.

Exigence d'« administration d'une manière raisonnable » de ces réglementations : risque qu'elle soit développée dans la jurisprudence de façon à imposer des obligations substantielles de proportionnalité.

Dans la pratique, ces engagements peuvent aussi promouvoir l'accès aux marchés. En effet, les **mesures sont en même temps soumises aux articles VI, XVI (accès aux marchés) et XVII (traitement national) de l'AGCS**. L'obligation de traitement national peut servir à contester des réglementations intérieures considérées illégales (parce qu'elles établissent un traitement différencié et moins favorable à des services similaires ou à des fournisseurs de services similaires). De même, l'article VI contribue à l'ouverture des marchés et à l'accès effectif à ceux-ci.

Il peut être en outre **délicat de distinguer entre ce qui relève des engagements en matière d'accès aux marchés et de traitement national** (devant être fixés de manière précise dans les listes des Membres) **et ce qui appartient à la réglementation intérieure des Etats** (où il doit y avoir une certaine flexibilité d'action, à condition que ces mesures soient appliquées de manière raisonnable, objective et impartiale). Cette distinction est particulièrement subtile depuis l'affaire *Etats-Unis – Jeux* (DS285).

<p>Exceptions générales (article XIV)</p> <p>L'article XIV prévoit, entre autres, des exceptions pour des mesures nécessaires à la protection de la moralité publique ou au maintien de l'ordre public, et nécessaires pour assurer le respect des lois ou réglementations qui ne sont pas incompatibles avec les dispositions de l'AGCS.</p> <p>Le chapeau de l'article XIV exige toutefois que ces mesures ne soient « <i>pas appliquées de façon à constituer soit un moyen de discrimination arbitraire ou injustifiable entre les pays où des conditions similaires existent, soit une restriction déguisée au commerce des services</i> ».</p>	<p>Dans la pratique, le cumul de conditions pour que ces exceptions soient admises par la jurisprudence rend leur application relativement difficile.</p>
<p>Secteur des télécommunications</p> <p>Des différences existent entre la classification contenue dans le document MTN.GNS/W/120 (<i>Services Sectoral Classification List</i>) et celle de la CPC (<i>Provisional Central Product Classification</i> des Nations Unies).</p>	<p>En prenant des engagements en matière de télécommunications, un impact peut en découler pour les industries culturelles nationales, notamment aujourd'hui, avec les nouvelles technologies.</p>
<p>Subventions</p> <p>Les dispositions sur les subventions dans le cadre de l'AGCS sont encore sujettes à des négociations (article XV) : pas encore, pour le commerce des services, de dispositif précis sur les subventions et les critères permettant leur acceptation. Elles sont donc régies pour l'instant par les engagements spécifiques pris par les Membres en matière de traitement national.</p>	<p>La possibilité pour les Membres de subventionner l'industrie audiovisuelle nationale dépend de la mesure de leurs engagements contractés en matière de traitement national dans le secteur.</p>

Règles en matière de traitement de la nation la plus favorisée

Disposition	Effets sur le secteur culturel
<p>GATT : Article I:1 Interdiction de la discrimination entre différents produits étrangers.</p>	<p>À l'exception des situations prévues au paragraphe 2 de ce même article, aucune préférence ne peut être accordée à un produit provenant d'un Membre sans que ce traitement préférentiel ne soit étendu aux produits de tout autre Membre.</p>

AGCS : Article II

Interdiction de la discrimination entre différents services ou fournisseurs de services étrangers.

Les Membres de l'OMC ont été **autorisés, au moment de l'entrée en vigueur des Accords de Marrakech**, à inclure dans une **liste annexe à l'AGCS** toute **exemption à l'obligation** de traitement de la nation la plus favorisée.

Les **exemptions relatives à l'audiovisuel** concernent généralement les accords de coproduction et de partenariats, les accords régionaux ou multilatéraux qui prévoient des préférences entre pays, le traitement préférentiel au temps d'écran, des moyens de représailles contre des mesures unilatérales de la part d'autres pays dans le secteur audiovisuel, ainsi que l'allocation de temps d'écran à des œuvres et des prestataires de services audiovisuels répondant à des critères spécifiques d'origine culturelle. **Elles se justifient dans leur plupart par la promotion de l'identité, de valeurs culturelles et d'objectifs de protection linguistique.** Toutefois, les Membres qui n'ont pas inscrit d'exemption faute d'accords de coproduction ou de fonds régionaux d'aide au cinéma au moment de la signature des accords OMC ne pourront plus le faire.

Pour ceux qui l'ont fait, ces exemptions sont soumises aux limites prévues par l'AGCS : **limitation de durée et réexamen périodique** par le Conseil du commerce des services, même si la majorité des Membres refuse d'indiquer une durée précise pour ces exemptions. Par ailleurs, des pressions pour l'élimination ou du moins la réduction de la portée de ces exemptions dans le secteur audiovisuel à travers des **demandes de « clarifications et précisions »** mettent en péril cette possibilité.

Règles en matière de transparence (AGCS)

Disposition	Effets sur le secteur culturel
<p>Article III de l'AGCS : Les Membres se tiennent mutuellement informés à propos des mesures qu'ils adoptent dans les différents secteurs des services.</p>	<p>Un répertoire plus complet de législations en matière de politique culturelle pourrait promouvoir une meilleure connaissance et compréhension des mesures adoptées par les différents Membres selon leurs circonstances particulières, ce qui contribuerait à leur légitimation et servirait éventuellement d'inspiration pour d'autres pays.</p> <p>Cependant, il faut faire attention à l'écart des moyens entre les pays développés et les pays en développement ou moins avancés. Il existe un risque d'excès dans la proposition, faite par certains Membres, d'exigence de « notification préalable » (<i>prior notice</i>), qui impliquerait une plus grande participation à la procédure (interne) d'adoption d'une mesure, ce qui n'était pas prévu initialement par l'AGCS. Dans le secteur culturel, ce type d'intervention dans l'élaboration de la réglementation intérieure des Etats peut s'avérer très dangereux.</p>

Règles en matière de droits d'auteur et de droits voisins

Disposition	Effets sur le secteur culturel
-------------	--------------------------------

Deux groupes principaux de règles dans l'**Accord sur les ADPIC** (*Accord sur les aspects des droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce*):

- celles qui définissent des **standards de protection minimum** (application des dispositions de la Convention de Berne sur les œuvres littéraires et artistiques et de la Convention de Rome sur les droits voisins à tous les Membres de l'OMC).

- celles qui décrivent les **procédures et les remèdes** devant être prévus par les Membres de l'OMC dans leurs législations nationales (**protection effective** des droits de propriété intellectuelle).

L'un des objectifs primordiaux : promouvoir la **créativité**, en garantissant aux créateurs la rémunération de leur travail (en les incitant, par conséquent, à investir dans la création) et au public, l'accès à l'information et à la culture.

Les industries culturelles les plus puissantes œuvrent davantage aujourd'hui dans le sens du **renforcement et de la généralisation de la protection de la propriété intellectuelle** (extension au plus grand nombre d'Etats et augmentation de la durée de la protection).

Une **perspective à fort caractère économique du sujet** risque de :

- diminuer l'accès du public aux œuvres ;

- diminuer les bénéfices pour l'auteur ; et

- renforcer les bénéfices pour les autres titulaires de droits d'auteur.

Exceptions à la protection des droits d'auteur : extension par l'**article 13**, à tous les droits patrimoniaux d'auteur, du « **test de trois étapes** » (prévu initialement par la Convention de Berne uniquement pour le droit de reproduction de l'auteur).

Ce test exige que les exceptions ne soient prévues que pour des **cas spéciaux** ; qu'elles **ne portent pas atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre** (exploitation à laquelle l'auteur pourrait raisonnablement s'attendre) ; et qu'elle **ne cause pas de préjudice injustifié aux intérêts légitimes des titulaires du droit d'auteur**.

Malgré une « flexibilité apparente » de ce test, appliqué au cas par cas par le juge de l'OMC, il a été **interprété restrictivement** (ex. *aff. Etats-Unis – Article 110(5) de la loi sur le droit d'auteur*).

Par ailleurs, l'article 71 de l'Accord sur les ADPIC témoigne de la **tendance au renforcement de la protection** (ex. *WIPO Copyright Treaty*).

Cela peut contribuer au **déséquilibre entre la protection des détenteurs des droits et l'encouragement de la créativité** à travers l'accès du public aux œuvres de l'esprit.

The Information Technology Agreement (ITA)

ROSTAM J. NEUWIRTH¹

Background

The Information Technology Agreement (ITA) was concluded in December 1996 as a part of the declaration issued by the Singapore Ministerial Conference held one year after the creation of the World Trade Organization (WTO). Adopted as a plurilateral agreement between 29 WTO members, it entered into effect in 1997 with the objective of recognizing the “key role of trade in information technology products in the development of information industries and in the dynamic expansion of the world economy” (ITA Declaration 1996). In substance, it entails the obligation of signatory members to enhance market access opportunities for information technology (IT) products by notably binding and eliminating customs duties and other duties and charges of any kind on this category of products. Since the inception in 1997, the ITA has grown from 29 to 82 of the total of the current 162 WTO members but in effect covers approximately 96 per cent of world trade in information technology products (WTO Committee 2015).

¹ Mag. iur. (University of Graz), LL.M. (McGill), Ph.D. (European University Institute); Associate Professor at the University of Macau, Faculty of Law.

With trade in IT products growing rapidly, soon after the adoption of the ITA, efforts were undertaken to expand the list of covered products by an additional 201 categories of IT products (Portugal-Perez, Reyes and Wilson 2010). The efforts were successful, when in December 2015 the Nairobi Ministerial Conference effectively expanded the list of covered IT products. Newly added IT products included two main categories listed in the Annex (WTO Nairobi Ministerial Declaration 2015). The first category are Attachment A Products, which bear specific Harmonized System (HS) 2007 subheadings, such as microphones, loudspeakers, “smart cards”, television cameras, digital cameras and video camera recorders as well as video games and video game consoles. The second category are Attachment B products, which comprise 10 groups of products regardless of their HS classification but include products like Multi-component integrated circuits (MCOs), touch screens, ink cartridges, and portable interactive electronic education devices primarily designed for children.

The ITA Agreement, Culture and the Creative Economy

Information technologies form one of the cornerstones of the growing global “knowledge-based” or “information economy”. In parallel, a cultural economy developed, which gradually began to converge with the information economy to what is now commonly called a “creative economy” (Venturelli 2001; UNCTAD 2008 and 2010). Similar to the concept of culture, the creative economy was termed an “evolving concept”, which “entails a shift from the conventional models towards a multidisciplinary model dealing with the interface between economics, culture and technology and centred on the predominance of services and creative content” (UNCTAD 2008: iii and 3-4). Thus

far the creative economy has also been defined as comprising cultural and creative industries (CCI) (Garnham 2005), which have been constantly evolving as “concentric circles” (Throsby 2008). Virtually in all sectors of the economy a trend of convergence can be observed, which has led to the term “convergenomics” (Lee and Olson 2010). A converging economy is characterised by the production of so-called convergence products, such as “smart phones”, which merge several separated devices, technologies, and industries and also alter the way products are produced, distributed and consumed. In a converging and creative economic environment, which strongly relies on information technology and digital technology, it means that any industry is potentially a creative industry given that almost all industrial sectors are relying on innovation (Galloway and Dunlop 2007: 19). These trends are highly problematic for the traditional legal distinction between cultural and “purely” economic products. The reason is that the creative industries’ dual, i.e. cultural and economic nature, are increasingly blurring formerly well-established lines of legal distinctions (Neuwirth 2015).

The ITA Agreement: A Brief Assessment

Despite the recent progress made in terms of the expansion of covered categories of IT products, the ITA Agreement will continue to face serious challenges in terms of customs classification against the backdrop of rapid technological evolution of the IT sector and a general trend towards greater convergence in the global economy. The convergence of economic products in general, including both goods and services, also has important implications for the “culture and trade debate”, as exemplified by the legal relations between the WTO covered agreements and the UNESCO Convention on the Protection and Promotion

of the Diversity of Cultural Expressions (CDCE) and the question of establishing a coherent regulatory framework for international trade in the era of an emerging creative economy (Richieri Hanania 2015). The challenges include notably the classification and distinction of various information technology products as either specific cultural or ordinary economic products and the question of their separate or joint regulation (Guèvremont et al. 2015; Neuwirth 2015; Weber and Burri 2013). A further challenge comes from regionalism, *i.e.* the increasing negotiation and conclusion of regional trade agreements, which contain important chapters on digital or information technology products (Mann and Liu 2008; Weber 2015).

References

- Galloway, Susan and Dunlop, Stewart (2007) “A Critique of Definitions of the Cultural and Creative Industries in Public Policy”. *International Journal of Cultural Policy*, 13(1), p. 17-31.
- Garnham, Nicholas (2005) “From Cultural to Creative Industries”. *International Journal of Cultural Policy*, 11(1), p. 15-29.
- Guèvremont, Véronique et al. (2015) “Le renouvellement de l’exception culturelle à l’ère du numérique” (22 October 2015), <http://www.coalitionfrancaise.org/wp-content/uploads/2015/10/RIJDEC-Le-renouvellement-de-lexception-culturelle-%C3%A0-l%C3%A8re-du-num%C3%A9rique-22-10-15.pdf>.
- ITA Declaration (1996) “WTO Ministerial Conference, *Ministerial Declaration on Trade in Information Technology Products*”. WT/MIN(96)/16 (13 December 1996).

- Lee, Sang M. and Olson, David L. (2010) *Convergenomics: Strategic Innovation in the Convergence Era*. Farnham, Gower.
- Mann, Catherine and Liu, Xuepeng (2008) “The Information Technology Agreement: sui generis or model stepping stone?”, in Richard Baldwin and Patrick Low (eds.), *Multilateralizing Regionalism*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 182-216.
- Neuwirth, Rostam J. (2015) «Global Market Integration and the Creative Economy: The Paradox of Industry Convergence and Regulatory Divergence”. *Journal of International Economic Law*, 18(1), p. 21-50.
- Portugal-Perez, Alberto, Reyes, José-Daniel and Wilson, John S. (2010) “Beyond the Information Technology Agreement: Harmonisation of Standards and Trade in Electronics”. *The World Economy*, 33(12), p. 1870–1897.
- Richieri Hanania, Lilian (2015) “The UNESCO Convention on the Diversity of Cultural Expressions as a Coordination Framework to promote Regulatory Coherence in the Creative Economy”, *The International Journal of Cultural Policy*, DOI: 10.1080/10286632.2015.1025068, p. 1-20.
- Throsby, David (2008) “The Concentric Circles Model of the Cultural Industries”, *Cultural Trends*, 17(3), p. 147-164.
- UNCTAD (United Nations Conference on Trade and Development) (2008) *World Creative Economy Report 2008: The challenge of assessing the creative economy towards informed policy-making*. Geneva, UNCTAD.
- UNCTAD (United Nations Conference on Trade and Development) (2010) *World Creative Economy Report 2010: Creative Economy: A Feasible Development Option*. Geneva, UNCTAD.
- Venturelli, Shalini (2001) *From the Information Economy to the Creative Economy: Moving Culture to the Center of International Public Policy*. Washington, DC, Center for Arts and Culture.

- Weber, Rolf H (2015) "Digital Trade and E-Commerce: Challenges and Opportunities of the Asia-Pacific Regionalism". *Asian Journal of WTO & International Health Law and Policy*, 10(2), p. 321-347.
- Weber, Rolf H. and Burri, Mira (2013) *Classification of Services in the Digital Economy*. Heidelberg, Springer, 2013.
- WTO Committee (2015) "Committee of Participants on the Expansion of Trade in Information Technology Products, *Status of Implementation (Note by the Secretariat)*". G/IT/1/Rev.54 (5 October 2015).
- WTO Nairobi Ministerial Declaration (2015) "Ministerial Conference, *Ministerial Declaration on the Expansion of Trade in Information Technology Products*". WT/MIN(15)/25 (16 December 2015).

Audiovisual na Internet: homogeneização ou diversidade cultural?

LUIS A. ALBORNOZ



<http://diversidadaudiovisual.org>



Diversidad cultural y audiovisual: buenas prácticas e indicadores (2012-2014)

Diversidad en la industria audiovisual en la era digital (2015-2016)



Universidad
Carlos III de Madrid



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD

Audiovisual: homogeneização ou diversidade?

Ideia 1: A problemática da homogeneização no domínio da cultura e da comunicação não é nova

Ela está diretamente relacionada com os processos de **internacionalização das indústrias culturais** ao longo de todo do século XX

A internacionalização da **indústria cinematográfica** no começo do século passado - e o conseqüente perigo de homogeneização - pode nos oferecer um claro exemplo:

Grã-Bretanha: **invasão de filmes 'made in USA'**



Screen Quota System (Cinematograph Films Act 1927 – 1985)

Luis A. Alborno – IIGG, UBA / CONICET

Audiovisual: homogeneização ou diversidade?

Reações políticas nacionais

Cuán satisfechos nos sentiríamos si las **diversas comunidades locales** que forman nuestro país siguieran nuevamente sus propios caminos y, fieles a sí mismas, se aplicaran a **hacer cosas diferentes a las de sus vecinos**.

Nada hay más lamentable que el prestigio, según muchos desmesurado, de que disfrutan las modas y normas artísticas que llegan de las grandes capitales.

De ahora en adelante, **cada uno de los componentes de la feliz Inglaterra debe ser feliz a su manera**. ¡Muerte a Hollywood!

John Maynard Keynes

Presidente do Conselho das Artes da Grã-Bretanha (1946)

Luis A. Albornoz – IIGG, UBA / CONICET

Audiovisual: homogeneização ou diversidade?

Reação da comunidade internacional - UNESCO

- Proposta de uma Nova Ordem Mundial da Informação e da Comunicação (Nomic) nos anos '70 —————> Relatório MacBride (1980)
- Conferências intergovernamentais sobre políticas culturais: Europa (1972), Ásia (1973), África (1975) e ALC (1978) —————> Conferência Mundial sobre Políticas Culturais – Mondiacult 1982

Documentos da época atestam a necessidade de:

- proteger a diversidade e a identidade das nações contra a crescente mercantilização da cultura
- controlar o fluxo de informação e cultura exercida pelos países centrais



Consequência: as ações da UNESCO foram punidas com a **retirada dos EUA** (R. Reagan) em 1984, e da **Grã-Bretanha** (M. Thatcher) em 1985

Luis A. Albornoz – IIGG, UBA / CONICET

Audiovisual: homogeneização ou diversidade?

Reações do âmbito académico

- **Sociologia crítica:** Escola de Frankfurt: W. Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer...
- **Economia crítica da cultura-comunicação:** H. Schiller, D. Smythe, T. Guback, R. McChesney, V. Mosco, N. Garnham, P. Golding, G. Murdock, B. Miège, P. Flichy...
- **Pensamento crítico iberoamericano sobre comunicação:** H. Muraro, A. Pasquali, A. Mattelart, S. Capparelli, O. Jambeiro, E. Bustamante, R. Zallo, E. Sánchez Ruiz...

Denúncia: concentração empresarial / desigualdades / funcionamento transnacional / imperialismo e colonização cultural / perda de valores endógenos

Luis A. Albornoz – IIGG, UBA / CONICET

Audiovisual: homogeneização ou diversidade?

Ideia 2: A Convenção sobre a proteção e promoção de diversidade das expressões culturais é uma valiosa nova ferramenta para as políticas culturais

- É uma **resposta aos perigos de acabar com as políticas públicas** em matéria de cultura e comunicação (debate sobre GATT-GATS / disputas na OMC)
- Reconhece a natureza específica dos **bens e serviços culturais** como **portadores de identidade, valores e sentidos**
- Reafirma o **direito soberano dos Estados para elaborar políticas culturais**
- É um instrumento do presente e do futuro
- **Tratado internacional juridicamente vinculante** – ratificado por 143 países + UE

Luis A. Albornoz – IIGG, UBA / CONICET

Audiovisual: homogeneização ou diversidade?

Impacto da Convenção

- Iniciativas nacionais e locais
- Fundo Internacional para a Diversidade Cultural – FIDC
- Relatórios quadrienais
- Incorporação de capítulos especiais (Cultura) em acordos internacionais de cooperação
- Catálogos de melhores / boas práticas (iniciativas destinadas a favorecer a diversidade cultural)

Luis A. Albornoz – IIGG, UBA / CONICET

Audiovisual: homogeneização ou diversidade?

Ideia 3: O novo ecossistema digital é um dos maiores desafios que deve enfrentar a *Convenção*

Como conseguir hoje o acesso equitativo a uma gama rica e diversificada de expressões culturais procedentes de todas as partes do mundo?

Redes e suportes digitais: vêm complicar o quadro e reavivar um discurso tecno-determinista ————— + tecnologias digitais = + DC

Discurso desconhece:

- A re-territorialização da internet através do *copyright*
- A etiquetagem de conteúdos (*tag*) por parte dos poderosos motores de busca
- O peso dos novos intermediários digitais (de Hollywood a Hollyweb)
- O caráter socialmente construído dos mercados da informação, da comunicação e da cultura

Luis A. Albornoz – IIGG, UBA / CONICET

Audiovisual: homogeneização ou diversidade?

EUA não assinou a Convenção

Posição dos EUA (2005): "(...) a presente Convenção (...) poderia ser utilizada pelos Estados para justificar políticas que poderiam ser usadas ou violadas para controlar a vida cultural de seus cidadãos"

- **Principal produtor e exportador de bens e serviços audiovisuais**
- **Principal propulsor do comércio eletrônico** (através dos tratados de livre comércio com diferentes países e regiões do mundo)
- **Papel altamente beligerante na OMC** (vs. China, vs. Turquia)
- **Sede das principais multinacionais do audiovisual na paisagem digital** (Google, Facebook, Amazon...)

Luis A. Albornoz – IIGG, UBA / CONICET

Audiovisual: homogeneização ou diversidade?

Poder econômico (e político) das multinacionais

Top 100 - International Media Corporations

1.	Comcast (Philadelphia / USA)	€ 51.769 billion
2.	Google Inc. (Mountain View / USA)	€ 49.681 billion
3.	The Walt Disney Company (Burbank / USA)	€ 39.368 billion
4.	News Corp. Ltd. / 21st Century Fox (New York / USA)	€ 30.441 billion
5.	Netflix, LLC (El Segundo / USA)	€ 24.318 billion
6.	Viacom Inc./CBS Corp. (New York / USA)	€ 20.767 billion
7.	Time Warner Inc. (New York / USA)	€ 20.594 billion
8.	Sony Entertainment (Tokyo / JP)	€ 20.149 billion
9.	Bertelsmann SE & Co. KGaA (Gütersloh/GER)	€ 18.675 billion
10.	Apple Inc. (Cupertino / USA)	€ 13.596 billion
11.	Carrefour (Paris / FRA)	€ 12.877 billion
12.	Liberty Media Corp./Liberty Interactive (Englewood, CO / USA)	€ 11.253 billion
13.	Dish Network Corporation (Englewood, CO / USA)	€ 10.990 billion
14.	Vivendi S.A. (Paris / FRA)	€ 10.089 billion
15.	Tencent Holdings Ltd. (Shenzhen / CHN)	€ 9.845 billion
16.	Fluorfenel Bachler Corporation (New York / USA)	€ 9.464 billion
17.	Facebook, Inc. (Palo Alto / USA)	€ 9.384 billion
18.	Regent Games, (Toronto / CA)	€ 8.765 billion
19.	The Hearst Corporation (New York / USA)	€ 7.793 billion
20.	Microsoft Corporation (Redmond / USA)	€ 7.247 billion
21.	Legendre Media (Paris / FRA)	€ 7.170 billion
22.	RELX Group (London / GB)	€ 7.141 billion
23.	Charter Comm. Inc. (St. Louis / USA)	€ 6.896 billion
24.	Brascanberg L.P. (New York / USA)	€ 6.773 billion
25.	ABB (Berlin, München/GER)	€ 6.284 billion
26.	Pearson plc (London / UK)	€ 6.046 billion
27.	Adventia Publications (New York / USA)	€ 6.022 billion
28.	BBK (London / UK)	€ 5.960 billion
29.	Baidu Inc. (Beijing / CHN)	€ 5.871 billion
30.	Globe Comunicação e Participações S.A. (Rio de Janeiro / BRA)	€ 5.204 billion

Luis A. Albornoz – IIGG, UBA / CONICET

Audiovisual: homogeneização ou diversidade?

Poder econômico (e político) das multinacionais

➤ **Estratégias de evasão impositiva – “otimização fiscal”** (sedes contábeis em paraísos fiscais: Ilhas Virgens, Ilhas Cayman, Bermudas...)

➤ EUA: Internal Revenue Service, Congresso e Senado estabeleceram que **Apple** evadiu 74 bilhões de USD de impostos durante 2009-2012

➤ **Funcionamento dos motores de busca de conteúdos:** algoritmos secretos e promoção de conteúdos patrocinados

➤ **Google** é utilizado em 95% das buscas *online* feitas na Europa

➤ **Tratamento de dados pessoais para fins comerciais** (*big data* vs. privacidade): informações relevantes sobre os padrões de consumo, permitindo personalizar a gama de produtos e serviços

➤ Último capítulo: **CE vs. Google** - “abuso de posição dominante” por seu sistema operacional Android para smartphones e tablets

Luis A. Albornoz – IIGG, UBA / CONICET

Audiovisual: homogeneização ou diversidade?

Processos de re-intermediação

➤ Nas novas redes e suportes digitais se verifica um processo de **re-intermediação** promovido por **novos agentes** – como Google, Youtube, Facebook, Spotify... – e alianças deles com **tradicionais conglomerados midiático-culturais**, que promovem um questionamento acerca da **DC** nas redes digitais

➤ A atuação desses **intermediários ou gatekeepers da paisagem digital** forma uma espécie de “gargalo” que dá **visibilidade** e promove determinados conteúdos culturais (“os mais vendáveis”) em detrimento de outros

➤ A postulada “cauda longa” - metáfora que faz referência à ampla disponibilidade de conteúdos através das redes digitais - funciona como uma “cauda longa invisível”

Fonte: **DECLARAÇÃO SOBRE A PROTEÇÃO E PROMOÇÃO DA DIVERSIDADE CULTURAL NA ERA DIGITAL** (workshop internacional Proteção e promoção da diversidade no meio audiovisual na era digital, 3-4.X.2013, UC3M)

Luis A. Albornoz – IIGG, UBA / CONICET

Audiovisual: homogeneização ou diversidade?

Oligopólios na distribuição de conteúdos

Em contraste com os canais de distribuição físicos que muitas vezes operam em nível nacional ou local, a distribuição *online* permite a internacionalização do negócio de distribuição de conteúdos

➤ **Indústria da música:** iTunes (Apple) quota de mercado de 58,4% nos EUA em 2014 // Spotify, Deezer e Pandora capturam + de 80% dos assinantes de serviços de *streaming* de música no mundo



➤ **Televisão:** iTunes domina o mercado de TVOD e Amazon Prime Instant Video e Netflix o mercado de SVOD (Subscription Video on Demand)

➤ **Livros:** Amazon domina o mercado de venda de livros digitais – quota de mercado de 60% dos *ebooks* nos EUA e de 78% no Reino Unido

Luis A. Albornoz – IIGG, UBA / CONICET

Audiovisual: homogeneização ou diversidade?

Reflexões finais

➤ Apesar das possibilidades que o **novo cenário digital** traz para a realização do princípio da diversidade no campo das indústrias culturais, existem **sérios riscos**

➤ **A luta pela diversidade vai contra as maiores tendências de comunicação e cultura na economia global** construída nas últimas duas décadas: os processos de concentração e financiarização (nacionais/global) têm piorado com **efeitos nocivos contra a diversidade oferecida e consumida**

➤ A verdadeira diversidade depende de:

- **Produção:** coexistência de grandes corporações, pequenas e médias empresas, de serviço público, terceiro sector
- **Distribuição:** oligopólios, distribuidores locais
- **Comercialização e visibilidade**
- **Demanda e consumo efetivo**

Luis A. Albornoz – IIGG, UBA / CONICET

Audiovisual: homogeneização ou diversidade?

Reflexões finais

A **diversidade de um sistema audiovisual** depende de uma multiplicidade de factores. A fim de **avaliar a diversidade** que se deve considerar, pelo menos, o seguinte:

➤ A capacidade de produção, distribuição e exibição/difusão de conteúdos audiovisuais não deve estar concentrada em um pequeno número de agentes. Esses agentes devem apresentar diferentes tipos de propriedade, tamanho e origem geográfica.

➤ O sistema deve oferecer diferentes conteúdos (variedade, equilíbrio e disparidade) em termos de valores, identidade e estética. Estes devem refletir os vários grupos que coexistem ao interior de uma sociedade e refletir as culturas estrangeiras.

➤ Os cidadãos devem poder acessar e fazer suas escolhas a partir de um grande número de conteúdos audiovisuais. E devem até mesmo ter a oportunidade de criar e disseminar conteúdos próprios.

Fonte: <http://diversidadaudiovisual.org/glosario-2/d> Fonte: <http://diversidadaudiovisual.org/glosario-2/d/>

Luis A. Albornoz – IIGG, UBA / CONICET

Extrait du Rapport “Le renouvellement de l’exception culturelle à l’ère du numérique”

Sections II.1 et II.3

LILIAN RICHIERI HANANIA

Rapport présenté au Gouvernement de la Fédération Wallonie-Bruxelles à l’occasion du Colloque organisé le 25 octobre 2015 à Mons pour célébrer le dixième anniversaire de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles

Auteurs du rapport : Véronique Guèvremont (dir.), Ivan Bernier, Géraud de Lassus Saint-Geniès, Rostam J. Neuwirth, Lilian Richieri Hanania, Ivana Otasevic et Hélène Ruiz Fabri

Membres du Réseau International des Juristes pour la Diversité des Expressions Culturelles



Octobre 2015

Sections II.1 et II.3 du Rapport du RIJDEC

Lilian Richieri Hanania¹

Avocate, Chercheure associée à l'Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne et à l'Université de Rouen, Chercheure auprès du Centre d'études Société et Technologie (CEST) de l'Université de São Paulo – USP.

¹

L'intégralité du Rapport est disponible sur
<https://www.fd.ulaval.ca/accueil-rijdec>
 (...)

II. La prise en compte de la spécificité des produits et services culturels à l'ère du numérique

L'incorporation de références explicites à la CDEC dans les accords de commerce devrait s'accompagner de clauses reflétant la nature spécifique des biens et des services culturels. Il est vrai que des modèles dignes d'intérêt se sont développés non seulement avant, mais aussi depuis l'adoption de la CDEC. Néanmoins, la libéralisation du commerce électronique (II.1) et les défis véhiculés par la convergence d'une pluralité de secteurs maintenant associés à la production, la distribution et la dissémination de contenus culturels (II.2), incitent à envisager une redéfinition et une extension de l'exception culturelle afin de la rendre mieux adaptée à la réalité du numérique (II.3). À titre complémentaire, il peut par ailleurs être utile de réfléchir à d'autres techniques permettant de promouvoir les objectifs et principes de la CDEC, de manière à assurer une prise en compte effective de la spécificité des biens et des services culturels dans les accords de commerce (II.4).

II.1 Le traitement du commerce électronique dans les accords commerciaux et ses défis pour la diversité des expressions culturelles

La libéralisation du commerce électronique présente un lien flagrant avec la libéralisation des produits et services culturels. À titre d'illustration, sur le site de l'OMC, lorsque des exemples sont donnés de produits distribués électro-

niquement, sont immédiatement indiqués « les livres, les œuvres musicales et les vidéos transmis par le biais des lignes téléphoniques ou par Internet »².

Un Programme de travail sur le commerce électronique a été établi dès 1998 par le Conseil général de l'OMC³. Aux fins de ce programme, « commerce électronique » renvoie à la production, la distribution, la commercialisation, la vente ou la livraison de produits et services par des moyens électroniques (§ 1.3 du Programme de travail). Depuis, les discussions entre les Membres de l'OMC à ce sujet se déroulent au sein des conseils de l'Organisation traitant du commerce des marchandises, du commerce des services, de la propriété intellectuelle, et du commerce et du développement. Parmi les sujets débattus, figurent *inter alia* la classification du contenu des transmissions électroniques, l'impact fiscal du commerce électronique, la participation des pays en développement au commerce électronique et ses effets, ainsi que l'imposition de droits de douane sur les transmissions électroniques. Sur ce dernier sujet, les Membres ont convenu de conserver leur pratique de ne pas imposer de tarifs douaniers sur ces transmissions (§ 34 de la Déclaration de Doha), en reconnaissant qu'il « importe de créer et de maintenir un environnement favorable au développement futur du commerce électronique »⁴.

Tandis que la question de l'application ou de la non-application de droits de douane est plus aisément perceptible et significative dans un contexte de commerce des marchandises, le commerce des services par voie électronique est de fait traité au sein des listes des Membres de l'OMC

² Voir : OMC, « Commerce électronique », www.wto.org/french/thewto_f/whatis_f/tif_f/bey4_f.htm (consulté le 18 octobre 2015).

³ Pour plus d'informations, voir : OMC, « Programme de travail sur le commerce électronique », 25 septembre 1998, www.wto.org/french/tratop_f/ecom_f/wkprog_f.htm (consulté le 18 octobre 2015).

⁴ Déclaration ministérielle de Doha, adoptée le 14 novembre 2001, WT/MIN(01)/DEC/1, 20 novembre 2001, www.wto.org/french/thewto_f/minist_f/min01_f/mindecl_f.htm#electronic (consulté le 18 octobre 2015).

en tant que modalité de fourniture d'un service, chaque Membre pouvant s'il le souhaite s'abstenir de prendre des engagements relatifs à cette modalité de fourniture pour un secteur donné de sa liste d'engagements. L'extension naturelle du mode de fourniture transfrontière à la fourniture d'un service par voie électronique est considérée conforme au postulat de « neutralité technologique », soutenu de manière générale par les Membres de l'OMC. En effet, il est utile de rappeler que « [l]a notion de "neutralité technologique" dans l'AGCS [*Accord général sur le commerce des services*] a été défendue dans l'affaire *Chine – Publications et services audiovisuels* par [l'Union européenne] lors de sa soumission en tant que tierce partie, et également par les États-Unis, pour qui, comme le rappelle le Groupe spécial, "le principe de neutralité technologique est compatible (...) avec l'idée que l'AGCS est suffisamment dynamique pour que les Membres n'aient pas besoin de renégocier l'Accord ni leurs engagements compte tenu de l'évolution constante de la technologie" (Rapport du Groupe spécial, § 7.1160). Tout en se référant au Rapport du Groupe spécial dans l'affaire *États-Unis – Jeux* (où le principe de neutralité technologique avait été considéré comme paraissant être "largement partagé parmi les Membres de l'OMC"), le Groupe spécial constitué pour traiter cette affaire a considéré ne pas avoir besoin d'invoquer un tel principe pour interpréter l'engagement de la Chine concernant les services de distribution d'enregistrements sonores (§ 7.1258) »⁵. L'incertitude quant à la classification des contenus numériques comme des produits ou des services demeure, néanmoins, une pierre d'achoppement dans toute tentative de simplification à des fins de détermination de la règle de

⁵ L. Richieri Hanania, *Diversité culturelle et droit international du commerce*, CERIC, Paris, La Documentation française, 2009, p. 195, à la note 402 ; *Accord général sur le commerce des services*, annexe 1B de l'*Accord instituant l'OMC*, 15 avril 1994, (1995) 1869 R.T.N.U. 219, (1994) 33 I.L.M. 1167 (entré en vigueur le 1er janvier 1995 ; ci-après « AGCS »).

droit applicable. Les difficultés de classification des nouveaux produits et services permis par les nouvelles technologies ajoutent à la complexité du sujet⁶.

Dans le cadre des accords bilatéraux ou régionaux de commerce, tant les États-Unis que l'Union européenne ont tenté de promouvoir le commerce électronique avec leurs partenaires commerciaux en établissant des principes d'ouverture des marchés. Leurs accords diffèrent toutefois et reflètent en définitive leurs positionnements respectifs concernant la spécificité des produits et services culturels.

Les accords négociés par les États-Unis⁷ démontrent l'intention manifeste de cet État de consolider sa position déjà prédominante sur le marché des produits numériques. La « fourniture de services par voie électronique » y est distinguée du « commerce des produits numériques ». Le chapitre sur les services fournis par voie électronique renvoie aux dispositions de libéralisation énoncées dans d'autres chapitres de l'accord. Dans l'accord avec Singapour, par exemple, ces dispositions sont celles relatives au commerce transfrontalier des services, aux services financiers, aux investissements, ainsi qu'aux réserves et exceptions que les parties ont pu établir au titre de ces chapitres. Quant au commerce des produits numériques, ces accords les définissent comme une catégorie à part, comprenant « *computer*

⁶ Voir la sous-section II.2 du présent rapport.

⁷ Pour un examen des accords de libre-échange conclus par les États-Unis avec la Jordanie, le Chili, Singapour, les pays ALECA+ (Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Costa Rica et République Dominicaine), l'Australie et le Maroc, ainsi que leurs dispositions pouvant avoir un impact sur la diversité culturelle (incluses dans les chapitres sur le commerce des services, les investissements, la propriété intellectuelle et le commerce électronique), voir L. Richieri Hanania, *Diversité culturelle et droit international du commerce*, op.cit., p. 210-220. Sur le commerce électronique, voir *ibid.*, p. 212, 218 et 219. Voir également L. Richieri Hanania, « Cultural Diversity and Regional Trade Agreements: The European Union Experience with Cultural Cooperation Frameworks », *Asian Journal of WTO & International Health Law and Policy*, vol. 7, no 2, septembre 2012, p. 423-456, aux pages 430-435, http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2087639 (consulté le 18 octobre 2015).

programs, text, video, images, sound recordings, and other products that are digitally encoded and transmitted electronically, regardless of whether a Party treats such products as a good or a service under its domestic law » (nos soulignés). L'application des réserves ou exceptions adoptées par les États parties à ces accords, dans le chapitre sur le commerce des services, afin de maintenir leur marge de manœuvre en matière de politique culturelle dans des secteurs comme celui des services audiovisuels, peut ainsi être immédiatement écartée lorsqu'il s'agit des produits numériques, notamment si ces réserves ne mentionnent pas expressément la fourniture en format numérique. Notons que la définition des produits numériques qui est intégrée au chapitre sur le commerce électronique incorpore d'ailleurs des services traditionnellement considérés comme appartenant au secteur de l'audiovisuel, ce qui peut être une source de confusion et d'insécurité juridique pour les Parties.

En effet, un régime juridique particulier s'applique à ces produits. Premièrement, l'imposition de tarifs douaniers sur les transmissions électroniques est interdite. Ensuite, les parties assument l'obligation de traitement national quant à ces produits. À ce sujet, une évolution dans le texte des accords peut être observée. L'accord avec le Chili, signé en juin 2003, prévoit à son article 15.4, § 1 : « *[a] Party shall not accord less favorable treatment to a digital product than it accords to other like digital products, on the basis that: (a) the digital product receiving less favorable treatment is created, produced, published, stored, transmitted, contracted for, commissioned, or first made available on commercial terms in the territory of the other Party; or (b) the author, performer, producer, developer, or distributor of such digital products is a person of the other Party* ». Dans les accords signés par la suite, la discrimination entre produits nationaux et étrangers est également interdite selon un critère plus large, correspondant mieux aux types de mesures et politiques culturelles adoptées généralement par les pays et qui visent à bénéficier aux produits nationaux, plutôt qu'à défavoriser

les produits d'un pays étranger en particulier. Ce critère se lit : « *so as otherwise to afford protection to the other like digital products that are created, produced, published, stored, transmitted, contracted for, commissioned, or first made available on commercial terms in its territory* » (voir, par exemple, l'article 14.3, § 3 de l'ALECA). Enfin, le régime juridique applicable aux produits numériques dans les accords bilatéraux commerciaux récents avec les États-Unis prévoit également le traitement de la nation la plus favorisée. Toute préférence accordée aux produits numériques provenant d'un pays donné doit ainsi être étendue à ceux originaires des parties à ces accords. Si des réserves à ces obligations pouvaient être exigées par les partenaires commerciaux des États-Unis lors de la négociation de ces accords, en pratique les pays de l'Amérique centrale et le Maroc, par exemple, ne l'ont pas fait. Il sera intéressant de connaître sur ce point la position des États parties au Partenariat Transpacifique (PTP). Compte tenu du fait que les États-Unis ont participé à la négociation de ce partenariat impliquant douze États des Amériques, de l'Asie et du Pacifique, on peut s'attendre à ce que l'approche décrite ci-dessus soit reprise. C'est d'ailleurs ce qu'on peut déduire des informations diffusées jusqu'à présent, lesquelles laissent entendre que le chapitre sur le commerce électronique contient une obligation de non discrimination applicable aux produits numériques, sans pour autant exclure du champ d'application de ce chapitre les produits culturels numériques⁸.

En écartant la distinction entre produits et services et l'application des règles qui y correspondent respectivement (généralement plus souples en ce qui concerne le commerce des services), et en étendant ainsi l'application des principes de libéralisation commerciale à la nouvelle catégorie de

⁸ Un « Résumé technique de cet accord » est disponible sur le site Internet d'Affaires étrangères, Commerce et Développement Canada, www.international.gc.ca/trade-agreements-accords-commerciaux/agr-acc/tpp-ptp/understanding-comprendre/13-E-Comm.aspx?lang=fra (consulté le 18 octobre 2015).

« produits numériques », les accords conclus avec les États-Unis réduisent fortement la marge de manœuvre en matière de politique culturelle des États concernés pour le marché du numérique. Les exceptions culturelles éventuelles qu'un partenaire commercial pourrait établir se limitent en substance aux secteurs culturels traditionnels. Par ailleurs, cette nouvelle catégorie de produits numériques remet en question non seulement la distinction entre le contenu distribué par voie électronique (les *core services*, couvrant les services les plus divers, y compris ceux présentant un contenu culturel) et le transport de ce contenu, mais aussi le postulat de neutralité technologique des accords commerciaux, défendu, on l'a vu, également par les États-Unis à l'OMC.

Quant aux accords de commerce négociés par l'Union européenne, les principes applicables au commerce électronique couvrent généralement⁹ : la coopération accrue entre les partenaires commerciaux sur les sujets relatifs au commerce électronique (y compris en matière de réglementation), l'appel à l'application de standards internationaux élevés en matière de protection de données et le fait que la livraison ou fourniture par voie électronique n'est pas sujette à des tarifs douaniers.

Quant à l'engagement des Parties à coopérer en matière de commerce électronique, les accords avec l'Union européenne comprennent, entre autres, des sujets comme la reconnaissance de certificats de signature électronique, la responsabilité des fournisseurs de service dans la transmission ou le stockage d'informations, le traitement des

⁹ Voir, par exemple, les articles 119 et 120 du chapitre 6 de l'Accord de partenariat économique (APE) avec les États du CARIFORUM ; les articles 7.1, 7.48 du chapitre 7 de l'Accord UE-Corée du Sud ; le Titre IV de l'Accord signé avec le Pérou et la Colombie, et notamment les articles 107, 109, 162-166 ; le Titre III de la Partie IV de l'Accord avec les pays d'Amérique centrale, et notamment les articles 159, 201-202, ainsi que l'article 56 du Titre VI de la Partie III de ce même accord, qui mentionne également la coopération et l'assistance technique entre les Parties en matière de commerce électronique ; le chapitre 18 de l'Accord UE-Canada ; et les articles 8.1, 8.57-8.61 du chapitre 8 de l'Accord UE-Singapour.

communications commerciales en format électronique, la protection des consommateurs, la protection des données personnelles et la sécurité des transactions électroniques.

Dans certains accords, le principe de non-imposition de droits de douane est expliqué du fait que la livraison par voie électronique doit être considérée comme de la fourniture de services, soumise ainsi aux règles applicables au commerce des services au titre de l'accord¹⁰. Tous les partenaires commerciaux de l'UE ne semblent toutefois pas partager l'avis sur la qualification de la livraison électronique en tant que commerce de services ou tout au moins n'ont pas souhaité trancher cette question dans le texte de l'accord commercial. Par exemple, l'Accord UE-Corée du Sud se limite à indiquer que les Parties conviennent de ne pas imposer des droits de douane sur les livraisons par voie électronique, une note de bas de page à l'article 7.48.3 expliquant que « *[t]he inclusion of the provisions on electronic commerce in this Chapter [sur le commerce des services, l'établissement et le commerce électronique] is made without prejudice to Korea's position on whether deliveries by electronic means should be categorised as trade in services or goods* ». L'article 201.3 de la Partie IV de l'Accord UE-Amérique Centrale et l'article X-01 du chapitre 18 de l'AECG entre l'UE et le Canada contiennent une disposition similaire qui se contente d'affirmer que les Parties n'imposeront pas de droits de douane sur les livraisons ou transmissions électroniques, sans toucher à la question de la nature de ces transmissions en tant que produits ou services. Selon l'AECG, la « 'livraison par voie électronique' s'entend « d'un programme informatique, texte, vidéo, image, enregistrement audio ou autre produit à codage numérique » alors que le « 'commerce électronique' s'entend du commerce qui se fait soit exclusivement par voie de télécommunications, soit

¹⁰ Voir l'article 119.3 de l'APE avec le CARIFORUM, ainsi que l'article 162.3 de l'Accord avec le Pérou et la Colombie et l'article 8.59 de l'Accord avec Singapour.

par voie de télécommunications et d'autres technologies de l'information et des communications » (article X-06). La distinction produit-service numérique demeure ainsi assez floue dans cet accord.

Cependant, les risques identifiés plus haut pour la marge de manœuvre des États en matière de politique culturelle, résultant des accords signés avec les États-Unis, semblent pouvoir être écartés dans le cadre des accords négociés par l'UE. Tout d'abord, les obligations de libéralisation applicables au commerce électronique dans les accords européens restent bien plus limitées que dans les accords négociés par les États-Unis : il n'y a pas d'obligation de traitement national ou de traitement de la nation la plus favorisée dans les chapitres sur le commerce électronique des accords négociés par l'Union européenne. Ensuite, l'applicabilité des droits de douane au commerce des services peut être considérée contestable par principe, y compris lorsqu'ils ne sont pas fournis en ligne. Enfin, la portée des exceptions culturelles (par exemple, pour le secteur des services audiovisuels) contenues dans ces accords a souvent été explicitement étendue aux dispositions sur le commerce électronique. Ainsi, dans l'AECG, les Parties ont souhaité clarifier l'applicabilité de leurs exceptions culturelles au commerce électronique. Le chapitre sur le commerce électronique est en effet subordonné aux autres chapitres de l'Accord, l'article X-01 affirmant qu'en cas de contradiction, ces derniers prévalent sur le premier. Cela implique que les exceptions culturelles introduites par les Parties dans d'autres chapitres de l'Accord, comme pour les industries culturelles (Canada) ou les services audiovisuels (UE), sont applicables en ce qui concerne la fourniture de ces produits ou services par voie électronique ¹¹. L'Accord aurait pu,

¹¹ Pour un aperçu des exceptions dans l'AECG, voir L. Richieri Hanania, « Le débat commerce-culture à l'ère numérique : quelle application pour la Convention de l'UNESCO sur la diversité des expressions culturelles au sein de l'économie créative ? », avril 2015, p. 5 et 6, http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2600647 (consulté le 18 octobre 2015).

toutefois, être plus clair, particulièrement lorsqu'il indique que les exceptions générales de l'accord (comprises dans le chapitre 32) s'appliquent également au chapitre sur le commerce électronique, alors que ces exceptions générales ne font que « rappeler les exceptions culturelles » établies ailleurs dans l'AECG et ne mentionnent pas explicitement le commerce électronique.

Si l'article 8.58 de l'Accord UE-Singapour reprend également la formule raccourcie susmentionnée, se limitant à affirmer la non-application des droits de douane, un article spécifique sur la fourniture électronique des services (article 8.59) clarifie que « *[f]or greater certainty, the Parties affirm that measures related to the supply of a service using electronic means falls within the scope of the obligations contained in the relevant provisions of this Chapter* [sur le Commerce des services, l'établissement et le commerce électronique] *subject to any exceptions applicable to such obligations* ». Ces exceptions couvrent, entre autres, les services audiovisuels (articles 8.3 et 8.9). L'Accord UE-Singapour contient par ailleurs un complément intéressant à l'engagement des Parties de coopérer sur les sujets soulevés par le commerce électronique, en indiquant que « *both Parties should avoid imposing unnecessary regulations or restrictions on electronic commerce* » (article 8.57.2). La promotion et la facilitation du commerce électronique ne devraient toutefois pas empêcher les Parties à la CDEC de reconnaître la spécificité des produits et services culturels dans leurs accords commerciaux via des techniques juridiques d'exception des dispositions de libéralisation de ces accords, ce qui a été fait, au demeurant, dans le cadre spécifique de l'Accord UE-Singapour pour les services audiovisuels.

Enfin, dans l'Accord UE-Corée du Sud, si l'extension des exceptions culturelles au numérique peut sembler plus subtile, aucune disposition juridique de l'accord ne peut conduire à la conclusion selon laquelle l'intention des Parties aurait été de limiter ces exceptions aux services audiovisuels traditionnels. Tout d'abord, les dispositions

sur le commerce électronique de l'accord ne créent pas d'obligation de libéralisation commerciale autre que celle de non-imposition de droits de douane commentée précédemment. Ensuite, lorsque les services audiovisuels sont exclus du champ d'application de la section de l'accord sur le commerce des services (article 7.4 (a)) et sur l'établissement (article 7.10 (c)), une note de bas de page (n.b.p. 8 et 17) indique que « *[t]he exclusion of audiovisual services from the scope of this Section is without prejudice to the rights and obligations derived from the Protocol on Cultural Cooperation* » (nos soulignés). Aucune référence similaire à celle-ci n'est faite à la section sur le commerce électronique de l'accord. Enfin, la déclaration de la Commission européenne sur le Protocole de coopération culturelle rappelle l'engagement de la Commission aux principes et dispositions de la CDEC, ainsi que « *the EU's policy that trade negotiations on cultural and audiovisual services should not affect the Union's cultural and linguistic diversity* ». Cette politique a toujours été associée par l'UE au principe de neutralité technologique des engagements adoptés dans le domaine des services et peut servir à interpréter l'intention de l'UE lors de la négociation de cet accord.

Bien que l'on puisse, certes, souhaiter plus de clarté de certaines dispositions examinées plus haut afin que le principe de neutralité technologique et la marge de manœuvre des États en matière de politique culturelle soient réaffirmés et consolidés dans la pratique de négociation d'accords commerciaux à l'ère du numérique, il est possible de voir la progression des accords européens dans cette direction, tout au moins en comparaison avec les accords nord-américains. L'approche fondée davantage sur la coopération que sur la libéralisation en matière de commerce électronique dans les accords de l'UE susmentionnés semble encore appropriée pour permettre que les Parties, tout en s'impliquant via le dialogue dans ce thème et dans la solution des problèmes pratiques qu'il peut soulever, demeurent libres d'établir des exceptions dans les autres chapitres de

l'accord commercial et maintenir leur marge de manœuvre en matière de politique culturelle. Elles permettent ainsi de prendre en compte et de promouvoir les objectifs et principes de la CDEC dans les accords internationaux de commerce, tel que prescrit par son article 21. Il reste la question de savoir de quelle manière le numérique et les nouvelles technologies en général peuvent se répercuter sur le choix des secteurs d'intervention étatique et, par conséquent, des secteurs où des exceptions peuvent être considérées nécessaires dans un accord commercial, afin de garantir une telle marge de manœuvre. Cette question est d'autant plus complexe que les nouvelles technologies bouleversent continuellement le fonctionnement des marchés, en promouvant non seulement la convergence entre secteurs économiques divers, mais également l'offre de produits et services tout à fait nouveaux.

(...)

II.3 L'extension de l'exception culturelle aux secteurs issus des nouvelles technologies

La complexité liée à la classification des produits et services fournis en format numérique, ainsi que les difficultés de transposition des politiques culturelles traditionnelles à la réalité des nouvelles technologies, ont servi d'argument majeur pour que des pays comme les États-Unis contestent la pertinence du dispositif d'exception culturelle dans les accords commerciaux à l'ère du numérique (II.3.1). Les objectifs, les principes et la neutralité technologique consacrés par la CDEC permettent toutefois d'asseoir l'utilité d'un tel mécanisme (II.3.2).

A. Les tentatives de sujétion des produits et services culturels numériques à la libéralisation commerciale

En décembre 2000, les États-Unis présentaient à l'OMC une Communication qui visait à promouvoir la libéralisation du secteur des services audiovisuels dans le cadre

du Cycle de négociations commerciales de Doha¹². Parmi les propositions avancées, figuraient la révision de la classification des services audiovisuels actuellement existante dans la Classification sectorielle des services de l'OMC (MTN.GNS/W/120) face aux technologies du numérique, ainsi que la négociation d'un cadre pour les subventions à l'audiovisuel comme moyen primordial de politique culturelle.

La première proposition, consistant en la révision du document W/120, visait à conduire à la prise de nouveaux engagements dans le secteur de l'audiovisuel ou des secteurs « liés à l'audiovisuel » (« *audiovisual-related services* ») par les Membres de l'OMC, fondée sur la possibilité pour ces Membres d'insérer dans leurs listes d'engagements des limitations et conditions spécifiques pour les nouveaux sous-secteurs. Tandis que les États-Unis y énuméraient « *the complex, diverse set of activities that may be considered to form part of today's audiovisual sector* » (nos soulignés), ils ne considéraient pas pour autant que toutes ces activités devraient être classées comme des « services audiovisuels » dans le document W/120¹³. En fin de compte, l'idée serait vraisemblablement de distinguer entre, d'une part, les services audiovisuels traditionnels, qui resteraient soumis aux listes positives d'engagements adoptées par les Membres (avec les limitations et conditions éventuelles indiquées par chaque Membre pour le secteur audiovisuel) et, d'autre part, les nouveaux services audiovisuels permis par les nouvelles technologies et couverts par d'autres catégories sectorielles de l'AGCS ou encore par les règles de libéralisation applicables au commerce électronique. Bien que les États-Unis y soulignent qu'une telle révision doit respecter

¹² OMC, « Communication from the United States - Audiovisual and Related Services », S/CSS/W/21, 18 décembre 2000. Voir, pour des commentaires sur cette Communication, L. Richieri Hanania, *Diversité culturelle et droit international du commerce*, op.cit., p. 194-197.

¹³ OMC, « Communication from the United States - Audiovisual and Related Services », *ibid.*, p. 4.

le principe de neutralité technologique de l'OMC, reconnu explicitement dans la communication nord-américaine comme principe fondamental de l'OMC (« *a fundamental tenet of the WTO* »)¹⁴, une telle proposition semble difficilement soutenir ce principe, lequel permet précisément aux Membres, comme mentionné précédemment, de ne pas devoir renégocier leurs obligations en raison de l'évolution technologique. Alors que les propositions nord-américaines de décembre 2000 ont été rejetées au niveau multilatéral par les Membres de l'OMC¹⁵, les États-Unis ont pu finalement les mettre en pratique au niveau bilatéral.

En effet, dans les accords bilatéraux récents signés par les États-Unis et examinés à la sous-section II.1, en parallèle à la libéralisation du commerce de la catégorie des « produits numériques », les États-Unis ont accepté que leurs partenaires commerciaux excluent les mécanismes de soutien financier à la culture (subventions) de l'application des chapitres sur le commerce des services et sur les investissements. Ils ont également accepté, dans une plus ou moins grande mesure, que leurs partenaires commerciaux introduisent des réserves ou exceptions à la libéralisation de secteurs comme les services audiovisuels ou de communication traditionnels. Ces réserves sont énumérées par chaque partenaire commercial dans deux types d'annexes : une annexe couvrant des mesures existantes incompatibles avec les obligations de l'accord (Annexes A ou I, selon l'accord) et une deuxième annexe comprenant de nouvelles mesures

¹⁴ *Ibid.*, p. 3, § 10.1.

¹⁵ Il reste à voir comment cette question sera traitée au sein des négociations plurilatérales de l'Accord sur le commerce des services (ACS) à l'OMC, l'idée étant que certaines obligations, comme le traitement national, soient applicables de manière *top-down*, laissant aux parties le soin de s'assurer que toute exclusion est énumérée explicitement dans leurs listes respectives d'engagements. Le commerce électronique fait, entre autres, partie des thèmes de négociation. Voir : European Commission, *Negotiations for a Plurilateral Agreement on Trade in services*, MEMO/12/107, Bruxelles, 15 février 2013, http://trade.ec.europa.eu/doclib/docs/2013/february/trade_doc_150552.pdf (consulté le 18 octobre 2015).

ou des mesures plus contraignantes que la Partie en question souhaite pouvoir adopter à l'avenir (Annexes B ou II, selon l'accord). En pratique, la plupart des réserves établies par les partenaires commerciaux des États-Unis ayant trait aux produits ou services culturels apparaissent dans le premier type d'annexe¹⁶. Des restrictions autres ou plus élevées que celles expressément indiquées dans la liste de chaque partenaire sont désormais interdites pour ces pays dans leurs relations avec les États-Unis. Par conséquent, si d'autres restrictions ou des exigences plus strictes ou différentes de celles prévues (parfois n'étant pas envisageables au moment de la négociation de l'accord) s'avèrent nécessaires à l'avenir, notamment face à la réalité du numérique, les pays concernés se trouveront privés de la possibilité de les adopter.

L'ouverture des marchés dans de nouveaux secteurs a été également recherchée par les États-Unis via la libéralisation de services regroupés au sein de la catégorie « services de la technologie de l'information et de la communication » (services TIC)¹⁷. Malgré les approches divergentes identifiées plus haut entre les États-Unis et l'Union européenne quant au commerce électronique dans leurs accords commerciaux, des principes de libéralisation commerciale ont été établis dans le domaine des services TIC entre ces deux partenaires commerciaux en 2011 et pourraient, d'ailleurs, influencer les négociations en cours dans le cadre du Par-

¹⁶ Voir, pour une liste des réserves adoptées dans les accords récents avec les États-Unis par leurs partenaires commerciaux : L. Richieri Hanania, *Diversité culturelle et droit international du commerce*, op.cit., p. 213-217.

¹⁷ À ce sujet, voir : L. Richieri Hanania et H. Ruiz Fabri, « European Media Policy and Cultural Diversity at the International Level: The EU's role in Fostering the Implementation of the 2005 UNESCO Convention », dans K. Donders, C. Pauwels et J. Loisen (dir.), *The Palgrave Handbook on European Media Policy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 493-508, aux pages 497-500 ; A. Vlassis et L. Richieri Hanania, « Effects of the CDCE on Trade Negotiations », dans L. Richieri Hanania (dir.), *Cultural Diversity in International Law. The Effectiveness of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, New York, Routledge, 2014, p. 25-39, à la page 33.

tenariat transatlantique de commerce et d'investissement (*Transatlantic Trade and Investment Partnership* – TTIP). Dans les *Trade Principles for Information and Communication Technology Services*, adoptés en avril 2011 dans le cadre du *Transatlantic Economic Council* (TEC)¹⁸, l'UE et les États-Unis ont exprimé leur intention de promouvoir ces principes non seulement dans leurs rapports économiques bilatéraux, mais également vis-à-vis d'autres pays. Le paragraphe qui introduit la liste des principes affirme, de manière générale, que « *[g]overnments seeking to enhance their national regulatory capacity and support the development of ICT networks and services should embrace the following principles and, as appropriate, work to integrate them, in a technologically neutral manner, into bilateral and multilateral trade disciplines* ». La libéralisation des produits et services audiovisuels ne fait pas directement l'objet de ces principes, mais certains d'entre eux pourraient les affecter, notamment si l'on considère les tentatives des États-Unis de s'assurer du libre commerce dans les secteurs touchés par les nouvelles technologies et du potentiel économique de ces secteurs pour les entreprises nord-américaines.

Certes, les politiques culturelles que les États membres de l'UE pourraient souhaiter établir en faveur de la diversité des expressions culturelles à l'ère du numérique semblent avoir été protégées dans ce document par un certain nombre de dispositions. Tout d'abord, par l'incorporation d'une mention relative à la neutralité technologique. Ensuite, par l'affirmation selon laquelle ces principes sont sans préjudice « *to the policy objectives and legislation of the European Union and the United States in areas such as the protection of intellectual property, the protection of privacy and of the confidentiality of personal and commercial data, and the enhancement of cultural diversity (including through public funding and assistance)* » (nos

¹⁸ *European Union-United States Trade Principles for Information and Communication Technology Services*, 4 avril 2011, http://trade.ec.europa.eu/doclib/docs/2011/april/tradoc_147780.pdf (consulté le 18 octobre 2015).

soulignés). L'utilisation du terme « *including* » témoigne de la non-exhaustivité des deux moyens de promotion de la diversité cités dans cette disposition, à savoir le financement public (souvent considéré par les États-Unis, on l'a vu, comme une forme d'intervention acceptable dans le secteur audiovisuel) et d'autres mesures de soutien par l'État.

Cependant, le « renforcement de la diversité culturelle » reste un objectif assez vague qui, selon des pays comme les États-Unis, pourrait à la rigueur être recherché précisément par la libéralisation commerciale des secteurs culturels. La capacité de cette disposition de contrecarrer des tentatives de libéralisation des secteurs de produits et services culturels numériques est en soi assez faible, dépendant essentiellement de la volonté politique des parties. Par ailleurs, le document ne fait pas de distinction entre les services de contenu et les services d'infrastructure pour transporter ce contenu, la catégorie *Information and communication technology services* n'étant au demeurant pas définie. En raison de la convergence technologique et de l'interdépendance des secteurs des médias, les principes qui y sont établis pourraient avoir des effets sur des secteurs de contenu, en empêchant une Partie d'adopter, à des fins de diversité culturelle, des mesures considérées plus efficaces dans des secteurs connexes (e.g. des obligations de *must-carry* imposées à des fournisseurs de services de télécommunications). De nombreux principes de ce document visent, en effet, l'accès aux marchés, comme celui de « *Open Networks, Network Access and Use* » (« *[g]overnments should not restrict the ability of suppliers to supply services over the Internet on a cross-border and technologically neutral basis* »), « *Local Infrastructure* » (« *[g]overnments should not require ICT service suppliers to use local infrastructure, or establish a local presence, as a condition of supplying services. In addition, governments should not give priority or preferential treatment to national suppliers of ICT services in the use of local infrastructure, national spectrum, or orbital resources* ») et « *Foreign Ownership* » (« *[g]overnments should allow full foreign participation in their*

ICT services sectors, through establishment or other means »). Un principe de transparence encourage également la publication de tout acte législatif ou administratif pouvant affecter le commerce des services TIC, ainsi que des notifications publiques et la mise en place de procédures permettant la soumission de commentaires. Cela ouvre la voie à la participation (ou à l'intervention) d'autres États dans l'évolution législative d'un pays dans ce domaine, ce qui n'est pas anodin pour des sujets complexes comme celui touchant à la manière d'intervenir en faveur de la diversité des expressions culturelles dans le contexte du numérique.

En somme, la libéralisation des services TIC peut aller au-delà des questions d'infrastructure et avoir des effets sur des industries de contenu culturel, avec pour corollaire un impact sur la diversité et le pluralisme culturels. Cela exige d'autant plus de vigilance que les nouveaux secteurs des médias ont une importance grandissante pour la promotion des valeurs de démocratie et de pluralisme auprès des jeunes générations.

L'engagement des Parties à la CDEC en faveur de la diversité des expressions culturelles doit se traduire par un positionnement solide et cohérent en faveur de la spécificité des produits et services culturels lorsqu'elles négocient des engagements commerciaux bilatéraux, y compris si nécessaire en dehors des secteurs traditionnellement considérés comme culturels. En effet, si des Parties comme l'UE et le Canada se sont efforcés de maintenir leurs exceptions culturelles (pour les services audiovisuels, dans le cas de l'UE, et plus généralement pour les industries culturelles, du côté canadien¹⁹) dans leurs accords commerciaux négociés

¹⁹ Les « industries culturelles » se réfèrent aux secteurs suivants : « (a) la publication, la distribution ou la vente de livres, de revues, de périodiques ou de journaux, sous forme imprimée ou exploitable par machine, à l'exclusion toutefois de la seule impression ou composition de ces publications ; (b) la production, la distribution, la vente ou la présentation de films ou d'enregistrements vidéo ; (c) la production, la distribution, la vente ou la présentation d'enregistrements de musique audio ou vidéo ; (d) l'édition, la

récemment, force est de se demander si la dynamique promue par les nouvelles technologies en termes de produits et services proposés est bien prise en compte par ces exceptions traditionnelles ou si le libellé de ces exceptions ne mériterait pas d'être revu afin que cette dynamique soit pleinement reflétée dans les futurs accords commerciaux. Sur la base des dispositions de la Convention, la section suivante revisite le concept d'exception culturelle et la notion de spécificité des produits et services culturels dans les accords commerciaux afin de s'interroger sur les secteurs et les politiques à viser lorsqu'une Partie souhaite mettre en œuvre son obligation de promouvoir les principes et objectifs de la Convention dans des enceintes commerciales au titre de l'article 21.

B. La pertinence de l'exception culturelle pour les produits et services culturels numériques

Le concept de diversité culturelle tel que compris par la CDEC renvoie à la présence, sur un marché donné, de produits et services culturels provenant d'une multitude d'origines. Contraire à la fermeture à d'autres cultures et

distribution ou la vente de compositions musicales sous forme imprimée ou exploitable par machine ; ou (e) les radiocommunications dont les transmissions sont destinées à être captées directement par le grand public, et toutes les activités de radiodiffusion, de télédiffusion et de câblodistribution et tous les services des réseaux de programmation et de diffusion par satellite » (article 2107 de l'Accord de libre-échange nord-américain, Canada, Mexique et États-Unis, 17 décembre 1992, [1994] R.T. Can. no 2 (entrée en vigueur le 1^{er} janvier 1994)). La même définition a été reprise dans les accords suivants négociés par le Canada, y compris l'AECG, qui se réfère à « *the publication, distribution or sale of books, magazines, periodicals or newspapers in print or machine-readable form, except when printing or typesetting any of the foregoing is the only activity; the production, distribution, sale or exhibition of film or video recordings; the production, distribution, sale or exhibition of audio or video music recordings; the publication, distribution or sale of music in print or machine-readable form; or radiocommunications in which the transmissions are intended for direct reception by the general public, and all radio, television and cable broadcasting undertakings and all satellite programming and broadcast network services* » (article X.01, chap. 32 de l'AECG).

au protectionnisme commercial (avec lequel la « protection légitime » d'intérêts publics ne doit pas être confondue), la diversité appelle à l'échange et à l'interculturalité. C'est afin de promouvoir la diversité de l'offre culturelle que de nombreux États ont considéré important d'adopter des politiques publiques permettant de corriger les dysfonctionnements du marché des produits et services culturels²⁰. La légitimité de cette intervention étatique est reconnue par la CDEC dans ses articles 1 (h)²¹, 2.2²², 5²³ et 6,²⁴ ainsi que dans l'affirmation de la spécificité des produits et services culturels vis-à-vis d'autres produits et services²⁵. La reconnaissance de cette légitimité peut soutenir politiquement les Parties à la CDEC qui le souhaitent à refuser de réduire leur

²⁰ A ce sujet, voir L. Richieri Hanania, *Diversité culturelle et droit international du commerce*, op.cit., p. 29-61.

²¹ Parmi les objectifs de la CDEC, figure celui de « (h) de réaffirmer le droit souverain des États de conserver, d'adopter et de mettre en œuvre les politiques et mesures qu'ils jugent appropriées pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles sur leur territoire ».

²² Cet article rappelle le « Principe de souveraineté », selon lequel « [l]es États ont, conformément à la Charte des Nations Unies et aux principes du droit international, le droit souverain d'adopter des mesures et des politiques pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur leur territoire » (nos italiques).

²³ L'article 5.1 de la CDEC se lit comme suit : « 1. [l]es Parties réaffirment, conformément à la Charte des Nations Unies, aux principes du droit international et aux instruments universellement reconnus en matière de droits de l'homme, leur droit souverain de formuler et mettre en œuvre leurs politiques culturelles et d'adopter des mesures pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles ainsi que pour renforcer la coopération internationale afin d'atteindre les objectifs de la présente Convention » (nos italiques).

²⁴ L'article 6.1 de la CDEC rappelle : « 1. [d]ans le cadre de ses politiques et mesures culturelles telles que décrites à l'article 4.6, et compte tenu des circonstances et des besoins qui lui sont propres, chaque Partie peut adopter des mesures destinées à protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur son territoire » (nos italiques).

²⁵ Le Préambule de la CDEC affirme que « les activités, biens et services culturels ont une double nature, économique et culturelle, parce qu'ils sont porteurs d'identités, de valeurs et de sens et qu'ils ne doivent donc pas être traités comme ayant exclusivement une valeur commerciale ». L'article 1 (g) indique, parmi les objectifs de la Convention, celui « de reconnaître la nature spécifique des activités, biens et services culturels en tant que porteurs d'identité, de valeurs et de sens ».

marge de manœuvre en matière de politique culturelle par l'acceptation d'engagements de libéralisation des secteurs culturels dans leurs accords internationaux de commerce. Sur la base de la CDEC, ces Parties peuvent ainsi défendre, au sein de leurs accords de commerce, qu'un traitement juridique spécial soit accordé aux produits et services culturels en raison de leur spécificité.

Afin de maintenir leur marge de manœuvre la plus large possible dans les secteurs culturels, les Parties peuvent avoir recours à différentes techniques juridiques servant à exclure de leurs engagements commerciaux les secteurs dans lesquels elles souhaitent conserver la possibilité d'adopter des mesures et politiques culturelles, ou du moins à exclure de ces accords certains types de mesures et politiques culturelles. Une première technique apparaît dans les exceptions générales introduites dans un accord commercial ou au sein de chapitres spécifiques de ce type d'accord (e.g. pour le Canada, dont l'exception couvre les industries culturelles, et l'UE, dont les exceptions couvrent généralement uniquement le secteur des services audiovisuels). Un autre moyen d'excepter certains secteurs et/ou mesures spécifiques figure dans les réserves introduites par chaque partenaire commercial dans sa liste d'engagements, dans les cas où ces engagements sont adoptés par listes négatives (libéralisation *top-down*, lorsque les principes de libéralisation s'appliquent de manière générale, à l'exception de ce qui est indiqué explicitement dans les listes de réserves ou limitations de chaque pays). Il s'agit, par exemple, de la technique utilisée dans les accords bilatéraux négociés par les États-Unis. Lorsque les engagements de libéralisation commerciale sont établis par voie de listes positives (*bottom-up*, la libéralisation commerciale se limitant à ce qui est explicitement inclus dans des listes d'engagements de chaque partenaire commercial), il suffit à chaque partie à l'accord de s'abstenir d'indiquer un secteur dans sa liste d'engagements pour que ledit secteur en soit exclu. À titre d'illustration, il s'agit de l'approche adoptée par un grand nombre de

Membres de l'OMC pour le secteur des services audiovisuels dans leurs listes d'engagements à l'AGCS, ainsi que par l'UE dans une grande partie de ses accords bilatéraux et régionaux de commerce. Selon une connotation large et dans le langage courant, renvoyant à la reconnaissance de la spécificité des produits et services culturels dans un accord commercial, toutes ces techniques peuvent être considérées comme des démarches d'« exception culturelle ».

Dans un contexte d'économie créative, marqué par l'évolution et la convergence technologiques, ainsi que par l'importance de la créativité et de l'innovation dans un grand nombre de secteurs, allant au-delà des secteurs traditionnellement considérés comme culturels, il est pertinent de s'interroger sur les conditions d'applicabilité du traitement juridique spécifique pour les secteurs culturels tel qu'il découle des dispositions de la CDEC. L'évolution rapide des nouvelles technologies exige d'autant plus un traitement spécifique pour les produits et services culturels que la dynamique du numérique peut demander une plus grande réactivité, adaptabilité et flexibilité des États pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles.

Les dispositions de la CDEC répondent à ce besoin de flexibilité. Elles sont très souples quant aux mesures et politiques que les Parties peuvent adopter pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles. La CDEC ne limite pas non plus les secteurs que les Parties pourraient considérer comme nécessitant des politiques ayant des objectifs principalement culturels. Au contraire, conformément à son article 13, qui rappelle la dimension culturelle du concept de développement durable, la culture devrait être intégrée de manière générale dans les politiques de développement des Parties²⁶. Par ailleurs, la neutralité

²⁶ L'article 13 se lit comme suit : « [l]es Parties s'emploient à intégrer la culture dans leurs politiques de développement, à tous les niveaux, en vue de créer des conditions propices au développement durable et, dans ce cadre, de favoriser les aspects liés à la protection et à la promotion de la diversité des expressions culturelles ».

technologique de la CDEC a été démontrée à plusieurs reprises ²⁷. La spécificité des produits et services culturels vis-à-vis d'autres produits et services incorporée à la CDEC continue ainsi de justifier le recours à des techniques d'exception culturelle dans les accords commerciaux à l'ère du numérique et cela est sans doute un moyen pour les Parties de promouvoir les objectifs et principes de la Convention dans les enceintes internationales commerciales tel que prescrit par l'article 21.

Toutefois, le numérique soulève ou renforce de manière particulière certaines questions. Tout d'abord, il est utile de s'interroger sur les politiques et mesures devant être protégées dans le contexte numérique, alors que les États s'efforcent encore de comprendre la réalité créée par les nouvelles technologies pour pouvoir y intervenir de manière effective. Ensuite et précisément afin de conserver la possibilité pour les États d'y intervenir, il se pose la question de savoir quels secteurs doivent être exclus des accords commerciaux dans l'environnement numérique. Par ailleurs, les nouvelles technologies ayant apporté des situations auparavant inconnues, certaines Parties pourraient se demander ce qu'elles peuvent faire lorsque des secteurs pouvant être touchés par des objectifs culturels aujourd'hui ont déjà été

²⁷ Voir notamment V. Guèvremont, *Réflexion préliminaire sur la mise en œuvre de la Convention sur la diversité des expressions culturelles à l'ère numérique*, juin 2013, 27 p., ainsi que les précédents rapports du RIJDEC : *Les directives opérationnelles et autres techniques de mise en œuvre de la Convention sur la diversité des expressions culturelles dans un contexte numérique*, 9 juin 2015, 48 p., présenté à l'UNESCO lors de la Conférence des Parties de la CDEC de l'UNESCO en juin 2015 et *La mise en œuvre de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles à l'ère numérique : enjeux, actions prioritaires et recommandations*, présenté au Comité intergouvernemental de la CDEC en décembre 2013. Les trois études sont disponibles sur www.fd.ulaval.ca/accueil-rijdec. Voir également : L. Richieri Hanania, « Le débat commerce-culture à l'ère numérique... », *op. cit.*, et L. Richieri Hanania, « The UNESCO Convention on the Diversity of Cultural Expressions as a Coordination Framework to Promote Regulatory Coherence in the Creative Economy », *International Journal of Cultural Policy*, 2015, DOI: 10.1080/10286632.2015.1025068.

libéralisés dans leurs accords commerciaux précédemment négociés, que ce soit à l'OMC ou aux niveaux bilatéral et/ou régional. Les sous-sections suivantes apportent des éléments de réponse et de réflexion à ces questions.

1. *Quelles politiques et quels secteurs ?*

La CDEC s'applique « aux politiques et aux mesures adoptées par les Parties *relatives* à la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles » (article 3 de la CDEC, nos italiques). L'article 4.6 définit les « politiques et mesures culturelles » comme celles « *relatives à la culture*, à un niveau local, national, régional ou international, qu'elles soient *centrées sur la culture* en tant que telle, ou *destinées à avoir un effet direct sur les expressions culturelles* des individus, groupes ou sociétés, y compris sur la création, la production, la diffusion et la distribution d'activités, de biens et de services culturels et sur l'accès à ceux-ci » (nos italiques). Par ailleurs, l'article 6.2 fournit une liste non exhaustive de politiques et mesures, laquelle n'offre aucune limitation en termes de types de mesures ou de secteurs pouvant être concernés. Par conséquent, des mesures et politiques ciblant primordialement la culture ou les expressions culturelles (« centrées sur la culture » ou « destinées à avoir un effet direct sur les expressions culturelles ») et en accord avec les principes et objectifs de la CDEC peuvent être considérées comme légitimées et justifiées sur la base de cette dernière²⁸.

Au sein de l'économie créative, nombreux sont toutefois les secteurs ayant un lien plus ou moins significatif avec la culture et la créativité. Sans modifier ou étendre le champ d'application de la CDEC (ce qui pourrait créer des confusions sur son objet et ses objectifs et, en fin de compte, nuire à sa crédibilité et à son effectivité), les défis et les opportunités apportés par les nouvelles technologies de l'information et de la communication peuvent exiger des

²⁸ L. Richieri Hanania, « Le débat commerce-culture à l'ère numérique... », *op. cit.*, p. 4.

mesures étatiques innovantes qui, tout en ciblant primordiallement la culture ou les expressions culturelles, dépassent les secteurs traditionnellement classés comme culturels. Afin de promouvoir un plus grand équilibre dans les échanges des produits et services culturels, une Partie à la CDEC pourrait ainsi souhaiter impliquer davantage les fournisseurs d'accès à l'Internet, les opérateurs de téléphonie mobile, les plateformes de diffusion en ligne, ou d'autres futurs nouveaux acteurs dans les efforts en faveur de la diversité des expressions culturelles. Le champ de la notion d'« industries culturelles » telle que définie à l'article 4.5 (« industries produisant et distribuant des biens ou services culturels ») semble en pratique s'être élargi depuis l'émergence de ces nouveaux acteurs²⁹.

Par ailleurs, la coordination et la cohérence entre différents domaines politiques exigées par le concept de développement durable renforcent cette conclusion. Afin de faire profiter au plus grand nombre des opportunités offertes par le numérique en termes de diversité et d'accès à une offre culturelle diversifiée, un État pourra ainsi souhaiter, par exemple, adapter ses politiques d'éducation, en introduisant des politiques et des programmes de développement des capacités, de sensibilisation à la diversité et de formation d'esprit critique des citoyens. Des politiques de promotion de l'innovation et de la créativité dans les secteurs économiques les plus divers pourraient également en théorie viser fondamentalement l'épanouissement de la richesse culturelle d'un pays³⁰. Ceci est d'ailleurs compatible avec l'approche économique de la diversité culturelle

²⁹ Voir sur ces questions *ibid.*, p. 6-8.

³⁰ Les liens entre la créativité et la diversité culturelle sont flagrants et ont été reconnus de manière explicite par la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle*, 2 novembre 2001, Doc. UNESCO 31 C/Rés. 25, dans *Actes de la Conférence générale. 31e sess., Paris, 15 octobre – 3 novembre 2001*, vol. 1 « Résolutions », Paris, UNESCO, 2002, p. 73. La diversité culturelle y est reconnue comme « source d'échanges, d'innovation et de créativité » (art. 1) et une section (art. 7-9) y est dédiée à la corrélation entre la diversité culturelle et la créativité.

contenue dans la CDEC, centrée sur les échanges des produits et services culturels et le développement des industries culturelles. L'article 21 a un rôle majeur à jouer afin que cette coordination entre différents domaines politiques réclamée par la CDEC soit répandue, reconnue comme nécessaire et mise en œuvre au niveau international, notamment au sein d'autres forums internationaux agissant en faveur du développement durable.

Il est toutefois impraticable et d'ailleurs peu souhaitable d'établir une liste figée de secteurs méritant l'utilisation d'une exception culturelle dans un accord commercial ou de définir une liste exhaustive de produits et services culturels ou ayant un lien avec la culture, surtout dans le contexte dynamique de l'évolution technologique³¹. La flexibilité des dispositions de la CDEC, le droit souverain des Parties en matière de politiques et de mesures culturelles réaffirmé à son article 5, les circonstances particulières des marchés des produits et services culturels de chaque Partie et l'étendue variée de leurs engagements commerciaux déjà existants conduisent à affirmer qu'il revient à chacune d'entre elles de sélectionner les secteurs où un traitement juridique spécifique lui semble nécessaire dans le cadre d'un accord commercial. Tout en prenant en compte les engagements qu'elles auront pu assumer précédemment, il leur incombera de rédiger soigneusement toute exception ou réserve pouvant leur garantir la plus grande marge de manœuvre possible dans le contexte des nouvelles technologies, en leur permettant d'adopter des mesures et politiques adaptées et efficaces dans un tel contexte. Cela dépendra bien évidemment de la volonté et de la stratégie politiques de chaque Partie, ainsi que de son pouvoir de négociation face à différents partenaires.

³¹ Voir à ce sujet L. Richieri Hanania, « Le débat commerce-culture à l'ère numérique... », *op. cit.*, p. 8 et 9.

Il n'existe donc pas un modèle ou libellé unique d'exception ou de réserve d'ordre culturel applicable à toutes les Parties de la CDEC. Il est toutefois possible d'avancer quelques réflexions qui pourraient leur servir de source d'inspiration. Un premier exemple pouvant étayer ces réflexions est celui de l'exception canadienne traditionnelle touchant aux industries culturelles. Alors que cette exception couvre une gamme plus large de secteurs culturels³² que l'exception européenne, par exemple, ce qui peut être considéré comme étant très positif, l'on peut s'interroger sur sa capacité à prendre pleinement en compte la réalité continuellement changeante des nouvelles technologies. Ainsi, lorsque l'exception canadienne mentionne « la publication, la distribution ou la vente de livres, de revues, de périodiques ou de journaux, sous forme imprimée ou exploitable par machine », peut-on déduire que l'expression « exploitable par machine » couvre toute sorte de moyens technologiques ? Les produits auxquels cette exception se réfère, couvrent-ils les publications en ligne qui n'adoptent pas le format des livres, revues, périodiques et journaux traditionnels, comme les livres multimédias et/ou interactifs ? La « production, la distribution, la vente ou la présentation de films ou d'enregistrements vidéo » ou encore « d'enregistrements de musique audio ou vidéo », couvrent-elles toutes les activités économiques présentes aujourd'hui sur le marché et impliquant la mise à disposition du public de films, enregistrements vidéo et de musique ? Que dire des produits multimédias comprenant texte, image et musique à la fois ? Enfin, peut-on dire que le secteur des « radiocommunications dont les transmissions sont destinées à être captées directement par le grand public, et toutes les activités de radiodiffusion, de télédiffusion et de câblo-distribution et tous les services des réseaux de programmation et de diffusion par satellite » englobe toutes les formes de transmission de contenu, comme les émissions

³² Voir *supra*.

radio sur Internet ou les services audiovisuels non linéaires, par exemple ? L'évolution technologique complexifiera progressivement les réponses à ces questions.

Les accords signés par la Nouvelle-Zélande fournissent un autre exemple de formulation d'exception culturelle méritant d'être examinée ici. Bien que certains éléments de cette exception demeurent problématiques, son libellé tente de répondre aux défis soulevés par les nouvelles technologies. À titre d'illustration, dans l'Accord de libre-échange ASEAN-Australie-Nouvelle Zélande (AANZFTA), l'exception figurant à l'article 1er du chap. 15 de l'accord se lit : « *[f]or the purposes of Chapter 8 (Trade in Services) and Chapter 11 (Investment), subject to the requirement that such measures are not applied in a manner which would constitute a means of arbitrary or unjustifiable discrimination between Parties where like conditions prevail, or a disguised restriction on trade in services or investment, nothing in these Chapters shall be construed to prevent the adoption or enforcement by a Party of measures necessary to protect national treasures or specific sites of historical or archaeological value, or measures necessary to support creative arts of national value* » (nos soulignés). D'un côté, le qualificatif « *of national value* » et l'exigence de « nécessité » semblent réduire la portée des mesures pouvant soutenir les « arts créatifs » au titre de cette exception. De même, les conditions exigées par cet article quant à la manière dont ces mesures peuvent être appliquées, similaires aux chapeaux de l'article XX du GATT et de l'article XIV de l'AGCS, peuvent présager d'une mise en pratique peu profuse. D'un autre côté, la définition de « *creative arts* » contenue dans une note de bas de page couvre de manière large le contenu culturel numérique : « *“Creative arts” include the performing arts – including theatre, dance and music – visual arts and craft, literature, film and video, language arts, creative on-line content, indigenous traditional practice and contemporary cultural expression, and digital interactive media and hybrid art work, including those that use new technologies to transcend discrete art form divisions. The term encompasses those activities*

involved in the presentation, execution and interpretation of the arts, and the study and technical development of these art forms and activities » (nos soulignés). Les concepts de « contenu créatif en ligne », de « médias interactifs », ou d'« œuvre d'art hybride » ayant recours aux nouvelles technologies sont autant de notions qui pourraient être explorées par d'autres Parties à la CDEC lors de la rédaction de leurs exceptions culturelles à l'ère du numérique.

2. *Quelles perspectives pour les futurs accords commerciaux ?*

Lorsque des engagements commerciaux ont été précédemment adoptés pour des secteurs où une Partie souhaite intervenir en vue d'objectifs culturels fondés sur la CDEC, il demeure nécessaire de s'interroger sur les possibilités concrètes de mise en œuvre de cette dernière et en particulier de son article 21 lors de la négociation de nouveaux accords commerciaux.

Afin de déterminer l'étendue sectorielle d'une exception culturelle dans un accord commercial, un premier élément à conserver à l'esprit est le fait que la CDEC ne fait pas de distinction entre des secteurs culturels lorsqu'elle affirme la spécificité des produits et services culturels. Tous les activités, produits et services culturels véhiculent des identités, des valeurs et des sens et « ne doivent donc pas être traités comme ayant exclusivement une valeur commerciale » (Préambule de la CDEC). Certes, il incombe aux Parties de déterminer les secteurs à l'égard desquels elles souhaitent établir des exceptions (voir *supra*), sur la base des intérêts publics valorisés par leurs sociétés respectives, leur stratégie politique, leur pouvoir de négociation, ainsi que les liens qui seront établis avec d'autres secteurs commerciaux au long de la négociation d'un accord international de commerce. La distinction entre secteurs ne provient, néanmoins, pas des dispositions de la CDEC elles-mêmes.

Une question qui peut se poser est donc celle de savoir si, sur la base de cette convention et depuis son entrée en vigueur, une Partie pourrait élargir son exception culturelle

dans ses accords futurs³³, en l'étendant à d'autres secteurs pour lesquels elle n'avait pas exigé une exception dans le cadre d'accords commerciaux précédents. A titre d'exemple, l'exception européenne touchant exclusivement les services audiovisuels pourrait aujourd'hui paraître insuffisante, ne prenant pas en compte d'autres secteurs culturels dont la spécificité a été également reconnue par la CDEC depuis son adoption en 2005. L'on sait que cette position traditionnelle de l'UE est justifiée par la reconnaissance de la double nature (culturelle et économique) du secteur audiovisuel et de son importance particulière d'un point de vue à la fois économique et social pour les sociétés contemporaines. Il faut se rappeler, par ailleurs, que certains États membres tiennent à défendre leurs intérêts économiques dans des secteurs autres que l'audiovisuel (*e.g.* le secteur du livre), ce qui justifie leur souhait de libéralisation de ces secteurs de la part des partenaires commerciaux de l'UE. Un argument juridique souvent mis en avant est également celui selon lequel certains États membres de l'UE ont déjà adopté des engagements de libéralisation commerciale (souvent assortis de limitations et conditions) dans d'autres secteurs culturels (*e.g.* services de divertissement ou d'agences de presse) dans le cadre de l'AGCS à l'OMC ou d'accords bilatéraux³⁴. Restreindre les engagements de l'UE lors de la négociation de nouveaux accords commerciaux, en étendant son exception culturelle à d'autres secteurs, a ainsi souvent été considéré comme inacceptable par certains États membres et par la Commission européenne.

³³ Quant aux traités déjà existants, l'article 20.2 de la CDEC est clair lorsqu'il affirme que « [r]ien dans la présente Convention ne peut être interprété comme modifiant les droits et obligations des Parties au titre d'autres traités auxquels elles sont parties ». Les engagements pris par les Parties dans le cadre de traités précédents demeurent applicables dans les relations entre les parties à ces traités tant qu'elles n'auront pas convenu de les amender.

³⁴ L. Richieri Hanania et H. Ruiz Fabri, « European Media Policy and Cultural Diversity at the International Level (...) », *op. cit.*, pages 495 et 496.

On peut néanmoins s'interroger si, par exemple, dans un accord comme l'AECG entre l'UE et le Canada, l'exception canadienne pour les industries culturelles n'aurait pas pu tout simplement être applicable aux deux parties à l'accord. En excluant uniquement les services audiovisuels des chapitres de l'accord, l'UE offre en fin de compte à son partenaire canadien des engagements qu'elle n'exige pas en contrepartie³⁵. Certes, l'UE est tenue de respecter ses engagements en la matière au titre de l'AGCS et cela à l'égard de tous les Membres de l'OMC, y compris le Canada. Cependant, dans une perspective de renforcement politique et de visibilité de la CDEC, et précisément, car juridiquement les engagements existants demeurent, il n'aurait sans doute pas été inutile de profiter de la négociation avec l'un des États les plus engagés en faveur de la mise en œuvre de la CDEC pour affirmer plus largement la spécificité des secteurs culturels³⁶. Cela n'irait vraisemblablement pas à l'encontre des exigences de l'OMC à l'égard des accords régionaux de commerce au titre de l'article XXIV du GATT (élimination des barrières « pour l'essentiel des échanges commerciaux ») ou de l'article V de l'AGCS (couverture d'« un nombre substantiel de secteurs »), étant donné que de telles exigences peuvent être respectées par la libéralisation d'autres secteurs que les secteurs des produits et services culturels³⁷. La mise en œuvre de la CDEC

³⁵ Et cela bien que l'on puisse soutenir que la technique utilisée dans cet accord pour l'établissement des exceptions culturelles (consistant en des exceptions chapitre par chapitre) a fini par permettre à l'UE d'obtenir un certain niveau de libéralisation de la part du Canada dans le secteur du livre.

³⁶ L. Richieri Hanania et H. Ruiz Fabri, « European Media Policy and Cultural Diversity at the International Level (...) », *op. cit.*, page 496.

³⁷ Par ailleurs, la pratique montre que ces exigences sont interprétées avec une certaine flexibilité et ont été peu appliquées par les Membres de l'OMC. Voir : OMC, *The Future of the WTO. Addressing Institutional Challenges in the New Millennium. Reinforcing the WTO to Meet its Institutional Challenges*, par P. Sutherland (dir.), Report by the Consultative Board to the Director-General Supachai Panitchpakdi, OMC, Genève, 2004, p. 21, https://www.wto.org/english/thewto_e/10anniv_e/future_wto_e.htm (consulté le 18 octobre 2015).

justifierait ainsi que des discussions soient mises en place au sein de l'UE avec des représentants des secteurs culturels autres que l'audiovisuel en vue de la préparation d'une stratégie politique consistante pour ces autres secteurs dans les futurs accords commerciaux. La même démarche pourrait être utilement entreprise par d'autres Parties à la CDEC.

Une autre manière de mettre en œuvre l'article 21 de la CDEC lorsque les Parties ont auparavant adopté des engagements commerciaux dans des secteurs où elles peuvent souhaiter agir aujourd'hui dans un contexte de nouvelles technologies est celle de la coopération culturelle internationale.

En effet, la CDEC adopte une approche systémique et globale qui dépasse la reconnaissance de la spécificité des produits et services culturels vis-à-vis d'autres produits et services couverts par des accords commerciaux. Tout en incorporant la notion d'« exception culturelle » en matière de politique commerciale des Parties, la CDEC appelle à des actions complémentaires également fondamentales pour l'objectif ultime de diversité culturelle, notamment dans les domaines de la coopération internationale et du développement³⁸. De telles actions ne passent pas nécessairement par la libéralisation commerciale et des engagements d'accès aux marchés, bien qu'elles puissent jouer un rôle majeur dans le rééquilibrage des échanges des produits et services culturels, en contribuant à la promotion de la diversité des expressions culturelles en accord avec les dispositions de la CDEC. Au sein de cette dernière, la promotion des échanges de produits et services culturels via la coopération internationale figure comme un volet interdépendant, et non pas contradictoire, par rapport à la spécificité des produits et services culturels dans le domaine

³⁸ Voir L. Richieri Hanania (dir.), *Cultural Diversity in International Law...*, *op. cit.* ; L. Richieri Hanania, « The UNESCO Convention on the Diversity of Cultural Expressions as a Coordination Framework... », *op. cit.* ; L. Richieri Hanania, « Le débat commerce-culture à l'ère numérique... », *op. cit.*

commercial³⁹. Un exemple de tentative de mise en œuvre du volet de la CDEC sur la coopération internationale dans le domaine culturel lors de la négociation d'accords commerciaux est celui des protocoles ou accords de coopération culturelle négociés par l'UE avec certains de ses partenaires commerciaux⁴⁰. Tandis que, dans la partie commerciale de ces accords, l'UE indique son exception habituelle pour les services audiovisuels, un protocole intégré au traité de commerce ou un accord indépendant de ce dernier contiennent des dispositions de coopération culturelle inspirées de la CDEC⁴¹.

Des dispositions de coopération culturelle sans effet d'accès aux marchés ou de libéralisation commerciale dans des secteurs culturels peuvent être adoptées indépendamment de tout engagement assumé dans le cadre d'accords commerciaux existants entre les parties. Le potentiel de ce type de dispositions pour la promotion de la diversité des expressions culturelles est immense et les possibilités de communication et d'échange accrues offertes par les technologies du numérique peuvent être grandement mises à

³⁹ Voir L. Richieri Hanania, « Le débat commerce-culture à l'ère numérique... », *op. cit.*, p. 5 et 6.

⁴⁰ Voir L. Richieri Hanania, « Cultural Diversity and Regional Trade Agreements... », *op. cit.*, aux pages 430-435, ainsi que C. Souyri-Desrosier, « EU Protocols on Cultural Cooperation. An Attempt to Promote and Implement the CDCE within the Framework of Bilateral Trade Negotiations », dans L. Richieri Hanania (dir.), *Cultural Diversity in International Law...*, *op. cit.*, p. 209-224.

⁴¹ L'option d'un protocole, partie intégrante de l'accord commercial, ne s'est justifiée que lorsque les dispositions de coopération avaient des effets d'ouverture des marchés et que leur inclusion dans l'accord commercial bilatéral ou régional permettait d'écarter l'obligation de traitement de la nation la plus favorisée déjà assumée à l'OMC par certains partenaires, par exemple les pays du CARIFORUM et la Corée du Sud. En effet, puisque les dispositions de coopération culturelle négociées avec ces partenaires établissent un accès préférentiel pour des coproductions audiovisuelles, leur inclusion dans un accord régional de commerce permettait qu'elles soient couvertes par l'article V de l'AGCS et, par conséquent, exemptées de l'application du traitement de la nation la plus favorisée au titre de cet accord. Voir à ce sujet L. Richieri Hanania, « Cultural Diversity and Regional Trade Agreements... », *op. cit.*, aux pages 440 et 441.

profit pour favoriser la coopération culturelle⁴². Les Parties ayant déjà adopté des engagements d'ouverture commerciale dans des secteurs culturels dans le cadre de l'OMC ou dans un accord précédent avec des partenaires commerciaux ont ainsi sans doute un champ d'action à développer dans ce domaine. Enfin, la coopération culturelle internationale est également un moyen de promouvoir les échanges et l'interculturalité pour des Parties qui ne souhaitent pas s'engager davantage à libéraliser leurs marchés, afin de maintenir leur marge de manœuvre en matière de politique culturelle face au contexte évolutif des nouvelles technologies.

La section suivante examine des moyens juridiques supplémentaires permettant aux Parties de prendre en compte la spécificité des produits et services culturels consacrée par la CDEC dans le contexte des accords internationaux de commerce.

(...)

⁴² Voir, pour des exemples et propositions concrètes de coopération culturelle en faveur des pays en développement à l'ère du numérique, le rapport *La mise en œuvre de la Convention...*, *op. cit.*, p. 11-20.

Programa – I Jornada “Diversidade Cultural e Novas Tecnologias”

DATA E HORÁRIO: 2 de julho de 2015, das 9:00 às 18:00

Local: **Auditório “Prof. Oswaldo Fadigas Fontes Torres** – USP, CeTI-SP

Informações e inscrições: <http://cest.poli.usp.br>

9h-9h30	Abertura oficial pelo Diretor da Escola
9h30 – 10h00	Introdução <ul style="list-style-type: none"> • Apresentação dos trabalhos do CEST – <i>Maristela Basso (FDUSP, CEST/USP) e Edison Spina (CEST/USP)</i> • Apresentação breve da Convenção e das oportunidades e desafios trazidos pelas novas tecnologias para sua implementação. Apresentação breve dos temas dos painéis escolhidos para a Jornada – <i>Lilian Hanania (CEST/USP, Univ. Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Univ. de Rouen, U40)</i>

10h00 – 11h30	<p>Painel I – Novas tecnologias – desafios e oportunidades Moderador: <i>Mário Magalhães (CEST/USP)</i> (15 minutos por apresentação, 30 minutos de debate, 15 minutos para moderação com conclusões)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Internet da Coisas – <i>Gilson Schwartz (Professor ECA e FFLCH-USP)</i> • Desafios da comunicação digital – <i>Edson Perin (Jornalista)</i> • Privacidade de dados – <i>Vera Kerr (CEST/USP)</i>
11h30 – 11h45	Pausa para café
11h45 – 13h15	<p>Painel II – Novas tecnologias e criação cultural (15 minutos por apresentação, 30 minutos de debate, 15 minutos para moderação com conclusões) Moderador: <i>Piatã Kignel (U40, Gestor cultural)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Iniciativa de “Makerspace” – <i>Gabriela Agustini (OLABI)</i> • Projeto “Mais diferenças” e o aplicativo WhatsCine – <i>Luis Mauch (Mais Diferenças)</i> • Projeto “Vídeo nas aldeias” – <i>Vincent Carelli (Video nas Aldeias)</i>
13h15 – 14h15	Pausa para almoço

14h15 – 15h45	<p>Painel III – Novas tecnologias e acesso à oferta cultural</p> <p>(15 minutos por apresentação, 30 minutos de debate, 15 minutos para moderação com conclusões)</p> <p>Moderador: <i>Guilherme Carboni (Doutor em Direito, Advogado)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Conciliar proteção de direitos de autor e acesso à diversidade – exemplo do Chile – <i>Daniel Alvarez Valenzuela (Advogado e fundador da ONG Derechos Digitales Chile)</i> • Festivais online de cinema – exemplo do “My French Film Festival” – <i>Paule Maillet (Adida Audiovisual da França no Brasil)</i> • A digitalização da Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo – <i>Antonio Carlos Morato (Professor de Direito – FDUSP)</i>
15h45 – 16h00	<p>Pausa para café</p>
16h00 – 17h30	<p>Painel IV – Novas tecnologias, cidadania e democracia</p> <p>Moderador: <i>Maristela Basso (FDUSP, CEST/USP)</i></p> <p>(15 minutos por apresentação, 30 minutos de debate, 15 minutos para moderação com conclusões)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Desafios e oportunidades das novas tecnologias para a democracia: o exemplo dos Pontos de cultura e do caso Facebook x MinC – <i>Giselle Dupin (MinC)</i> • Experiência do Laboratório Hacker da Câmara de Deputados – <i>Cristiano Ferri (LabHacker)</i>

17h30– 18h00

Conclusões – *Piatã Kignel (U40, Gestor cultural) e Edison Spina (CEST/USP)*





Relatoria – I Jornada “Diversidade Cultural e Novas Tecnologias”

GIULIANA KAUARK & NISIO TEIXEIRA (GRUPO U40)



02 de julho de 2015

Introdução

A Convenção da Unesco de 2005 Sobre a Diversidade das Expressões Culturais

Lilian Richieri Hanania – (CEST/USP, IREDIES/Univ. Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, CUREJ/Univ. de Rouen, U40)

A Jornada “Diversidade Cultural e Novas Tecnologias” teve como objetivo comemorar os 10 anos de adoção da Convenção da UNESCO de 2005 sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (CDEC).

Entre as diversas convenções da UNESCO que abordam assuntos de cultura e que têm como objetivo último a diversidade cultural, a CDEC trata especificamente do aspecto do reequilíbrio das trocas internacionais de produtos e serviços culturais. Ela adota, portanto, uma perspectiva econômica da diversidade cultural, ligada à criação, produção, distribuição e acesso às expressões culturais veiculadas por atividades, produtos e serviços culturais. As disposições da CDEC podem ser reunidas em dois temas principais:

- 1) O reconhecimento da dupla natureza (cultural e econômica) dos produtos e serviços culturais, que confere especificidade a esses produtos e serviços. Tal especificidade não somente justifica a legitimidade de políticas públicas para promover a diversidade, mas também um tratamento jurídico especial para esses produtos e serviços, inclusive em acordos internacionais de comércio.

- 2) A promoção da cooperação internacional, com um enfoque especial em questões de desenvolvimento. Uma disposição chave da CDEC consiste na reafirmação da cultura como parte integrante do desenvolvimento sustentável, o que exige que as Partes garantam coerência em suas ações e posições nos diversos fóruns nacionais e internacionais que abordam o tema do desenvolvimento sustentável.

Com o desenvolvimento das novas tecnologias, em um contexto em que as políticas culturais tradicionais, aplicadas a setores considerados tradicionalmente como culturais (e.g. quotas de conteúdo nacional para TV, cinema, rádio), começam a parecer menos eficazes, alguns pesquisadores do tema questionaram a utilidade da CDEC. A Convenção é, entretanto, tecnologicamente neutra, oferecendo um enquadramento jurídico para as medidas e políticas relativas à proteção e à promoção da diversidade de expressões

culturais que se aplica quaisquer que sejam os meios e tecnologias utilizados. As dificuldades de implementação que ela enfrenta no meio digital parecem decorrer principalmente das dificuldades de compreensão da realidade criada pelas novas tecnologias em cada uma das Partes que ratificaram a Convenção. Com efeito, se as novas tecnologias trazem oportunidades para a diversidade, elas também levantam uma série de questões e dificuldades, que surgem em todas as etapas da cadeia de valor do setor cultural, desde a criação e a produção cultural, até a distribuição, a visibilidade de conteúdos, e o acesso à produção cultural.

Os objetivos da Jornada foram de promover a reflexão e a compreensão sobre essa nova realidade trazida pelas novas tecnologias, e compartilhar boas práticas de projetos em que o uso das novas tecnologias é confrontado ou associado a objetivos de diversidade cultural.

Painel I

Novas tecnologias – desafios e oportunidades

Moderador: *Mário Magalhães (CEST/USP)*

Desafios da comunicação digital – o exemplo do livro digital – *Edson Perin (Jornalista)*

Privacidade de dados – *Vera Kerr (CEST/USP)*

Internet das Coisas – *Gilson Schwartz (Professor ECA e FFLCH-USP)*

RESUMO DAS EXPOSIÇÕES (objetivo geral do painel e relato de cada palestra)

Desafios da comunicação digital: o exemplo do livro digital – Edson Perin (Jornalista)

A palestra do jornalista Edson Perin teve como objetivo tratar do surgimento de novos desafios para a comunicação com o advento das tecnologias digitais. Inicialmente o palestrante apresentou o que, na sua visão, seriam os

principais aspectos do cenário de comunicação na contemporaneidade. São eles: o fortalecimento da comunicação e da cultura pela internet; os novos veículos online e redes sociais ocupando o público em maior proporção que as mídias tradicionais; a explosão do número de veículos de comunicação, com pulverização e dispersão da audiência (vídeos na web são mais vistos que na mídia tradicional).

Na visão de Perín, o que podemos constatar deste novo cenário é que *as novas tecnologias, a internet e as redes sociais permitem que as pessoas e as empresas se tornem “mídias”, ou seja, tenham poder de massa*. Com isso, investir em publicidade ou assessoria de imprensa passou a ter retorno improvável. No entanto, para além desta imprevisibilidade da comunicação nos tempos atuais, notam-se muitas oportunidades para as novas empresas. Dentre elas, podemos destacar: a capacidade de promover ações de comunicação direta para diferentes públicos e com conteúdos personalizados; a capacidade de eliminar erros de conteúdo e de reduzir custos de comunicação e; a possibilidade de eliminar barreiras geográficas e fortalecer relacionamento com clientes, fornecedores e colaboradores.

Diante deste cenário, as empresas de comunicação precisam se adaptar, inclusive, com novos produtos. Neste sentido, o jornalista traz como exemplos os livros digitais, as rádios online e os vídeos para uso online. Edson Perín concluiu sua exposição tratando dos livros digitais.

Privacidade de dados – Vera Kerr (CEST/USP)

Na sequência, a advogada Vera Kerr iniciou sua fala sobre privacidade de dados, indicando que, contemporaneamente, é necessário pensar a regulação da sociedade da informação.

Segundo a expositora, tal sociedade se caracteriza pela redução de custos de transmissão de dados que permitiu acesso à internet em larga escala e pelo uso de tecnologias de armazenamento cada vez mais simplificadas, dispensando que as pessoas precisem de uma introdução à tecnologia para poder utilizá-la. Tais características têm como

consequência uma explosão informacional, com a transmissão da informação em velocidade e quantidade antes inimagináveis, o que, por sua vez, permitiu certa desterritorialização do mundo com a anulação das barreiras de tempo e espaço, tornando o mundo virtual tão real como o “mundo real”, bem como garantiu que a internet viesse a se tornar um espaço público global. Nesse novo contexto societário, o direito precisa ser repensado.

Focando especificamente na privacidade de dados, Kerr afirma que, apesar da espionagem ser uma constante das sociedades, tal questão ganhou relevância no Brasil após as declarações de Edward Snowden sobre a espionagem norte-americana de líderes nacionais. Este fato propiciou tanto a normatização de áreas que ainda não estavam cobertas, como a reativação da discussão sobre o marco civil da internet no Brasil que, ao regular a internet, trata do tema da proteção de dados (apesar de não ser um texto específico sobre privacidade). Cabe ressaltar que as discussões sobre o marco civil saíram de pauta 25 vezes, no entanto, depois do episódio da espionagem dos EUA, ele foi finalmente aprovado.

Na sequência, a expositora apresentou como o Brasil tem se precavido em relação à proteção de dados. Para tanto, ela recuperou algumas legislações específicas, indicadas a seguir.

A *Lei 12.737/12 (Lei Carolina Dieckman)* é considerada um primeiro marco na regulação dos dados no Brasil. Depois da comprovação de que um vírus roubou informações do computador da atriz Carolina Dieckman, foi introduzido o artigo 154-A do Código Penal que tipificou a conduta de “invasão de dispositivo informático”, que entrou em vigor em março de 2013. Até a promulgação desta lei não havia no direito penal o “crime informático próprio” que se caracteriza como o crime praticado contra o sistema informático, diferindo do crime “impróprio”, quando simplesmente se usa a tecnologia para cometer o crime.

Já a *Lei 12.965/14 (Marco civil da internet)* é considerada como a “Constituição da internet”, já que estabelece princípios e direitos relativos à proteção e à guarda de registros, entrando em vigor em junho de 2014. Nestes termos, os conteúdos são revelados somente quando há ordem judicial (como interceptação telefônica), garantindo o direito ao anonimato do internauta e seu equilíbrio face ao uso comercial de dados (grande valor comercial dos dados) e uso para fins de investigação e atos ilícitos. O marco, segundo pesquisadores, tangencia a questão da proteção de dados e pressupõe uma futura lei específica sobre o assunto.

Outras legislações foram citadas, tais como a lei do cadastro positivo (12.414/11), o código do consumidor (especificamente seu artigo 31), a lei de acesso à informação (12.527/11). Nenhuma delas, no entanto, é específica sobre proteção de dados. Segundo a palestrante, está em curso um anteprojeto de lei sobre privacidade de dados. No entanto, alguns pesquisadores e juristas questionam se esse projeto alterará a jurisprudência sobre comércio de dados sobre crédito entre empresas.

A advogada concluiu sua exposição levantando a questão se a tecnologia, de fato, dará conta de proteger os dados na internet. Isso reforça a necessidade de um alinhamento técnico e jurídico. Faz-se necessário compreender a capacidade tecnológica para proteção dos dados para que se possa pensar numa regulação coerente e que possa ser, efetivamente, aplicada.

Internet das Coisas – Gilson Schwartz (Professor ECA e FFLCH-USP)

O professor Gilson Schwartz iniciou a sua palestra afirmando que, diante da diversidade e da desigualdade mundanas, é uma pretensão nossa trazer uma universalidade das ciências naturais às ciências humanas. No entanto, o que verificamos é que as tecnologias levam a uma universalização de hábitos. A tecnologia do livro, por exemplo, faz com que o estudo no Brasil ou no Japão tenha por base o mesmo recurso tecnológico.

A partir desta constatação, Schwartz identifica que vivemos uma extensão cada vez mais densa das tecnologias, na qual tudo vira informação. Há, portanto, um confronto entre o universal, o particular e os fluxos de informação. Daí, ele traz algumas perguntas: Em que medida essa informacionalização do mundo permite uma convergência humana em direção a valores universais? Isso é possível e desejável? Como evitar que a universalização da informação (na qual determinado elemento particular pode tornar-se universal assim como um elemento universal pode tornar-se particular) seja opressiva? Ao contrário disso, como é possível torná-la emancipatória?

Em realidade, nunca teremos toda a informação de que precisamos, pois parte desta informação está num “não lugar”, que é o futuro. Diante da incerteza quanto ao futuro, a economia e o mercado criam mecanismos para lidar com esta imprevisibilidade, sendo o dinheiro o principal deles.

Na sua visão, o dinheiro é a tecnologia que universaliza as trocas. O dinheiro é a representação universal do valor. É o que faz a principal ponte entre o universal e o particular. No entanto, seus efeitos na supressão das diferenças e das desigualdades vivenciadas nas sociedades humanas são absolutamente irrisórios. Pelo contrário, o dinheiro amplia cada vez mais a desigualdade. Vivemos uma grande crise do capitalismo quando o dinheiro passa a favorecer o capital e não essa ponte entre o universal e o particular.

A grande questão trazida na palestra é saber como o dinheiro funcionará na era digital e da internet. Além da digitalização das transações, há uma novidade de um dinheiro não criado por um banco central, mas que cria um mercado onde ele circula em âmbito digital. São outros modelos de representação do valor. Neste sentido, a universalidade do valor entra em cheque.

O palestrante concluiu sua exposição apresentando o projeto de pesquisa intitulado “Cidade do conhecimento”, no qual são realizados experimentos com moedas não convencionais e verificados os impactos sobre a relação entre

as pessoas. A partir deste projeto, um segundo está sendo criado, o “Portal da Juventude”, que, por sua vez, irá convidar a juventude de São Paulo a criar sua própria moeda de circulação pela internet.

RESUMO DO DEBATE (principais temas levantados durante o debate)

No debate foram tratados os seguintes pontos: moedas sociais; insuficiência do ensino sobre direitos digitais e; especialização de varas judiciais para tratar de casos relacionados com a tecnologia.

Em relação às moedas sociais discutiu-se sobre elas simbolizarem a busca por outros modelos de representação do valor. Neste sentido, foi trazida a informação que diversos bancos, inclusive bancos centrais, estão abertos a inovações sociotecnológicas relacionadas ao dinheiro. A própria crise monetária que vivenciamos é um dos motivos para isso, abrindo, assim, novas perspectivas de criação.

Relativo ao currículo insuficiente das faculdades de direito sobre direitos digitais, foi trazido que, de fato, o ensino de direito e internet ainda não está sendo desenvolvido em matérias específicas – apenas poucas faculdades estão inserindo esta disciplina na graduação. Um dos motivos é a grande dificuldade de encontrar professores com bagagem e experiência nesta área do direito e também do pouco conhecimento da tecnologia, que também seria necessário.

Por fim, discutiu-se que varas especializadas na área de tecnologia são necessárias. Na visão dos debatedores, ainda não temos juízes preparados para isso e, por isso, os crimes para internet hoje ainda são de competência indiscriminada de qualquer delegacia. Além disso, há problemas relativos à jurisdição, já que a maioria das empresas que dominam a internet, como Google e Facebook, está situada em outros países.

COMENTÁRIOS FINAIS (conclusões e recomendações em referência à Convenção)

A tônica deste debate esteve em torno do novo contexto societário que vivenciamos com o advento das novas tecnologias digitais e das inúmeras potencialidades trazidas (e ainda não plenamente desenvolvidas) tanto na esfera do mercado, das trocas e até mesmo do uso do dinheiro. Este novo funcionamento da sociedade em um mundo virtual, que é tão real como o chamado “mundo real”, traz também novos desafios para regulação jurídica. Neste sentido, a relação que podemos fazer com a diversidade cultural e, mais especificamente, com a Convenção de 2005 sobre a diversidade das expressões culturais, é que este novo padrão de relações sociais cria também novos valores e novas formas de criação que rebatem diretamente na forma como vivenciamos a cultura e a sua difusão.

Painel II

Novas tecnologias e criação cultural

Moderador: *Piatã Kignel (U40, Gestor cultural)*

Projeto “Mais diferenças” e o aplicativo WhatsCine – *Luis Mauch (Mais Diferenças)*

Iniciativa de “Makerspace” – *Gabriela Agustini (OLABI)*

Projeto “Vídeo nas aldeias” – *Vincent Carelli (Video nas Aldeias)*

RESUMO DAS EXPOSIÇÕES (objetivo geral do painel e relato de cada palestra)

Projeto “Mais diferenças” e o aplicativo WhatsCine – Luis Mauch (Mais Diferenças)

O gestor Luis Mauch apresentou a experiência da ONG *Mais Diferenças* no campo de políticas culturais inclusivas, trazendo alguns conceitos básicos do universo da

acessibilidade, assim como alguns tratados internacionais e políticas nacionais relativos aos direitos das pessoas com deficiência. A instituição existe há mais de dez anos e trabalha com produção de bens e serviços culturais acessíveis, além de contribuir com a construção de políticas e mudanças legislativas para inclusão das pessoas com deficiência.

No início da palestra foi trazido um histórico de como a sociedade tem lidado com a deficiência, na tentativa de identificar uma linha evolutiva nesta relação. Inicialmente pode-se indicar que havia um processo de eliminação daqueles indivíduos que nasciam incapazes – o que em algumas culturas ainda permanece até os dias atuais. Um segundo processo que se observou foi a segregação, o que significava deixar à margem da vida social tais indivíduos considerados incapazes de vivê-la em sua plenitude. Em uma primeira aproximação com estes indivíduos veio o processo de integração, essencialmente com políticas e práticas assistencialistas e, finalmente, identificamos o processo de inclusão na sociedade, indo além da assistência médica e partindo para o desenvolvimento inclusivo da sociedade, garantindo a esses indivíduos todos os direitos que lhe são próprios como pessoa humana. Na visão que se tem hoje, o problema não está propriamente no indivíduo, mas nos ambientes e na própria sociedade. Em outros termos, percebe-se que o indivíduo é “mais” ou “menos” deficiente a depender do ambiente e da sociedade em que está inserido.

Tratando especificamente do acesso à cultura, Mauch trouxe dados coletados em 2007 em pesquisas desenvolvidas a pedido do Ministério da Cultura. Nesta investigação percebe-se que a sociedade brasileira, de maneira geral, é excluída da vida cultural do seu país, com percentuais baixíssimos de frequência a cinemas, museus e teatros. Este problema se agrava quando se pensa no público com deficiência, já que raríssimos são os produtos culturais, bem como os espaços culturais, que são acessíveis à diversidade de deficiências (auditiva, visual, física e intelectual).

Nesse sentido, o palestrante lembrou o artigo 30 da Convenção da ONU que trata dos direitos de pessoas com deficiência. Tal artigo refere-se especificamente ao direito à participação na vida cultural. A partir desta normativa, Mauch enumerou possíveis políticas culturais inclusivas que devem ser desenvolvidas. Necessita-se ampliar a oferta de produtos culturais acessíveis, com formação para produtores e gestores culturais trabalharem com as ferramentas de acessibilidade; necessita-se ainda ampliar a demanda por tais produtos, já que não há hábito de frequentar os espaços culturais pelas pessoas com deficiência e, portanto, ele precisa ser estimulado; necessita-se também fomentar a produção de conhecimento, de experimentação e de sistematização das ferramentas de acessibilidade cultural; bem como é necessário incorporar na legislação existente os direitos relativos à participação das pessoas com deficiência na vida cultural, seja como público ou como criador. Nestes termos, é preciso entender a acessibilidade para além da assistência – por exemplo, entender a audiodescrição de um espetáculo ou de um filme como uma “camada narrativa” voltada para o deficiente visual, mas também aos demais interessados – bem como exigir da produção de artistas com deficiência uma qualidade estética de suas obras para além de uma reverência assistencialista.

Mauch finalizou sua apresentação com o projeto WhatsCine, um aplicativo que traz a possibilidade de assistir a um filme acessando as ferramentas de audiodescrição, legenda e libras. Esta é uma ferramenta não exclusiva para pessoas com deficiência, servindo, portanto, a todas as pessoas, mas que garante em especial às pessoas com deficiência o acesso a obras cinematográficas. Por trabalhar fundamentalmente com a interatividade, ele permite a criação de ações de publicidade interativa, programas de fidelidade, jogos no celular com a tela do cinema, entre outras potencialidades. Como se estima que mais de dez milhões de pessoas precise de maior acessibilidade, o aplicativo pode gerar um aumento de 10% do público frequentador de cinema.

Inicialmente o aplicativo foi pensado para obras audiovisuais, porém, ele pode ser adaptado para outros formatos culturais.

Iniciativa de “Makerspace” – Gabriela Agustini (OLABI)

A gestora Gabriela Agustini apresentou a experiência do OLABI, espaço criado há pouco mais de um ano no Rio de Janeiro, que se configura como um *makerspace*. O *makerspace* é um espaço em branco onde as pessoas criam. Na experiência do OLABI busca-se uma apropriação das novas tecnologias não só enquanto consumidor, mas principalmente enquanto produtor.

O OLABI trabalha tentando ampliar o acesso a novas tecnologias, trazendo o conceito de que os “devices” e aparatos tecnológicos e ferramentas digitais que nos cercam podem ser não apenas consumidos como também criados, desenvolvidos para os mais diversos fins. Para isso, foi criado um espaço com ferramentas, equipamentos de robótica, marcenaria, eletrônica, impressão 3D, e uma série de componentes que permitem desde as pessoas experimentarem/aprenderem uma habilidade nova até a prototipação de um produto que possa vir a ser melhor desenvolvido e virar um empreendimento, uma iniciativa própria.

Ao permitir esse tipo de acesso, busca-se trazer diversidade para a produção de novas tecnologias, bem como pensar num desenvolvimento tecnológico endógeno. Vivemos em um mundo em que grande parte das atividades é mediada ou baseada em ferramentas e aparatos tecnológicos produzidos, em sua maioria, por poucos países e mentalidades (“os homens brancos do Norte”). Poucos são os produtores de tecnologia que o restante do globo consome.

Ao percebermos as tecnologias e algoritmos como elementos não neutros, ou seja, carregados de significados e componentes culturais, podemos compreender o quão importante é ampliar o acesso a essa produção e permitir que o eixo sul, que as mulheres e as mais diversas minorias se apropriem dessas linguagens e ferramentas. Em outros termos, entendendo que o digital é a linguagem predomi-

nante do século 21, faz-se necessário disputar a produção de tecnologias como forma de trazer à tona outras visões, estratégias e ideias de desenvolvimento para além daquelas hegemonicamente dominantes. O empoderamento tecnológico pode ser um dos caminhos possíveis para se chegar à necessária justiça social.

Em termos práticos, o OLABI desenvolve diversos projetos com foco em mulheres, em comunidades de baixa renda e ainda de cooperação com países do sul global. Alguns deles foram descritos por Agustini, como o curso “Gambiarravela.tech”, em parceria com o Observatório de Favelas do Rio; a “Rodada Hacker”, voltada para mulheres; e a participação no “Global Innovation Gathering”, rede que reúne experiências, principalmente com a tecnologia como foco para resolver problemas sociais, entre outros.

Projeto “Vídeo nas aldeias” – Vincent Carelli (Vídeo nas Aldeias)

Vicent Carelli iniciou sua fala com uma provocação que ouviu certa vez de Daniel Munduruku: “No Brasil não tem índios”. Na sequência, continuou: no Brasil temos mundurukus, kaiapós, xavantes e mais 300 povos e culturas indígenas que são reduzidos em nosso país a uma única denominação. O Vídeo nas Aldeias, projeto que coordena, tem como um de seus objetivos registrar esta diversidade cultural tão desconhecida por todos nós.

No início do projeto, que possui mais de 30 anos, o *Vídeo nas Aldeias* mobilizava o interesse principalmente dos indígenas mais antigos. Quando eles descobriram a linguagem audiovisual viram nela uma forma de acesso direto à cultura oral e ainda uma espécie de caixa de ressonância de sua resistência cultural. Já os jovens indígenas, tão “incentivados” a renegar suas próprias culturas, obtiveram com os recursos audiovisuais uma revalorização interna dos seus conhecimentos, traços culturais e até mesmo o reconhecimento dos mais antigos das tribos. Sendo assim, conforme

afirma Carelli, a questão chave do audiovisual para os indígenas é a possibilidade de salvaguardar a memória do seu patrimônio cultural.

Nas oficinas do Vídeo nas Aldeias, espera-se que, ao se apoderar das ferramentas de produção audiovisual e com o próprio ato da filmagem, uma aldeia indígena rompa com o cotidiano e com alguns tabus e, conseqüentemente, se abra para novos relacionamentos e novas formas de transmissão de conhecimentos e de expressão.

Segundo o palestrante, o processo é específico para cada povo, para cada cultura. Tudo que é descoberto por meio da produção audiovisual volta para a escola, vira projeto dos professores indígenas, etc. Para fora da aldeia, a circulação das obras produzidas traz novos impactos. Ela cria relacionamento com outras comunidades; ajuda a fazer conhecer as identidades desses povos e, em especial, afirma a especificidade de cada povo rompendo com aquele conceito uniformizante de “índio” e evitando uma “fossilização” da ideia de índio que se tem até hoje.

Para além dos impactos sociais e simbólicos, o projeto também forma cinegrafistas indígenas (não cineastas). Busca-se um trabalho de excelência e não de compaixão com os povos. O trabalho é desenvolvido de maneira continuada, tendo como consequência a inserção desse cinema emergente no espaço cinematográfico brasileiro. Para isso, um dos focos da ONG é a distribuição e a difusão do material produzido. Fazer com que esta produção audiovisual indígena atinja a educação fundamental e média brasileira é uma meta ainda não alcançada.

RESUMO DO DEBATE *(principais temas levantados durante o debate)*

No debate dois pontos foram tratados pelos expositores: primeiro, como relacionar a Convenção sobre a diversidade das expressões culturais com os projetos apresentados e, na sequência, quais as possíveis políticas culturais a serem desenvolvidas tendo como base as experiências relatadas.

A respeito do primeiro ponto, Guilherme Carboni compartilhou sua experiência com a negociação que ocorreu em Tupã, localizada no oeste do Estado de São Paulo, sobre os direitos dos povos indígenas e o museu que está sendo criado na cidade. Sobre a segunda questão, relativa aos novos desafios em termos de políticas culturais, Luis Mauch lembra que as políticas culturais apenas recentemente começaram a incorporar as demandas de pessoas com deficiência, como a acessibilidade das bibliotecas públicas, o reconhecimento da cultura surda, etc. Já Gabriela Agustini reforça que devemos não apenas repetir os modelos já elaborados, mas criar novos. Para tanto, é necessário uma política que fomente este empoderamento da tecnologia e, mais que isso, que seja garantida uma continuidade desta política. Para a expositora, nosso grande problema não é a ausência de projetos públicos atentos às questões da diversidade, mas a sua instabilidade e descontinuidade. Por fim, Vicent Carelli reforçou que ainda precisamos caminhar muito na garantia de direitos e no respeito aos preceitos trazidos em vários documentos jurídicos como a convenção e até mesmo a nossa Constituição Federal. Um exemplo disso são os próprios direitos indígenas.

COMENTÁRIOS FINAIS *(conclusões e recomendações em referência à Convenção)*

Neste painel tivemos alguns “cases” de instituições e projetos que vêm utilizando as tecnologias digitais como forma de ampliar seja a produção, seja a distribuição, de cultura no

Brasil. Os exemplos variaram de tecnologias assistidas que viabilizam o acesso de pessoas com deficiências a produtos e espaços culturais, de produção de tecnologia endógena em parceria com países do sul como forma de contrapor a produção hegemônica de tecnologia que vivenciamos hoje, até os impactos da produção audiovisual (não somente digital) de comunidades indígenas brasileiras. Todos os exemplos se alinham às ideias de diversidade cultural e demonstram a necessidade de uma apropriação da tecnologia pelos mais diversos segmentos sociais e culturais como forma de potencializar a própria diversidade. A tecnologia tem forte interferência na vida social, no entanto, é necessário lembrar que ela é uma criação e um instrumento que pode ser utilizado tanto para uma padronização e homogeneização da cultura, mas também pode contribuir substancialmente com o oposto disso, com a promoção da diversidade cultural, da heterogeneidade dos produtos e da hibridização das identidades.

Painel III

Novas tecnologias e acesso à oferta cultural

Moderador: *Guilherme Carboni (Doutor em Direito, Advogado)*

Conciliar proteção de direitos de autor e acesso à diversidade – exemplo do Chile – *Daniel Alvarez Valenzuela (Advogado e fundador da ONG Derechos Digitales Chile)*

Festivais online de cinema – exemplo do “My French Film Festival” – *Paule Maillet (Adida Audiovisual da França no Brasil)*

A digitalização da Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo – *Antonio Carlos Morato (Professor de Direito – FDUSP)*

RESUMO DAS EXPOSIÇÕES (objetivo geral do painel e relato de cada palestra)

Conciliar proteção de direitos de autor e acesso à diversidade: exemplo do Chile – Daniel Alvarez Valenzuela (Advogado e fundador da ONG Derechos Digitales Chile)

Em sua exposição, o advogado Daniel Alvarez Valenzuela defendeu um caminho para conciliar a proteção dos direitos de autor e o acesso à diversidade. Partiu do pressuposto de que o direito autoral é um direito humano e há que se considerar a proteção sobre este direito ante quando e com quem se publica. Para o expositor, é necessário dirigir mais a discussão sobre o acesso a este direito, visando a um equilíbrio na proteção. Assim, podemos dizer que, se, de um lado há uma necessidade importante de se resguardar o direito autoral, de outro há que se pensar o limite em que esse direito e esse patrimônio autoral poderão ter mais acesso a públicos distintos.

Ele aponta como, no caso do Chile, por exemplo, de 1834 até 2010, basicamente o que se teve, gradativamente, foram leis que focavam com muita força na proteção ao direito autoral e muito pouco nas possibilidades de acesso ao patrimônio autoral. Aponta dois fatores de equilíbrio nessa equação: um interno e outro externo. A este, estariam relacionados a garantia da liberdade de expressão, acesso à cultura, educação, informação e conhecimento – fatores vitais para a promoção da diversidade cultural. Àquele, o fortalecimento do domínio público através da redução de prazos (o padrão seria 50 anos após a morte do autor, mas muitos países já passam dos 70 anos. Isso não restringe outros interesses?), digitalização de acervos e a gradativa negociação de exceções em função dos direitos sociais envolvidos: a partir de 2010, houve aumento de permissões como para deficientes visuais, bibliotecas, uso privado, execuções e usos em âmbito familiar, mas ainda existem várias limitações ao acesso e exercício dos direitos autorais

no Chile – e alguns são tão restritos que acabam restringindo a possibilidade de uma nova criação autoral a partir de outra já existente.

Na opinião do expositor, a Convenção sobre a Diversidade das Expressões Culturais é neutra sobre as tecnologias digitais, mas os negociadores dessa convenção não entendiam e viam as tecnologias digitais como ameaças. Estas últimas, se, de um lado propiciam oportunidades de democratização e acesso a patrimônios autorais distintos, por outro permitem detectar limites e barreiras como taxas de conexão díspares ao redor do mundo, que impedem acesso equânime a esse acervo; falta de capacitação dos usuários para tal e mesmo vazios legais passíveis de discussão, como a questão dos remixes, entre outros. O desafio está, portanto, em equilibrar como as leis de direitos autorais deixem de ter um peso demasiado na proteção, favorecendo o acesso.

Festivais online de cinema: exemplo do “My French Film Festival” – Paule Maillet (Adida Audiovisual da França no Brasil)

A adida audiovisual Paule Maillet começa a discorrer sobre o papel da Unifrance, agência financiada pelo governo francês e que acompanha ações possíveis de promoção da cultura francesa audiovisual, especialmente cinematográfica, tais como a negociação e venda dos filmes franceses fora da França, organização de festivais, entre outras estratégias. O monitoramento destas ações de promoção é feito por esta agência.

Maillet parte de um cenário e de uma pergunta: o cenário é dado a partir de alguns levantamentos que indicam o seguinte: a consciência de bons filmes franceses que não conseguem atravessar as fronteiras; um público cinéfilo fora do país que está se envelhecendo; e o número de salas de cinema que está diminuindo. Daí vem a pergunta: como as novas tecnologias podem ajudar a contornar a falta de salas e a falta de exportação do cinema francês e cativar ainda mais o público jovem?

A resposta é precisamente a experiência do Festival citado no título, o *My French Film Festival* (MFFF), um festival *online* de cinema. Cria um site, tem prêmio, tem júri. Durante um mês os filmes ficam disponíveis. O projeto custou 400 mil euros. Desses, 300 mil foram patrocinados por empresas e 100 mil foram de recursos da Unifrance. Houve um primeiro momento de negociação junto aos exportadores para afastar receios em torno de pirataria e da gratuidade do processo.

Assim, ocorre a exploração comercial dos direitos em vídeo *on demand* das produções, sendo 50% dos custos para o exportador e 50% para a plataforma MFFF ou parceira. Os custos técnicos ficam em torno de 90 mil (compressão, legendas); 120 mil (tradução em legendas em 13 línguas); 100 mil (direitos autorais); 90 mil (outros gastos). São 10 longas e 10 curtas para fazer um festival *online*, que acontece normalmente entre 16 de janeiro e 16 de fevereiro. São 207 países em 13 línguas, com 560 mil espectadores no total, sendo o Brasil o segundo maior em 2014: 380 mil.

A digitalização da Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo – Antonio Carlos Morato (Professor de Direito – FDUSP)

O advogado e professor Antônio Carlos Morato partiu da experiência da digitalização da Revista da Faculdade de Direito da USP, uma experiência concreta centrada na referida faculdade de Direito, UFMG, Senado Federal, ante a proposta que permite o uso das obras em domínio privado. A Revista da Faculdade de Direito da USP teve início em 26 de abril de 1893.

Morato partiu do exposto pelo colega chileno Daniel Valenzuela e tratou o direito autoral tanto de forma patrimonial, como também moral. A função dos direitos autorais é reconhecer os direitos patrimoniais dos autores (garantindo a manutenção dos criadores culturais) e os direitos morais dos autores (referência de autoria na obra) – o próprio expositor apontou como a própria exposição é uma aula protegida de acordo com o artigo 7. II da lei 9.610/98.

Assim, a digitalização da Revista da Faculdade de Direito da USP exemplifica a aplicação da lei de direitos autorais para pessoa jurídica (para obras coletivas), garantindo a Pessoa Jurídica como titular de direitos autorais, no caso da USP, uma pessoa jurídica de direito público.

RESUMO DO DEBATE (principais temas levantados durante o debate)

O mediador, advogado Guilherme Carboni, propõe uma abordagem em torno da linha que perpassa o conflito proteção x acesso. A ideia calcada no autor individual, ao mesmo tempo em que se apresenta como uma construção histórica, é algo que pode estar ligado à autoridade. Assim, uma questão que surge a partir da contraposição acima parece se dar em torno de outra: o aumento das limitações x alterações na estrutura do direito autoral.

Sobre o acesso ao patrimônio autoral, tema caro na fala de Daniel Valenzuela e presente na sua intervenção, Morato lembrou que negações excessivas podem ser recorridas. Outra intervenção foi em torno da negociação da liberação do uso de direitos autorais para filmes de baixo orçamento – muitas vezes as detentoras dos direitos cobram valores equivalentes ao de produções de grandes orçamentos e não conseguem enxergar essa diversidade. (E, se as produções de baixo orçamento resolvem colocar os altos valores cobrados em planilhas de editais de incentivo, por exemplo, tendem a ser reprovadas precisamente pelo alto valor cobrado). Morato lembrou sempre que há uma questão subjetiva de fundo para a decisão, tanto para esse caso, como da indicação de “pequenos trechos” e que, em sua experiência, já conseguiu negociar valores de modo que agradassem ambas as partes envolvidas.

Outro ponto tratado no debate a partir do mediador foi a discussão em torno da proteção de estilo – e não propriamente de obras – a partir de caso citado da novela Aritana da extinta TV Tupi, em que os indígenas não

queriam receber dinheiro, mas discutir se era para ser usada ou não a imagem do índio na produção. Carboni então tocou no tema da proteção de obra ou estilo (Gisele Dupin também citou exemplo da cultura candomblé) ante a questão da identificação da autoria e, se o autor tem que se identificar, aí existe uma dificuldade de identificação pois uma dada obra ou mesmo um estilo pode remontar ainda a outras culturas e povos.

Finalizando, Lilian Hanania fez uma observação para esclarecer a questão da neutralidade tecnológica da Convenção ante as novas tecnologias de informação e comunicação, citada especialmente durante a exposição de Valenzuela. Apesar de a Convenção não ter muitas disposições detalhadas sobre as novas tecnologias, já algumas de suas disposições mencionam as novas tecnologias e mostram que os seus negociadores tinham o contexto das novas tecnologias em mente. Várias diretivas operacionais, adotadas para a implementação da Convenção, levam também em conta as novas tecnologias. No preâmbulo da Convenção, na definição do conceito de “diversidade cultural”, refere-se a “quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados”. Também promover a utilização das novas tecnologias faz parte dos objetivos da cooperação internacional, como menciona o artigo 12; e a utilização e a transferência das tecnologias também são um meio para criar um setor cultural dinâmico nos países em desenvolvimento conforme o artigo 14 da Convenção. Na Conferência das Partes de junho de 2015, foi decidido que diretivas operacionais sobre o digital vão ser preparadas, entre outros, para dar um impulso maior à efetividade da Convenção no meio digital.

COMENTÁRIOS FINAIS (conclusões e recomendações em referência à Convenção)

A questão da autoria e do direito autoral e a questão da diversidade cultural e do acesso facilitado a produções e difusões – potencializado pelas novas tecnologias de infor-

mação e comunicação (TICs) – parece ter dado a tônica central da mesa e do debate. Se temos a experiência concreta do MFFF como algo que propicia, via TICs, o respeito ao direito do autor e, ao mesmo tempo, o acesso a uma diversidade de produção audiovisual de um país, por outro temos as brechas e desafios que estas tecnologias impõem, tanto no sentido de não serem potencializadas para mais e maiores acervos culturais disponíveis, bem como do fomento de habilidades e capacitações, ao lado de um uso que pode, em nome do acesso, afetar a autoria em sua dimensão moral – questão que se torna ainda mais complexa se a autoria é pensada não enquanto ente particular e histórico, mas mais ainda enquanto ente coletivo e reincidente. Desafios que, como visto, se colocam não só para os especialistas em Direito no setor, mas também nas discussões sobre a implementação da Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais.

Painel IV

Novas tecnologias, cidadania e democracia

Moderador: *Edson Perin (Jornalista)*

Experiência do Laboratório Hacker da Câmara de Deputados – *Cristiano Ferri (LabHacker)*

Desafios e oportunidades das novas tecnologias para a democracia: o exemplo dos Pontos de cultura e do caso Facebook x MinC – *Giselle Dupin (MinC)*

RESUMO DAS EXPOSIÇÕES (objetivo geral do painel e relato de cada palestra)

Experiência do Laboratório Hacker da Câmara de Deputados – Cristiano Ferri (LabHacker)

Cristiano Ferri começa esclarecendo a presença do estranhamento do termo hacker no nome: o caráter pejorativo se dá porque o termo é confundido com os crackers –

aqueles que efetivamente desrespeitam leis de privacidade para obtenção de dados. O hacker estaria mais associado ao “nerd” de computação e tecnologia. Alguém que conhece tão bem que é capaz de mudar, alterar, desfigurar algo que está dentro de uma ordem. Assim, hacker teria uma equivalência com curiosidade, inovação, diversão e criatividade. Uma ética hacker estaria então no compartilhamento (que é uma forma de perder poder...), abertura, descentralização, livre acesso à tecnologia, melhoria do mundo.

A ideia do Laboratório Hacker é pensar o governo como uma plataforma – bazar – onde serviços públicos serão definidos na interação entre os atores. Os serviços públicos são definidos em interação como plataforma onde há vários fornecedores e consumidores. Se algumas corporações pensam nesses termos, porque o Estado não se aproveitaria disso? Poderíamos ter vários tipos de contribuição dos cidadãos, que poderiam prestar serviços, traduzir as informações do Estado; propor novas informações. Assim, foi criado o Laboratório Hacker (Labhacker) e a Maratona Hacker, com a ideia de utilizar os dados abertos da Câmara dos Deputados e “brincar” com eles da maneira hacker de ser.

Alguns exemplos de ferramentas desenvolvidas na Maratona Hacker:

- “Meu Congresso nacional” – plataforma que mostra quem gasta mais, pra que empresas, e com link para “street view” para mostrar existência da empresa no endereço declarado, criando forma visual mais clara para acesso à informação e devolvendo à Câmara uma forma de melhor entender seus gastos.
- Plataforma “Olho nas Emendas”, que propõe um mapeamento das emendas;
- “Retorica parlamentar”: pagina de discursos dos deputados – temas mais falados pelos deputados aparecem em bolhas, traduzindo-se assim claramente uma informação que nem os parlamentares tinham.

- Portal e aplicativo Android “edemocracia” – os deputados usam esse portal de consulta pública para ter retorno dos cidadãos sobre projetos de lei, artigo por artigo; relator recebe as propostas e acata algumas, permitindo incorporação da inteligência coletiva (crowdsourcing).

O desafio é pensar um laboratório hacker que dê conta desse aspecto de experimentação, aliado aos limites e restrições do gasto público.

Desafios e oportunidades das novas tecnologias para a democracia: o exemplo dos Pontos de cultura e do caso Facebook x MinC – Giselle Dupin (MinC)

Gisele Dupin se propôs a comentar duas experiências: os pontos de cultura e o caso da fotografia envolvendo censura no Facebook e o Ministério da Cultura. Sobre os pontos de cultura, a ideia surgiu com o programa Cultura Viva em 2004. Na ocasião, o ministro Gilberto Gil propôs como, ao invés de criar, podia-se aproveitar a diversidade cultural brasileira e, estimulando vários pontos culturais no país, fazer um “do in” cultural no Brasil. Eixos caros ao projeto: cunho simbólico, econômico e cidadão. Instrumentos: pontos de cultura, pontões (articulam especialmente via capacitação), cadastro nacional, foco na autogestão. Em 2015 existem 4 mil pontos. Meta para 2020: 15 mil pontos. Desafios consistem na distribuição e difusão da produção, bem como na sustentabilidade dos pontos.

O caso do Facebook x MinC envolveu uma fotografia entre tantas disponibilizadas em matéria sobre acervo da Biblioteca Nacional. Trata-se de uma foto de 1909 dos Botocudos, em que uma mulher indígena aparece mostrando os seios nus. A foto foi retirada da página do Facebook. A empresa alegou uma espécie de algoritmo que pode identificar os seios nus, além de termos de uso do Facebook que também impedem, bem como sua jurisdição sob a Califórnia (EUA). Mas a foto acabou voltando ao site.

O atual ministro Juca Ferreira convocou para discutir a questão digital no país. Dentre as iniciativas do MinC em matéria de digital, há uma consulta pública sobre governança digital promovida pelo MinC em torno do acesso à informação, prestação de serviços e participação social; uma política pública de acervos digitais com estruturas compartilhadas em uma mesma plataforma (o MinC está trabalhando para compartilhamento dos acervos, que estão hoje em plataformas diferentes); além da proposição de uma ID da cultura – pessoa física ou jurídica pode navegar em sistemas diferentes do MinC usando uma mesma senha/identidade de modo a facilitar os processos. Enfim, de toda forma aí residem pelo menos três desafios: i) Gestão da identidade digital – como o Estado usa esses dados; ii) Garantir a neutralidade da rede – risco de fatiar o acesso; e iii) Aprofundar direitos culturais na rede, incluindo a proteção do direito autoral na rede.

RESUMO DO DEBATE (principais temas levantados durante o debate)

O mediador Edson Perin lançou os debates perguntando quais seriam os possíveis critérios para se trabalhar com cidadania e tecnologia. Dupin aponta a transparência, consultas, canais permanentes de consulta. Cristiano insiste na liberdade de experimentação, que não é o comum em termos de ações de governo. Também se argumentou em torno da informação profunda dos processos de decisão, por exemplo, com as experiências em torno do orçamento participativo. É preciso permitir participação efetiva, com informação profunda dos processos políticos e formas diretas de decisão (indo além de consultas públicas, em que o cidadão só propõe, mas não decide), com o uso de tecnologias. É preciso definir um ecossistema de participação, principalmente num país onde exclusão digital ainda é um grande problema, pensar na inclusão do não nativo digital e

não só de uma elite digital, e na mudança da cultura burocrática e da cultura política para que se perca o medo de usar canais de interação.

Gabriel Souza pergunta se os aplicativos permanecem no site do LabHacker, ao que Cristiano responde positivamente, indicando que apenas parte deles. Giuliana Kauark acrescenta então se são selecionados apenas aqueles que interessam à Câmara. Cristiano responde que não necessariamente, mas que a ideia do laboratório não é gerenciar todos os projetos, mas disponibilizá-los e dar autonomia para que aqueles que não foram absorvidos possam seguir caminhos próprios. Mas, de fato, nem todos os aplicativos criados continuam disponíveis. Este é um dos problemas da Maratona, pois não tem continuidade.

A advogada Vera Kerr retoma a questão do caso Facebook, já objeto de intervenção pela manhã. O marco civil não pode ser o censor. Art. 19 trata da ordem judicial e o Art. 21 da exceção (mas que fala de nudez pornográfica). O marco civil jurisdicizou a retirada de qualquer conteúdo para evitar censura de provedores de internet, exigindo ordem judicial para tanto. Em contrapartida, o provedor não é responsabilizado, a não ser por cenas de nudez e pornografia. Mas isso não se aplica à imagem de um índio, refletindo a maneira natural em que ele se apresenta. O Facebook realmente não pode agir como censor. Um problema prático advém todavia do fato de ser um algoritmo o responsável pela seleção do conteúdo, embora um algoritmo não possa ir além do que a lei permite.

Mário Magalhães, do CEST, finaliza o debate problematizando então se, uma vez em rede, a submissão dessa foto em outro contexto não pode ser entendida legalmente como ofensiva, a despeito de sua época e natureza, como talvez, por exemplo, possa ser se veiculada em redes sociais de alguns dos países árabes.

COMENTÁRIOS FINAIS (conclusões e recomendações em referência à Convenção)

Interessante destacar na mesa as soluções governamentais em torno da apropriação das tecnologias, ao mesmo tempo em que se percebe certo escape no encaminhamento de continuidade de bons projetos, seja no detalhe de algum desdobramento necessário à autossustentação dos pontos de cultura ou das experiências positivas do LabHacker. Até mesmo em função e em nome da própria transparência, a máquina governista pode permitir – com o uso das tecnologias – mecanismos restritivos para o desdobramento. Óbvio que a limitação aqui não pode ser atribuída apenas às tecnologias, mas aos caminhos e decisões político-burocráticas – das quais, aliás, cumpre dizer, a iniciativa privada também está longe de se desvencilhar. Curioso é perceber então, nesse contraponto de primeiro e segundo setores, emergir o caso da foto dos Botocudos e sua censura sendo discutida sob a ótica do alcance, abordagem, contexto cultural e, novamente, novas tecnologias de informação e comunicação para sua inclusão ou exclusão – contexto cultural que é reproblematicado na pergunta final que parece recolocar uma infinita questão em torno de quão amplas e globais podem ou devem ser leis e convenções para dar conta da minúcia do local cultural e/ou artístico.

Fechamento

Em seguida, Edison Spina e Piatã Kignel finalizaram o evento. Piatã expressou em nome do grupo o agradecimento do U-40 ao CEST e parceiros no evento na contribuição para discutir o tema das novas tecnologias e a Convenção de 2005, lembrando que ao final do ano o comitê intergovernamental da Convenção tratará das tecnologias digitais quando da elaboração de novas diretivas sobre o tema com vistas à implementação da Convenção.

**Colloque 11 décembre 2015 –
programme et résumé des panels**



 Faculté de Droit, Sciences
Économiques et Gestion

DIVERSITE CULTURELLE ET NUMERIQUE:

promouvoir la mise en œuvre
de la Convention de l'UNESCO
sur la diversité des expressions
culturelles, dix ans après
son adoption

11 décembre 2015
Faculté de droit, 3 avenue Pasteur - Rouen

 **CUREJ**

Tél.: 02 32 76 96 41
corinne.thierry@univ-rouen.fr

 **UNIVERSITÉ
DE ROUEN**

Ouverture et cadrage – 9h30-10h

Anne-Thida Norodom (Université de Rouen, CUREJ) – Les enjeux du numérique et le droit international

Lilian Richieri Hanania (CEST/USP, IREDIES/Univ. Paris 1, CUREJ/Univ. Rouen) – La prise en compte des technologies du numérique par la CDEC

Panel I – 10h-12h – Les enjeux du numérique pour la diversité culturelle

Modératrice : *Lilian Richieri Hanania*

Rostam Neuwirth (Université de Macao) – L'économie créative, la convergence technologique et la diversité

Yvon Thiec (Eurocinéma) – Diversité culturelle et numérique : vers une évolution des droits de l'homme ?

Pascal Rogard (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) – La mise en œuvre de la CDEC, l'internet et les droits d'auteur

Luis Ferrão (Commission européenne, DG communication Networks, Content and Technology, Creativity Unit) – Renforcer les industries créatives avec les nouvelles technologies

Panel II – La prise en compte du numérique par les parties prenantes de la Convention

13h30 – 15h : (1ère partie) L'action aux niveaux interétatique et étatique

Modératrice : *Anne-Thida Norodom* (Université de Rouen)

Rémi Gimazane (Chef du département de l'économie du livre, Ministère de la Culture et de la Communication) – L'adaptation des politiques de soutien au marché du livre numérique en France

Antonios Vlassis (FNRS, Université de Liège) – La coopération entre organisations internationales pour la mise en œuvre de la CDEC à l'ère numérique

Toussaint Tiendrébéogo (Organisation internationale de la Francophonie) – La promotion de la CDEC à l'ère du numérique par l'Organisation internationale de la Francophonie

Panel II – La prise en compte du numérique par les parties prenantes de la Convention

15h15-16h45: (2ème partie) La diversification des acteurs impliqués

Modérateur: Stéphane Pessina-Dassonville (Université de Rouen, CUREJ)

Pascale Thumerelle (Vivendi) – La contribution à la diversité culturelle par le secteur privé

Charles Vallerand (FICDC) – Le rôle de la société civile dans la promotion de la Convention à l'ère du numérique



Conférence « Diversité culturelle et numérique : promouvoir la mise en œuvre de la Convention UNESCO sur la diversité des expressions culturelles, dix ans après son adoption »

11 décembre 2015

Ouverture du colloque

Rapporteur : Elsa Edynak

Damien Féménias (Université de Rouen)

Ce colloque a été ouvert par le vice-Président de l'Université de Rouen aux questions culturelles, Damien Féménias, qui a souligné les deux dimensions dans lesquelles s'inscrivait ce colloque. La première est purement universitaire et la seconde situe cette journée d'étude dans une préoccupation qui sort du cadre strictement de l'Université, par la prise en compte des enjeux actuels de notre société. Cette démarche induit dès lors des transferts de connaissances indispensables à la compréhension de cette matière. En effet, cette recherche, parrainée par l'UNESCO, ne s'arrêtera pas à la fin du colloque. D. Féménias rappelle que ce colloque donnera lieu à une publication numérique qui permettra aux connaissances dans ce domaine de se développer davantage et de sensibiliser le plus grand nombre. Ainsi, le savoir des spécialistes en la matière sortira du cadre spatio-temporel de cet événement.

Ouverture et cadrage

9h30-10h

Anne-Thida Norodom (Université de Rouen, CUREJ) – Les enjeux du numérique et le droit international

Lilian Richieri Hanania (CEST/USP, IREDIES/Univ. Paris 1, CUREJ/Univ. Rouen) – La prise en compte des technologies du numérique par la CDEC

Résumé des présentations

Les enjeux du numérique et le droit international – Anne-Thida Norodom (Université de Rouen, CUREJ)

Après avoir rappelé de manière générale les enjeux du numérique, A.-Th. Norodom énonce que, pour le droit, l'enjeu du numérique est d'appréhender toute la complexité du phénomène, qui résulte à la fois de son *ambivalence*, en tant que technique et moyen de communication, mais aussi parce que c'est un progrès technologique qui peut entraîner des dérives (ex : Big Data) ; et de sa *diversité*, qu'elle soit géographique, dans les usages, à travers la multitude de services proposés ou encore dans les différentes conceptions nationales du numérique entraînant une multitude de régimes juridiques, alors que le numérique se veut transnational par nature.

La question qui se pose quant au rôle du droit international face à cette ambivalence et cette diversité du numérique est de savoir si ce dernier peut réglementer le numérique sans constituer un obstacle à la diversité. A.-Th. Norodom propose alors d'appréhender le numérique en tant que technique, puis comme moyen de communication avant de se demander si, au regard de ces deux dimensions, le numérique constitue finalement une limite par rapport au droit.

I. La prise en compte du numérique comme *technique* emporte deux conséquences sur le droit : une valorisation de la place de l'expert et une évolution du droit international du fait de la technicité croissante des normes. On observe à la fois une privatisation des sources du droit,

ainsi qu'une prolifération du droit mou. Ce changement constitue une évolution formelle du droit international avec l'émergence d'une *lex electronica* qui ne se caractériserait ni par ses sources, ni par ses auteurs, mais par son objet : le numérique.

II. Le numérique pris comme *moyen de communication* peut être difficile à appréhender car il est transversal et transnational. Il est *transversal* car il s'applique à tous les secteurs et est dans toutes les branches du droit international. On voit même émerger des principes propres à l'Internet. Mais l'élaboration de ces principes fondamentaux ne suffit pas à constituer une branche du droit international, même si on constate l'émergence aujourd'hui d'un ordre public numérique national et international. La deuxième difficulté du numérique réside en son caractère *transnational*, posant la question de la délimitation des frontières dans le cyberspace, entraînant des difficultés de qualification et rendant problématique l'élaboration du régime juridique des activités numériques.

III. Le numérique peut constituer une limite au droit international et ce pour deux raisons principales.

Le temps du droit et du numérique sont différents. Le droit ne doit pas chercher à aller aussi vite que le numérique car il y aurait un risque d'obsolescence trop rapide des règles. Il faut élaborer des principes généraux applicables plus facilement et limitant le risque de désuétude selon A.-Th. Norodom.

Les questions juridique et numérique sont complémentaires. Plusieurs exemples sont cités pour illustrer cette idée à la fois dans la protection des internautes et celle des Etats. Si la protection de la vie privée est efficace juridiquement, elle ne le sera pleinement dans le domaine numérique que si elle intègre des mécanismes techniques comme des outils informatiques qui permettent de ne pas être tracé numériquement par exemple.

A.-Th Norodom conclut que le numérique ne constitue pas une vraie limite au droit, à condition que les solutions proposées soient à la fois numérique et juridique, internationale et nationale. Ces observations générales peuvent être déclinées dans le domaine de la culture, reste à savoir si la CDEC a su prendre en compte cette ambivalence et cette diversité du numérique.

La prise en compte des technologies du numériques par la CDEC – Lilian Richieri Hanania (CEST/USP, IREDIES/Univ. Paris 1, CUREJ/Univ. Rouen)

Lilian Richieri Hanania débute son intervention en clarifiant l'idée que la CDEC est technologiquement neutre. Les négociateurs avaient bien à l'esprit toute cette complexité, ainsi que l'évolution rapide des technologies.

Le Préambule parle déjà de ce changement et le concept de diversité culturelle est écrit dans la CDEC de manière explicite, par l'utilisation de l'expression « quels que soit les moyens et technologies utilisés ». Par ailleurs, l'article 12 sur la coopération internationale cite la promotion de l'utilisation de nouvelles technologies ; et l'article 14 sur le partenariat avec les pays en développement cite aussi la formation relative à l'usage des technologies comme moyen pour promouvoir le secteur culturel. Les nouvelles technologies sont également mentionnées déjà dans des directives opérationnelles adoptées pour la mise en œuvre de la CDEC.

L'aspect numérique est donc intégré dans la CDEC. La Convention offre un cadre juridique approprié, souple et fondé sur un soutien politique plutôt que sur des obligations juridiques, mais qui dépendent pour beaucoup de la volonté politique des Parties. Toutefois, de manière générale, peu d'exemples de mesures de politiques spécifiques au numérique sont citées dans la CDEC ou dans ses directives

opérationnelles. Même quand ces dernières sont plus précises, afin de donner une impulsion plus forte à l'adoption de politiques fondées sur la CDEC, il semble manquer encore le mouvement politique qui doit les suivre.

Lilian Richieri Hanania pose alors plusieurs questions :

- Si le numérique implique des défis mais aussi des opportunités, comment en tirer le meilleur profit ? Et quels acteurs doivent être impliqués ?

- Concernant la spécificité des biens et services culturels garantis par la Convention, comment la notion d'exception culturelle apparaît-elle dans le contexte numérique ? Quelles sont les politiques et secteurs devant être couverts par une telle exception ? L'article 4.6 de la CDEC définit les « Politiques et mesures culturelles » en les indiquant de manière assez large. Comment doivent donc être rédigées ces exceptions ?

Etant donné la lenteur de la production de nouvelles directives opérationnelles spécifiques pour le numérique au sein de l'UNESCO face à la dynamique des nouvelles technologies, il est impératif de ne pas se contenter uniquement des directives. L. Richieri Hanania préconise l'élaboration de programmes de coopération internationale, et une meilleure collaboration entre les organisations internationales et, de manière générale, entre les différents acteurs impliqués. Par ailleurs, la culture doit être intégrée dans toutes les politiques de développement et les compétences spécialisées de chaque organisation internationale doivent être mises à profit pour répondre à l'avantage du numérique.

Panel I

Rapporteur : Adam Abdou-Hassan

10h-12h – Les enjeux du numérique pour la diversité culturelle

Modératrice : *Lilian Richieri Hanania*

Rostam Neuwirth (Université de Macao) – L'économie créative, la convergence technologique et la diversité

Yvon Thiec (Eurocinéma) – Diversité culturelle et numérique : vers une évolution des droits de l'homme ?

Pascal Rogard (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) – La mise en œuvre de la CDEC, l'internet et les droits d'auteur

Luis Ferrão (Commission européenne, DG communication Networks, Content and Technology, Creativity Unit) – Renforcer les industries créatives avec les nouvelles technologies

Résumé des présentations

L'économie créative, la convergence technologique et la diversité – Rostam Neuwirth (Université de Macao)

Cette intervention propose de confronter la CDEC aux futures technologies, sous l'angle des conséquences possibles sur la culture. Dans cette optique, une identification des défis et opportunités apportés par ces nouvelles technologies est d'abord effectuée. Cette présentation révèle ainsi une accélération générale de la perception, entraînant de nombreux paradoxes ayant des conséquences sur le langage, la cognition et la logique de raisonnement mais également sur le sens et la sensibilité.

Néanmoins, une certaine convergence est observée entre les nouvelles technologies et la culture, donnant lieu dans un second temps à quelques propositions juridico-politiques concrètes pour faire face à ces nouveaux défis,

qui demandent de chercher des solutions sur le fond de la pensée juridique. Il semble dès lors nécessaire de mettre en place une véritable coopération intellectuelle, ainsi que des techniques règlementaires novatrices. Parmi ces dernières, certaines existent d'ores et déjà et sont à utiliser, telle l'exception culturelle ; alors que d'autres sont à développer. C'est le cas par exemple de la création d'un droit global de la concurrence intégrant le standard de la diversité culturelle ou encore la convocation de conclaves sur la gouvernance.

Rostam Neuwirth suggère ainsi que les initiatives futures de l'UNESCO dans le domaine de la coopération intellectuelle comprennent la convocation d'un conclave, composé des directeurs généraux de toutes les organisations internationales pour affronter avec succès la complexité croissante des affaires mondiales.

Diversité culturelle et numérique : vers une évolution des droits de l'homme ? – Yvon Thiec (Eurocinéma)

Les technologies sont des usages sociaux qui embrassent la société. Si elles comportent de nombreux aspects positifs, notamment au niveau des services quotidiens (Airbnb, Tripadvisor etc.), Yvon Thiec souligne qu'il est néanmoins nécessaire de réfléchir à une méthode pour mieux les comprendre et donc mieux les appréhender.

Pour ce faire, Y. Thiec propose de réfléchir en termes épistémologiques et avance pour exemple une méthode de *répertoriation* exhaustive des activités menées sur le net, à l'instar de l'Encyclopédie du XVII^e siècle. Cette technique permettrait ainsi de faire valoir les aspects positifs du numérique tant sur la culture que sur les droits de l'Homme (en tant que moyen pour pallier l'insuffisance des technologies traditionnelles en Afrique, comme outil de formation sur la santé publique à l'attention des femmes au Bangladesh, etc.).

Mais cette approche met également en avant les aspects négatifs de ces nouvelles technologies, qui appellent notamment à la nécessité de sécuriser les entreprises. Yvon Thiec suggère de déssectorialiser, de créer un type de règle universelle. Ces remèdes pourront en outre être transposés au secteur culturel, étant donné le lien direct entre le fonctionnement de la diversité culturelle et les problèmes d'accès au marché.

La mise en œuvre de la CDEC, l'internet et les droits d'auteur – Pascal Rogard (Société des auteurs et compositeurs dramatiques)

Dans un premier temps, Pascal Rogard constate que l'analyse de la réglementation sur la culture et le numérique laisse apparaître que l'internet a la caractéristique de permettre de passer outre les règles nationales établies en matière de politique culturelle, et notamment son système d'autorisation. Cette pratique est en partie liée à l'opacité entourant la législation en la matière (voy. l'avis du Conseil d'Etat français sur le projet de loi pour une République numérique), et a pour conséquence d'inciter les grandes entreprises à s'installer dans des pays à faible fiscalité, entraînant des situations de concurrence déloyale.

Dans ce contexte, Pascal Rogard considère que la CDEC apparaît comme un exemple de réussite normative, en ce sens qu'après deux ans de négociations pour être adoptée, elle a su produire des effets juridiques (ex : CJCE, Affaire C-222/07, 5 mars 2009, *Unión de Televisión Comerciales Asociadas* (UTECA)). En revanche, la position actuelle de la Commission européenne semble freiner la dynamique politique.

C'est pourquoi le « combat » doit continuer selon Pascal Rogard. Les nombreux enjeux du numérique en lien avec la culture exposés dans un second temps (droit d'auteur,

disponibilité des œuvres sur internet, propriété intellectuelle, etc.) ne font qu'appuyer cette nécessité. Or, si on ne peut nier l'existence d'une certaine dynamique législative (fin 2015, le parlement français a voté une obligation d'exploitation suivie des œuvres), il faut à présent combler les lacunes. P. Rogard suggère d'organiser la portabilité de l'internet (puisque la territorialité est désormais acquise) et d'inventer de nouveaux mécanismes, tel un système de licence globale pour remplacer le droit d'auteur ; bien qu'en vertu de la littérature spécialisée, il semblerait que les grands principes du droit d'auteur soient facilement transposables aux services internet. Reste à savoir s'il existe une capacité politique de régler les problèmes et de trouver les solutions de régulation nécessaires.

Renforcer les industries créatives avec les nouvelles technologies – Luis Ferrão (Commission européenne, DG Communication Networks, Content and Technology, Creativity Unit)

Le domaine numérique serait un « *changeur de jeu* », en ce sens qu'il bouscule les règles établies par la complexité qu'il induit. La numérisation et l'accessibilité en ligne créent un bouleversement des modèles traditionnels, transforment les chaînes de valeur et appellent à de nouvelles approches du patrimoine culturel. Ainsi, le numérique est un « *changeur de jeu* » pour la *culture* (environnement connecté à l'échelle mondiale, moyens inédits de recherche, etc.), mais également pour la *créativité* (via l'émergence des interactions et d'effets systémiques) et enfin pour le *secteur culturel et créatif* dans son ensemble (avec des possibilités inédites pour les institutions culturelles dans la préservation, la diffusion et la réutilisation du patrimoine culturel).

Or, ces nouvelles formes hybrides sont difficiles à maîtriser, elles donnent lieu à de nouveaux usages et le cadre juridique n'en fixe pas complètement les contours du fait de sa nouveauté. Il faut toutefois reconnaître que pour faire face à ce changement, l'Union européenne dispose déjà d'une véritable « boîte à outils » (recommandations de 2011 sur la numérisation et l'accessibilité en ligne du matériel culturel, communication vers une approche intégrée du patrimoine culturel européen (2014), directive 2013 sur la réutilisation de l'information du secteur public, plateformes comme *Europeana*, supports financiers, etc.).

Le numérique et les nouveaux outils de communication apportent des possibilités inédites d'accessibilité et de partage de ce patrimoine, qui enrichit l'offre de contenu culturel de manière permanente et simple. Luis Ferrão préconise de faciliter le flux global de données afin de profiter des potentialités inhérentes au numérique.

Résumé des débats

Le débat s'ouvre sur deux questions centrales posées par les organisatrices du colloque.

Premièrement, en ce qui concerne les accords commerciaux, étant donné la difficulté de comprendre la réalité numérique, la position défensive fondée notamment sur l'exception culturelle paraît logique. Lilian Richieri Hanania demande alors comment dépasser cette position défensive pour pouvoir aller plus loin en termes d'accessibilité et de partage, tout en garantissant une rémunération juste des auteurs et en passant par la coopération internationale ?

Deuxièmement, étant donné que la logique binaire du droit s'oppose à la pensée paradoxale du numérique, la révolution numérique évoquée par les intervenants nécessite-t-elle une révolution juridique ? Anne-Thida Norodom interroge les intervenants sur la question

de savoir si cette révolution au jour le jour nécessite une révolution du droit ou s'ils jugent possible de continuer d'utiliser les instruments existants.

L'échange qui suivit fit effectivement ressortir les problèmes liés aux normes, notamment pour les entreprises, pour lesquelles il faut recréer un cercle vertueux. Yvon Thiec considère que les remèdes sont simples puisqu'ils ne demandent pas forcément de réviser le droit – dans ce cas, la CDEC –, il faut y voir une opportunité pour repenser les normes.

Par ailleurs, Rostam Neuwirth confirme l'idée d'une révolution de la pensée juridique, car avant qu'il y ait un changement dans les actions, il est nécessaire de trouver les mots exacts pour encadrer ce développement. Il est donc peut être encore trop tôt pour en tirer des conclusions.

Le débat a ensuite porté sur la décision de la CJUE sur la TVA du livre numérique et ses effets sur le développement de cet outil. Il fit ressortir le véritable problème de la fiscalité numérique, consistant en ce que la même chose – un livre – est traitée de manière différente selon la façon dont elle est délivrée. On a voulu privilégier la lecture mais ce qui est fait dans le monde physique doit se faire dans le numérique. Il y a un vrai sujet de fiscalité, qu'elle soit directe ou indirecte. Il faudrait changer de mode de fiscalité pour passer à une fiscalité sur les données et soumettre les services numériques à l'imposition et à la réglementation du pays auquel ils s'adressent. Dans le cadre de l'UE, il semble y avoir deux solutions pour soutenir la création, d'une part, une réglementation forte au niveau des directives européennes et, d'autre part, la renationalisation. Selon Pascal Rogard, la territorialisation serait un moyen de résoudre le problème pour régulariser le net. Luis FERRÃO rappelle que l'établissement d'un cadre juridique à la nouvelle réalité numérique constitue un défi qui dépasse tous les hommes, c'est pourquoi il est si difficile à l'appréhender avec une approche purement sectorielle.

Analyse conclusive du panel I

Le premier temps de ce colloque a mis en avant la complexité du numérique. En effet, qu'il soit pris comme technique ou moyen de communication, le numérique est ambivalent, diversifié, transversal, transnational et évolutif. En outre, l'internet a la caractéristique de permettre de passer outre les règles nationales établies en matière de politique culturelle. En bousculant les règles établies de par sa complexité, il devient ainsi un « changeur de jeu », tant pour la culture et la créativité, que pour le secteur culturel dans son entier. Le numérique constitue dès lors en même temps un défi en termes de protection normative. Mais sa nature donne lieu à une réalité nouvelle, difficile à appréhender et dont les contours ne sont pas clairement fixés par le droit.

Si la question du rôle du droit international face à cette complexité du numérique se pose, la source considérable d'opportunités qu'il constitue rend absolument nécessaire son encadrement par le droit. Les différents intervenants ont démontré à quel point le droit international avait formellement évolué dans cette optique. Néanmoins, des lacunes restent à combler et il semble qu'il faille notamment chercher des solutions sur le fond de la pensée juridique, en utilisant ce qui existe déjà, mais également en mettant en place des techniques réglementaires novatrices. Les intervenants ont d'ailleurs été force de proposition en ce sens, l'avantage étant qu'après l'appréhension du numérique, les mécanismes rencontrés seront facilement transposables au secteur culturel. Dans ce contexte, la CDEC apparaît comme un exemple de réussite normative.

Finalement, le temps du droit étant différent de celui du numérique, c'est le juge qui devra assurer la protection des acteurs du numérique par la mise en œuvre de textes non spécifiques avant l'adoption, à l'échelle internationale et nationale, de la réglementation nécessaire. Ce sera également à lui d'assurer l'effectivité de principes nouveaux face à des situations et pratiques inédites. Il ne faut pas penser

la protection de manière chronologique ; en étant prise par le juge, elle s'effectuera en parallèle du travail législatif. Le juge est amené à jouer un rôle central dans ce domaine et la complexité du numérique s'appliquera à lui également ; d'autant plus qu'il devra assurer la sauvegarde des valeurs d'un monde physique dans un univers virtuel.

Panel II

Rapporteur : Sandie Batista

La prise en compte du numérique par les parties prenantes de la Convention

13h30 – 15h : (1ère partie) L'action aux niveaux interétatique et étatique

Modératrice : *Anne-Thida Norodom* (Université de Rouen)
Rémi Gimazane (Chef du département de l'économie du livre, Ministère de la Culture et de la Communication) – L'adaptation des politiques de soutien au marché du livre numérique en France

Antonios Vlassis (FNRS, Université de Liège) – La coopération entre organisations internationales pour la mise en œuvre de la CDEC à l'ère numérique

Toussaint Tiendrébéogo (Organisation internationale de la Francophonie) – La promotion de la CDEC à l'ère du numérique par l'Organisation internationale de la Francophonie

RÉSUMÉ DES PRÉSENTATIONS

La première partie de ce panel se penche sur les méthodes de prise en compte du numérique par les acteurs étatiques et les organisations internationales dans la mise en œuvre de la Convention.

L'adaptation des politiques de soutien au marché du livre numérique en France – Rémi Gimazane (Ministère de la Culture et de la Communication)

Rémi Gimazane commence par présenter la diversité des fonctions du Ministère de la Culture et de la Communication. Dans ce cadre on relève que les missions du Ministère rentrent dans les objectifs de la Convention. En France, l'action publique en direction du livre et de la lecture est une action qui s'applique au secteur économique. C'est pourquoi les initiatives du département de l'économie du livre du Ministère s'orientent autour de deux grands axes :

- le contrôle, l'évaluation, la conception de toutes les politiques d'intervention, c'est-à-dire un système de redistribution qui permet de financer la publication et la circulation des ouvrages.

- la régulation, qui est le versant le plus structurant. La régulation du secteur du livre s'effectue dans une sphère libérale qui a une double nature, c'est-à-dire une régulation à la fois économique et une régulation par le droit d'auteur. Ainsi, l'arrivée du numérique dans le secteur du livre a permis de règlementer le prix du livre numérique et d'encadrer l'exploitation des livres numériques indisponibles.

La régulation économique du livre numérique s'est opérée avec la loi n°2011-590 du 26 mai 2011 sur le prix unique du livre numérique. Il s'agit, selon Rémi Gimazane, d'une politique visant à défendre les acteurs déjà présents sur le marché et à éviter le changement brutal et les effets

désastreux observés avec l'arrivée du numérique dans le monde de la musique. La loi de 2011, qui concrétise le rapport de Bruno Pinto sur le livre numérique du 30 juin 2008, est un instrument autonome et spécifique qui encadre aussi les activités de nouveaux acteurs nés de l'apparition du livre numérique. Ces nouveaux acteurs peuvent maximiser leurs profits en vendant le livre à zéro euro et profiter des moyens connexes au livre pour se rémunérer. R. Gimazane partage la perspective selon laquelle la loi sur le prix unique du livre numérique n'est pas attachée à un état de la technique et elle vise à prévenir la concentration dans ce domaine afin de promouvoir sur le marché des œuvres nouvelles.

La régulation par le droit d'auteur s'est effectuée principalement par la loi n°2012-287 du 1er mars 2012 relative à l'exploitation numérique des livres indisponibles au XXe siècle. Pour le représentant du Ministère de la Culture et de la Communication, cette législation ambitionne d'aller au-delà d'une politique défensive et conservatrice avec la promotion d'un objectif d'intérêt général par la numérisation des œuvres. Le numérique sert ainsi à préserver le patrimoine, la mémoire nationale et il peut être le seul moyen pour accéder au savoir pour certaines personnes atteintes de handicaps dans le domaine des troubles du langage et des apprentissages. Rémi Gimazane relève que cette opération a fait naître des contentieux relatifs à la protection du droit d'auteur, du fait notamment de la numérisation d'ouvrages encore sous droits d'auteur par Google.

Ces deux exemples de régulation du livre numérique permettent d'appréhender les politiques publiques dans le champ de la diversité de la production éditoriale et des titres publiés en France.

La coopération entre organisations internationales pour la mise en œuvre de la CDEC à l'ère numérique – Antonios Vlassis (FNRS, Université de Liège)

Antonios Vlassis se penche ici sur la question de la place de la coopération entre organisations internationales à l'ère du numérique concernant la CDEC.

Pour lui, il subsiste une spécificité de l'Union européenne qui a participé à la rédaction de la CDEC et l'a ratifiée. Il note qu'une résolution a été adoptée à la cinquième session de la conférence des Parties de la CDEC pour poursuivre la coopération avec les organisations internationales.

Au niveau du comité intergouvernemental et de la conférence des Parties de la CDEC, A. Vlassis revient sur la participation de certaines organisations multilatérales à la CDEC en tant qu'observateurs. Entre 2005 et 2015, exception faite de l'Union européenne qui est Partie à la Convention, 11 organisations multilatérales étaient présentes à au moins une de ces sessions. L'Organisation internationale de la Francophonie est la plus active aux côtés de l'Union internationale des télécommunications, l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle, la Conférence des Nations Unies sur le commerce et le développement, la Banque mondiale ou encore l'organisation arabe pour l'éducation, la culture et les sciences, etc.

Ensuite, il expose les objectifs de la coopération entre organisations multilatérales dans le cadre de la Convention de 2005, lesquels concernent essentiellement : l'assistance technique, l'assistance financière, la construction de cadres conceptuels et la collecte de données et expertises. Si les partenariats dans ces quatre domaines ne sont pas strictement liés à la Convention de 2005, les organisations internationales utilisent cette dernière comme instrument de légitimation et de justification de leurs coopérations.

Enfin, pour Antonios Vlassis, les raisons d'une telle coopération entre ces organisations multilatérales sont multiples : domaines d'activités partagés, dépendance

mutuelle des ressources pour aborder un enjeu et la nature multidimensionnelle de l'enjeu, la pression extérieure, le leadership politique, la nécessité d'améliorer la visibilité de l'organisation multilatérale, avec comme élément déclencheur la Convention de 2005.

La promotion de la CDEC à l'ère du numérique par l'Organisation internationale de la Francophonie – Toussaint (Organisation internationale de la Francophonie)

Pour Toussaint Tiendrébéogo, l'Organisation internationale de la francophonie (OIF) bénéficie d'un rôle prééminent dans le cadre de la CDEC. C'est la première organisation à avoir adopté une résolution sur la nécessité d'un instrument sur la protection de la diversité culturelle dès 1999. Elle est la première organisation internationale à avoir adopté une résolution en 2014 sur les défis du numérique pour la Convention. Ce rôle de l'OIF s'effectue dans le cadre de son double mandat d'acteur des relations internationales et de la mise en place d'un espace de solidarité et de coopération.

Toussaint Tiendrébéogo cite l'article 12 de la CDEC qui promeut la coopération internationale et l'OIF s'attèle à mettre en œuvre le principe énoncé par cet article avec le renforcement des capacités des pays francophones fragiles par la consolidation de leurs industries culturelles. Ce soutien aux industries culturelles des pays francophones du Sud s'exécute en deux volets :

- la gouvernance. Par le moyen d'un programme qui appuie les politiques culturelles dans le but de renforcer leurs capacités d'encadrement, de régulation et de financement des politiques culturelles. Et un autre volet portant sur la gouvernance d'internet, en intégrant notamment les points de vue des pays francophones du Sud au niveau de l'ICANN (*Internet Corporation for Assigned Names and Numbers*).

– le renforcement des capacités dans le domaine de la production et de la préservation d'accès à des contenus numériques. L'intervention de l'OIF se fait ici essentiellement par le biais d'un fonds sur l'innovation du numérique pour accroître des contenus en français sur internet. Elle soutient aussi la numérisation des contenus et la production et la diffusion de films numériques.

Toussaint Tiendrébéogo a ainsi dressé un tableau des multiples interventions de l'OIF dans le cadre de la mise en œuvre de la Convention de 2005.

RÉSUMÉ DES DÉBATS

Les points débattus lors de cette première partie de ce panel concernaient : le rapport sur les industries créatives au niveau onusien, les activités de l'OIF relatives à la traduction automatique d'autres langues, la coopération entre l'UE et les pays d'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique (ACP) et les perspectives d'avenir de la mise en œuvre de la Convention à l'ère du numérique.

Il existe une collaboration des organes de l'ONU dans le cadre des industries culturelles, principalement entre le PNUD et la CNUCED. Le rapport sur les industries créatives est une initiative basée principalement sur l'UNESCO. Si l'article 21 de la Convention insiste sur la concertation et la coordination internationales entre les Parties dans d'autres enceintes internationales en ce qui concerne ses objectifs et principes, l'on remarque qu'au-delà de l'UNESCO, il n'y a aucune coopération.

Toussaint Tiendrébéogo rappelle que si l'OIF a un mandat de promotion de la langue française, elle prend en compte la question du multilinguisme. Elle travaille notamment avec d'autres communautés linguistiques (la communauté des langues portugaises et la communauté des langues espagnoles).

Dans les relations ACP-UE, au niveau de l'accord entre l'UE et le CARIFORUM, il existe un protocole sur la coopération culturelle ; on pousse les États qui n'ont pas ratifié la Convention de 2005 à le faire rapidement. Un des effets de ce protocole fut une ratification de celle-ci par 9 ou 10 pays des Caraïbes entre 2008 et 2010.

Les perspectives d'avenir de la mise en œuvre de la Convention à l'ère numérique au niveau français passent par une réouverture au niveau de l'UE de la question de l'unification du cadre du droit d'auteur. Selon A. Vlassis, au niveau des organisations internationales la coopération est nécessaire par la mobilisation de facteurs comme : une complémentarité des ressources, une pression intergouvernementale et la promotion de la Convention au-delà du cadre de l'UNESCO. Au niveau de l'OIF, l'on réfléchit à l'idée de résorber l'asymétrie entre les industries culturelles du Nord et du Sud et une politique culturelle non basée sur la notion de territoire.

ANALYSE CONCLUSIVE DE LA PREMIÈRE PARTIE DU PANEL II

On relève une approche fragmentée de la prise en compte du numérique par les parties prenantes de la Convention tant au niveau étatique qu'au niveau interétatique. Le processus d'éclatement et son résultat, c'est-à-dire un droit fragmenté, s'expliquent par la spécialisation des organisations internationales et la diversité des acteurs et des intérêts au niveau national. L'article 14 de la Convention sur la coopération pour le développement aurait pu servir de levier pour établir une coopération transversale entre les différentes organisations internationales, d'autant plus que l'année 2015 correspondait au renouvellement des objectifs du millénaire pour le développement en objectifs du développement durable, à l'année européenne du développement et à

l'anniversaire des dix ans de l'adoption de la Convention. La mise en œuvre efficace de l'échange, l'analyse et la diffusion de l'information prévue par l'article 19 de la Convention par le biais du numérique peut revigorer le caractère transnational de ces questions. L'idée de « complémentarité » posée à l'article 20 de la Convention peut aussi permettre d'aller au-delà de politiques nationales défensives. Toutefois, comme le souligne Antonios Vlassis, la réussite de ces préconisations est une question politique et c'est le rôle de la société civile d'arriver à l'insérer dans la construction du débat public.

Panel II

La prise en compte du numérique par les parties prenantes de la Convention

15h15-16h45 : (2ème partie) La diversification des acteurs impliqués

Modérateur : *Stéphane Pessina-Dassonville* (Université de Rouen, CUREJ)

Pascale Thumerelle (Vivendi) – La contribution à la diversité culturelle par le secteur privé

Charles Vallerand (FICDC) – Le rôle de la société civile dans la promotion de la Convention à l'ère du numérique

RÉSUMÉ DES PRÉSENTATIONS

La seconde partie de ce panel se penche sur la diversification des acteurs impliqués et particulièrement sur la place de la société civile dans la promotion de la diversité culturelle.

La contribution à la diversité culturelle par le secteur privé – Pascale Thumerelle (Vivendi)

Pascale Thumerelle débute son intervention en indiquant que Vivendi a célébré les 10 ans de la CDEC et que ce texte est très important pour l'entreprise. Elle présente brièvement l'entreprise Vivendi qui est un acteur majeur des médias et plus largement de la diffusion de la culture. La directrice de la responsabilité sociétale de l'entreprise explique ensuite que Vivendi défend la créativité pour des raisons économiques ; en effet, sa mission est de découvrir et d'accompagner des nouveaux talents au niveau international afin d'offrir une offre originale au public. Garantir la diversité des contenus culturels et la croissance économique de l'entreprise sont, aux yeux de Vivendi, indissociables.

L'entreprise défend la diversité culturelle et lui fait une place importante en l'intégrant dans la politique de responsabilité sociétale de l'entreprise (RSE). Chez Vivendi la politique de RSE est composée de quatre critères stratégiques : l'accompagnement de la jeunesse à l'ère numérique, le partage des connaissances, la protection des données personnelles et la diversité culturelle. Cette RSE est une réponse des entreprises au développement durable constitué par l'équilibre entre la croissance économique, la cohésion sociale et le respect de l'environnement.

Pascale Thumerelle indique que l'intégration de la diversité culturelle dans la RSE traduit bien le fait qu'il s'agit d'un enjeu majeur pour l'entreprise. C'est la raison pour laquelle Vivendi qualifie la diversité culturelle de droit de l'homme. Elle est ainsi située au plus haut niveau de gouvernance de Vivendi et afin de la garantir, elle l'accompagne d'un *reporting*. En 2004, l'entreprise a émis un protocole à destination de ses sociétés de diffusion de la culture afin de savoir comment celles-ci garantissaient la diversité culturelle. Pascale Thumerelle explique que lorsque le critère de diversité culturelle n'était pas satisfait, le pilier économique s'affaiblissait. Elle fournit ensuite quelques chiffres en

précisant que plus de 89% du chiffre d'affaires d'Universal Music est issu du numérique. Les responsables des sociétés relevant du groupe Vivendi doivent donc s'assurer que le contenu qu'ils diffusent particulièrement via le numérique respecte la diversité culturelle. Si ce critère n'est pas rempli, la partie variable de la rémunération des dirigeants se voit impactée. Ainsi, Universal Music doit rendre compte de son investissement relatif à la découverte de talents locaux et aux dépenses de marketing faites en leur faveur. Par ailleurs, la dimension « genre » est aussi prise en compte par Vivendi puisque le *reporting* impose de chiffrer la participation des femmes à la découverte, la participation, la production ou la réalisation des œuvres de culture.

Enfin, P. Thumerelle ajoute qu'il existe un dialogue constructif entre toutes les parties prenantes grâce notamment au lancement d'un site internet « *Cultures with Vivendi* ». Ces parties prenantes sont les investisseurs, les ONG, les artistes, les pouvoirs publics ou encore les autres entreprises. Ce site, lancé en 2012, a notamment permis de récolter différentes études prouvant que la culture est facteur de cohésion sociale et de progrès économique.

Pascale Thumerelle conclut son intervention en précisant qu'assurer la diversité culturelle est une responsabilité partagée pour faire de la culture un levier de cohésion sociale et une nécessité pour construire le vivre ensemble d'aujourd'hui.

Le rôle de la société civile dans la promotion de la Convention à l'ère du numérique – Charles Vallerand (FICDC)

Charles Vallerand commence par rappeler que les Parties à la Convention ont l'obligation de remettre un rapport quadriennal faisant état de leur application de la Convention. La présence de la société civile lors des réunions et

assemblées, et particulièrement la présence de la société civile aux cotés de l'administration reste assez inhabituelle. La raison évoquée par Ch. Vallerand tient à la difficulté pour les représentants de cette société civile de s'entendre sur des enjeux de « commerce/culture ». Ces représentants connaissent des problèmes pour déterminer ce qui entre ou non dans la notion de « diversité culturelle », chacun craignant que la définition du contenu de cette notion se fasse au détriment de sa propre expression culturelle.

Charles Vallerand aborde ensuite le numérique en indiquant que c'est un domaine aussi vaste de potentialité de bien ou de mal. Il insiste sur le fait que la mobilisation des Parties et particulièrement celle des Etats du Sud est très difficile car les rédacteurs de la Convention, et l'UNESCO plus largement, n'ont pas nécessairement porté leur attention sur leur situation spécifique et sur leur rapport au numérique. Il est donc indispensable de remobiliser les Etats du Sud autour du numérique. C'est précisément l'un des éléments sur lequel la société civile, notamment représentée par la FICDC, tente d'attirer l'attention.

Pendant, Charles Vallerand a relevé que c'est justement la place de la société civile qui pose problème puisque les Parties à la Convention ne reconnaissent pas, dans la pratique, son importance. Lors des débats, la société civile intervient toujours à la fin, lorsque les Etats se sont déjà décidés. Le Secrétariat de la Convention s'est saisi du problème et désormais chaque réunion sera l'occasion de faire un point sur la place de la société civile dans la promotion de la diversité culturelle.

Outre la place de la société civile, Ch. Vallerand a relevé un autre problème qui tient au caractère non contraignant de la Convention. La seule obligation qu'elle impose aux Parties est de soumettre des rapports quadriennaux. Cette absence de contrainte pourra peut-être changer avec l'ouverture aux Etats du Sud, si certains en font la demande. Selon Charles Vallerand, ce qui permettra de garantir la

promotion de la diversité culturelle, ce n'est pas la Convention, mais la volonté des Etats de mener une politique proactive pour la culture.

RÉSUMÉ DES DÉBATS

Stéphane Pessina-Dassonville insiste sur la nécessité d'une collaboration multilatérale entre toutes les agences des Nations Unies. Il établit un parallèle avec l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) qui, de 2006 à 2010, a travaillé en lien avec les représentants de la CDEC et avec ceux de l'OIF. Il faut avoir à l'esprit que c'est au sein de l'OMPI que se négocient depuis 2006 des traités sur la protection des savoirs traditionnels qui renvoient eux-mêmes aux expressions culturelles traditionnelles. Il y a un lien très fort entre d'autres organisations et conventions internationales d'une part et la diversité culturelle d'autre part. Il fait remarquer que tous les intervenants ont signalé qu'il faut arrêter de continuer à vivre dans ce monde fragmenté où l'on dissocie tous les sujets, où nous avons tendance à disjoindre les logiques pour les faire traiter par des institutions différentes : OIT, UNESCO, OIF, etc. S. Pessina-Dassonville indique qu'il est d'accord avec l'idée selon laquelle il faudrait créer une institution plus large de réunion car il serait bien plus logique de faire travailler ces organes les uns avec les autres que séparément, même si cela pose des difficultés. Le numérique peut alors être une clef d'émancipation. Il établit ensuite un parallèle avec le mouvement international des peuples autochtones où le numérique a permis de créer un mouvement et de fédérer des personnes. Cet intérêt lié au numérique doit s'accompagner d'un effort pour intégrer ces connaissances et expressions culturelles traditionnelles dans la logique plus large des expressions culturelles « tout court ».

Charles Vallerand rappelle que la Convention ne s'applique qu'aux Parties et qu'elle n'est pas la Convention de tout le monde. Concernant la difficulté d'intégrer la société civile et d'avoir une approche globale de la diversité culturelle, selon lui, une partie de la réponse vient du fait que deux logiques sont à l'œuvre : une logique commerciale et une logique de confrontation culturelle. La FICDC agit pour trois choses : protéger le patrimoine, l'actualiser et le dynamiser. Il faut le sortir des musées pour l'utiliser et le partager et, selon lui, il faut davantage faire œuvre de promotion que de protection de la diversité culturelle.

Anne-Thida Norodom admet que la coopération entre les organisations internationales est un objectif souhaitable mais que cela est très difficile à mettre en œuvre car chaque organisation est fondée sur un principe de spécialité. Ainsi la coopération entre organisations est compliquée, chacune devant rester dans le cadre de ses compétences. Il existe un Conseil des chefs de secrétariat pour les organes des Nations Unies qui coopèrent d'une part et il existe, d'autre part, sur des problématiques particulières, des comités inter-organisation. Mais au-delà de cet aspect de spécialisation, il est compliqué d'avoir une lecture transversale et de faire travailler toutes les organisations sur un même sujet. A.-Th. Norodom établit un parallèle avec le domaine de l'environnement, dans lequel s'est posée la question de savoir s'il fallait créer une organisation propre ou s'il fallait laisser cette problématique transversale être traitée de manière sectorielle par toutes les organisations. L'inconvénient d'avoir une organisation propre est que cela isolerait la problématique de toutes les autres.

Une question a été posée à Pascale Thumerelle relative au contexte qui a amené Vivendi à intégrer la diversité culturelle dans ses objectifs. Il s'agissait aussi de savoir quel rôle la Convention avait joué pour Vivendi et enfin si d'autres sociétés avaient adopté le même comportement. Pascale Thumerelle a commencé par distinguer entre la RSE et le mécénat. Le fait de promouvoir la diversité

culturelle est une stratégie économique, il s'agit pour Vivendi d'anticiper les modèles économiques sur le long terme. La notion de « risque » est très importante car l'obésité intellectuelle ou la pollution d'esprit sont les risques de la non-diversité culturelle. En termes économiques, Vivendi ne pourra pas prospérer si elle n'anticipe pas ce risque. Les indicateurs du *reporting* sont indispensables afin de savoir comment les sources créatives sont accompagnées et afin d'être sûr qu'elles le soient correctement pour renouveler l'offre de culture. Concernant la deuxième partie de la question, Pascale Thumerelle indique que la Convention a été la bienvenue car peu de textes traitaient de la diversité culturelle. Mais elle reconnaît aussi que ce texte n'est pas assez exploité dans la communication alors qu'il est l'un des rares à expliquer que sans cette diversité culturelle la cohésion sociale, la dignité et le respect des personnes sont menacés. D'autres industries ont fait de la diversité culturelle un pilier et cela reflète véritablement l'existence d'une approche européenne. Pour garantir le développement durable ainsi qu'un esprit critique, les plus jeunes doivent avoir accès à une offre de contenus diversifiée et équilibrée.

Enfin, Toussaint Tiendrébéogo, représentant de l'OIF, a pris la parole afin d'indiquer qu'il existe également une difficulté pour les Etats eux-mêmes à prendre en compte la transversalité de certaines problématiques.

ANALYSE CONCLUSIVE DE LA SECONDE PARTIE DU PANEL II

La diversité culturelle est une problématique transversale aussi bien en termes de sujet d'étude qu'en termes d'acteurs impliqués, qu'ils soient publics ou privés. Nous avons pu voir à l'issue de ce panel que la société civile a bien une place dans la promotion de la diversité culturelle. Mais il est aussi ressorti des différentes interventions la nécessité

d'impliquer davantage la société civile dans cette promotion. Les organisations internationales et le droit international de manière générale ont tendance à aménager une place de plus en plus grande aux représentants de la société civile, qu'ils s'agissent d'ONG ou de professionnels. A côté de ces questions relatives à la place des acteurs privés, place qui est appelée à s'accroître, le débat a mis en exergue la difficulté née de l'absence d'harmonisation ou simplement de coopération entre les différentes organisations internationales. La fragmentation et la sectorisation des sujets nuisent à une approche cohérente et efficace en matière de diversité culturelle. Ce constat soulève certaines questions : si le cadre de compétence des organisations internationales connaît des difficultés pour intégrer cette problématique transversale qu'est la diversité culturelle, quelle place ces mêmes institutions peuvent-elles donner à la société civile pour traiter de cette problématique ? Comme l'a énoncé Ch. Vallerand lors de son intervention, la place et l'importance accordées à la diversité culturelle ne dépendent pas de la Convention mais de la seule volonté de faire ou de ne pas faire des Etats. Il apparaît que cela vaut également pour la place et l'importance accordées à la société civile.

**Programa e Relatoria – II Jornada
“Diversidade Cultural e Novas
Tecnologias”**

LILIAN RICHIERI HANANIA & GIULIANA KAUARK

19.05.2016



Escola Politécnica da USP



Faculdade de Direito da USP



Instituto dos Engenheiros
Eletricistas e Eletrônicos

8:30 – Credenciamento dos participantes e café de boas-vindas

9:00 – 9:30 – Abertura e Introdução

Abertura:

– *Prof. Dr. John Sydenstricker-Neto* (CEST/USP)

– *Prof. Dr. Luiz Natal Rossi* (CEST/USP)

Introdução:

– *Dra. Lilian Richieri Hanania*, CEST/USP, Univ. Rouen, Univ. Paris 1 (vídeo)

9:30 – 11:00 – Painel I – Diversidade de expressões culturais na Internet

Moderação: *Piatã Kignel* (Gestor cultural, U40)

– *Prof. Dr. Luis A. Alborno* (IIGG, UBA/CONICET, Argentina) – Audiovisual na Internet: homogeneização ou diversidade cultural?

– *Prof. Dr. Carlos Affonso Souza* (ITS Rio) – Liberdade de expressão, neutralidade da rede e diversidade cultural na Internet.

– *Prof. Dr. Demi Getschko* (CGI) – Quais medidas técnicas para medir e promover a diversidade na internet?

Debates com o público

11:00 – 11:20 – Coffee Break

11:20 – 12:40 – Painel II: The

role of private companies providing cultural content online in fostering the diversity of cultural expressions

Moderação: *Mario Magalhães* (CEST/USP)

– *Octavio Kulesz* (Teseo) (vídeo)

– *Dr. Heritiana Ranaivosoa* (iMinds-SMIT, Vrije Universiteit Brussel) (videoconferência)



Laboratório de Engenharia
do Conhecimento



– Me. Lucas Lago (CEST/USP)

Debates com o público

12:40 – 13:00 – Conclusões

– Dra. Lilian Richieri Hanania
(CEST/USP, Univ. Rouen, Univ.
Paris 1) (vídeoconferência)

13:00 – Encerramento

Inscrições no E-mail:
cest@usp.br

Transmissão online:
www.iptv.com.br



II JORNADA “DIVERSIDADE CULTURAL E NOVAS TECNOLOGIAS”

19 de maio de 2016

Introdução

Dra. Lilian Richieri Hanania (vídeo)
(CEST / USP, IREDIES / Universidade Paris 1, CUREJ /
Universidade de Rouen)

Em introdução ao evento, Lilian Hanania lembrou que a Convenção da UNESCO sobre a Diversidade das Expressões Culturais (CDEC), com 144 Partes no início de junho de 2016 (143 Estados + União Europeia), aborda a cultura e o objetivo de diversidade cultural de um ponto de vista econômico, focado na criação, produção, difusão, distribuição e acesso às expressões culturais veiculadas por produtos e serviços culturais. A CDEC trata de indústrias culturais e criativas, e do mercado de produtos e serviços culturais, respondendo adequadamente ao que se chama hoje de “economia criativa”.

A negociação dessa convenção foi impulsionada para permitir que políticas culturais discriminatórias (de proteção da cultura local, ou que dêem preferência para somente alguns países com que se tem um vínculo histórico e cultural, por exemplo) possam continuar a ser adotadas e desenvolvidas, garantindo espaço no mercado para a produção nacional e maior diversidade dos produtos e serviços oferecidos. A diversidade só existe quando o consumidor pode ter acesso efetivo a uma oferta diversificada de conteúdo, tanto de dentro quanto de fora do país. A Convenção de 2005 oferece apoio nesse sentido. Ela reafirma e legitima o direito dos Estados de adotar e manter políticas culturais e oferece um enquadramento para “políticas relativas à proteção e à promoção da diversidade de expressões culturais”. Através de políticas apropriadas adotadas com base nessa convenção, busca-se maior diversidade e maior equilíbrio nas trocas de produtos e serviços culturais. Para ajudar nesse sentido, uma segunda faceta da CDEC é a da promoção da cooperação internacional na área cultural, inclusive a favor do desenvolvimento. Ela reafirma o papel da cultura

como parte integrante do desenvolvimento sustentável e reconhece a necessidade de integração da cultura em todas as políticas de desenvolvimento.

Ademais, a Convenção de 2005 é tecnologicamente neutra: a diversidade de expressões culturais é levada em conta quaisquer que sejam os meios e tecnologias utilizados. Do ponto de vista do equilíbrio e da diversidade de conteúdos culturais:

– Por um lado, as novas tecnologias trazem oportunidades, entre as quais estão o espaço ilimitado para disponibilizar conteúdo cultural na internet (maior quantidade de produtos e serviços) e o maior potencial de cooperação e colaboração entre diferentes culturas.

– Por outro lado, trazem também desafios para as políticas culturais:

- Como promover a diversidade de origens de filmes, músicas, livros ou outras formas de expressão artística na internet?
- Como transpor, por exemplo, a lógica das “quotas de conteúdo nacional” para TV, cinema ou rádio para essa nova realidade?
- A Internet naturalmente parece ajudar com a disponibilização de maior número de produtos e serviços culturais variados, mas esses produtos e serviços são visíveis? São facilmente descobertos pelo consumidor?
- Como agir na diversidade do consumo *online*?

Antes de dar início às apresentações e debates, Lilian Hanania enfatizou a atualidade do tema no âmbito da UNESCO: a aplicação da Convenção na era digital está sendo presentemente discutida na UNESCO para a preparação de diretivas operacionais específicas para impulsionar e promover a aplicação da CDEC no meio digital.

Painel I

09h30min – 11h00min – Diversidade de expressões culturais na Internet

Moderação: *Piatã Kignel* (Gestor cultural, U40)

– Prof. Dr. Luis A. Albornoz (IIGG, UBA/CONICET, Argentina) – Audiovisual na Internet: homogeneização ou diversidade cultural?

– Prof. Dr. Carlos Affonso Souza (ITS Rio) – Liberdade de expressão, neutralidade da rede e diversidade cultural na Internet.

– Prof. Dr. Demi Getschko (CGI) – Quais medidas técnicas para medir e promover a diversidade na internet?

RESUMO DAS EXPOSIÇÕES

Audiovisual na Internet: homogeneização ou diversidade cultural? – Prof. Dr. Luis A. Albornoz (IIGG, UBA/CONICET, Argentina)

Luis A. Albornoz organizou sua fala em torno de três ideias centrais relativas à homogeneização ou diversidade do audiovisual na internet.

Inicialmente, lembrou que a problemática da homogeneização no âmbito da cultura e da comunicação não é nova. Em sua visão, ela está diretamente relacionada com os processos de internacionalização das indústrias culturais, em especial o cinema e o rádio, ambos datados do século passado. Exemplificando sua afirmação, Albornoz apresentou alguns fatos históricos relativos aos campos da comunicação e da cultura, a saber: a inauguração do sistema de cotas de tela pela Grã Bretanha como forma de proteger seu mercado interno da expansão de filmes norte-americanos (em 1927); a organização de Conferências intergovernamentais sobre políticas culturais, entre os anos 1970 e 1980 pela UNESCO, visando discutir o controle do fluxo de

informação pelos países centrais em oposição à proteção da diversidade e identidade das nações contra a mercantilização da cultura; a proposição, também no âmbito unesiano nos anos 1980, de uma Nova Ordem Mundial da Informação e Comunicação que, ao fim e ao cabo, não foi implantada.

Na sequência, Albornoz citou a Convenção de 2005 da UNESCO sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais como valiosa ferramenta para as políticas culturais contemporâneas, sobretudo ao reconhecer a natureza específica de bens e serviços culturais e reafirmar o direito soberano dos Estados em proteger e promover suas expressões culturais. Ao apresentar tal instrumento jurídico, o pesquisador ressaltou sua origem no debate sobre uma cláusula de “exceção cultural” nos acordos comerciais e nas negociações de livre comércio travadas entre países no seio da Organização Mundial do Comércio. Dez anos após a aprovação da supracitada convenção, continuou Albornoz, uma pluralidade de elementos para avaliação de seus impactos encontra-se disponível, tais como: catálogos de boas práticas; relatórios quadrienais de aplicação; projetos financiados pelo Fundo Internacional da Diversidade Cultural; Diretrizes operacionais de artigos da Convenção; entre outros.

Finalmente, o professor Albornoz ressaltou que o novo ecossistema digital é um dos maiores desafios que deve enfrentar a Convenção de 2005. Segundo o palestrante, está em voga um discurso *tecnodeterminista*, no qual se afirma que “mais tecnologias digitais geram, automaticamente, mais diversidade cultural”. Contrário a esta visão, Albornoz afirma que tal discurso desconsidera o peso dos novos intermediários digitais. Tais intermediários possuem poder de restringir acessos e conteúdos disseminados na rede. Soma-se ainda o poder econômico e político desses intermediários na atual sociedade da informação – dentre as corporações mais rentáveis do mundo encontram-se o Google (que ocupa o segundo lugar), além da Apple,

Facebook e outras. No encerramento de sua fala, o professor ressaltou a posição dos Estados Unidos como um exemplo da problemática entre a homogeneização e diversidade cultural na internet, já que o país que concentra os principais produtores mundiais de serviços culturais digitais e promotores do comércio digital se negou, com veemência, a assinar a Convenção de 2005.

Quais medidas técnicas para medir e promover a diversidade na internet? – Dr. Demi Getschko (CGI)

Demi Getschko, do Comitê Gestor da Internet, iniciou sua fala ressaltando que a Internet gerou uma ruptura em muitas áreas, ainda insuficientemente medida. Em sua visão, ela afeta a todos os países, rompe barreiras jurídicas, permite a sobrevivência de expressões culturais e terá muitas outras consequências, ainda difíceis de antever.

Getschko se contrapôs à ideia de que a internet homogeneiza tudo. Para ele, as ferramentas permitidas pela internet em nível internacional podem ser usadas por comunidades e culturas locais, sobretudo pequenas. Em relação aos grandes intermediários, Getschko acredita que seja possível trabalhar com eles, desde que se favoreçam produtos intermediados que sejam mais diversos.

Neste sentido, para o palestrante, faz-se necessário reforçar conceitos, tais como: diversidade da rede, inovação e, sobremaneira, neutralidade da rede. Para tanto, o CGI, cuja composição é paritária entre governo e sociedade civil, criou o chamado “Decálogo” em defesa da internet – Princípios para a Governança e Uso da Internet (www.cgi.br).

Sendo uma empresa privada, o CGI não possui poder regulador. Todavia, há dez anos vem desenvolvendo estatísticas relativas ao funcionamento da internet brasileira (a exemplo da pesquisa sobre o perfil do usuário brasileiro) que, por sua vez, contribuem na priorização da agenda de políticas públicas. Ao final de sua fala, Getschko anunciou que futuramente serão publicadas bienalmente pesquisas relativas à difusão da cultura na internet (TIC Cultura).

Liberdade de expressão, neutralidade da rede e diversidade cultural na Internet – Dr. Carlos Affonso Souza (ITS Rio)

Na introdução de sua fala, Carlos Affonso Souza esclareceu que a noção de “internet freedom” não significa a inexistência de leis que a regule. Ao contrário, é justamente por meio da regulação que a liberdade na rede é garantida. Nesta linha, as leis devem tutelar que as liberdades que a tecnologia permite sejam mantidas e, portanto, que não sejam destruídas por novos modelos de negócios.

Vários princípios de governança da internet no Brasil indicados no “Decálogo” do CGI (assunto da palestra anterior) foram incorporados ao Marco Civil da Internet. E, na visão do professor, se há um direito fundamental que aparece clara e reiteradamente na legislação, é a liberdade de expressão. Com efeito, a liberdade de expressão é afirmada em cinco situações ao longo do Marco Civil, sendo elas: art. 2º, art. 3º, art. 8º, art. 19º no caput e no parágrafo 2º.

Trazendo o tema da liberdade de expressão para o rol de debates mais técnicos sobre internet, Souza infere que a ideia de neutralidade da rede, ou seja, de não discriminação do que trafega na rede, do igual tratamento de todo *datagrama*, é uma maneira de tratar da liberdade de expressão de maneira técnica. Numa alusão à Constituição dos EUA, o palestrante chama a discussão sobre neutralidade da rede de discussão da Primeira Emenda (*1st amendment*) do século XXI.

Em paralelo à questão da liberdade de expressão na internet, Souza reforça também o direito ao esquecimento. Tal conceito versa sobre a obrigação de provedores de conteúdo na internet de remover conteúdo em caso de solicitação de um terceiro. Exemplos reais foram trazidos, envolvendo ferramentas de busca como o Google, indicando que as remoções por vezes devem ser aplicadas não apenas no país do solicitante, mas nas buscas realizadas em outras partes do mundo.

O palestrante encerrou sua fala indicando que os meios jurídicos devem ser formulados com vias a garantir liberdade, neutralidade e diversidade. Destarte, se a internet for neutra, não tiver intermediários que interferiam no acesso aos dados, ela tem potencial de gerar impactos positivos para a diversidade cultural.

RESUMO DO DEBATE

No debate foram tratados os seguintes pontos: neutralidade e liberdade; reterritorialização da internet pelo *copyright*; neutralidade em aplicativos e redes sociais.

Sobre o primeiro ponto, foi reforçada a neutralidade como um princípio básico da governança da internet. Do ponto de vista técnico (Demi Getschko), os provedores de internet não devem ter qualquer interferência no conteúdo que oferecem – nem no sentido de discriminar ou filtrar conteúdos (claramente negativo), nem no sentido de melhorar a navegação para o usuário (supostamente positivo).

A respeito do segundo tópico, o professor Luis Albornoz indica que, na realidade, nem todos os serviços estão presentes em todos os mercados. Continuam existindo mercados nacionais e mercados internacionais no mundo digital e esta separação advém, sobremaneira, do modelo de funcionamento dos direitos de autor (*copyright*), já que, até o momento, inexistem licenças transnacionais ou multi-territoriais. Contribuindo para o debate, o professor Carlos Affonso Souza afirma que o *copyright* é propulsor da fragmentação da internet. É possível analisá-la, portanto, sob a ótica contratual dos direitos autorais, ou seja, necessariamente o que está disponível na internet é fragmentado, pois uma obra autoral pode estar disponível num país e noutros não. Por fim, o palestrante mencionou que para garantirmos o devido respeito ao fluxo global de dados na internet, urge que as leis nacionais incorporem o conceito de T.I. de “interoperacionalização”.

O terceiro e último ponto trazido ao debate, relativo à neutralidade em aplicativos e redes sociais, contou com a participação dos três palestrantes. Inicialmente, Getschko explicou que os aplicativos em si não devem ter neutralidade. Neste caso, segundo ele, a neutralidade deve estar no acesso a todos os aplicativos pelos usuários. Mostrando estar de acordo com esta visão, Souza reforçou que ao invés de neutralidade de aplicativos e redes sociais, devemos estar atentos a princípios de diversidade. No caso dos aplicativos, a diversidade potencializa a criação, a inovação; no caso das redes sociais, a diversidade impede a formação de bolhas, de filtros, que fazem com que o usuário apenas visualize em sua rede o seu espelho (as mesmas ideias, os mesmos gostos, etc.). Por fim, em sua contribuição, Albornoz enfatizou que os principais problemas se referem à mercantilização, controle e vigilância da internet, através dos dados que todos os usuários informam em troca da gratuidade de serviço (trocam sua privacidade pela gratuidade). De um lado, temos usuários que desconhecem os termos de uso dos serviços digitais que utilizam e Estados ausentes numa regulamentação efetiva de uso de dados digitais e, por outro lado, temos a emergência de novos valores chave na atual economia digital, quais sejam, os dados e os perfis de usuários que passam a ser comercializados.

COMENTÁRIOS FINAIS

As mudanças trazidas pelas novas tecnologias para o mercado de bens e serviços culturais são profundas – a Internet traz rupturas importantes, como disse Demi Getschko. Toda a cadeia de valor do setor cultural foi afetada esses últimos anos pela tecnologia digital e a evolução tecnológica trará certamente ainda mais transformações. Essas transformações trazem oportunidades para a diversidade de expressões culturais, mas também obstáculos e novas ameaças/novos riscos. Entre elas: o poder econômico e político das multinacionais e a reintermediação na paisagem digital,

como mencionados por Luis A. Albornoz, assim como a concentração de mercado nas mãos das grandes plataformas (ver também Octavio Kulesz no painel II).

Um grande problema é o da visibilidade dos conteúdos disponíveis na internet (“cauda longa invisível” – Luis A. Albornoz). A questão que se enfrenta é de saber se as pessoas têm conhecimento do que existe na Internet, da abundância de conteúdo *online*. E com que frequência elas se deparam com conteúdo que apreciam, mas que nem sabiam que existia? Trata-se de um processo dinâmico, em movimento, que exige políticas públicas adequadas, capazes de reagir rapidamente às transformações e também orientá-las a favor da diversidade.

Painel II

11h20min – 12h40min – O papel das empresas privadas que fornecem conteúdo cultural *online* para o fomento da diversidade das expressões culturais

Moderação: *Mario Magalhães* (CEST/USP)

– *Octavio Kulesz* (Teseo) (vídeo)

– *Dr. Heritiana Ranaivoson* (iMinds-SMIT, Vrije Universiteit Brussel) (videoconferência)

– *Me. Lucas Lago* (CEST/USP)

RESUMO DAS EXPOSIÇÕES

Octavio Kulesz (Teseo)

Octavio Kulesz forneceu, através de vídeo, uma visão geral do impacto das tecnologias digitais sobre as indústrias culturais. Apresentou as oportunidades e desafios (obstáculos e ameaças) trazidos pelas tecnologias digitais com respeito à diversidade cultural.

Oportunidades:

- Custos mais baixos,
- Distribuição mais fácil,
- Novos modelos de negócio (mais baratos e mais fáceis),
- Possibilidade de aproveitar a “*long tail*” de produtos no mercado.

Obstáculos:

- Infraestrutura (conectividade, disponibilidade de *hardware* e *software*),
- Falta de *know-how* e aptidões necessárias para as indústrias culturais, particularmente as pequenas e médias empresas – treinamento é necessário no futuro.

Ameaças:

- comportamento dos ‘Gigantes da Net’, i.e., plataformas que têm um impacto enorme hoje (Apple, Amazon, Alibaba, etc.). Estas empresas escolhem um ponto de partida específico na cadeia de valor e se expandem pelas laterais, tornando-se a própria cadeia. Há “*marketplaces*” como Android, Apple Store, Amazon, etc., onde os *players* tornam-se o mercado, resultando, desse modo, em concentração de mercado. Isto pode representar, no futuro, um sério risco para a diversidade, uma vez que diversidade é necessária no nível da oferta de produtos, mas também entre os fornecedores; do contrário, há um problema de sustentabilidade, com o futuro encolhimento da oferta.

Dr. Heritiana Ranaivoson (iMinds-SMIT, Vrije Universiteit Brussel)

Heritiana Ranaivoson tratou, por videoconferência, do impacto econômico das tecnologias digitais sobre as indústrias culturais. Todos os setores estão impactados, sendo um dos primeiros o setor musical. Especificamente, com

respeito à diversidade das expressões culturais, ele focou nas plataformas *online* e começou explicando o modelo Stirling, de acordo com o qual a diversidade é composta de três elementos – variedade (número de categorias de produto), equilíbrio (a maneira pela qual os produtos estão espalhados entre as categorias) e disparidade (diferença entre os produtos disponíveis). Ele, então, usou as Teorias das Superestrelas e a análise da *Long Tail* (decrecente importância das superestrelas e aumento de produtos na “*tail*”) a fim de reestruturá-la.

O impacto da *Long Tail* pode ser visto na possibilidade de acesso a mais conteúdos e na existência de novos serviços com modelos de negócios inovadores. Os maiores beneficiários são, no entanto, as plataformas *online*, que competem com os intermediários tradicionais do mercado cultural e têm um impacto negativo sobre esses últimos. Mas a questão verdadeira é: a *Long Tail* realmente existe? Há um aumento na diversidade ofertada? As Teorias da *Long Tail* e das Superestrelas dizem “sim”. Mas, em geral, os estudos sobre o assunto olham para variedade e equilíbrio; porém, raramente para a disparidade.

Além disso, conclusões opostas existem com respeito à diversidade consumida. A tecnologia certamente ajuda a reduzir os custos de produção, distribuição e também permitem uma quantidade virtualmente ilimitada de informação. No entanto, temos acesso a tudo isso? Os filtros podem levar tanto às superestrelas (como as recomendações de algoritmos vêm fazendo, de acordo com a pesquisa sobre esse aspecto) quanto à *tail* (funcionalidades de busca poderiam contribuir com isso). Mas, a medição da *tail* ainda não leva a “disparidade” em conta; não há ferramentas para medir esse aspecto, que é fundamental, no entanto.

As plataformas *online* possuem uma vantagem competitiva que deveria ser explorada: elas têm a capacidade de fornecer uma diversidade maior. Contudo, faltam ainda à pesquisa o papel em longo prazo das plataformas sobre a diversidade e como elas reconfiguram as indústrias

culturais. E há a necessidade de os pesquisadores e legisladores terem acesso aos dados relacionados a essas plataformas, o que dificilmente é disponível. Talvez, a obrigação de disponibilizar tais dados poderia ser um passo importante.

Me. Lucas Lago (CEST/USP)

Lucas Lago começou sua apresentação explicando Heurística e Vieses Cognitivos. Heurística são algoritmos, filtros de nossos cérebros, permitindo que não nos sobrecarreguemos com os dados recebidos do meio-ambiente. Contudo, eles podem ter efeitos indesejáveis, a saber, vieses cognitivos: desvios daquilo que poderiam ser conclusões lógicas, ignorando ou interpretando erroneamente a informação fornecida.

A enorme quantidade de informações disponíveis na Internet exige modos de filtrá-las e os algoritmos sevem a esse propósito. Eles são usados para determinar qual informação é na verdade relevante para nós. Um dos mais famosos algoritmos foi o *Edge Rank*, criado pelo Facebook e baseado em três critérios chave (os atuais algoritmos do Facebook são infinitamente mais complexos): (i) idade da informação; (ii) popularidade da informação e (iii) similaridade da informação com outras informações marcadas com um “*Like*” (Curtir).

Outros exemplos são encontrados nas seguintes plataformas:

- Google: personaliza os resultados de busca. Em mais de 90% das buscas, as pessoas nunca clicam na segunda página de resultados.
- YouTube: tem uma página inicial com recomendações e “vídeos relacionados”. A opção “vídeos relacionados” é responsável por cerca de 30% do tráfego de vídeos.
- Netflix: cria uma página inicial personalizada com sugestões baseadas nos filmes vistos previamente; 75% dos filmes/séries assistidos na Netflix são resultados dessas recomendações.

- Yahoo News: cria uma página inicial que se baseia em notícias passadas que foram clicadas e uma página inicial personalizada contendo aquilo que o leitor poderia gostar, em vez de notícias consideradas mais objetivamente como “notícias relevantes”.
- Spotify: cria uma *playlist* personalizada com músicas escolhidas por um algoritmo, mesmo se ela aparentemente não influencia os resultados de busca.

A importância dos algoritmos para a visibilidade do conteúdo *online* leva à “*Filter Bubble Theory*”, de Eli Pariser, que sugere que o uso estendido dos filtros resultaria na criação de uma “bolha de informações” onde nunca somos desafiados por tópicos controversos e todo mundo tem sua própria versão da Internet – tudo é customizado; consequentemente, a Internet não é a mesma para todos.

Aplicando-se aos assuntos da diversidade cultural, pode-se perguntar o seguinte:

- fato de que alguém não saiba nada sobre filmes franceses faria com que a Netflix assumisse que a pessoa não quer assistir a um desses filmes?
- fato de que alguém gosta do Led Zeppelin faria com que a Spotify escondesse as músicas de outros gêneros?
- Se alguém assistir a uma entrevista de Donald Trump no YouTube, este esconderia vídeos com ou sobre outros candidatos?

Ele, então, citou Walt Whitman, lembrando “nós contemos multidões”, o que não é compreendido por algoritmos. Eles criam vieses que necessitam ser evitados ou, pelo menos, contidos em seus efeitos.

A fim de permitir mais diversidade:

- É necessário ter transparência no uso de algoritmos na Internet;

- Deveria ser permitido excluir esses filtros, a fim de usar facilmente as ferramentas da Internet sem os filtros (no Google não há uma maneira de acessar a página de busca sem tal customização, exceto quando se usa o modo privado no *browser*);
- E precisamos escrever algoritmos que possuam a capacidade de filtrar ruídos e conteúdos indesejados, mas capazes de levar em consideração a inovação e a serendipidade na *web* filtrada.

RESUMO DO DEBATE

O painel levou a um rico debate. As perguntas feitas e as discussões que se seguiram estão resumidas a seguir.

1ª pergunta (Lilian Hanania) Lucas Lago falou sobre os algoritmos que levariam em conta a inovação e a serendipidade – Quão difícil seria, na prática, criar tais algoritmos a partir do ponto de vista do desenvolvimento de *software* e da engenharia?

- (Lucas Lago) é muito difícil até compreender os algoritmos usados hoje (existem centenas de milhares de parâmetros no Facebook), até para os engenheiros;
- (John Sydenstricker-Neto, CEST) refletindo sobre os modelos estatísticos, precisamos de um número menor de parâmetros para explicar um fenômeno; os filtros são definitivamente necessários; mas usar os 3 elementos apontados por Heritiana Ranaivoson poderia ajudar a mudar o modo pelo qual procuramos informação.

2ª pergunta Deveria haver uma regulamentação, parâmetros, para controlar o resultado da mídia social? Ou isso deveria ser deixado para as empresas privadas?

- (Lucas Lago) os algoritmos são invisíveis; podemos apenas ver seus resultados. Então, mesmo se tivéssemos uma lei que determinasse que eles devem aumentar a visibilidade de conteúdos novos, não há pratica-

mente nenhum meio de checar essa conformidade; as plataformas *online* precisariam mostrar como suas buscas são feitas; porém, eles nunca aceitariam fazer isso. De qualquer modo, qualquer escolha de algoritmo nos levaria a um certo tipo de viés.

- (Heritiana Ranaivoson) a primeira coisa importante é que as pessoas precisam se dar conta de que os filtros existem. Ademais, os legisladores poderiam agir a esse respeito através de políticas de concorrência.
- (Lucas Lago) o paradoxo da escolha é que não importa o tamanho da escolha, continuamos a escolher as mesmas coisas por uma questão de prudência. Uma boa maneira técnica de mudança seria um algoritmo que propusesse a diversidade; isso diminuiria o efeito desse paradoxo.

3ª pergunta (Edson Perin) Parece que as plataformas com seus algoritmos e as políticas não estão conversando umas com as outras – como melhorar esse *link* entre as duas?

- (Lucas Lago) advogados e engenheiros precisam trabalhar juntos.
- (Rodrigo Filev, CEST) precisamos acessar a base de dados das companhias (“*deep web*” – não disponível no Google ou em outros *browsers*) – mas a questão é: como criar esse acesso?
- (Heritiana Ranaivoson) isso é um grande problema político – os legisladores precisam de informações sobre esses algoritmos.

4ª pergunta (Lilian Hanania) Como melhorar o envolvimento de empresas privadas e particularmente das grandes plataformas da Internet na promoção da diversidade das expressões culturais? Podemos pedir mais transparência dos algoritmos ou a criação de algoritmos que permitam maior diversidade e a possibilidade de conteúdo diverso

ser descoberto, levando os consumidores a uma gama mais ampla de conteúdos culturais. Mas as opções poderiam, talvez, ser encontradas em ferramentas de “proeminência” nessas plataformas para promover a produção nacional, através de propaganda e identificação das obras (conforme defende Mira Burri em seu artigo a ser publicado em L. Richieri Hanania & A.-T. Norodom (dir.), *“Diversidade das expressões culturais na era digital”*), ou rótulos/etiquetas de “diversidade”, por exemplo, usando a marca de uma instituição cultural específica, e/ou uma *tag* para facilitar a busca (Mira Burri, no mesmo artigo a ser publicado).

- (Lucas Lago) a Netflix no Brasil já tem uma “*tag* brasileira” e ela não funcionou direito; para aumentar o consumo de conteúdo brasileiro, a Netflix está investindo em conteúdos nacionais/séries. O problema (levantado também por Heritiana Ranaivoson) é o medo das coisas que não conhecemos.

5a pergunta (Lilian Hanania) Parece haver a necessidade de sensibilização das empresas, mas também do público em geral, bem como de “criação de público” para conteúdo cultural diverso. As vantagens econômicas que derivam de se fazer da diversidade um objetivo a ser perseguido na responsabilidade social corporativa deveria ser enfatizado (um exemplo interessante é a experiência de Vivendi sobre esse assunto). Investir na diversidade melhora não apenas a imagem de uma empresa diante de consumidores e investidores, mas também a confiança nas empresas de mídia envolvidas com respeito à qualidade do conteúdo, sua independência e autenticidade (Mira Burri, no mesmo artigo futuro).

- (Lucas Lago) isso é uma coisa passível de ser feita, que poderia de fato ser “vendida” a essas empresas.

- (Heritiana Ranaivoson) a diversidade cultural tem um valor econômico; mas, permanece a necessidade de checar tal diversidade e isso exige ter em mãos mais dados que os que temos hoje.
- (Mario Magalhães, CEST) deveríamos tomar cuidado com “censura reversa” – permitir que se assista a algo que não esteja dentro de nossa escolha – não deveríamos forçar o consumidor a assistir a nada.
- (Piatã Kignel, U40) é, no entanto, necessário que o consumidor saiba o que existe lá fora (coisas que não conhecemos e de que poderíamos gostar). Vivemos um movimento interessante do setor cultural no Brasil com a extinção (e posterior reabilitação) do Ministério da Cultura – é uma oportunidade de mobilização e de influenciar os lucros das empresas (e, portanto, as decisões) através de mudanças no nosso comportamento de consumo.

COMENTÁRIOS FINAIS

Os legisladores e formuladores de políticas precisam ser criativos, abertos a futuras transformações, e ao mesmo tempo atentos e comprometidos com os princípios e objetivos desejados pela sociedade e perseguidos antes dessas transformações. No caso do tema de hoje, o objetivo de diversidade de expressões culturais. Para que as políticas que visam à diversidade no ambiente digital sejam repensadas de maneira apropriada, é preciso:

1. Determinar e avaliar essa diversidade – É preciso:
 - Recolher dados estatísticos pertinentes sobre o mercado de conteúdo cultural digital e a visibilidade desse conteúdo – “TIC Cultura – Oferta e consumo de conteúdos culturais na Internet” vai certamente ser uma publicação extremamente útil para o Brasil e para o trabalho realizado em torno da Convenção de 2005.

- Desenvolver mecanismos para medir “disparidade” como apresentou Heritiana Ranaivoson; e
- Ter acesso aos dados referentes ao consumo de conteúdos culturais nas grandes plataformas *online*.

2. Envolver todos os participantes do mercado de conteúdos culturais digitais, orientando suas ações em direção ao objetivo de diversidade:

- No primeiro documento de orientação para as diretivas operacionais que serão examinadas em dezembro de 2016, o Secretariado da Convenção de 2005 lembra que a proteção dos direitos humanos implica liberdade de expressão, informação e comunicação na internet, incluindo a liberdade artística e o acesso às obras pelos cidadãos. O princípio de universalidade da internet exige que todos, inclusive empresas do setor privado (como os novos intermediários da internet) respeitem os princípios da Convenção e, de forma mais geral, os direitos humanos reconhecidos pelas Nações Unidas (CE/15/9.IGC/7 – página 8 §9).
- Vimos algumas propostas de medidas e mecanismos que poderiam ser úteis nesse sentido (ver debates do Painel II acima).
- Temos que achar meios de se ter maior acesso a dados sobre o consumo cultural *online* – podemos pensar em uma obrigação de disponibilizar esses dados?
- Seria interessante que essas empresas fossem mais diretamente envolvidas na preparação das diretivas operacionais pelo Secretariado da CDEC.

3. Mobilizar a sociedade civil, que tem um papel importantíssimo a cumprir, tanto pelo desenvolvimento de projetos concretos para a diversidade cultural, quanto na sua capacidade de supervisão e coordenação no âmbito nacional e internacional.

4. No âmbito internacional, garantir coerência na atuação junto às organizações internacionais ativas em questões culturais e relativas ao digital, mas também, de forma mais geral, no tema do desenvolvimento sustentável.

Índice – Contribuições por segmento

I – Segmento do filme

1. Luis A. Albornoz & Azahara Cañedo – Programa Polos Audiovisuais Tecnológicos e a Diversidade da TV na Argentina.
2. Paule Maillet – “My French Film Festival” (vídeo em português)
3. Vincent Carelli – “Vídeo nas aldeias” (vídeo em português)
4. Luis Mauch – “Mais diferenças” (vídeo em português)
5. Patricia Marenghi, Marina Hernández Prieto & Ángel Badillo – A diversidade da indústria audiovisual na era digital: desafios para sua medição.

II – Segmento da música

1. Paulo Assis – Um Breve Panorama da Evolução da Tecnologia Musical: Promessas e Riscos para a Diversidade de Expressões Culturais.
2. Nísio Teixeira – A contribuição do acervo musical do site do Instituto Moreira Salles para a diversidade. Um estudo de caso: canções natalinas brasileiras.
3. Leandro de Carvalho & Maria de Fátima Rodrigues Makiuchi – PEC da Música, uma análise do posicionamento dos legisladores: renúncia fiscal em benefício do acesso à cultura ou da reserva de mercado?

III – Segmento do livro

1. Justine Martin – Livro digital e Diversidade cultural: desafios e perspectivas.
2. Rémi Gimazane – A adaptação das políticas de apoio ao mercado do livro digital na França (vídeo em francês)

Índice – Contribuições por autor

Abdou-Hassan, Adam

Relatório do Colóquio “Diversidade cultural e tecnologias digitais: Promover a aplicação da Convenção da UNESCO sobre a diversidade das expressões culturais, dez anos após sua adoção”, realizada em 11 de dezembro de 2015 em Rouen pelo CUREJ (texto em francês)

Agustini, Gabriela

Projeto “Makerspace” (vídeo em português)

Albornoz, Luis A.

Programa Polos Audiovisuais Tecnológicos e a Diversidade da TV na Argentina.

Audiovisual na Internet: homogeneização ou diversidade cultural?

Alvarez Valenzuela, Daniel

Conciliar proteção de direitos de autor e acesso à diversidade (vídeo em espanhol)

Assis, Paulo

Um Breve Panorama da Evolução da Tecnologia Musical: Promessas e Riscos para a Diversidade de Expressões Culturais.

Badillo, Ángel

A diversidade da indústria audiovisual na era digital: desafios para sua medição.

Batista, Sandie

Relatório do Colóquio “Diversidade cultural e tecnologias digitais: Promover a aplicação da Convenção da UNESCO sobre a diversidade das expressões culturais, dez anos após sua adoção”, realizada em 11 de dezembro de 2015 em Rouen pelo CUREJ (texto em francês)

Burri, Mira

Diversidade de exposição como novo objetivo de política cultural na era digital.

Cañedo, Azahara

Programa Pólos Audiovisuais Tecnológicos e a Diversidade da TV na Argentina.

Carbó Ribugent, Gemma

Políticas educacionais e a diversidade das expressões culturais na era digital.

Carelli, Vincent

Projeto “Vídeo nas aldeias” (vídeo em português)

Carvalho, Leandro de

PEC da Música, uma análise do posicionamento dos legisladores: renúncia fiscal em benefício do acesso à cultura ou da reserva de mercado?

Cruz, Paula

Considerações sobre as relações entre direitos autorais e diversidade cultural em ambiente digital no Brasil a partir da análise do Marco Civil da Internet.

Dupin, Giselle

Desafios e oportunidades das novas tecnologias para a democracia: o exemplo dos Pontos de cultura e do caso Facebook x MinC (vídeo em português)

Edynak, Elsa

Relatório do Colóquio “Diversidade cultural e tecnologias digitais: Promover a aplicação da Convenção da UNESCO sobre a diversidade das expressões culturais, dez anos após sua adoção”, realizada em 11 de dezembro de 2015 em Rouen pelo CUREJ (texto em francês)

Ferrão, Luis

Fortalecer as indústrias criativas com as novas tecnologias (vídeo em francês)
Entrevista (texto em francês)

Ferri, Cristiano

Laboratório Hacker da Câmara de Deputados do Brasil (vídeo em português)

Fontaine-Skronski, Kim

Diretrizes Operacionais Transversais como um Caminho para a Cultura Diversificada em Rede.

Gimazane, Rémi

A adaptação das políticas de apoio ao mercado do livro digital na França (vídeo em francês)
Entrevista (vídeo em francês)

Hernández Prieto, Marina

A diversidade da indústria audiovisual na era digital: desafios para sua medição.

Kauark, Giuliana

Considerações sobre as relações entre direitos autorais e diversidade cultural em ambiente digital no Brasil a partir da análise do Marco Civil da Internet.

Relatório da I Jornada Diversidade Cultural e Novas Tecnologias, realizada em 2 de julho de 2015 em São Paulo pelo CEST/USP (texto original em português; disponível também em inglês)

Relatório da II Jornada Diversidade Cultural e Novas Tecnologias, realizada em 19 de maio de 2016 em São Paulo pelo CEST/USP (texto em português e em inglês)

Kulesz, Octavio

Desafios e oportunidades para a diversidade cultural na era digital (vídeo em inglês)

Maceiras Gómez, Guillermo

Políticas educacionais e a diversidade das expressões culturais na era digital.

Maillet, Paule

Projeto “My French Film Festival” (vídeo em português)

Marenghi, Patricia

A diversidade da indústria audiovisual na era digital: desafios para sua medição.

Martin, Justine

Livro digital e Diversidade cultural: desafios e perspectivas.

Mauch, Luis

Projeto “Mais diferenças” (vídeo em português)

Neuwirth, Rostam J.

A economia criativa, a convergência tecnológica e a diversidade (vídeo em francês)

A Convenção da UNESCO e as Tecnologias Futuras: “Uma Jornada ao Centro da Formulação das Leis e Políticas Culturais”.

O Acordo sobre Tecnologia da Informação (ITA) (texto em inglês)

Entrevista (vídeo em inglês)

Norodom, Anne-Thida

Introdução – Diversidade das expressões culturais na era digital.

Os desafios do digital e o direito internacional (vídeo em francês)

Ranaivoson, Heritiana

O Impacto das Plataformas da Internet na Diversidade das Expressões Culturais: Para a *Long Tail* (Cauda Longa) e além!

Richieri Hanania, Lilian

Introdução – Diversidade das expressões culturais na era digital.

Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (texto em inglês)

A Convenção e as oportunidades e desafios trazidos pelas novas tecnologias para sua aplicação (vídeo em português)

As tecnologias digitais no âmbito da CDEC (vídeo em francês)

Diversidade de expressões culturais e novas tecnologias, CEST (texto original em português; disponível também em inglês)

Entrevista com Lilian Richieri Hanania – Diversidade Cultural *Online*. Entre UNESCO, TTIP e os gigantes da net (“Kulturelle Vielfalt Online. Im Spannungsfeld zwischen UNESCO, TTIP und Netzgiganten – Interview mit Lilian Richieri Hanania”, in Österreichische UNESCO-Kommission, Jahrbuch 2015/Annual Report 2015, Agnes & Ketterl GmbH, Mauerbach/Vienna, ISBN: 978-3-902379-03-0) (texto original em inglês; disponível também em português)

Tabela “Regras da OMC e o setor de bens e serviços culturais” (texto em francês)

Relatório da II Jornada Diversidade Cultural e Novas Tecnologias, realizada em 19 de maio de 2016 em São Paulo pelo CEST/USP (texto em português e em inglês)

Trecho do Relatório do RJDEC “A renovação da exceção cultural na era digital”, apresentado em Mons, Bélgica, no

Colóquio internacional para os dez anos da Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais”, 25 de outubro de 2015 (texto em francês)

Rioux, Michèle

Diretrizes Operacionais Transversais como um Caminho para a Cultura Diversificada em Rede.

Rodrigues Makiuchi, Maria de Fátima

PEC da Música, uma análise do posicionamento dos legisladores: renúncia fiscal em benefício do acesso à cultura ou da reserva de mercado?

Rogard, Pascal

Será que a diversidade cultural é adaptada à era digital?
A aplicação da CDEC, a internet e os direitos de autor
(vídeo em francês)
Entrevista (vídeo em francês)

Schwartz, Gilson

Iconomia, Diversidade Cultural e Monetização Lúdica na Internet das Coisas.

Teixeira, Nísio

A contribuição do acervo musical do site do Instituto Moreira Salles para a diversidade. Um estudo de caso: canções natalinas brasileiras.

Relatório da I Jornada Diversidade Cultural e Novas Tecnologias, realizada em 2 de julho de 2015 em São Paulo pelo CEST/USP (texto original em português; disponível também em inglês)

Thiec, Yvon

Diversidade cultural e tecnologia digital: rumo a uma evolução dos direitos humanos? (vídeo em francês)

Entrevista (vídeo em francês)

Tiendrébéogo, Toussaint

A promoção da CDEC na era digital pela Organização Internacional da Francofonia (vídeo em francês)

Entrevista (vídeo em francês)

Vallerand, Charles

Mobilizar novamente a sociedade civil pelo digital?

O papel da sociedade civil na promoção da Convenção na era digital (vídeo em francês)

Entrevista (vídeo em francês)

Vlassis, Antonios

A cooperação entre organizações internacionais para a aplicação da CDEC na era digital (vídeo em francês)

Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (texto em inglês)

Redes interorganizacionais na era digital: Lições das práticas e dos objetivos das organizações internacionais no setor cultural.

Entrevista (vídeo em francês)

