

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

BERNARDO FLORENTINO MOLETTA

**MÚSICA, POLÍTICA E COMUNICAÇÃO PÚBLICA: UMA ABORDAGEM
ETNOMUSICOLÓGICA NA TVE-RS E RÁDIO FM CULTURA**

Porto Alegre

2022

BERNARDO FLORENTINO MOLETTA

**MÚSICA, POLÍTICA E COMUNICAÇÃO PÚBLICA: UMA ABORDAGEM
ETNOMUSICOLÓGICA NA TVE-RS E RÁDIO FM CULTURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração: Etnomusicologia/Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga

Área de concentração: Etnomusicologia/Musicologia

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Moletta, Bernardo Florentino
MÚSICA, POLÍTICA E COMUNICAÇÃO PÚBLICA: UMA
ABORDAGEM ETNOMUSICOLÓGICA NA TVE-RS E RÁDIO FM
CULTURA / Bernardo Florentino Moletta. -- 2022.
288 f.
Orientador: Reginaldo Gil Braga.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Comunicação pública. 2. Etnografia. 3.
Etnomusicologia. 4. Rádio. 5. Televisão. I. Braga,
Reginaldo Gil, orient. II. Título.

BERNARDO FLORENTINO MOLETTA

**MÚSICA, POLÍTICA E COMUNICAÇÃO PÚBLICA: UMA ABORDAGEM
ETNOMUSICOLÓGICA NA TVE-RS E RÁDIO FM CULTURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração: Etnomusicologia/Musicologia.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA:

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais Angelo e Vania e ao meu irmão Angelo pelo imenso amor, incentivo e dedicação durante toda a minha trajetória acadêmica e de vida, sem vocês nada disso seria possível.

Um salve às minhas amizades e a todos os meus colegas de trabalho de ontem e de hoje da Fundação Piratini e da vida musical, em especial aos colaboradores dessa pesquisa Daniel, Índio, Gobby, Zé, Leboutte, Lao, Leandro, Ivette, Liane, Manoel, Ricardo e Pam!

Ao meu orientador Reginaldo Gil Braga não tenho palavras para expressar a minha gratidão por me conceder a oportunidade de ingressar na área da Etnomusicologia. Obrigado pelas valiosas aulas, dicas, palavras de incentivo e todo o apoio concedido ao longo dessa jornada

Um agradecimento especial também ao Paulinho Parada por todo o apoio desde o começo, quando essa pesquisa era apenas um projeto.

Aos professores, Maria Elizabeth Lucas, Marcos Vinícius Araújo e Marília Stein e demais docentes, também fico sem palavras para expressar o quanto os seus ensinamentos, conhecimentos e referências passadas ao longo do curso foram úteis para mim, levarei essa experiência para o resto da vida!

Um salve especialíssimo ao Dr. Leonhard Bayer, médico e habilidoso cirurgião que possibilitou a minha volta aos palcos da vida! E a minha fisioterapeuta Carine! Que Deus lhes dê em triplo!

Um salve aos colegas de curso Antoniel, Bruno, Gabriel, Caio, Maria, Luciano, Kelvin, Gilson, Oscar e Paloma.

RESUMO

A presente dissertação objetiva trazer a público construções e reflexões sobre aspectos das transformações sociais, musicais e políticas no campo da comunicação pública, com enfoque na dimensão musical, buscando observar o que a análise - com olhar etnomusicológico - pode trazer sobre questões envolvendo história, radiodifusão, os arquivos radiofônicos e audiovisuais da TVE-RS e da Rádio FM Cultura, práticas profissionais e uma série de outros eventos e situações permeados pelo contexto musical no passado, no presente e no futuro dessas emissoras públicas como festivais de música, manifestações públicas e situações de conflito, levando em conta o imediato quadro de digitalização, cultura de convergência tecnológica e o colonialismo de dados. A etnografia atenta ao momento político atual do Brasil, articulando as peculiaridades da pesquisa à minha trajetória pessoal entre musicistas, instituições e profissionais da comunicação pública. Busca-se fazer uma análise da programação e da construção da identidade musical da Rádio FM Cultura a partir das narrativas musicais e sobre o sonoro trazidos pelos interlocutores. Este processo é realizado dentro de uma abordagem dialógica, interdisciplinar, transdisciplinar, multissituada e multivocal, desde os seus arquivos audiovisuais e institucionais. A pesquisa objetiva trazer luz a eventos específicos envolvendo uma diversidade de processos musicais, políticos e de conflito que ocorreram na TVE-RS/FM Cultura em contraste com alguns dos mais relevantes sistemas e emissoras de comunicação pública do Brasil e no mundo. Ao longo da pesquisa são conduzidas entrevistas semiestruturadas, presenciais e online, bem como revisão bibliográfica pertinente, buscando compreender e identificar alguns dos processos de (des)valorização sofridos por diferentes instituições de comunicação pública ao longo da sua existência. Constata-se diversas problemáticas e desafios inerentes ao campo pesquisado, principalmente no tocante a um histórico e constante processo de ingerência política que frequentemente tem afetado negativamente diversas emissoras públicas. Ao longo da dissertação são apresentadas diversas reflexões, *links* com material audiovisual e fotográfico abordando tópicos como memória, história, ingerências, sensibilidades, etnomusicologia, comunicação pública e perspectivas de futuro para a área. Ao final, são relacionados aspectos da filosofia *kintsugi*, *osettai* e *kaizen* com a trajetória pessoal do pesquisador, numa perspectiva interseccional com o campo, buscando a construção de significados, possíveis lições e interpretações, com base nas entrevistas e observações realizadas ao longo de 8 anos, convidando o leitor a vestir as lentes de diversos interlocutores, alguns com mais de quarenta anos de ligação com a TVE-RS e a Rádio FM Cultura.

Palavras-chave: Comunicação Pública; Etnografia; Etnomusicologia; Rádio; Televisão.

ABSTRACT

The present dissertation aims to bring to the public constructions and reflections on aspects of social, musical and political transformations in the field of public broadcasting, with a focus on the musical dimension, seeking to observe what the analysis - with an ethnomusicological gaze - can bring out in relation to issues involving history, radiophonic practices, the audiovisual archives of TVE-RS and FM Cultura Radio, professional practices and a series of other events and situations permeated by the musical context in the past, present and future of these public institutions such as music festivals, public manifestations and conflict situations, taking into account the immediate framework of digitalization, technological convergence and data colonialism. The ethnography is attentive to the current political situation in Brazil, articulating peculiarities of the research with my own personal trajectory in between musicians, public broadcasting institutions and professionals. It seeks to analyze the musical programming and the historical construction of the musical identity of FM Cultura Radio, taking as a starting point the musical narratives on sound brought by the interlocutors. This process is carried out within a dialogic, interdisciplinary, transdisciplinary, multisituated and multivocal approach, from the audiovisual and institutional archives. The research aims to shed light at specific events involving a diversity of musical, political and conflict processes that took place at TVE-RS/FM Cultura in contrast to some of the most relevant public broadcasting systems and broadcasters in Brazil and around the world. Throughout the research semi-structured, face-to-face and online interviews are conducted, as well as a pertinent bibliographic review, seeking to comprehend and identify some of the (de)valuation processes suffered by different public communication institutions throughout their existence. It is verified several problems and challenges inherent to the field of research, especially with regard to a historical and constant process of political interference which has often negatively affected several public broadcasting institutions. Throughout the dissertation, several reflections are presented, links with audiovisual and photographic material covering topics such as memory, history, interferences, sensitivities, ethnomusicology, public broadcasting and future perspectives for the area. In the end, aspects of the *kintsugi*, *osettai* and *kaizen* philosophies are related with the personal trajectory of the researcher, in an intersectional perspective with the field, seeking the construction of meanings, possible lessons and interpretations, based on interviews and observations carried out over 8 years, inviting the reader to put on the lenses of several interlocutors, some with more than forty years of connection with TVE-RS and FM Cultura Radio.

Keywords: Public Broadcasting; Ethnography; Ethnomusicology; Radio; Television.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pôr do sol visto do pátio da TVE-RS/FM Cultura em outubro de 2021.Acervo pessoal.....	14
Figura 2: Imagens da vista no Morro Santa Tereza. A imagem na parte de baixo da montagem foi fotografada por volta de 1970.....	15
Figura 3: Montagem. Fotos antigas do prédio da TV Piratini/Fundação Piratini.....	55
Figura 4: Montagem mostrando imagens de Antônio Carlos da Costa Santos, o “Índio de todas as tribos”, durante o seu trabalho como cinegrafista nos estúdios da TVE-RS. Acima se vê o logotipo da TVE na década de 1980 e abaixo o logotipo atual.....	59
Figura 5: Montagem com Antônio Carlos da Costa no papel de “Detetive” da banda de Rock Comunidade Ninjitsu.....	61
Figura 6: Montagem com “Índio” no palco do Festival Planeta Atlântida e ao lado de diversas personalidades da Música Popular Brasileira ao longo de sua carreira: Chorão da Banda Charlie Brown Jr., Mano Brown do grupo Racionais MC, Marcelo D2 e Ivete Sangalo.....	63
Figura 7: Visão externa do pátio da TVE-RS e da FM Cultura durante a pandemia de Covid-19. Abaixo, câmera de vídeo dos tempos da extinta TV Piratini em exposição no saguão da TVE-RS. Acervo pessoal.....	72
Figura 8: Eu operando a mesa de áudio para o programa Radar-TVE em 2016. Acervo Pessoal...74	74
Figura 9: Rato “sambista” saindo de dentro dos monitores de áudio na central técnica da TV....76	76
Figura 10: Montagem desde o arquivo da FM Cultura. Denunciando consequências decorrentes das políticas adotadas pelo Governo de José Ivo Sartori no âmbito das emissoras públicas do Estado. Abaixo, o locutor especializado da FM Cultura, Messias González, durante o movimento de resistência dos servidores em defesa das emissoras públicas.....	78
Figura 11: Captura de tela mostrando algumas pastas digitalizadas do arquivo da FM Cultura...108	108
Figura 12: Ivette Brandalise na TVE-RS no programa Primeira Pessoa entrevistando o violonista Yamandu Costa em 2014. Captura de tela.....	113
Figura 13: Figura exemplificando um sistema de comunicação pública simplificado (RODRIGUES, 2009, p.297).....	135
Figura 14: Figura exemplificando um sistema de comunicação pública complexo (RODRIGUES, 2009, p.299).....	136

Figura 15: Postagem pública do artista britânico Maur em sua página artística. Instagram. Ao lado foto minha com o artista e outros colegas durante cerimônia de graduação em Leicester(UK). Arquivo pessoal.....	146
Figura 16: Servidores, artistas e políticos do lado de fora das emissoras protestando, cantando e fazendo barulho contra o desmonte promovido pelo Governo Sartori no “dia do abraço na Fundação”. Foto de Fabiana Reinholz.	166
Figura 17: Servidores das Fundações protestando contra a votação do Projeto de Lei nº 246 às vésperas do Natal. Foto Camila Domingues/Zero Hora.	170
Figura 18: Captura de tela e montagem de Leandro Maia e artistas integrantes da operação Cavalo de Troia lendo o manifesto Salve Salve no Palácio Piratini, e cantando em protesto contra a extinção da TVE-RS e da FM Cultura.	177
Figura 19: Logotipo do Festival Salve Salve.	179
Figura 20: Palcos, horários e <i>line-up</i> do Festival Salve Salve.	181
Figura 21: Logotipo do Coletivo Salve Sintonia.	183
Figura 22: Montagem de fotos da festa de lançamento do Coletivo Salve Sintonia. Leandro Maia e Pedrinho Figueiredo no canto superior esquerdo performando com violão e flauta. Ivette Brandalise, Paulo Moreira e Zé Fernando no canto superior direito. Abaixo, da esquerda para a direita, Márcio Gobatto, Demétrio Xavier, Zé Fernando, Paulo Moreira, Isabel Bonorino, Bernardo Moletta, Paulo Moreira, Eduardo Osório e Felipe Prestes. Arquivo pessoal.....	186
Figura 23: Valores de arrecadação geral do ECAD, totalizando R\$ 1.086.436.152,00. 12/2021.	202
Figura 24: Região da mão na qual o nervo medial atua.....	236
Figura 25: Montagem. Abaixo gravação do “coro” da faixa “Dagmar” e momentos durante a mixagem do EP “Veneno do Café”.....	240
Figura 26: Pâmela Amaro nos estúdios da FM Cultura que já estava há 2 anos sem receber visitas de artistas devido à pandemia de Covid-19.....	242
Figura 27: Yamandu Costa nos estúdios da FM Cultura em 18/05/2022. Captura de tela.....	245
Figura 28: Yamandu Costa frequentando as emissoras em diversos momentos da sua carreira, de 1994 até 2022. Acima, à esquerda, em vídeo-depoimento contra o desmonte. No meio, registro de alguns encontros comigo na TVE-RS, em uma roda de choro em Porto Alegre. Abaixo, tocando	

com seu pai Algacir Costa no programa Galpão Nativo apresentado por Glênio Fagundes, falecido em 2022. Montagem de imagens do meu acervo pessoal e do arquivo da TVE-RS.....	247
Figura 29: Montagem de fotos retratando o evento do Dia Nacional do Samba 2015 organizado pelo Instituto Brasilidades com a participação de Monarco da Portela e Guaracy 7 Cordas.....	261
Figura 30: Acima, Instituto Brasilidades no Dia Nacional do Samba 2016 em defesa das emissoras públicas. Abaixo, eu tocando na roda do Instituto Brasilidades em 23/04/2022, depois da desobrigação do uso de máscaras em locais abertos pela Prefeitura de Porto Alegre, sinalizando um enfraquecimento da pandemia da Covid-19. Arquivo pessoal.....	262
Figura 31: Montagem mostrando acima a evolução da cicatriz da minha lesão. Abaixo, restaurações feita por mestres <i>kintsugi</i>	264
Figura 32: Foto do arquivo pessoal de Liane onde ela aparece com parte da equipe presente nos primórdios da FM Cultura como Guta Teixeira, Lena, Maria Inês Bertoloto e Ivette Brandalise.....	266

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
Construção teórico-metodológica.....	20
Etnomusicologia aplicada e o trabalho em arquivos radiofônicos.....	26
Capítulo 1 - O desenvolvimento do rádio e da televisão no Brasil.....	35
1.1 - Radioescolas no Brasil.....	42
1.2 - O desenvolvimento da televisão pública no Brasil.....	46
1.3 - A formação da TVE-RS.....	55
1.4 - Inauguração da FM Cultura e outros marcos.....	64
Capítulo 2 - Desvendando a construção da identidade musical da FM Cultura.....	70
2.1 - Os primeiros acessos aos arquivos da FM Cultura: questões sobre poder, coleta e seleção de dados no trabalho etnomusicológico em arquivos.....	70
2.2 - O trabalho em arquivos e a etnomusicologia.....	83
2.3 - Pensando o processo de digitalização dos arquivos da FM Cultura na contemporaneidade: metadados e colonialismo de dados.....	87
2.4 - O arquivo da TVE-RS.....	91
2.5 - Minha entrada na área da comunicação pública: algumas considerações e reflexões sobre o campo.....	96
2.6 - Os processos de construção da identidade musical da FM Cultura e a sua inauguração.....	98
2.7 - Ivette Brandalise: representando a voz das mulheres na comunicação.....	112
2.8 - O histórico descaso com os arquivos da FM Cultura.....	118

Capítulo 3 - A influência política no processo de des(valorização) da comunicação pública.....122

3.1 - Histórias das políticas de comunicação: as influências político-ideológicas no sistema de comunicação pública no Brasil.....122

3.2 - Divisão das atividades econômicas da sociedade civil e a ingerência política na reestruturação do sistema público e privado da comunicação brasileira e na Fundação Piratini.....124

3.3 - Modelos de financiamento e gestão de emissoras públicas pelo Brasil e pelo mundo.....132

3.4 - Panorama de alguns sistemas de comunicação pública fora do eixo brasileiro.....137

3.5 - Um panorama mais recente da influência política no processo de (des)valorização da comunicação pública brasileira.....154

3.6 - O caso emblemático da TVE-RS e da FM Cultura e as lutas pela manutenção das emissoras.....158

3.7 - O PL 44 e os primeiros indícios de planos de terceirização das emissoras: pensando o campo através de questões amplas e expondo contradições do governo.....159

3.8 - O processo político de desmonte das emissoras: o momento da votação do Projeto de Lei nº 246/2016.....168

3.9 - Operação Cavalo de Troia e o Festival Salve Salve: a classe artística mobilizada em defesa das emissoras.....174

3.10 - Festival Salve Salve em defesa e celebração das emissoras: a música como elemento catalisador de um ataque simbólico ao governo.....179

3.11 - O Coletivo Salve Sintonia e a FM Cultura: um caso de música, união e resistência no mundo digital.....183

Capítulo 4 - Perspectivas de futuro para a comunicação pública no Rio Grande do Sul....191

4.1 - Novos investimentos, novas tecnologias e a sua relação com a salvaguarda dos arquivos das emissoras públicas.....191

4.2 - Blockchain, música e direitos autorais: a desvalorização da comunicação pública por parte do ECAD.....197

4.3 - O quadro atual: um futuro de incertezas jurídicas, políticas, sanitárias e esperança.....206

Capítulo 5 - *Kintsugi* a arte da re(construção): aceitando as imperfeições e cicatrizes.....223

5.1 - A vida é um sopro: a dimensão da fragilidade da vida e a capacidade humana de resistir às adversidades.....223

5.2 - *Kintsugi*.....233

5.3 - *Kaizen*.....235

5.4 - *Osettai*.....239

5.5 - Universidades públicas x emissoras públicas: o grupo Etnomus e a FM Cultura.....250

CONCLUSÃO.....256

REFERÊNCIAS.....268

INTRODUÇÃO

A TVE e a FM Cultura são as emissoras públicas de rádio e televisão do Estado do Rio Grande do Sul. Até maio de 2018 elas eram geridas pela Fundação Piratini, uma fundação pública de direito privado.

Na data de 30 de maio de 2018, o Governo do Estado declara o fim das atividades da fundação, passando as emissoras a ficarem vinculadas à nova Diretoria de Radiodifusão e Audiovisual da Secretaria de Comunicação.

A Fundação Piratini é fundada em 1974, numa parceria com a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) até que, em 1980, um incêndio nas suas instalações levou à transferência da TVE-RS para a atual Sede, localizada na Rua Corrêa Lima 2118, no Bairro Santa Tereza, na cidade de Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul no Brasil. Observa-se na região um clima subtropical úmido, apresentando as 4 estações do ano com grande amplitude térmica e variabilidade dos elementos meteorológicos.

No terreno onde atualmente operam a rádio e a televisão existem dois prédios principais. O maior deles abriga uma emissora de televisão, a TVE-RS, e o menor uma emissora de rádio, a FM Cultura. Do pátio das emissoras e dos andares mais altos dos prédios tem-se uma das vistas mais privilegiadas da cidade. De cima do morro os sons da natureza se confundem e contrastam com a sonoridade ruidosa da cidade. Lá de cima é possível avistar uma enorme extensão do Lago Guaíba e da cidade de Porto Alegre, o que torna a região uma das mais valorizadas da cidade, uma vez que a vista do pôr do sol caindo no principal manancial de abastecimento hídrico da capital desde a sua fundação no século XVIII é um dos principais “cartões postais” da capital dos gaúchos.

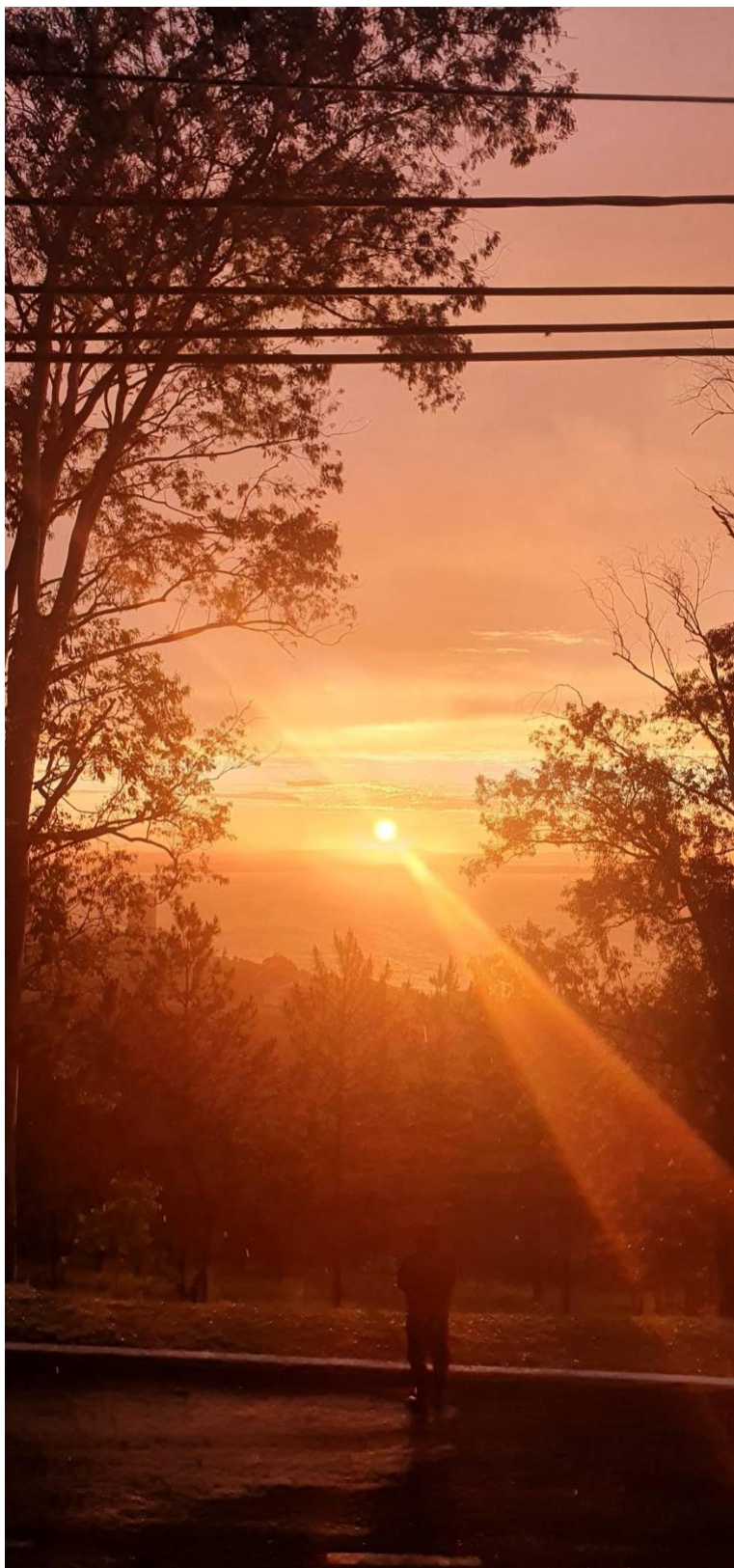


Figura 1: Pôr do sol visto do pátio da TVE-RS/FM Cultura em outubro de 2021. Acervo pessoal.

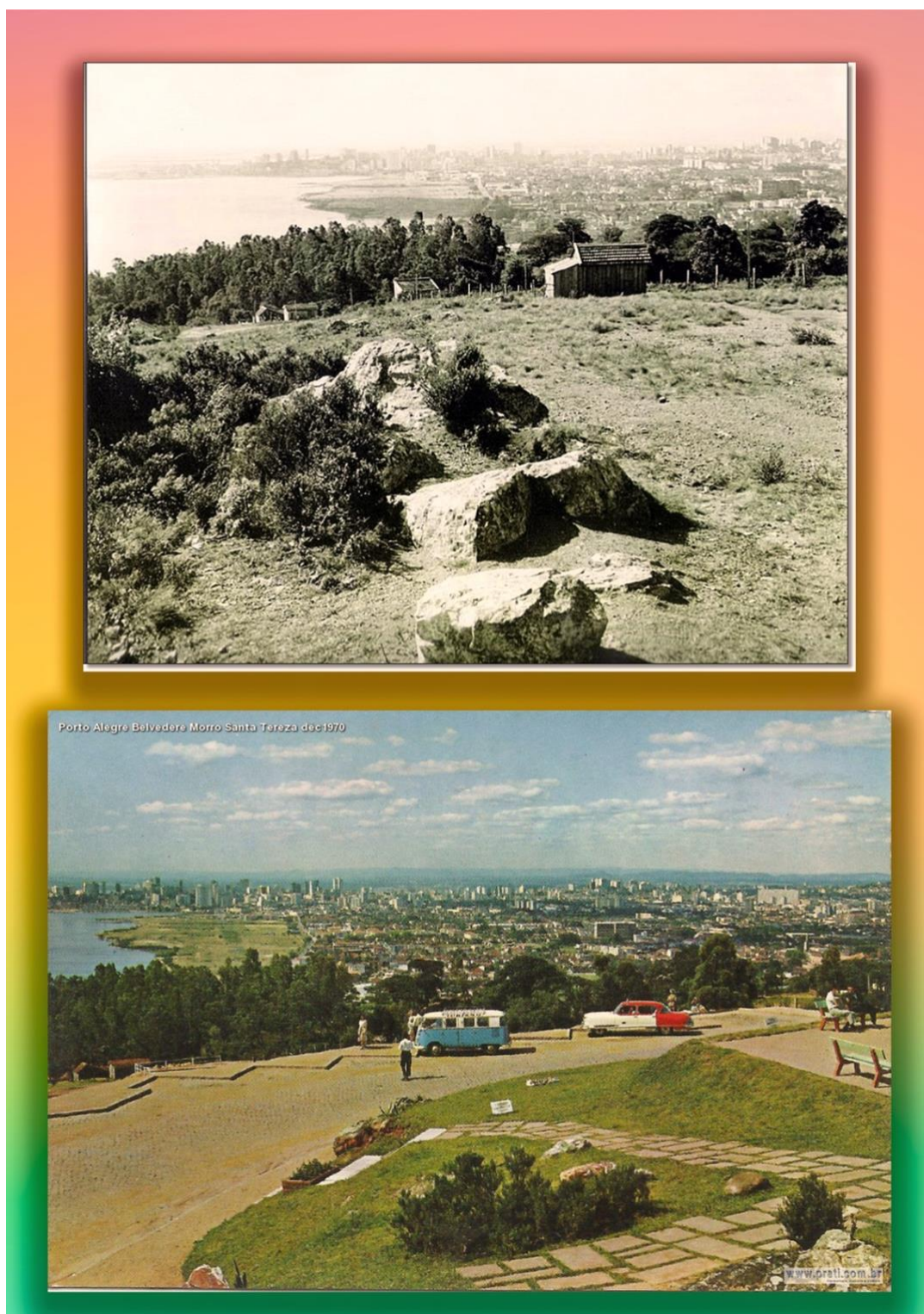


Figura 2: Imagens da vista no Morro Santa Tereza. A imagem na parte de baixo da montagem foi fotografada por volta de 1970.

Em dias de forte chuva e vento, é até possível escutar do pátio das emissoras o chacoalhar de metais e plástico da parada de ônibus em frente aos prédios, local esse onde os trabalhadores e moradores que dependem do transporte público aguardam a chegada de sua locomoção - ônibus e lotação - bem como os sons dos ventos uivando sobre as árvores e dos galhos caindo sobre o asfalto e em cima dos veículos no pátio das emissoras. Em dias mornos de verão e primavera prevalece o canto dos pássaros biguás, quero-queros, cardeais e besouros. A música também se faz presente no local, em tempos de pandemia em que poucas pessoas circulam no prédio público da FM Cultura em comparação com os tempos áureos relatados nas entrevistas dadas pelos interlocutores.

Quem entra na Rádio, logo se vê imerso pela atuação de duas “caixas de som” que transmitem a programação musical e jornalística da Rádio 24 horas por dia; à direita se veem dois “aquários”, nome popular para se denominar os estúdios onde os locutores, apresentadores, operadores de áudio e musicistas performam suas locuções, músicas e tecnicidades.

A privilegiada posição geográfica da região - outrora ocupada por matas e chácaras - faz com que a partir da década de 1950 ocorra um crescimento em todo o bairro, impulsionado principalmente pela instalação de conglomerados de empresas ligadas aos setores de telecomunicação e radiodifusão. Há bastante tempo, a região também é marcada pela violência sócio urbana e por conflitos entre polícia, gangues e moradores dos bairros periféricos, cujas moradias muitas vezes precárias e/ou mais humildes fazem contraste com os prédios, residências e condomínios fechados do “outro lado” do morro, e essas moradias tendem a ser voltadas para a apreciação da bela vista do lago Guaíba, algo que os moradores da periferia do outro lado não gozam. Isso faz do bairro Santa Tereza - cujo principal marco divisório é justamente a rua Corrêa Lima que desemboca em direção às emissoras - um típico retrato da desigualdade social brasileira.

Essa etnografia é consciente das situações políticas que afetaram diretamente a comunicação pública do Estado como o Projeto de Lei nº 246/2016, de iniciativa do Poder Executivo do Estado do Rio Grande do Sul, que resultou aprovado pela Assembleia Legislativa, com decisão pela demissão de mais de 247 servidores da Fundação Cultural Piratini – Rádio e Televisão – FCP e de outros órgãos públicos.

Cabe ressaltar que a presente dissertação também marca o início de um trabalho muito mais amplo do que a confecção desse documento *per se*. Ela pretende marcar o início de um trabalho de resgate, preservação, digitalização e disponibilização pública do acervo da FM Cultura que, embora tenha sido muito bem organizado pelo quadro de servidores da Casa, não vem “sendo

utilizado na programação da Rádio” - como aponta o atual diretor da emissora em trocas de e-mail comigo e com servidores do setor de informática - sendo que muitas de suas fitas sequer foram digitalizadas e postas em “servidores locais” ou em “nuvens”, o que evidencia a fragilidade do material e a importância deste trabalho para a preservação da memória coletiva daqueles agentes culturais, políticos e musicais que por ali passaram ao longo das últimas décadas.

A decisão do atual governo de que as emissoras serão preservadas, inclusive com alocação de novos investimentos prevendo a digitalização do arquivo anunciada em fevereiro 2022, abre espaço para um novo momento, onde se faz necessário o debate, em diversas esferas, sobre as perspectivas históricas e de futuro para a comunicação pública gaúcha.

Como já era esperado, o meu projeto de pesquisa sofreu diversas alterações desde a sua concepção inicial ainda em 2019, quando fiz a seleção para a entrada no programa de mestrado. Sob à luz das diversas leituras realizadas nas disciplinas ofertadas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, torna-se ainda mais evidente no decorrer do último ano do curso o quanto o meu campo de escolha é amplo em termos de possibilidades de pesquisa, e que o tempo disponível para eu fazer a confecção da dissertação, somado às fundamentais atividades de campo, arquivo e leituras, simplesmente não é o suficiente para dar conta de analisar e tratar com o devido e merecido cuidado, o acervo musical de Rádio e Televisão da Fundação Piratini na sua totalidade. Nesse contexto, opto por focar a minha pesquisa no campo das atividades radiofônicas, e os motivos dessa escolha são o ineditismo de trabalhos acadêmicos específicos englobando etnomusicologia e a FM Cultura, a possibilidade - atualmente já efetivada - de construção de um projeto prático e aplicado com perspectivas reais de impactar a vida de pessoas, além do meu universo de pesquisa, assim como a real probabilidade de contribuir para uma maior divulgação da disciplina da etnomusicologia em formatos acessíveis para um público além da academia.

Embora o foco da minha pesquisa tenha mudado para a Rádio, acho importante mencionar aqui que não pretendo cair no que considero ser um erro cometido por outros pesquisadores como Torves (2006), que já investigaram o campo da comunicação pública no Rio Grande do Sul e a Fundação Piratini, tratar a FM Cultura e a TVE-RS como entidades separadas; embora as emissoras se localizem em prédios distintos, na minha visão enquanto funcionário penso que elas não o são e Torves, em seu trabalho, apesar de ter feito importantes apontamentos, pouco tratou da FM Cultura em sua dissertação.

Acredito na existência de um elo visceral entre a FM Cultura e a TVE-RS. Esses elos existem nos mais diversos planos, desde os tecnológicos, realizados através das mais variadas conexões elétricas, digitais, cabeamentos e antenas, passando pelos elos musicais, criados pela imensidão de vozes e instrumentos que estiveram presentes em ambas as emissoras ao longo de mais de 40 anos de história, sem deixar de lado as conexões afetivas, profissionais e políticas feitas por centenas de profissionais que ali construíram e ainda constroem suas carreiras assim como os milhares de ouvintes e telespectadores.

Recentemente a programação da FM Cultura vem se abrindo para programas produzidos por pessoas e coletivos de fora. Aproveitando dessa situação, proponho na última versão do meu projeto de pesquisa um reaproveitamento de parte dos mais de 100 programas de rádio produzidos pelo grupo Etnomus UFRGS¹ para serem veiculados junto à Rádio FM Cultura na forma de um novo programa de rádio com potencial para se tornar uma investigação artística ou ainda fornecer bases para futuras pesquisas. Anuncio no evento do “X Enabet²” com enorme alegria que, após algumas reuniões e negociações ao longo dos meses de junho/julho de 2021, conseguimos junto ao diretor atual da Rádio, no dia 08/07/2021, abrir espaço de uma hora semanal na grade de programação da FM Cultura, cujos trabalhos estavam previstos para iniciar em 2022.

O presente etnográfico traz a possibilidade da construção de um trabalho coletivo relevante para a etnomusicologia no Estado. Embora o grupo Etnomus UFRGS venha há alguns anos trabalhando com o meio radiofônico, através da Rádio da UFRGS, essas atividades encontram-se em suspensão desde o advento da pandemia. Essa ida para a FM Cultura, além de trazer ânimo e fôlego para o trabalho do grupo, também pode ampliar de modo significativo o acesso do público às diversas pesquisas já feitas e em andamento pelos alunos do PPGMUS da UFRGS, reforçando

¹ O Grupo de Pesquisa Etnomus UFRGS, registrado no DGP CNPq, foi criado em 2014 e reúne pesquisadores externos e alunos de Musicologia / Etnomusicologia do PPGMUS da UFRGS. O Núcleo de Etnomusicologia da UFRGS visa a contribuir para o estudo do patrimônio musical brasileiro e latino-americano, especialmente chamado Cone Sul. Como reflexões a partir de etnografias musicais em Etnomusicologia / Musicologia realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMUS UFRGS) e o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), além da extensão universitária, fortalecem o Grupo de Pesquisa em torno das questões de memória e patrimônio musical, bem como, os estudos em música do Brasil e da América Latina.

² Realizado virtualmente, de 8 a 12 de novembro de 2021, o X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia - Enabet - comemorou os 20 anos da ABET e teve como tema “Etnomusicologias no Brasil: caminhos transformadores, dilemas e desafios vivenciados e por vir”.

a importância da manutenção dos espaços de comunicação pública e da preservação de seus acervos audiovisuais.

Acredito que uma pesquisa em etnomusicologia feita em território nacional precisa levar em consideração os aspectos únicos da disciplina no Brasil na tentativa de contribuir para a superação de desafios que se fazem presentes na atualidade. Para Lühning (2014, p.16) “uma pesquisa não deve ser pensada ou realizada sem uma efetiva discussão do seu contexto e seus objetivos com os interlocutores”. Ao sair das universidades, a disciplina tem assumido um papel cada vez mais eminentemente político, em diálogo com a sociedade, “com temas sempre mais amplos na sua dimensão de questionamento, de contribuição para a discussão de temas que abordem a composição da sociedade brasileira, a inserção de segmentos sociais, identidades, questões de gênero, políticas educacionais e culturais, direitos coletivos de propriedade intelectual ou conhecimentos tradicionais e do uso de tecnologias” [...]; seguindo esta lógica, não seria mais o ineditismo do ponto de vista acadêmico de um tema que o torna relevante, mas a sua necessidade política e até urgência social/cultural que, pelo menos, devem ser cogitadas como aspectos importantes na delimitação dos possíveis temas [...] (LÜHNING, p.16) (Ibidem, p.18) e (Ibidem, p.19).

Penso que seja necessário responder às indagações: para que/quem a TVE-RS e a FM Cultura serve(m)? Contra/ a favor do quê/ de que(m)? É possível levar a Etnomusicologia para dentro das emissoras públicas? Se sim, qual seria a melhor abordagem para isso ocorrer? Muitas situações problemáticas ocorreram nos âmbitos da TVE-RS e da FM Cultura, pois essas instituições públicas ficaram décadas sendo submetidas aos caprichos de antagônicas correntes políticas e ideológicas. Essa complexa conjuntura de transformações e negociações segue em andamento, a exemplo, temos uma possível incorporação da Fundação Piratini pela UERGS, algo que inclusive já está em tratativas há alguns anos e é bem aceito por um grupo de servidores. Isso precisa ser debatido por toda a sociedade civil, inclusive dentro dos meios acadêmicos. A realização desse estudo etnomusicológico se justifica pois estamos diante de um caso emblemático, uma instituição pública que ao longo de sua história tem sido um importante ponto de encontro para milhares de artistas e músicos que ali se veem, e que nos últimos anos tem atravessado muitas turbulências.

Minha trajetória pessoal até chegar a trabalhar nas emissoras públicas de radiodifusão do Rio Grande do Sul - TVE e FM Cultura - é marcada por uma ampla gama de experiências pessoais

e profissionais ligadas à música, algo que vem se construindo desde a minha infância com o estudo do violão erudito, popular e do cavaquinho; mas foi durante a minha graduação que eu pude começar a adquirir uma série de habilidades e competências - dentro e fora da academia - fundamentais para que eu, no futuro, fosse vir a trabalhar como radialista e produtor musical. Fiz a minha formação profissional na Inglaterra, onde tive a oportunidade de cursar uma graduação em Tecnologia da Música, pela De Montfort University, Inglaterra (2012) e obter diploma de Bacharel em Ciências – ênfase em Áudio e Tecnologia de Gravação, máxima láurea acadêmica “Bachelor of Science (Honours) First Class”, pela mesma instituição Britânica (2013). Em 2014, após aprovação em concurso público, eu comecei a trabalhar na Fundação Piratini como produtor musical e, em paralelo, fazendo trabalhos como violonista de 7 cordas, gravações e mixagens.

Assim o faço até fevereiro de 2018, quando já um tanto quanto combalido após alguns anos vivenciando conflitos contra as tentativas do Governo Sartori de encerrar as atividades do meu local de trabalho e provocar uma demissão em massa, infelizmente sofro um grave acidente em casa, onde cortei os tendões, artéria e o nervo medial da mão direita, tendo como agravante o fato de eu ser destro.

Em 2019 eu volto minha atenção para a área da etnomusicologia, pois enxergo na disciplina, em grande parte devido às suas características interdisciplinares e transdisciplinares, a possibilidade de voltar ao mundo acadêmico e, ao mesmo tempo, fazer uma pesquisa que me ajudasse a entender todo o processo social, musical e político que naturalmente envolve o meu ambiente de trabalho. Nesse contexto, opto por focar a minha pesquisa na realização de uma etnografia sobre os arquivos da TVE e da FM Cultura. Esta pesquisa é atenta ao momento político atual e consciente das situações políticas que afetaram diretamente a comunicação pública do Estado ao longo de sua história, e foi realizada com os profissionais que ali trabalham - do passado e do presente - com músicos e agentes externos.

Construção teórico-metodológica

Esta dissertação tem como objetivo geral a construção de reflexões sobre aspectos das transformações social e musical no campo da comunicação pública e da música, buscando ver o que a análise com olhar etnográfico pode trazer sobre o arquivo e as práticas radiofônicas e televisivas da TVE-RS e da FM Cultura, levando em conta o imediato quadro de inovação

tecnológica, a digitalização da comunicação, a cultura de convergência tecnológica e as mudanças de paradigma que as grandes corporações de Internet trouxeram para a indústria da música e mídias tradicionais, como a televisão e o rádio dentro dos meios públicos, privados e estatais.

Pode-se dizer então que este trabalho conta com duas frentes básicas de pesquisa: 1. Realização de entrevistas e pesquisa dos arquivos de roteiros e áudios de programas da Rádio FM Cultura (artistas, gêneros e estilos musicais veiculados, locutores); e 2. Mediação e produção de conteúdos radiofônicos com artistas, coletivos culturais e comunidade artística de Porto Alegre e região.

Esta abordagem ou, ainda, esta forma de pensar o processo de construção teórico-metodológica da pesquisa é o que permite o cumprimento dos objetivos específicos dessa pesquisa que é investigar, através dos arquivos audiovisuais, os processos musicais e políticos que ocorreram na Fundação Piratini ao longo do tempo, e também compreender os processos de (des)valorização pelos quais as instituições de comunicação pública e televisões e rádios comunitárias e educativas de pequena audiência têm sofrido ao longo de sua existência.

Cabe ressaltar que o advento da pandemia de Covid-19 faz com que muitos dos esforços iniciais dessa pesquisa tenham tido o seu desenvolvimento no “campo virtual”. Tendo em vista que a dimensão tecnológica também é um aspecto importante no desenvolvimento do meu campo e que os atuais tempos de pandemia tem restringido a possibilidade de encontros presenciais entre pessoas, utilizo como metodologia complementar da minha pesquisa o conceito de *virtual fieldwork* como proposto por Timothy Cooley, Katherine Meizel e Nasir Syed no célebre livro *Shadows in the Field* (2008).

Esse tipo de metodologia complementar é importante, pois me permitiu analisar a atual situação da TVE-RS e FM Cultura nos tempos de pandemia de Covid-19, outro dos objetivos específicos dessa pesquisa.

Já na década de 1990 esses autores abordaram uma série de possibilidades em relação à mediação e comunicação de pessoas à distância como uma forma possível de manterem a comunicação com os seus interlocutores, mesmo quando não podiam estar de forma presencial no campo. Esses autores buscavam compreender tecnologias da comunicação como construções humanas que são tão reais quanto qualquer outra “produção cultural humana”. Nesse contexto, o campo virtual é visto como “parte orgânica do processo comunicativo da pesquisa” e com pessoas

reais, que podem ou não acabar se encontrando pessoalmente. (BARZ, COOLEY; 2008, p.92, tradução nossa³).

Os autores de *Shadows in the Field* também propõem uma “etnomusicologia reflexiva”. Nessa visão de mundo, os etnomusicólogos tentam reflexivamente compreender suas posições nas culturas que estão sendo estudadas e representar essas posições nas suas etnografias.

Concomitantemente, trabalham para corrigir as insuficiências da etnografia colonial que posiciona o etnógrafo fora da comunidade estudada. Os etnomusicólogos que se valem dessa visão reflexiva da área acabam também incluindo suas posturas epistemológicas, suas relações com as práticas culturais e os indivíduos estudados, e até as relações com as suas próprias práticas culturais.

Essa mudança no modo de pensar e refletir sobre autoridade etnográfica representa um significativo avanço metodológico em relação a algumas abordagens anteriormente desenvolvidas na área da etnomusicologia, uma vez que permite aos pesquisadores definirem e até improvisarem formas individuais de interação.

Ao explorarem as possibilidades de um *virtual fieldwork* os autores advertem que essas novas tecnologias demandam questões sobre dependência e responsabilidade por parte de quem está no campo, uma vez que nesse campo virtual é possível até mesmo manipularmos e influenciarmos os outros.

E é justamente no campo virtual que eu realizo os primeiros esforços dessa pesquisa, buscando mapear as atividades de algumas emissoras públicas, que são referência em nível mundial. O objetivo inicial desse trabalho é ver o tipo de conteúdo que elas estão produzindo para no futuro, talvez, fazer uma relação comparativa com o tipo de conteúdo que está sendo produzido pela TVE-RS e pela FM Cultura.

É durante esse trabalho de mapeamento e descobertas virtuais pelo campo da comunicação pública, que eu tomo contato com a arte *kintsugi* – especificamente através do canal do Youtube da BBC do Reino Unido em um vídeo (BBC *reel*, 2020) onde o produtor e a diretora Terushi Sho e Camelia Sadeghzadeh nos mostram depoimentos e imagens de alguns trabalhos feitos por Hiroki

³ “We seek to understand technologies of communication as human constructions that are as real as any other human cultural production. In that context, we experience virtual fieldwork as an organic part of our communicative research process with real people that we may or may not actually meet face-to-face”.

Kiyokawa e Motoko Takeuchi, respectivamente mestre e estudante da arte de restauração *kintsugi*. De acordo com o relatado por esses atores no vídeo, a prática e a filosofia *kintsugi* tem a capacidade de ajudar a restaurar e a unir novamente os nossos próprios fragmentos físicos e psicológicos quebrados por eventos traumáticos e acidentes e o seu conteúdo carrega mensagens que eu relacionei com os eventos da minha pesquisa. Não devemos desistir da vida e nem das nossas lutas.

A Fundação Piratini faz parte de uma teia complexa envolvendo diversos setores da sociedade civil. Sua história é marcada por lutas e interesses dos mais variados. Diversas carreiras e vidas foram e ainda são construídas dentro da TVE-RS e da FM Cultura. Existe muita luta e jogos de forças implícitos no dia a dia das instituições de comunicação pública do Estado do Rio Grande do Sul.

No atual contexto de pandemia e em lugares e situações onde ocorreram grandes traumas e violências - físicas ou simbólicas - a visão de mundo *kintsugi* pode ser reconfortante.

Deborah Lupton (2020) ao falar sobre o contexto pandêmico atual nos alerta sobre a importância de tomarmos muito cuidado durante as pesquisas etnomusicológicas com a seleção do grupo de participantes-alvo e ao tomarmos decisões sobre o melhor caminho a ser seguido em nossas pesquisas. Para a autora (LUPTON, 2020, p.20), devemos considerar a “atmosfera afetiva” dos ambientes quando conduzimos qualquer tipo de pesquisa social em uma pandemia, um tempo onde “as rotinas normais são interrompidas e muitas pessoas se sentem inseguras e preocupadas, ou estão doentes ou ainda cuidando de familiares doentes”.

Trazer para o universo da pesquisa algo que conheci assistindo a uma emissora de comunicação pública é bastante significativo, pois reforça a hipótese de que mesmo em tempos de convergência tecnológica e amplo acesso a conteúdos midiáticos instantâneos, esses espaços ainda são muito importantes e devem ser mantidos. Na atualidade somos bombardeados por todo o tipo de conteúdo, informação e *fake news*, e nesse contexto é cada vez mais importante empresas e profissionais capazes de filtrar esse excesso e fazer um trabalho sério de curadoria. Se não fosse esse trabalho produzido pela BBC, eu provavelmente não seria exposto ao conteúdo referente à filosofia *kintsugi*, algo que foge bastante do que é comumente divulgado nos grandes oligopólios midiáticos e comerciais.

Nesse sentido, Denis McQuail em seu livro *Atuação da Mídia, Comunicação de Massa e Interesse público* (2012), corrobora o exposto acima, argumentando que faz parte do campo das

políticas públicas tentar igualar as oportunidades de acesso às mídias, incentivar uma representação mais justa corrigindo, por fim, algumas das imperfeições do mercado:

[...] frequentemente a política de comunicação da diversidade é um complemento de uma política social e cultural mais ampla, que tem como objetivo assegurar não apenas as melhores condições de acesso para os “emissores”, mas também um fornecimento mais universal e diversificado para a audiência, do que o mercado, sozinho, provavelmente ofereceria. [...]. Em geral, o modelo de radiodifusão, especialmente na sua variante de “serviço público”, foi desenvolvido para promover a diversidade sob condições de capacidade limitada de canais. [...] A intervenção pública tenta beneficiar geralmente os grupos sociais e políticos com menos poder no mercado. (MCQUAIL, 2012, p.164).

Essas e outras questões são aprofundadas no capítulo 3, onde eu trago para o leitor algumas das principais características constituintes de alguns dos mais relevantes sistemas de comunicação pública pelo mundo; esse contexto global é confrontado com o local e o nacional, servindo como pano de fundo para a análise de questões referentes à influência das novas tecnologias no processo de (des)valorização da comunicação pública no Rio Grande do Sul.

Também considero os conceitos metodológicos de *virtual fieldwork* trazidos por Barz e Cooley (2008) como válidos para essa pesquisa uma vez que eles não só facilitam experiências de contato etnográfico como muitas vezes são a única opção viável, eficaz e segura do ponto de vista sanitário em tempos de pandemia.

Beatriz Polivanov, em artigo onde problematiza conceitos como etnografia virtual e netnografia também reforça a validade dos meios virtuais para a pesquisa etnográfica. Para ela, a ideia de uma dicotomia entre o real e virtual deve ser abandonada. Nesse sentido, os ambientes virtuais não devem mais ser tratados pelos pesquisadores como um “não-lugar”. (POLIVANOV, 2013, p.61).

Esse primeiro contato virtual com a filosofia *kintsugi* em uma rede de comunicação pública, bem como as leituras de autores como Navarro (2018), Kumai (2018) e Santini (2019) e as minhas experiências morando e trabalhando com japoneses musicistas na minha juventude, me fazem entrar em ressonância poética e filosófica com essa temática, que eu opto por incorporar como base metafórica à pesquisa com o objetivo de ajudar na construção de uma interpretação simbólica sobre aspectos e eventos significativos não só da minha própria trajetória pessoal, mas do próprio campo de pesquisa.

Essa ideia de incorporar uma base metafórica e deliberadamente eclética a essa pesquisa é muito inspirada pelo trabalho de Steven Feld (1982), antropólogo, etnomusicólogo e linguista e o

seu célebre livro *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in kaluli expression* (1982). Nesse trabalho o autor traz o leitor para dentro da sócio-cosmologia Kaluli, uma das populações nativas da Papua Nova Guiné situada no monte Bosavi. Esse trabalho é resultado da tese de doutorado defendida em 1979 por Feld, e é considerado uma das suas obras mais significativas.

As experiências do autor no campo e o mito do pássaro *Muni* servem de base para uma construção teórico-metodológica muito peculiar e até desafiadora. Um dos grandes méritos de Feld foi ter conseguido combinar de forma coesa as visões trazidas por Dell Hymes e a sua etnografia da comunicação em associação com a hermenêutica de interpretação (com tradição humanista) trazida por Clifford Geertz (1973) e também a teoria estruturalista de Claude Lévi-Strauss (1966).

Ao reunir no texto os paradigmas da provocação, mediação e metaforização nas suas formas menos abstratas e retóricas, como estilos capazes de se revelar mutuamente, Feld coloca sob o mesmo teto posições estruturais e hermenêuticas, embora elas sejam consideradas muitas vezes como pertencentes a correntes opostas.

Os Kaluli possuem extensos conhecimentos em habitat, ecologia e padrões migratórios da fauna de Bosavi, sendo inclusive capazes de localizar pássaros pelo som. Na cosmologia Kaluli, sua comunicação funciona de modo diferente, pois ela traz o ponto de vista de uma pessoa na forma de um pássaro. Esse mundo nos é apresentado no texto em duas realidades, uma visível e outra invisível, ambas estando intimamente ligadas ao mundo animal. Nesse contexto, os pássaros se tornam uma metáfora para a sociedade humana, e os sons representam formas particulares de sentimento e Ethos.

O trabalho de Feld com os Kaluli é apresentado no seu texto quase que como um exercício capaz de gerar metáforas culturais. O sentimento social mediado pelos pássaros é metaforicamente expressado em som. Melodias e poéticas trazidas na forma de choro e canção são representadas como meios metafóricos capazes de simbolizar e compartilhar as lamentações de perda e abandono. Miticamente, essas formas são alcançadas através da mediação de se tornar um pássaro; para os Kaluli tornar-se um pássaro significa um apontamento para os códigos estéticos como meios culturais, como expressão da tristeza e da dor e até para a morte como reflexão do espírito.

Eu argumento ao longo da pesquisa que a filosofia e a arte *kintsugi* podem ser utilizadas miticamente como poderosa metáfora para a compreensão e significado de processos traumáticos

e conflituosos, sejam eles físicos, políticos, musicais, institucionais ou sanitários, tais como os ocorridos no campo dessa pesquisa e na minha vida pessoal nos últimos anos.

Etnomusicologia aplicada e o trabalho em arquivos radiofônicos

Nessa pesquisa os arquivos são pensados sob um viés do que Titon (2015, p.4, tradução nossa⁴) chama de etnomusicologia aplicada, cujo propósito é trazer e promover benefícios para a comunidade que está sendo estudada. Para o autor “a etnomusicologia aplicada coloca a erudição, o conhecimento e a compreensão etnomusicológica em uso prático”. Embora o autor reconheça que esses termos carreguem sim uma conotação um tanto quanto ampla, Titon nos fala que devemos levar em consideração “uma intervenção centrada na música em uma comunidade específica” ou seja, um trabalho aplicado no contexto etnomusicológico deve sim ser “centrado na música”, mas acima de tudo o trabalho de intervenção deve ser realizado com as pessoas e o objetivo deve ser o de “beneficiar essa comunidade”.

Rebecca Dirksen (2012) também discute a temática da etnomusicologia aplicada, suas teorias e seus desdobramentos dentro e fora da academia, trazendo consideráveis reflexões acerca do tema. Para a autora, o termo “etnomusicologia aplicada” não é um novo fenômeno, é algo que pode ser rastreado desde 1944, quando Charles Seeger - um dos espíritos fundadores da etnomusicologia - fez um chamado para o desenvolvimento de uma “musicologia aplicada”. Dirksen aponta inclusive que existem registros rastreáveis de “pesquisas aplicadas” em música desde antes da formação da própria etnomusicologia, citando como exemplo o trabalho de Francis Desmore, “coletando” material cultural de povos nativos norte-americanos, material esse que já estava desaparecendo no período entre o final século XIX e o início do século XX, e que foi posteriormente armazenado no *Bureau of American Ethnology*. Para a autora, pesquisas aplicadas são centrais ao campo da etnomusicologia e cada vez mais a sua importância vem crescendo.

Dirksen é enfática quando diz: “precisamos falar e escrever muito mais sobre nossas

⁴ “Applied ethnomusicology is best regarded a music-centered intervention in a particular community, whose purpose is to benefit that community - for example, a social improvement, a musical benefit, a cultural good, an economic advantage, or a combination of these and other benefits. It is music-centered, but above all the intervention is people-centered, for the understanding that drives it toward reciprocity is based in the collaborative partnerships that arise from ethnomusicological fieldwork”.

atividades aplicadas e práticas, de forma acessível a leitores leigos. E precisamos demonstrar que a lacuna percebida entre pesquisa pura e aplicada é realmente mais estreita do que pode parecer”. (DIRKSEN, 2012, p.1-2, tradução nossa⁵).

Nesse sentido, a ida do programa Músicas do Mundo para a FM Cultura pode ser bastante significativa, pois acredito que muitos dos trabalhos já produzidos pelos pesquisadores e professores ligados a etnomusicologia do PPGMus⁶ da UFRGS - e de outros lugares/instituições ligados à área - poderão ser revividos em um novo formato; dessa forma os conhecimentos acadêmicos ficarão mais acessíveis ao grande público.

A ideia de uma etnomusicologia aplicada realizada através da transmissão analógica e digital de programas de rádio também tem sido discutida, por exemplo, em publicações como os Anais do II Colóquio em Música do Brasil e América Latina⁷, realizado pelo Núcleo de Estudos em Música do Brasil e da América Latina e coordenado pelo Dr. Reginaldo Gil Braga.

Nesta publicação somos apresentados a experiências radiofônicas pioneiras no Brasil como o “Tropicana musical” (PARANÁ Educativa, 97.1 FM/Universidade Federal do Paraná – UFPR), um projeto coordenado pelo Etnomusicólogo Midiático Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez com o apoio do GRUPETNO⁸, cuja finalidade é “fazer a difusão da produção musical realizada pelas pesquisas desde o ambiente acadêmico e artístico das Américas e Sul Global” (PITRE VÁSQUEZ;

⁵ “Most likely, we need to talk and write a lot more about our applied and practical activities, in ways accessible to lay readership. And we need to demonstrate that the perceived gap between pure and applied research is really narrower than what it might seem”.

⁶ No âmbito da etnomusicologia, além do trabalho desenvolvido pelo ETNOMUS - UFRGS, O PPGMus da universidade também conta com o Grupo de Estudos Musicais(GEM/UFRGS) coordenado pela Dra. Maria Elizabeth Lucas. As atividades de formação/produção científica desenvolvidas no grupo situam-se no diálogo interdisciplinar da etnomusicologia/antropologia da música e da performance. Os resultados do grupo estão consignados nas participações em eventos científicos nacionais e internacionais, nos intercâmbios com universidades no exterior - pela recepção e envio de estudantes de PG; na execução de projetos colaborativos de pesquisa e extensão, nas publicações individuais e coletivas, na organização de eventos, seminários e palestras com temas de relevância para a formação de futuros docentes e pesquisadores em Etno/Musicologia comprometidos com ações de inclusão educacional.

⁷ Material disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1IfWVI29-zeq-BGpFaHzDOVsItCWJNKE4/view>. Acesso em 26/08/2022.

⁸ O Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR, GRUPETNO UFPR, é uma proposta criada pelo Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez do Curso de Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (DEARTES, na cidade de Curitiba, no estado do Paraná, região sul do Brasil), e que tem como vice-líder a Dra. Luzia Aparecida Ferreira-Lia, professora colaboradora do PPG Música, especialista em Políticas Públicas e Gestão Cultural.(PITRE VÁSQUEZ; FERREIRA, 2022, p.2).

FERREIRA, 2022, p.5), incluindo experimentações metodológicas na área de Etnomusicologia aplicada.

Talvez um dos maiores objetivos a serem conquistados com este tipo de abordagem etnomusicológica seja justamente “abrir novas formas de pensar sobre engajamento social nos meios de comunicação pública” e estimular reflexões sobre a “diversidade e equidade cultural para a cidadania plena” (BRAGA, 2020).

Entendo que a mesma lógica de raciocínio também pode ser aplicada em relação aos arquivos da FM Cultura. Portanto, acredito que os arquivos também podem ser pensados como uma forma de etnomusicologia aplicada e, nesse sentido, vou ao encontro de algumas ideias do autor Dan Lundberg (2015) que também pensa o trabalho em arquivos como uma forma de etnomusicologia aplicada.

A etnomusicologia aplicada trata primariamente de estudos etnomusicológicos e atividades de pesquisa com possibilidade de alcance fora do mundo acadêmico e em interação direta com a comunidade – frequentemente com a intenção de influenciar e mudar estruturas e condições políticas e sociais. Os arquivos, portanto, podem assim ser vistos como projetos de identidade com o objetivo de criar continuidade. (LUNDBERG, 2015, p.671, tradução nossa⁹).

Eu procuro pensar os arquivos da Fundação Piratini sob uma perspectiva mais contemporânea (Sava, 2011). Nessa abordagem a autora pensa os documentos arquivados como “dados de campo filtrados pelas lentes dos pesquisadores e seus métodos. Assim, o arquivo inclui tanto os dados de campo quanto a sua interpretação. (Ibidem, p.9, tradução nossa¹⁰).

A ideia de propor uma espécie de “etnomusicologia aplicada radiofônica” nas emissoras públicas está há meses trancada¹¹ em processos burocráticos na Secretaria de Comunicação do Estado, uma clara ingerência política na programação da FM Cultura. É justamente para analisarmos esse tipo de situação que essa pesquisa se justifica; é preciso, mais do que nunca, que

⁹ “Applied ethnomusicology is primarily about ethnomusicological studies and research activities reaching outside the academic world and in direct interaction with the community - often with an intention to influence and change political and social structures and conditions. Archives thus can be seen as identity projects with the aim to create continuity”.

¹⁰ “The archived documents are field data filtered through the researchers’ lenses and their methods. Thus, the archive includes both the field data and their interpretation”.

¹¹ Cabe salientar que, apesar da tentativa de fazer com que o programa Músicas do Mundo fosse acolhido pela FM Cultura - ideia inicialmente bem recebida por todos os envolvidos, inclusive pela própria gestão e diretoria das emissoras - ao final da escrita deste trabalho o projeto ainda não havia se concretizado.

a dimensão política no âmbito da comunicação pública seja analisada de maneira crítica e com referencial etnomusicológico.

A minha escrita etnográfica é inspirada em Farge (2009), Seeger (2015) e Kisiuk (2017).

Michele Kisiuk (2017) trabalha em diálogo com o campo dos *sound studies*, o que abre um novo quadro significativo de percepção crítica em relação ao que poderíamos traduzir como “musicar”. Embora outros autores como Christopher Small (1998) já tenham pensado nesse termo desde antes, um diferencial no trabalho da Kisiuk é que ela enfatiza a experiência simultânea do fazer som (especialmente com os outros), bem como de percebê-lo. Nesse contexto, escrever sobre tópicos como sinestesia ou ainda “musicares” exige um tipo de trabalho emocional e psicológico que envolve persuasão e coragem - como “enfrentar o desconforto de relembrar um sonho indescritível ou inquietante”. A autora também menciona razões pelas quais as pessoas resistem em colocar momentos excepcionais por escrito, é que eles podem ser sentidos como aspectos excessivamente privados e protegidos de nossas vidas. A ideia de colocá-los para serem examinados por estranhos ou ainda o medo de reduzir ou banalizar uma memória querida e fluída que se tornou parte de nós mesmos, pode inclusive amortecer o impulso de expor esses momentos por escrito. (KISLIUK, 2017, p.89, tradução nossa¹²).

Não é fácil o empreendimento de escrever sobre aspectos da minha vida pessoal e do meu ambiente de trabalho; é necessário coragem e, por vezes, é desconfortável se posicionar diante de certas questões. Fica evidente que a escrita etnomusicológica é um tanto quanto desafiadora, ainda mais quando existe uma ligação visceral entre o campo e o pesquisador. Nesse complexo processo, penso que é bastante útil o uso do recurso da comunicação metafórica e da ideia por trás da filosofia *kintsugi*.

Para Fernandez (1991, apud Kisiuk, 2017, p.91, tradução nossa¹³) quando nos engajamos em comunicação metafórica, enquanto escrevemos sobre comunicação metafórica, estamos ao

¹² “[...] topics such as synesthesia or musicking moments demand a kind of emotional and psychological labor requiring coaxing and courage - like facing the discomfort of recalling an elusive or disquieting dream [...] Another reason people resist putting exceptional moments into writing is that these may be felt as exceedingly private, protected aspects of our lives. The idea of setting them out for strangers to scrutinize, the fear of reducing or trivializing a cherished and fluid memory that has become a part of oneself, can dampen an impulse to expose these moments in writing”.

¹³ “So, when we ourselves engage in metaphoric communication as we write about metaphoric communication, we are both conceptualizing emotion and constituting aspects of our experience in the process - piecing together little

mesmo tempo “conceitualizando a emoção e constituindo aspectos de nossa experiência no processo - juntando pequenas rumações metafóricas as quais se encaixam e moldam as experiências afetivas que de outra forma permaneceriam abstratas”.

A jornada para chegar até a escrita deste documento tem sido um tanto quanto turbulenta, muitos desafios tiveram que ser superados e ainda o são, pois, a luta pela manutenção das emissoras não termina com a confecção desse documento, muito pelo contrário, ela está só começando. Espero que esse trabalho acenda luzes sobre alguns processos que ocorreram ao longo da história da FM Cultura e da TVE-RS, trazendo não só minha experiência enquanto *insider* no campo, mas principalmente buscando trazer conhecimento através das lentes dos colaboradores da pesquisa.

No texto “Observando o Familiar”, o antropólogo Gilberto Velho nos descreve algumas de suas experiências na antropologia urbana e constrói uma série de reflexões sobre o estudo de sociedades distantes, assim como sobre os estudos de sociedades da qual fazemos parte. Gilberto Velho cita Clifford Geertz e a sua teoria da interpretação das culturas para embasar o argumento de que a interpretação final de qualquer trabalho antropológico sempre carrega uma medida de subjetividade; assim a realidade, seja ela familiar ou exótica, seria sempre filtrada pelo ponto de vista do observador. De acordo com essa visão, os estudos sobre uma determinada sociedade ou cultura sempre seriam “mais ou menos ideológicos e sempre interpretativos”. (VELHO, 1978, p.129). Para Velho, o mais importante é tomarmos plena consciência de que a subjetividade do observador está sempre presente e que a realidade no campo é bem mais complexa do que aquela representada pelos “nossos mapas” e “códigos básicos nacionais e de classe através dos quais fomos socializados”.

Estou consciente de que a minha posição social atual como *insider* e a minha ligação visceral com as emissoras é um desafio que atravessa essa pesquisa. Devido ao acidente que sofri, estive afastado em tratamento de saúde e recuperação cirúrgica por um tempo relativamente longo antes do efetivo retorno às minhas atividades profissionais junto às emissoras no meio de 2021. Embora o contato com algumas pessoas do campo tenha se mantido durante esse afastamento - principalmente pelos meios virtuais - existiu sim, da minha parte, um certo distanciamento do campo, o que penso ter sido determinante para uma visão pessoal um pouco mais distanciada.

metaphor dwellings in which to tuck and shape affective experiences that would otherwise remain abstract (see also Fernandez 1991)”.

Mesmo assim - com o objetivo de mitigar as problemáticas da minha posição de *insider* - procuro trazer alguns aspectos da visão de mundo de alguns colaboradores de fora do quadro de servidores das emissoras, como membros da classe artística, política e profissionais da comunicação, fazendo com que essa pesquisa seja pensada através de uma abordagem dialética, utilizando os “conhecimentos êmico e ético por meio do processo dialógico” e procurando “evidenciar as interdependências, os entrecruzamentos e as complementaridades entre essas duas abordagens, pois, nesse caso, o êmico é parte do ético e o ético é parte do êmico.” (ROSA; OREY, 2012, p.877).

É importante ressaltar que a condição de *insider* nem sempre é pejorativa; Negreiros (2006, p.119) nos lembra que, em uma pesquisa - quando se estuda a história do presente - essa condição pode inclusive ser um “instrumento de auxílio importante para um maior entendimento da realidade estudada” (CHARTIER, 1993; apud Negreiros (2006):

O pesquisador é contemporâneo de seu objeto e divide com os que fazem a história, seus atores, as mesmas categorias e referências. Assim, a falta de distância, ao invés de um inconveniente, pode ser um instrumento de auxílio importante para um maior entendimento da realidade estudada, de maneira a superar a descontinuidade fundamental, que ordinariamente separa o instrumental intelectual, afetivo e psíquico do historiador e aqueles que fazem a história. (CHARTIER, 1993, apud NEGREIROS, 2006, p.119).

Nesse contexto também trago como referência nessa pesquisa outro conceito criado por Steven Feld, a acustemologia. Em entrevista, concedida em abril de 2012, Feld pensa esse termo como uma forma de “conhecer o mundo não apenas pelo som, mas pela gravação do som” (SILVA, 2015, p.446). A acustemologia trata da experiência e da agência de escutar histórias, entendidas como relacionais e contingentes, situadas e reflexivas, sendo, portanto, uma teoria que se concentra mais no conhecimento relacional com e através do som, do que nos argumentos mais especificamente filosóficos sobre a escuta e o caráter existencial do som. Os pesquisadores que se valem das lentes da acustemologia buscam “conhecer através de relações”. Para Feld, isso significa que, “ao invés de simplesmente adquirir conhecimento, o sujeito passa a conhecer através de um processo contínuo, cumulativo e interativo de participação e reflexão.” (FELD, 2017, p.198;199).

Levando em consideração a ênfase nos aspectos relacionais vindos desse conceito, mantenho contato e diálogo com os servidores, funcionários e diretores responsáveis pela manutenção do acervo da TVE-RS e da FM Cultura na busca de *databases* contendo dados musicais e históricos relevantes. Também busco conhecimento historiográfico com os servidores

e ex-funcionários, tendo como critério a memória afetiva dos mesmos. Esse pano de fundo historiográfico, construído a partir de referências bibliográficas, do acervo e das entrevistas, serve como base para que eu consiga pensar a etnografia no presente, trazendo para a atualidade algumas questões apontadas por Torves (2006) sobre a Fundação Piratini. Embora o texto deste autor tenha sido escrito há mais de 15 anos atrás, Torves, à época, já evidenciava que as emissoras estavam operando numa conjuntura de desestatização marcada pelas privatizações, e não estariam imunes aos fatores que já influenciavam aquele período como novas tecnologias, globalização e neoliberalismo; o próprio autor também menciona o descaso com o acervo da televisão. As fitas estariam sendo naquela gestão desgravadas para reaproveitamento na gravação de novos programas. Certamente alguns pontos levantados por Torves seguem sendo relevantes. As TVs Educativas e as rádios públicas “atendem às expectativas e as demandas da sociedade? Há espaço para emissoras públicas na atual conjuntura?” (TORVES, 2006, p.11, 14 e 98).

É um grande desafio abordar uma verdadeira polifonia de assuntos envolvendo temas tão ecléticos e diversos como música, *kintsugi*, arquivos, comunicação pública, rádio, televisão, dor, esperança, reconstrução, conflitos, política, convergência tecnológica, relações de trabalho, poder, instituições públicas, regimes jurídicos, direitos autorais e etnomusicologia. Como condensar tantos assuntos complexos e diferentes em uma única dissertação de mestrado sem ser raso?

Ao longo do texto veremos que essas águas são profundas demais e é bastante ambicioso dar conta de providenciar em uma dissertação de mestrado uma ampla e profunda compreensão etnomusicológica sobre todo o processo de des(valorização) das emissoras de rádio e televisão do Rio Grande do Sul.

Nesse trabalho proponho ao leitor que faça junto comigo e com os meus interlocutores um mergulho etnomusicológico em parte do intrincado universo que permeia a comunicação pública gaúcha. Penso que se quisermos compreender os processos de des(valorização) que sofreram as emissoras públicas do Estado do Rio Grande do Sul é necessário sim darmos um giro sobre as diversas temáticas acima mencionadas, mesmo que o leitor venha a conceber que a profundidade alcançada nos argumentos não seja a ideal; certamente o esforço é válido, ainda mais quando se leva em consideração que coexistiram uma série de dimensões em andamento além do trabalho puramente acadêmico como a pandemia e a realização de atividades profissionais concomitantemente com a escrita da dissertação. O trabalho de campo, justamente por envolver

uma instituição pública, também carrega consigo uma série de burocracias, formalidades e negociações que tiveram de ser administradas durante todo o processo de escrita do trabalho.

O campo da comunicação pública certamente demanda mais pesquisas para que cheguemos ao fundo do mar em relação às questões aqui levantadas, e talvez esse seja justamente o papel principal desse documento, “abrir os caminhos” e traçar um panorama geral do campo, buscando um entendimento sobre os fenômenos através das diferentes visões, dimensões e perspectivas dos colaboradores da pesquisa.

No capítulo 1 eu abordo alguns dos principais pontos que levaram ao desenvolvimento da televisão e do rádio no Brasil, com foco especial nos aspectos históricos que levaram à formação das emissoras públicas do Estado do Rio Grande do Sul. Esse fio historiográfico é construído a partir de uma revisão bibliográfica com base em autores como Torves (2006), Ferraretto (2006, 2007, 2008, 2021), Chignell (2011) e Diniz (2013) e vai até o presente, através da apresentação de relatos trazidos nas entrevistas por alguns colaboradores dessa pesquisa com ampla trajetória profissional dentro das emissoras públicas.

No capítulo 2 eu construo uma linha argumentativa que começa remontando a importância do trabalho em arquivos para a formação da disciplina da etnomusicologia. Nesse capítulo são feitas análises da programação da FM Cultura a partir das narrativas musicais e dos discursos sobre o sonoro trazidos pelos interlocutores, bem como parte do arquivo já digitalizado e em fitas k7. Eu também procuro desvendar como foi constituída a identidade musical da FM Cultura a partir da construção de uma narrativa etnográfica sobre o meu contato inicial com os arquivos da FM Cultura. Nessa empreitada sou auxiliado por experiente programador musical, produtores, apresentadoras históricas como Ivette Brandalise e pela primeira diretora da FM Cultura e grande responsável pela sua inauguração, Liane Milanez Pereira.

No capítulo 3 eu faço uma análise comparativa de alguns dos mais importantes sistemas de comunicação pública pelo mundo em relação com o modelo que tem sido historicamente praticado no Rio Grande do Sul, dissertando com foco em aspectos como modelos de financiamento e gestão, estrutura, e a influência dos processos políticos e ideológicos como fatores decisivo para a compreensão dos processos de des(valorização) sofridos nas emissoras públicas do Rio Grande do Sul. Mais para o final do capítulo, o recente caso emblemático das emissoras públicas do Rio Grande do Sul decorrente da aprovação do PL 246 é apresentado em maiores detalhes, trazendo descrições de fatos e eventos embasadas em referencial teórico-metodológico

de base etnomusicológica sobre música, conflito e política, conversas e entrevistas feitas durante a pesquisa com personagens, histórias e acontecimentos atravessados pela dimensão musical que hoje já fazem parte da história e da luta pela comunicação pública no Rio Grande do Sul.

No capítulo 4 eu abordo algumas perspectivas de futuro para a comunicação pública no Rio Grande do Sul, fazendo uma análise do quadro atual que, se por um lado é marcado por incertezas jurídicas, políticas, sanitárias, profissionais e des(valorização) por parte de entidades como o ECAD, por outro é marcado pela esperança de novos investimentos nas emissoras e atravessado por um contexto de constantes inovações tecnológicas.

No capítulo 5 eu relaciono aspectos da filosofia *kintsugi*, *kaizen* e *osettai* com a minha trajetória pessoal e o atual projeto de re(construção) em andamento sendo feito nas emissoras públicas pelo atual Governo do Estado. É um capítulo de conclusão mais filosófico onde busco refletir sobre alguns possíveis significados e lições que podem ser aprendidas pelas experiências relatadas nessa pesquisa em diálogo metafórico com estudiosos dessa filosofia como Navarro (2018), Kumai (2018) e Santini (2019) e alguns autores da área médica, etnomusicologia médica e da sociologia da saúde. São abordados tópicos como a possibilidade de encontrarmos força e celebrarmos a imperfeição, resiliência, tolerância, paciência, união, autocuidado, servir ao próximo, vulnerabilidade e aceitação. Nesse amplo contexto de incertezas que marca o campo, o capítulo vai sendo permeado por mensagens da filosofia e da arte *kintsugi*, *kaizen* e *osettai*, que nos ensina a celebrar e a consertar os objetos quebrados e nos faz enxergar a beleza nas imperfeições, nos encorajando a não escondermos as nossas histórias do passado, mesmo que tenham sido grandes acidentes ou perdas emocionais. Como eu disse, anteriormente, não devemos desistir da vida e nem das nossas lutas.

Capítulo 1 - O desenvolvimento do rádio e da televisão no Brasil

Discorrer de modo aprofundado sobre os pormenores da história do rádio no Brasil seria algo que demandaria um estudo especializado e demasiado longo para a proposta dessa dissertação. Por outro lado, para fins de facilitar a compreensão dessa pesquisa por parte do leitor, penso ser necessário um mínimo de contextualização de fatos históricos; portanto, nesse capítulo construo uma breve, porém compreensiva revisão da trajetória do rádio e da televisão no Brasil com ênfase nos aspectos mais diretamente relacionados à dimensão da radiodifusão pública e educativa. Isso é feito através da exposição de histórias, curiosidades e fragmentos históricos embasados em publicações feitas por outros autores de diversas áreas correlatas ao campo como comunicação, história, jornalismo, arquivologia e música, seguidas de reflexões e apontamentos.

Como já exposto, estou aqui tratando de trazer um estudo etnomusicológico em diálogo com diversas áreas do conhecimento, o que é algo natural da disciplina, como nos aponta Stein (2016). De acordo com a autora, a etnomusicologia no Brasil “tem atuado através de ações investigativas articuladas em torno da inclusão social, do respeito a diferença, e da valorização da interdisciplinaridade e da transdisciplinaridade (STEIN, 2016, p.3).

O conceito de interdisciplinaridade pode ser entendido como “a capacidade de cruzar as fronteiras da segmentação moderna, recombinao linguagens, conhecimentos e metodologias”, já a transdisciplinaridade “pode ser interpretada como uma perspectiva de reflexão aberta sobre problemas concretos, capaz de reconciliar as Ciências Exatas com as Humanidades, bem como incluir saberes externos ao paradigma moderno e ao cânone acadêmico” (INCTI, 2015, p.7).

Esses conceitos são importantes de serem trazidos aqui, pois a sua incorporação nas bases da pesquisa facilita a compreensão e a contextualização de uma série de acontecimentos e personagens importantes que nos ajudam a elucidar aspectos e dimensões constituintes da própria formação do rádio e da televisão no Brasil como a étnico-racial, pedagógica, tecnológica, epistemológica e a política.

De acordo com o Dr. Luiz Artur Ferraretto (2021, p.3), professor do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e renomado pesquisador na área do rádio no Brasil, a imprensa e algumas entidades do setor de radiodifusão no país, como a Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e Televisão - ABERT, têm disseminado

erroneamente a ideia de que a primeira transmissão oficial de rádio no Brasil foi realizada em 7 de setembro de 1922 na cidade do Rio de Janeiro. Embora essa tenha sido a transmissão em caráter mais pública realizada até aquele momento - inclusive contando com a presença de figuras públicas com bastante destaque social - Ferraretto destaca que esse fato histórico é parte de “um processo maior cujo início remonta a meados da década de 1910 e tem por local a cidade de Recife.”

Ainda de acordo com o autor (FERRARETTO, 2021, p.4) a palavra rádio no início do século XX possuía um “sentido diverso” e um tanto quanto confuso, uma vez que os conceitos de radiotelegrafia, radiotelegrafia e radiocomunicação eram frequentemente misturados no período que compreende “da década de 1880 até os anos 1920.”

Ferraretto (2021) faz uma interessante (des)construção historiográfica das origens do rádio no Brasil, marcando o Nordeste do Brasil como expressivo ponto de origem. Ele nos aponta que “a posição geográfica e a existência de um porto conectando o Nordeste com o exterior e com o Sudeste, servem de provável explicação para a proximidade dos amadores de Recife com a tecnologia da comunicação por ondas eletromagnéticas.

E é justamente na mão desses “amadores”, entusiastas e idealistas da “radiotelegrafia, radiotelegrafia, radioescutas ou sem-filistas” como Oscar Dubeux Pinto - um tipo garoto-prodígio e um dos primeiros construtores brasileiros de aparelhos de rádio - que são feitos os primeiros experimentos bem sucedidos no âmbito da “passagem da radiotelegrafia para o meio rádio”, experimentos que comumente eram feitos às escondidas, uma vez que na época o ato de emitir essas irradiações iniciais era considerado ilegal.

Dubeux é considerado pelo autor um verdadeiro pioneiro, chamando a atenção pelos seus inventivos experimentos, como a transformação de uma lata de goiabada como base para a criação de um microfone. Dubeux foi posteriormente nomeado chefe-operador da estação do Rádio Clube de Pernambuco, em 1º de maio de 1925, e ainda de acordo com Ferraretto (2021. p.10), “há indícios suficientes que apontam para esta sociedade de amadores do sem fio como a primeira a irradiar som via ondas eletromagnéticas de um ponto de transmissão para vários de recepção.”

Naturalmente que o trabalho desses pioneiros do rádio do Brasil não seria possível sem o trabalho e o esforço inventivo e criativo de outros cientistas; nesse sentido, o autor Kevin Ashton (2016) em seu livro “A história secreta da criatividade” faz um interessante resumo de alguns fatos e personagens fundamentais para o desenvolvimento não só do rádio, mas dos próprios televisores e computadores que usamos hoje.

Um desses cientistas foi Robert Boyle, que usou o vácuo para tentar entender a eletricidade. Outros desenvolveram o trabalho de Boyle até que, cerca de duzentos anos depois, o soprador de vidro alemão Heinrich Geissler criou o “tubo de Geissler”, um vácuo parcial numa garrafa que emitia luz sempre que uma bobina elétrica conectada a ele era descarregada. Durante sua vida, a invenção de Geissler foi uma novidade, um “interessante brinquedo científico”, mas décadas depois tornou-se a base para a iluminação a neon, para as lâmpadas incandescentes e para a válvula eletrônica – o principal componente dos primeiros rádios, televisores e computadores. (ASHTON, 2016, p.297).

Além das pessoas citadas acima, existem muitos outros personagens do meio científico que foram fundamentais para a construção do rádio, como Heinrich Hertz, nascido em 22 de fevereiro de 1857 na Alemanha. Hertz foi um dos maiores físicos de todos os tempos e responsável direto pela comprovação da existência das ondas eletromagnéticas, o que foi fundamental para o desenvolvimento não só do rádio e da televisão, mas também do radar e do telégrafo.

Nessa história, alguns brasileiros também ocupam posição de destaque. Embora o italiano Guglielmo Marconi tenha sido o primeiro a patentear a invenção do rádio em 1896, Fornari (1984, p.5-78) aponta que foi o padre gaúcho, cientista e inventor Landell de Moura - muito antes de Marconi - a primeira pessoa a testar “o telégrafo sem fio, operando uma transmissão de oito quilômetros ligando dois pontos na capital paulista. Foi também o precursor da válvula eletrônica, componente essencial para o desenvolvimento da radiodifusão”; o autor menciona que “já em 1893” Landell “realizava as primeiras experiências de transmissão e recepção sem fio.”

Fornari, em seu texto, coloca Marconi e Landell em um certo contexto de oposição e rivalidade. É preciso levar em consideração que estamos aqui tratando de aspectos históricos, algo que no contexto do rádio no século XX já era frequentemente permeado por diversos interesses científicos, militares e empresariais.

Uma vez que o objetivo desse capítulo é construir um pano de fundo historiográfico mais coeso com os aspectos inerentes ao campo da minha pesquisa, procuro me ater apenas ao reconhecimento das figuras de Landell, tanto como a de Marconi, como bastante importantes para a constituição do rádio brasileiro.

Acredito que questões históricas devem ser analisadas levando em consideração o quadro econômico, cultural, social e político das suas respectivas épocas, portanto, o mais importante para o contexto dessa pesquisa é frisarmos que a fundação do Rádio Clube de Pernambuco em 6 de abril de 1919 demarca o que Ferraretto (2021, p.11) chama de início da radiocultura o “processo a

transformar a telegrafia e a telefonia sem fio – ambas ponto-ponto – em uma nova instituição social caracterizada por uma forma particular de consumo cultural de um conteúdo sonoro transmitido na forma ponto-massa.”

Nesse sentido, é fundamental que falemos então de um personagem central não só para o desenvolvimento da radiocultura no Brasil, mas também da televisão: Edgard Roquette-Pinto, considerado o pai do rádio no Brasil.

Nascido em 25 de setembro de 1884, Edgard Roquette-Pinto foi uma figura ímpar, idealista e multifacetada. De acordo com Ferraretto (2008, p.1-2) ele se graduou como médico em 1905 pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Logo em seguida tornou-se professor de antropologia no Museu Nacional. Esse trabalho frente ao museu, fez com que Roquette-Pinto atuasse em áreas tão diversas como as de “etnógrafo, sociólogo, geógrafo, arqueólogo, botânico, zoólogo, linguista, médico, farmacêutico, legista, fotógrafo, cineasta e folclorista.”

Roquette-Pinto era um homem de ideais e Rangel (2010, p.12-13) também faz apontamentos interessantes sobre esse “intelectual engajado” e “socialmente empenhado, em fazer valer a ciência como instrumento de transformação da sociedade”.

Ao longo de mais de cinco décadas do século passado, a produção científica e a atuação social de Roquette-Pinto estiveram marcadas pela preocupação em construir uma teoria social voltada para pensar a cultura brasileira a partir das questões sociais relacionadas às noções de raça, etnia e cultura. Para tanto, ele buscou tecer um projeto de reformas sociais que tinha como pressuposto essencial “erradicar” os problemas brasileiros advindos da tradição escravocrata, modernizando a sociedade e o estado (RANGEL, 2010, p.12).

A filha de Edgard Roquette-Pinto - Beatriz Roquette-Pinto Bojunga - concedeu entrevista para um programa de rádio especial sobre o seu pai em 1990. Duarte, em trabalho historiográfico sobre Edgard e a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, referencia alguns trechos dessa entrevista.

Chama a atenção as palavras que Beatriz usa para evidenciar suas memórias sobre a posição política de seu pai, um ser “humanamente político” ou ainda “um homem eclético, de esquerda” cuja visão de si próprio seria a de um “simples e modesto professor.” (DUARTE, 2008, p.36).

Posteriormente, em 1923, Roquette-Pinto se torna membro da Academia Brasileira de Ciências e junto à mesma constitui-se no “principal articulador da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro”, a primeira emissora de rádio oficial do Brasil. Rangel menciona (2010, p.13) que Roquette-Pinto, ao longo de três décadas, foi o responsável principal pela implementação da Rádio Escola Municipal do Distrito Federal, pelo Serviço de Radiodifusão Educativa do Ministério da

Educação e Saúde Pública e pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, ele também ocupou a posição de diretor do Museu Nacional.

Duarte (2008, p.38-101) descreve em seu trabalho sobre Roquette-Pinto alguns fatos interessantes ligados diretamente à música e parte da sua trajetória enquanto antropólogo. Roquette teria ido em 1911 para o Congresso das Raças em Londres, onde foi nomeado representante do Brasil com apenas 27 anos. No ano seguinte - em 1912 - conta-se que Roquette teria ido para Rondon no Estado do Mato Grosso, onde passou um tempo estudando os índios nhambiquaras e bororos, na Serra do Norte. Roquette teria trazido da sua ida a campo os primeiros fonogramas com as músicas “*Nozanina Aurecuá Couaá Casaeté*”, obra essa que acaba sendo posteriormente orquestrada pelo compositor Brasileiro Heitor Villa Lobos que, aliás, teria usado muito do material de campo trazido pelo Roquette, aponta Sérgio Vasconcelos, veterano radialista e que trabalhou na Rádio Sociedade em entrevista transcrita pela autora.

A autora (DUARTE, 2008, p.28) menciona que na posição de diretor do Museu Nacional, Roquette-Pinto foi um verdadeiro inovador e pioneiro ao criar uma sala chamada Euclides da Cunha – Etnografia Sertaneja, uma das primeiras iniciativas voltadas aos empreendimentos de colecionar, reunir e expor “não só coisas de índio e de negro, mas coisas de brasileiros”. (sic).

Em verdade, Roquette-Pinto buscou institucionalizar as entidades de pesquisa e de ensino no país, bem como aprofundou teoricamente seus estudos sobre a natureza cultural do Brasil e dos brasileiros. Através do estudo etnográfico das manifestações étnicas, populares, folclóricas, artísticas e estéticas era possível elaborar não só um diagnóstico da realidade social brasileira, como também agir para transformá-lo no plano das mudanças institucionais. (RANGEL, 2010, p.17).

Ao tomar tais iniciativas, Roquette dá um grande passo para a formação do que hoje se denomina folclore, sendo inclusive parte de uma longa lista de integrantes da Comissão Nacional de Folclore, embora raramente estivesse presente nas reuniões conforme descrito por Vilhena (1997, p.112) no livro Projeto e Missão.

É preciso levar em consideração que Roquette-Pinto parte de uma formação médica em um tempo de ascensão de teorias como o Positivismo, o Naturalismo, o Darwinismo Social e o Evolucionismo Social.

Santos (2019) corrobora isso apontando que a formação em antropologia à época “não correspondia nesse período a mais do que uma dimensão positivista ou meramente desdobrada da história natural”. Estamos aqui falando de um período onde nem existia a antropologia no Brasil

como conhecemos hoje. Nessa época, as formações eram feitas através da “prática empreendida pelos museus” e no caso de Roquette-Pinto “a geografia e a língua forneceram assim o contraponto teórico sobre o qual o antropólogo debruçou-se na conformação de sua análise sobre as populações autóctones” tendo como foco a combinação “dos estudos físicos com a observação dos aspectos culturais das populações indígenas” (Ibidem, p.309-310).

Santos (2011, p.16) aponta que um dos maiores legados de Roquette-Pinto no âmbito da antropologia foi a sua contribuição para forjar um elo entre a “academia, por via da antropologia nascente do Brasil, e a conquista do Oeste brasileiro” e isso se deu através da colaboração com a Comissão Rondon, chamando a atenção para alguns de seus escritos mais radicais: “índio é índio; brasileiro é brasileiro” ou ainda “não se deve buscar transformar os índios em cidadãos”. (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 201 apud SANTOS, 2011, p.119).

Analisando esse aspecto mais antropológico da trajetória de Roquette e sob um viés etnomusicológico, já com um certo distanciamento e olhares mais críticos, penso que é necessário reconhecer o seu pioneirismo ao ter levado a campo um fonógrafo e ter feito registros sonoros indígenas em um tempo onde fazer isso era uma tarefa bastante árdua e incomum. Por outro lado, é necessário que seja identificadas as problemáticas colonialistas comumente associadas com essas primeiras expedições como as visões exotizantes do outro, capazes de transmitir juntamente com o discurso etnográfico “uma falsa visão do emaranhado histórico e da transposição de sentido” ou ainda de processos como “empréstimo, crioulização e reificações da cultura local por meio do contato colonial.” (THOMAS, 1991, p.306-312, tradução nossa¹⁴).

Em um contexto latino americano, Rappaport e Rodriguez (2007) também fazem críticas ao caráter muitas vezes essencialista de algumas aproximações acadêmicas com comunidades indígenas:

Ao ignorar o pluralismo como uma faceta essencial da política indígena, as abordagens acadêmicas não têm se dotado de ferramentas adequadas para compreender os discursos culturalistas dessas organizações, que parecem essencialistas porque promovem práticas nativas pensadas como se estivessem contidas em estruturas culturais estáveis e limitadas estruturas. (RAPPAPORT; RODRÍGUEZ, 2007, p.220).

¹⁴ [...] This essay is concerned with anthropology's enduring exoticism, and how processes such as borrowing, creolization, and the reifications of local culture through colonial contact are to be reckoned with [...] exoticism conveys a false view of historical entanglement and the transposition of meaning [...].”

Não pretendo fazer um estudo detalhado sobre a biografia de Roquette-Pinto e muito menos acusá-lo levemente de ser colonialista e exotizador, isso seria um erro, ainda mais levando em consideração o ponto de vista de autores como Rangel (2010, p.105) cuja visão é a de que Roquette “buscou construir, através do museu, do rádio e do cinema educativos, instrumentos político-culturais de mediação direcionados a influenciar nas condições sociais e culturais da ampla camada da população excluída da educação” não sendo portanto um “mero reproduzidor da ideologia do estado”.

Diniz (2013) nos conta em sua dissertação de doutorado, uma “contra-história” da televisão no Brasil, recuperando uma história que para ela é muitas vezes deixada de lado e pouco conhecida. A autora afirma que “ninguém mais do que Edgard Roquette-Pinto pensou, nos primórdios do século XX, em educação e em novas tecnologias da comunicação e da informação, mas, sobretudo, na possibilidade de fazê-las convergir.” (Ibidem, p.99).

Para Diniz, o fascínio pela tecnologia que o havia levado ao rádio fez com que o mesmo viesse nos anos seguintes a apaixonar-se pelas pesquisas envolvendo a transmissão de imagens, chegando inclusive a montar em sua pequena oficina uma televisão primitiva à base de processos mecânicos, utilizando “o disco de Nipkow.” (GOLEMBIEWSKI, 2008).

Segundo Diniz (2013) Roquette tinha um sonho, um elaborado projeto de emissora educativa inspirado no modelo de comunicação pública praticado pela BBC do Reino Unido, que à época já era um modelo referência de emissora. Ele queria fazer uma televisão da Rádio Nacional, mas esse projeto foi derrotado pelo plano de uma TV Comercial que acabou sendo de fato efetivado por outro personagem importante da história da comunicação brasileira, Assis Chateaubriand. Muitos dos projetos em televisão idealizados por Roquette acabaram desaparecendo em meio à burocracia e aos interesses dos veículos comerciais. De acordo com a autora (DINIZ, 2013, p.107) o próprio fato de Assis Chateaubriand ser um poderoso empresário da comunicação e Roquette-Pinto um intelectual, teve muita influência sobre o espaço que ambos passaram a dispor na mídia. Como prova disso Diniz alega que “quando a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro foi inaugurada, o evento mereceu cobertura de toda a imprensa carioca, mas à medida que novas emissoras iam surgindo, ela foi sendo deixada de lado”.

Nesse sentido, concordo com Bourdieu (2006, p.190) quando ele nos alerta que não é possível compreendermos uma trajetória sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual essas vidas se desenrolaram, bem como toda a ampla gama de

“relações objetivas” que unem esses personagens importantes para a construção da história do rádio brasileiro a um conjunto de “outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis”, ou seja, para entendermos um pouco sobre os complexos processos ocorridos na formação do rádio e da televisão no Brasil, e que desembocaram no atual quadro dramático que marca a trajetória das emissoras públicas do Estado do Rio Grande do Sul, penso que é necessário sim pontuarmos algumas dessas “linhas” ou trilhos pelos quais o “metrô” da trajetória marcante de Edgard Roquette-Pinto passou, e ainda ressoa nos trilhos do presente como aponta Diniz (2013).

Conclui-se, a partir do já exposto, que as diversas posições sociais ocupadas por Roquette-Pinto ao longo de sua vida serviram de capital social para que o mesmo conseguisse fazer diversas proposições junto aos governos e a sociedade à época. Na sequência, procuro demonstrar que a proposta da criação de radioescolas municipais feita pelo renomado cientista é um fato bastante importante para o desenvolvimento do que posteriormente vieram a se tornar as futuras emissoras públicas de radiodifusão do Estado do Rio Grande do Sul que, como veremos, desde berço já operavam em um contexto educativo.

1.1 - Radioescolas no Brasil

Ferraretto (2008 p.3-4) contextualiza historicamente a criação desse ambicioso projeto educacional idealizado por Roquette-Pinto e que teve seu início com o começo das irradiações da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

Como desafios a serem superados e marcos de referência, o autor demarca diversos aspectos relevantes à sociedade carioca da época, como a burocracia, taxas e o alto custo inerentes à atividade radiofônica no início do século XX, bem como as obras de reurbanização – que culminaram no afastamento de boa parte da população pobre e trabalhadora da região central da capital do Brasil – além disso, o próprio advento do rádio em si já é um dos grandes elementos marcadores do conceito de modernidade no século XX.

Temos também, como questão posta à mesa, as lutas pelo controle das forças motoras e rítmicas do progresso da nação somadas à ascensão social de uma pequena classe dominante - uma parte das elites socioeconômicas cariocas - cujos valores, desejos e imaginário eram alinhados com os de uma Europa culta, erudita e refinada:

Com este pano de fundo, o rádio, para as parcelas da elite responsáveis por sua introdução no país, constitui-se em elemento modernizante e civilizatório. É, entretanto, o primeiro movimento da longa trajetória do veículo em território brasileiro com uma programação marcada por conferências literárias, artísticas e científicas, números infantis, poesia, música vocal e instrumental, além de umas poucas notícias de interesse geral. Tal perspectiva cristaliza-se na frase de Roquette-Pinto, logo adotada como *slogan* pela emissora: “Pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil”. (FERRARETTO, 2008, p.4).

O autor toca ainda em um ponto nevrálgico ao relatar que “em paralelo ao surgimento de novas emissoras, o altruísmo desta parcela da elite intelectual ao valorizar a alta cultura vai se chocar com uma visão mais focada no potencial do rádio como negócio.” (Ibidem, p.4).

O jornalista Torves (2006, p.86) é bastante enfático ao afirmar que essa abertura da radiodifusão para um viés mais comercial foi consolidada com a regulamentação e organização da publicidade feita pelo Governo de Getúlio Vargas, através da publicação do Decreto nº 21.111, de 1º de março de 1932. Para o autor “a televisão brasileira já nasceu privada e com este modelo já desenhado pelo rádio no Brasil.”

Esse aspecto é posteriormente analisado em maiores detalhes no capítulo 3 desta pesquisa, quando eu argumento que a penetração da dimensão econômica com objetivos lucrativos e comerciais, quando o rádio no Brasil ainda estava em uma fase incipiente e buscando sua consolidação e formação de identidade junto ao grande público, teve profundo impacto no futuro processo des(valorização) da comunicação pública gaúcha e nacional.

Segundo Ferraretto (2008, p.5) “o idealismo dos pioneiros” foi “cedendo lugar ao mercantilismo dos primeiros empresários do setor” e essa “nova realidade” fez com que a Rádio Sociedade fosse doada em 7 de setembro de 1936 ao Ministério da Educação e da Saúde Pública. Roquette-Pinto se vale de seus contatos políticos à época para rebatizar a rádio com o nome de Rádio MEC, dando origem ao “sistema de radiodifusão educativa (SRE)” no Brasil. Cabendo ressaltar que já estavam em andamento no Brasil, desde alterações e reformas educacionais promulgadas alguns anos antes, algumas operações e experimentos radiofônicos em caráter mais experimental.

De acordo com Rangel (2010, p.102-103) é justamente a posse dessa emissora pelo governo federal que possibilita a criação do “Serviço de Radiodifusão do Ministério de Educação e Saúde pela Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937” cujo objetivo era a “promover permanentemente a irradiação de programas de caráter educativo.”

As emissoras na época eram obrigadas a transmitir todos os dias pelo menos 10 minutos de textos educativos elaborados pelo Ministério de Educação e Saúde. O governo vislumbrava no rádio a possibilidade de constituir uma “modalidade de comunicação de massa propulsora do progresso.” Ao introduzir o rádio em todas as escolas, acreditava-se que o serviço de radiodifusão possibilitaria a criação de uma espécie de elo comunitário entre os estabelecimentos de ensino, capaz de cobrir todo o território nacional, cabendo ao estado a definição de “regras de conduta comportamental dos indivíduos na sociedade.”

Horta (1972) publicou um estudo histórico sobre a radiodifusão educativa no Brasil englobando o período de 1922 até 1970. O autor menciona que o serviço de radiodifusão era de interesse nacional cabendo ao Ministério da Viação e Obras Públicas a sua fiscalização.

Embora seja um tanto estranho imaginarmos, no presente em 2022, que um ministério associado a transportes e obras públicas fique encarregado da fiscalização de um serviço de radiodifusão, é relatado que o SRE acabou cumprindo uma função de auxiliar de educação e ensino, “promovendo a irradiação de programas científicos, literários e artísticos de caráter educativo” e também prestando informações quanto à política educacional no país se encarregando de promover conteúdos. (Ibidem, p.92).

As primeiras nomeações e indicações para a ocupação de cargos de diretoria em rádios, têm seu início no ano de 1943. No ano de 1945, o SRE passa por uma reforma mudando sua denominação para Instituto Nacional de Radiodifusão Educativa, e são tomadas iniciativas como o envio de cursos por correspondência conjugados com as aulas regulares transmitidas pelo rádio.

Horta (1973, p.94-95) relata que isso é feito como uma primeira tentativa de medir o rendimento e a penetração dessas aulas perante o grande público, mas essas iniciativas de aliar educação nos meios radiofônicos não são muito bem sucedidas de acordo com a opinião do primeiro diretor da emissora, publicada em um artigo feito para a UNESCO. Na opinião desse diretor, educar pelo rádio, além de “não ser econômico” exige “boa vontade da parte dos ouvintes” e a “presença de um professor.” Em sua visão, na luta contra o analfabetismo, o rádio e o cinema seriam mais interessantes como ferramentas auxiliares, mas não como uma solução efetiva para o problema.

Por outro lado, o autor aponta (Ibidem, p.100) que nem todas as experiências educativas em radiodifusão foram negativas, e que tivemos sim, no Brasil, experiências positivas no âmbito

de alfabetização pelo rádio em baixa escala, como, por exemplo, através do trabalho Alfabetização pelo Rádio, criado em 1950, pelo professor Geraldo Januzzi.

São também feitas tentativas de treinamento de professores pelo rádio, mas essas iniciativas não foram bem sucedidas. Em pouco tempo o número de matrículas cai bastante, pois o corpo docente não se adaptou ao rádio como meio didático à época.

De acordo com Horta (Ibidem, p.97-98), as tentativas que obtêm maior sucesso são as que têm uma fase de “recepção organizada de conteúdo” como a Universidade do Ar de São Paulo, ou seja, as pessoas à época se deslocavam de suas casas e se reuniam em “núcleos de recepção” onde ouviam as aulas transmitidas pelos professores para, em sequência, debater o conteúdo das mesmas. Posteriormente, cada aluno recebia pelo correio textos avulsos e material didático que “reproduziam o texto das aulas irradiadas”, sendo que a avaliação do rendimento era feita através desses mesmos núcleos com aplicação de provas objetivas impressas.

Horta (1973, p.106-107-108) aponta ainda que no final dos anos 1950 a educação popular através do rádio foi estimulada, e são constituídas diversas escolas radiofônicas através da criação do Sistema de Rádio Educativo Nacional (SIRENA) e de suas ramificações regionais, os Sistemas de Rádio Educativos Regionais autônomos. Em 1961 já haviam mais de 65 Sistemas Rádio Educativos Regionais funcionando em estreita colaboração com o SIRENA, que operou durante seis anos. O autor aponta diversas razões para o posterior desaparecimento do mesmo:

Uma análise das realizações do Sistema Rádio Educativo Nacional nestes seus seis anos de funcionamento nos leva a crer que houve uma preocupação demasiada com os recursos materiais (produção de discos e instalação de emissoras), tendo sido deixados de lado o preparo de pessoal (recursos humanos) e o controle dos resultados (avaliação e “feedback”). Outra possível causa do desaparecimento do SIRENA: o fato de ser um organismo estatal, estando assim sujeito às oscilações de natureza política. (HORTA, 1973, p.108).

Até aqui relatei algumas iniciativas pioneiras na história do ensino à distância brasileiro, através do uso do rádio como ferramenta educacional. Foram marcantes, por exemplo, as experiências conduzidas de utilização do rádio como meio de alfabetização através do Plano Benjamin do Lago (1950), onde foram feitas campanhas de educação popular em grande escala através do uso dos meios radiofônicos ou, ainda, os diversos outros empreendimentos liderados por Roquette-Pinto.

Mas, ao final dos anos 60, esses movimentos foram perdendo um pouco da sua relevância. Horta (1973, p.113) relata que as escolas radiofônicas - embora tivessem produzido frutos nas comunidades onde estiveram inseridas de modo eficaz - sofreram com todas as mudanças de paradigma no que tange às transformações socioeconômicas ocorridas em solo brasileiro. Ontologicamente, a própria noção da sociedade sobre escola, educação e o papel social do rádio sofreram mudanças. Inicia-se um movimento de aumento da percepção de que as próprias comunidades é que deveriam assumir o seu protagonismo, assim “as transformações feitas não o serão de fora para dentro, por elementos estranhos à comunidade, mas a partir de um movimento interior, resultante da tomada de posição de seus próprios componentes.” Ou seja, o rádio passa a ser visto como um elemento cada vez menos importante enquanto “fator educativo”, principalmente quando posto na posição de um agente isolado da comunidade.

1.2 - O desenvolvimento da televisão pública no Brasil

Precisamos abordar outros fatos historiográficos importantes para melhor situar o leitor no contexto dessa pesquisa, e que tiveram grande impacto no setor de radiodifusão educativo e, conseqüentemente, na formação da TVE e da FM Cultura: o surgimento da televisão educativa.

Assim como o rádio, discorrer sobre o desenvolvimento da televisão pública no Brasil é também um tópico demasiado amplo, portanto, nessa parte desse capítulo disserto sobre a trajetória da televisão, com foco em aspectos históricos e em outros personagens que julguei serem relevantes para obtermos uma maior compreensão dos contextos e das problemáticas que circundam o “campo harmônico” e a “tonalidade” dessa pesquisa.

Embora a televisão seja muitas vezes associada como uma invenção moderna e extremamente tecnológica, autores como Golembiewski (2008) relatam que os primeiros experimentos científicos relevantes para o desenvolvimento da mesma começaram a ser feitos há mais de dois séculos atrás. Naquela época, Alexandre Edmond Becquerel - um físico francês - havia publicado as descobertas de seus experimentos sobre os efeitos eletroquímicos da luz em 1839, demonstrando que uma fotocélula primitiva, quando exposta à luz, era capaz de produzir uma corrente elétrica. Nessa mesma época, pesquisadores de outras áreas estavam fazendo avanços importantes nos campos das ciências exatas e médicas que também foram fundamentais para o desenvolvimento da televisão como, por exemplo, estudos sobre o funcionamento do olho humano

ou ainda a descoberta das propriedades eletroquímicas do elemento químico selênio, capaz de transformar energia luminosa em energia elétrica.

De acordo com Golembiewski (2008, p.17-18-19, tradução nossa¹⁵) os primeiros experimentos mecânicos - um disco com orifícios em espiral - considerados os alicerces das primeiras televisões, foram feitos pelo alemão Paul Nipkow no ano de 1884. O autor descreve em seu livro o funcionamento desses primeiros sistemas mais primitivos, marcando também a importância de invenções como os tubos de luzes de neon, os tubos de raios catódicos e introdução de elementos químicos ainda mais sensíveis à luz do que o selênio.

O autor também enfatiza a importância de personagens como Charles Francis Jenkins, inventor norte-americano que demonstra publicamente a transmissão sem fio sincronizada de imagens de televisão em 1925. Isso faz com que nos anos seguintes já ocorra por parte do governo norte-americano um esforço para a regulação das frequências domésticas em interesse da segurança nacional, ainda mais com o advento, à época recente, da primeira guerra mundial.

Como já demonstrado anteriormente, nessa época no Brasil ainda estávamos dando os primeiros passos para o estabelecimento do rádio. A televisão só veio a entrar efetivamente no Brasil na década de 1950, conforme nos relata Torves (2006).

A televisão chegou ao Brasil na década de cinquenta, fruto de uma ousadia da iniciativa privada, com a justificativa de que com este novo veículo de comunicação o Brasil entrava na Era da Modernidade. No começo, até por falta de mão de obra especializada, se fazia rádio na televisão. O rádio, até então o grande veículo de comunicação do país, tinha formado um elenco de prestígio que acabou migrando para a televisão, onde produzia programas de auditório, telenovelas e noticiários no mesmo formato do veículo anterior.

¹⁵ “In 1884, German researcher Paul Nipkow suggested that an image might be scanned by projecting it through a series of holes arranged in a spiral pattern around the periphery of a rotating disc. As the disc rotated, a different portion of the scene would pass through each hole. Each represented a different line of the overall picture. This was the first “sequential scanning” system. The resolution, or picture quality, was determined by the number of lines, and therefore the number of holes in the rotating disc, each revolution of which produced a single “frame.” [...] As mechanical systems were still being developed, so was the cathode-ray tube. In it, a beam of electrons (cathode-ray) was produced when an electrical potential is applied across a vacuum tube. When it hit the specially-treated glass surface, fluorescence was produced. The beam could be deflected by the use of electrically charged plates. Meanwhile, Charles Francis Jenkins had become interested in motion pictures, and he introduced a system of prismatic rings designed to replace a projector’s shutter. That interest led him to investigate television. Jenkins used two sets of rings to scan an image. Light passing through one rotating prism scanned an image vertically, while a second did so horizontally. The output signal then had its amplitude modulated and transmitted using standard radio methods. Similar prisms in the receiver had to be synchronized with those in the scanner. Jenkins transmitted his first still photograph (facsimile) in May of 1922. A year later, he successfully transmitted both moving images and motion picture film. In 1925, he demonstrated his system. The images produced were crude, and had only 48 lines”.

O modelo comercial também foi o mesmo do rádio, que havia sido importado do modelo americano. (TORVES, 2006, p.10).

A chegada da televisão no Brasil faz parte de um cenário com reflexos muito maiores, inclusive no aspecto da formação da música brasileira e, por consequência, na programação musical da FM Cultura.

Tinhorão (1998) é um dos autores que nos ajudam a elucidar o que ocorria no Brasil no campo musical e político durante esse período. O autor aponta (Ibidem, 1998, p.307-308) que no período logo após o fim da segunda guerra mundial, as camadas urbanas do Rio de Janeiro vivem uma época de grande euforia beneficiadas pela ascensão de uma nova coligação político-burguesa, representada pela aliança do latifúndio e da indústria complementar dos monopólios sob a sigla PSD (Partido Social Democrático), da burguesia liberal e da classe média representada pela UDN (União Democrática Nacional).

Nesse contexto, o governo militar - sob um pretexto de modernização da economia - procura alinhar uma tentativa de ajuste econômico do país ao sistema internacional, através da implementação de um processo generalizado de desnacionalização.

Isso acaba privilegiando - em muito pelas políticas públicas - “a faixa de 5% da população ativa com renda superior a dez salários mínimos”, gerando um aumento concentrado de riqueza e incorrendo em um grande aumento da desigualdade social e da dívida externa.

Muitas empresas estrangeiras têm interesse no Brasil em setores estratégicos como o controle do refino e o transporte de petróleo. Tinhorão afirma, inclusive, que a agenda econômica do Brasil - desde 1948 - era “ditada por técnicos de uma Comissão Mista Brasil-Estados Unidos”.

Embora ocorra um movimento de repúdio a essa subserviência das elites materializado com a eleição de Getúlio Vargas e as suas tentativas de tentar promover uma “solução nacionalista”, através de iniciativas como uma política de insistência na beneficiação de minérios - reduzindo a sua exportação *in natura* - Vargas é obrigado a aceitar em 1951 um acordo militar que “submetia o Brasil a leis americanas, com ofensa à própria soberania do país.”:

A contrapartida dessa mudança de rumo político-econômico, no sentido da acomodação do Brasil a posição de simples peça na engrenagem da divisão internacional do trabalho controlada pelos Estados Unidos (que passou a determinar, através de pressões diplomáticas e financeiras, até onde e em que direção devia caminhar o “desenvolvimento” brasileiro), foi a deterioração da produção com capital e tecnologia nacional, e a arrasadora entrada no mercado dos artigos estrangeiros. (TINHORÃO, 1998, p.308).

Cabe ressaltar aqui que, em 1956, também tem início o Governo Juscelino Kubitschek, marcado por uma política desenvolvimentista. Há na época um certo clima de otimismo no ar, com avanços no campo da industrialização. Temos em andamento a inauguração de Brasília, a forte entrada de empresas estrangeiras no Brasil e a expansão do processo de concentração de riquezas. Foi nesse cenário otimista, de renovação e grandes perspectivas, de esperança do Brasil se tornar uma potência, que não só surgiu a “Bossa Nova Intensa” (Tatit, 2004) - um movimento musical relacionado diretamente a uma elite cultural do Rio de Janeiro, que durou por volta de 5 anos (1958/1963) - mas também houve o começo da penetração da televisão no país como um bem de consumo, ressaltando que somente uma minoria pertencente às classes econômicas mais privilegiadas é que tinha acesso a esses artigos à época importados.

A iniciativa de trazer a televisão para o Brasil é consolidada por meio de grandes grupos empresariais de comunicação. Nesse sentido Wolton (1996, p.153) cita como notável o extremo dinamismo da televisão brasileira, marcando como referenciais a “dominação da Globo” desde a sua criação em 1965 e pelo papel marcante do já mencionado Assis Chateaubriand, um dos principais responsáveis por trazer o meio para o Brasil, chegando inclusive a enviar técnicos para formação nos Estados Unidos.

Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo nasceu em Umbuzeiro (PB) no dia 5 de outubro de 1892 e assim como Roquette-Pinto, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras, possuindo uma trajetória um tanto quanto ampla. Rizatto (2017) o define como um jornalista, advogado, empresário e político, sendo frequentemente lembrado por ter sido o dono dos Diários Associados o qual, na atualidade, ocupa a posição de terceiro maior conglomerado de mídia do Brasil, tendo inclusive alçado em sua trajetória institucional ao posto de maior corporação da história da imprensa do Brasil.

Chateaubriand é o principal responsável pela criação da primeira emissora de televisão brasileira e da América Latina – a TV Tupi – inaugurada em 18 de setembro do ano de 1950 em São Paulo.

O autor Silva (2017, p.15) aponta que o patrimônio do grupo era enorme, chegou a reunir mais de “23 jornais, 28 emissoras de rádio, as duas mais importantes revistas para adultos do país, 12 revistas infantis, agências de notícias e de propaganda, indústrias químicas, laboratórios farmacêuticos, um castelo na Normandia.” O patrimônio incluía também mais de “dez fazendas

espalhadas pelo Brasil e a maior coleção de obras de arte jamais vista no país” (LORÊDO, 2000, p. 16 apud SILVA, 2017, p.15).

Silva (2008) fez estudo preliminar sobre os documentos U-Matic do arquivo da TVE-RS e também nos ajuda elucidar diversos aspectos históricos sobre o início da televisão brasileira e das emissoras públicas do Rio Grande do Sul. Ele aponta (Ibidem, p.18-19) que Chateaubriand importou os primeiros equipamentos que chegaram por via marítima ao porto de Santos no dia 25 de março de 1950. O maquinário era proveniente da *Radio Corporation of America* (RCA). Poucos meses depois, Chateaubriand já inaugurava a TV Tupi no Rio de Janeiro, a segunda emissora do país. Ao final da mesma década, já “existiam 10 emissoras de televisão em funcionamento, entre elas a TV Piratini canal 5 de Porto Alegre, todas integradas aos Diários Associados”.

Para Diniz (2013, p.16-17-108) Francisco de Assis Chateaubriand, o “primeiro magnata das comunicações do país” estava “articulado aos interesses estadunidenses e contando com o beneplácito dos Governos Eurico Dutra e Juscelino Kubitschek” sendo um dos responsáveis por uma intervenção direta que fez não “sair do papel” as ideias de televisão e rádio não comercial idealizadas por Edgard Roquette-Pinto ainda na década de 1950 como, por exemplo, a televisão da Rádio Nacional.

Para Diniz (2013) enquanto Roquette-Pinto pautava sua conduta e ação em favor dos interesses dos brasileiros, Assis Chateaubriand movia-se de acordo com os interesses estrangeiros, em especial os norte-americanos, de olho em uma maneira de ganhar dinheiro e ampliar seu poder.

Jogos políticos e interesses à parte, o fato é que no início da década de 1960 o Brasil passa por um processo acelerado de industrialização e transformações. Dentre os avanços tecnológicos no âmbito televisivo e que impulsionam o desenvolvimento de novas possibilidades de construção de grades de programação e estratégias de produção televisiva - inclusive no âmbito musical - foi a invenção do videoteipe.

De acordo com Silva (2008, p.19) no início havia muito improviso no jeito brasileiro de fazer TV, as grades de programação eram em sua grande maioria adaptações de programas de rádio e teatro para a TV como debates, teleteatros, *shows* e musicais. O advento do videoteipe foi o que possibilitou a veiculação de um mesmo programa em dias diferentes durante a semana, pois até então as televisões eram obrigadas a produzir e veicular programas diferentes todos os dias.

Valente (2009, p.270) relata que é justamente nessa época - nos anos 1960 - que se inicia uma retomada dos debates sobre a necessidade de uma radiodifusão pública no país. No Brasil, o

principal motivador do surgimento de um grupo de televisões públicas é a demanda por educação, pois aqui, ao contrário de outros países, as TVs comerciais - ainda em fase de solidificação - também obtinham legitimidade nos campos de transmissão de entretenimento, cultura e informação (apud CORRÊA, 2013, p.25).

No final da década de 1960 também foram implementados alguns decretos que influenciaram diretamente o surgimento da radiodifusão pública brasileira como aponta Silva (2017, p.22-23), que menciona alguns pontos cruciais dos artigos como, por exemplo, a vedação da transmissão de qualquer tipo de propaganda e patrocínios e o reforço do caráter não comercial das TVs educativas. Em 28 de fevereiro de 1967 é publicado o primeiro regramento legal referente às televisões não comerciais, o Decreto-Lei nº 236, um complemento trazendo modificações à Lei nº 4.117, de 27 de agosto de 1962, chamada de Código Brasileiro de Telecomunicações. No tocante às televisões educativas, o documento explica, por exemplo, a finalidade desse tipo de televisão como “a divulgação de programas educacionais, mediante a transmissão de aulas, conferências, palestras e debates” (BRASIL, 1967).

Torves (2006, p.13) aponta que a categoria “educativa” está atrelada ao próprio surgimento da TVE-RS, que nasceu ligada à “Secretaria de Educação do Estado do Rio Grande do Sul dentro de um programa do governo federal que tinha como objetivo criar o ensino à distância através de uma rede nacional de emissoras.” Diniz (2013, p.158-159) traz mais detalhes sobre esse período:

As emissoras educativas, no entanto, demoraram a surgir. No final de 1967, uma única havia sido criada, a TV Universitária de Pernambuco, vinculada ao MEC. Dois anos depois, surge a TV Cultura de São Paulo, de propriedade do governo estadual e, na sequência, a TV Educativa do Rio de Janeiro, em 1973, subordinada ao governo federal. Entre 1968 e 1977, são criadas apenas outras seis: a TVE do Amazonas, a TVE do Ceará, a TVE do Espírito Santo, a TVE do Maranhão, a TVE do Rio Grande do Norte e a TVE do Rio Grande do Sul. Número muito distante dos 98 canais disponíveis. As emissoras educativas não conseguiam avançar, esbarrando na legislação que lhes obrigava a viver exclusivamente do minguado orçamento a elas destinado, ao passo que as televisões comerciais, em especial a Globo, experimentavam um crescimento sem precedentes. (DINIZ, 2013, p.158).

Para Diniz, o objetivo desse programa do governo federal era pedagógico, tendo como público alvo os mais de 15 milhões de jovens e adultos, à época sem escolarização.

Embora existisse mais de 98 canais disponíveis para concessão, essas emissoras já no seu início acabaram sendo relegadas às margens. Como motivos para isso Diniz cita (p.159) “o regime autoritário então vigente no país”, a censura prévia à imprensa e os altíssimos custos relacionados

à instalação de uma emissora de TV. Esses fatores somados acabam por desestimular um possível empreendimento por parte de diversas universidades e fundações que poderiam por direito solicitar a concessão desses canais.

A proposta de TV Educativa contava com o apoio de dois tipos diferentes de pessoas: os “revolucionários” de primeira hora, que sonhavam com a divulgação dos princípios e das realizações dos militares, e os que viam na televisão um veículo fundamental para educar a população brasileira, num país de dimensões continentais. (DINIZ, 2013, p.157).

No Brasil, o modelo de radiodifusão - já tradicionalmente privado - acaba evoluindo para o que Mattos (1990) chamou de um “sistema misto” onde o Estado acabou se encarregando de ocupar os “vazios deixados pela livre iniciativa, operando canais destinados a programas educativos.” Ele aponta (Ibidem, p.6) que até a promulgação da nova Constituição do Brasil, em 1988, o sistema brasileiro de radiodifusão sempre esteve sob o controle governamental direto, sendo que o próprio processo de concessão da televisão brasileira foi inicialmente efetivado a partir de favoritismos políticos.

Somente a partir da Constituição de 1988 é que são estabelecidas normas e diretrizes que possibilitam a anulação de critérios casuísticos utilizados até então para a efetivação dos processos de concessão como, por exemplo, a necessidade da aprovação do Congresso Nacional para a concessão de canais de rádio e televisão; mas, ainda de acordo com Mattos (1990), pode-se afirmar que no Brasil “tivemos uma grande proliferação de estações de TV, precisamente durante a administração do presidente Juscelino Kubitschek até o Governo da Nova República, de José Sarney.”

Na visão de Horta (1973, p.117) fica constatado que o período de 50 anos de radiodifusão educativa analisados por ele foi “suficientemente longo para suscitar grandes desilusões”, ou seja, para o autor, os resultados obtidos através do uso do rádio como instrumento de educação ficaram “muito aquém das esperanças nele colocadas”, e conclui o seu trabalho apontando a necessidade de iniciativas e atividades mais amplas junto às comunidades do que a simples emissão dos programas de rádio.

Ferraretto (2008, p.7) aponta nas suas considerações finais em seu texto sobre Roquette-Pinto e ensino pelo rádio que, no Brasil de 2001, 11,4% da população com mais de 10 anos são analfabetos. Embora esses índices sigam em queda no presente, fica evidente que infelizmente somos um país ainda em situação de subdesenvolvimento.

Ferraretto registra diversas críticas à classe política e governamental, apontando descaso para “com a cultura, o ensino e, por extensão, para com o futuro do povo brasileiro”. Para Ferraretto (2008) “o conhecimento tem limites e a ignorância – ainda mais a da classe política – é infinita”, fato esse personificado em seu relato sobre a situação atual da antiga Radioescola Municipal. Nas suas palavras, a emissora na atualidade “reveste-se de uma tragédia nacional permanentemente anunciada”, uma vez que a emissora se encontra “ao sabor das decisões de administrações de diversas matizes ideológicas” chegando inclusive a ficar “meses fora do ar, só retornando quando há risco de perda da sua concessão.” (Ibidem, p.7).

Sob o ponto de vista político-ideológico, chama a atenção os comentários de Rangel (2010) sobre a existência de “uma preocupação por parte do Ministério de Educação e Saúde em preservar - sob sua direção - o Serviço de Radiodifusão Educativa.”

Isso acontece porque havia, na ocasião, uma “luta de poderes entre diferentes posições ocupadas pelos intelectuais no interior do estado.” Considerando o já exposto, fica aqui reforçada a ideia de que, desde o seu início, os sistemas, órgãos e as instituições difusoras de rádio e televisão no Brasil foram constantemente permeados por um “enfrentamento político-ideológico marcado por uma lógica de relações simbólicas, expressão de relações de forças entre indivíduos ou grupos.” (Ibidem, 2010, p.104-105).

Pierre Bourdieu (1997), um dos mais importantes sociólogos e intelectuais do século XX, também discorreu sobre a televisão e fez significativas contribuições. Bourdieu, embora não tenha tido o jornalismo como seu principal objeto de estudo, conseguiu contribuir para desvelar os “mecanismos de dominação e reprodução social da imprensa” (CARVALHO, 2017, p.1). Isso foi feito ao longo de diferentes fases em sua trajetória acadêmica. Para Carvalho (2017) Bourdieu fez sua contribuição através da construção de um “olhar crítico e metodológico para a estrutura do campo jornalístico, trazendo importantes contribuições da teoria sociológica para o campo epistemológico das teorias do jornalismo”. Volto a ressaltar a fundamental importância de trazer para esse estudo etnomusicológico cruzamentos interdisciplinares e transdisciplinares, uma vez que considero o cruzamento de campos e ideias um tanto quanto primordial, pois estamos tratando aqui de contextualizar o leitor na formação do campo da comunicação pública gaúcha.

Pensando no presente, o advento da pandemia de Covid-19, por exemplo, além de ter acelerado a implementação do modelo de teletrabalho para dentro dos poderes Legislativo, Judiciário e Executivo, teve impacto na jornada de trabalho das emissoras públicas.

Como exemplo desses cruzamentos, eu trago no capítulo 4 desta pesquisa algumas contribuições acadêmicas elaboradas por servidores jornalistas (SIFUENTES; RIBAS; ALMEIDA, 2021) que publicaram recentemente um artigo abordando as grandes transformações ocorridas nas rotinas de trabalho dos jornalistas na TVE-RS em tempos de pandemia.

Sob o ponto de vista historiográfico vale ressaltar que, durante a pandemia, as estruturas das emissoras também voltam - surpreendentemente diga-se de passagem - a ser utilizadas pelo governo com objetivos e fins educacionais. Isso foi feito durante algum tempo através da produção e transmissão de aulas preparatórias para o ENEM. Sob o ponto de vista etnomusicológico, acredito que esse fato serve, em certa medida, como possível elo entre a raiz originária educativa das emissoras públicas e o presente etnográfico onde se busca colocar um programa de rádio etnomusicológico com origem em uma universidade pública, em uma rádio pública.

Procurei, até o momento, demonstrar a dimensão da educação como fato historicamente motivante da própria formação do que veio a se tornar o sistema público de radiodifusão no Brasil. Mostro a seguir, com base nos relatos historiográficos elaborados por Torves (2006), Silva (2008), Duarte (2013) e Silva (2017), fontes digitais oficiais publicadas no portal do Governo do Estado e na experiência trazida pelos colaboradores em campo – alguns exemplos dessas formações e redes de conexão multissituadas e trans(locais) - que no decorrer do tempo contribuíram para a formação da TVE-RS e da FM Cultura.

1.3 - A formação da TVE-RS

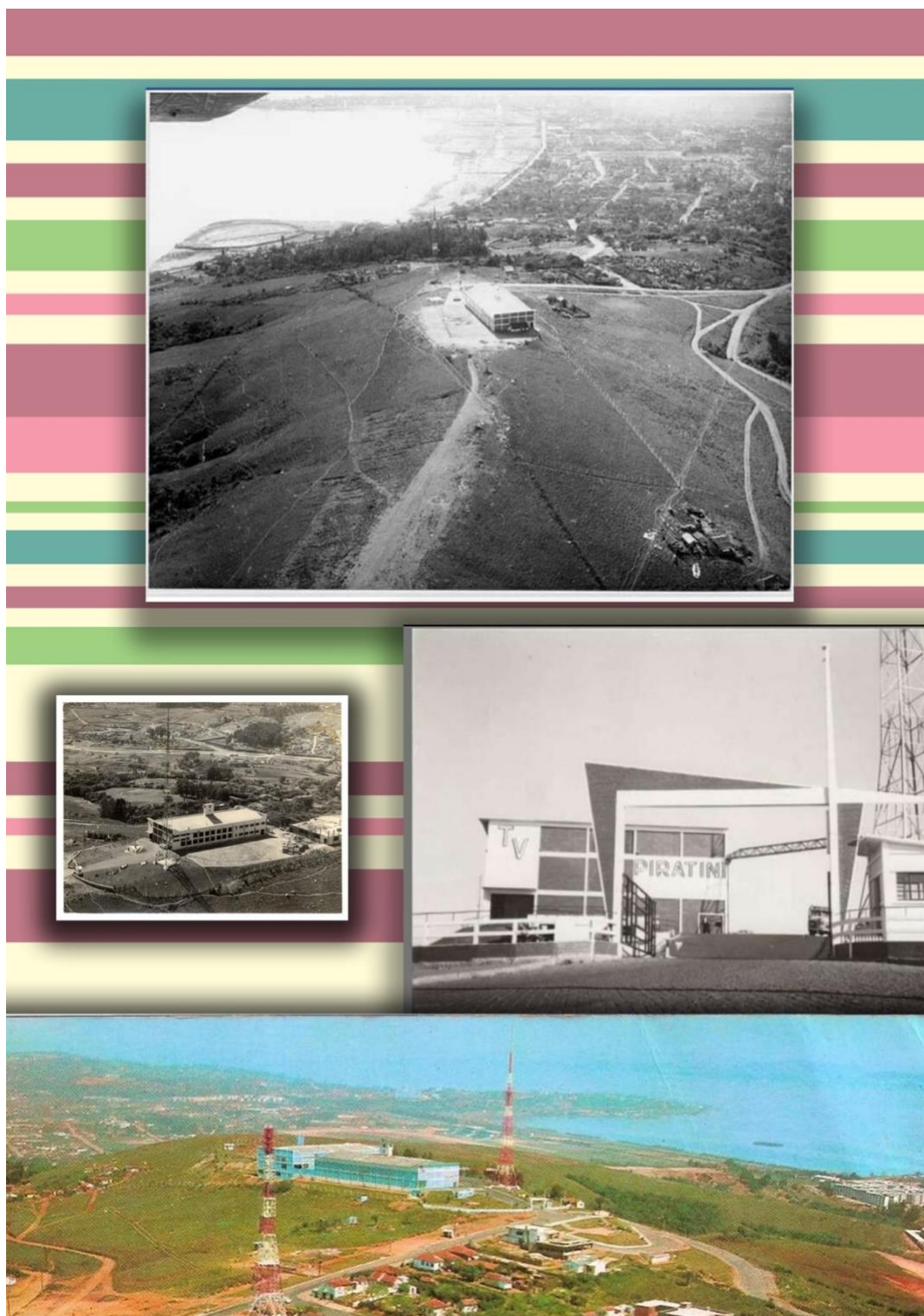


Figura 3: Montagem. Fotos antigas do prédio da TV Piratini/Fundação Piratini.

O grupo Diários Associados, dono da Televisão Tupi, coordenado por Assis Chateaubriand, depois de meteórica ascensão durante os anos 1950, acaba passando em sua trajetória por uma série de turbulências desde a ascensão dos militares ao poder em 1964. De acordo com Silva (2008, p.20) a Televisão Tupi – 30 anos depois da sua inauguração – teve a sua concessão declarada “perempta”, um termo jurídico que significa “não-renovável” devido a diversos problemas administrativos e financeiros. Esse contexto problemático faz com que a sua rede associada local, a TV Piratini de Porto Alegre, saia do ar “exatamente 29 anos e dez meses depois de sua inauguração, em 18 de julho de 1980” deixando:

[...] um acervo de duzentos mil rolos de filmes, 6.100 fitas de *videotape* e textos, como os *scripts* dos telejornais e laudas dos programas, que contam 30 anos de muitas histórias do Brasil e do mundo. Parte deste patrimônio foi alojada no então arquivo da TVE e, posteriormente, enviada ao Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, órgão da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, na década de 80. (SILVA, 2008, p.21).

Paralelamente, no âmbito da televisão privada, o autor (Silva, 2008) relata que durante o processo de cancelamento da concessão das emissoras de Chateaubriand, o canal 5 VHF de Porto Alegre ficou vago por volta de um ano, sendo posteriormente concedido ao empresário e comunicador Silvio Santos, que à época estava montando a sua nova rede de televisão, o atual SBT de Porto Alegre, que em seu início era chamado de TVS.

Silva (2008 p.22) aponta que no ano de 1961 a Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul já está com intenções de fazer a criação de uma emissora de televisão educativa. Desse modo a União acaba outorgando ao Estado - sob o prefixo ZYB 621 - a concessão do Canal VHF 7 à TVE-RS. Esse processo é feito através do Decreto nº 62.822 de 21 de junho de 1968, em manobra da “Secretaria da Educação e Cultura (SEC) e do Serviço de Televisão Educativa na Divisão de Telecomunicação Educativa do Centro de Pesquisas e Orientações Educacionais e de Execução Especializada.” (Ibidem, p.16).

Portanto, a TVE-RS, enquanto veículo exclusivamente educativo, é criada em 1968, no canal 7, porém, a sua inauguração só ocorre oficialmente no dia 29 de março de 1974, data em que ocorrem as primeiras transmissões em circuito aberto. Essas primeiras experiências na TVE são feitas através do estabelecimento de um plano de ação conjunta com a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) que, em acordo, concorda em sediar o Núcleo de Produção e Transmissão e inaugurar o Centro de Televisão Educativa (CETEVE) no prédio da

Faculdade dos Meios de Comunicação Social (FAMECOS) que funciona como um laboratório para os alunos do Curso de Jornalismo.

Silva (2008, p.24) e Torves (2006) relatam que cinco anos após a sua inauguração, ocorre um incêndio no prédio da FAMECOS, onde está situada a TVE. Isso faz com que a administração da emissora reivindicasse junto ao governo a ocupação das instalações da extinta TV Piratini (1959-1980) que é onde se localiza a atual Sede, na Rua Corrêa Lima nº 2118, no Morro Santa Tereza, em Porto Alegre.

Até setembro de 1996, foram outorgadas 1.848 licenças de RTVs, das quais pelo menos 268 beneficiariam entidades ou empresas controladas por 87 políticos (LIMA & CAPARELLI, 2004 apud DINIZ, 2013, p.203). A generosidade de Fernando Henrique Cardoso coincidiu com a aprovação da emenda constitucional que permitiu a sua própria reeleição para a Presidência da República. Ao longo de seus dois governos, além das 539 emissoras comerciais vendidas por licitação, ele autorizou 357 concessões educativas sem licitação. (DINIZ, 2013, p.203-204).

Durante esse período em que fica sem lugar fixo, a TVE é transmitida a partir de uma unidade móvel – um tipo de veículo¹⁶ adaptado às necessidades da empresa.

O autor (2008, p.17) relata que foi o “Decreto nº 30.249 de 21 de julho de 1981” o ato jurídico que então instituiu a Fundação Televisão Educativa do Rio Grande do Sul que teria nascido “inspirada na Fundação Padre Anchieta, responsável pela TV Cultura de São Paulo.”

Ao longo de sua existência, a Fundação Piratini passou por muitos marcos e atravessamentos, diversas reformulações tecnológicas e estruturais. Houve a criação de um segundo estúdio no ano de 1982, a desativação do sistema U-Matics da década de 1970 - e a sua troca pelo sistema SVHS -, o início da transmissão em cores no ano de 1983 e o começo do processo de interiorização do sinal em direção ao interior do Estado, feito através da instalação de repetidoras e retransmissoras em alguns municípios do interior, algo que, de acordo com Silva, (2008, p.28-29) só foi viabilizado pela existência da Companhia Rio-grandense de Telecomunicações (CRT), uma empresa estatal e que oferecia suas linhas e serviços para instalação de retransmissores.

¹⁶ O veículo ainda está em condições de trafegar pela cidade, e eu mesmo trabalhei em gravações externas de programas musicais em 2014 e 2015. De acordo com Silva (2008, p.25) essa é “provavelmente, a unidade móvel mais antiga do Brasil em operação.”

No período entre os anos 1980-1990 a estrutura da emissora - inicialmente voltada para a transmissão de conteúdo educativo - começa a ceder espaço para a veiculação de material cultural, até que, por meio do Decreto nº 32.504, o órgão passa a ser denominado Fundação Piratini – Rádio e Televisão Educativa (FPRTE), com vinculação ao Conselho de Cultura. Novas mudanças são feitas em 1995 através da sanção da Lei nº 10.535, de 8 de agosto de 1995, que além de alterar a estrutura organizacional da Fundação, também modifica o seu nome, passando a ser chamada de Fundação Cultural Piratini Rádio e Televisão. Juridicamente a instituição vigorou como uma entidade de direito privado sem fins lucrativos e cuja finalidade, em linhas gerais, é a promoção de atividades educativas, artísticas, culturais e informativas, com cuidado especial aos valores éticos e a promoção da cultura nacional e regional.

Ricardo Chaves, arquiteto de formação e atualmente produtor gráfico no departamento de arte e vinhetas das emissoras, conta em entrevista realizada para essa pesquisa que entrou na Fundação Piratini em janeiro de 1981.

Ele começou a trabalhar na TVE-RS desde o seu início, quando elas ainda funcionavam nas dependências da PUC. O interlocutor traz no seu relato memórias pessoais desse período inicial e também toca um pouco na questão da ingerência política que ele testemunhou ao longo de sua carreira de 40 anos como servidor público atuando pela TVE-RS.

Naquela época (quando as emissoras funcionavam nas dependências da PUC) eu entrei fazendo mais letra 7 e cartão super, um cartão que mostrava detalhes dos convidados dos programas como o nome, profissão, um equivalente hoje ao gerador de caracteres. O grupo era bem pequeno, a TVE pertencia à Secretaria de Educação e Cultura e tinha pouquíssimas pessoas trabalhando lá, a programação era curta também. Tinha uma mesa enorme e professores se reuniam e tomavam as decisões. Tinha um jornal às 7h da manhã e eu fiz o primeiro organograma para a Fundação, um gráfico que mostrava como seria a estrutura administrativa. Nessa época, não se falava praticamente nada de questões políticas e partidárias, não tinha nada disso. Só muito tempo depois que eu vi essa interferência política como um todo. (Ricardo Chaves, entrevista, 14/03/2022).

Outro colaborador dessa pesquisa é o cinegrafista Antônio Carlos da Costa Santos conhecido popularmente pelo apelido de “Índio”, é também um dos funcionários mais antigos ainda em atividade nas emissoras.



Figura 4: Montagem mostrando imagens de Antônio Carlos da Costa Santos - o “Índio de todas as tribos”, durante o seu trabalho como cinegrafista nos estúdios da TVE-RS. Acima se vê o logotipo da TVE na década de 1980 e abaixo o logotipo atual.

Em entrevista realizada para essa pesquisa ele nos conta mais alguns casos e curiosidades sobre a sua trajetória e sobre programas da TVE-RS que envolviam e ainda envolvem as práticas musicais. Seus relatos também remontam os tempos iniciais das emissoras, quando ela se localizava nas dependências da PUC-RS e a sua vida – assim como a das emissoras – faz conexões diretas e indiretas com cena cultural e musical do Rio Grande do Sul e do Brasil:

Eu entrei na TVE-RS em 1980, comecei lá na PUC, como operador de áudio, mas eu ficava muito tempo preso só ali lidando com os botões, eu gosto muito de imagem, aí pedi para passar para o estúdio e passei pro estúdio porque eu adoro fazer musical, e foi aí que eu fui pegando a prática. Tinha vários programas, Café da Manhã com a Tânia Carvalho, com o Daudt e com o Renato Pereira, tinha pouca coisa de música, a gente gravava mais o pessoal que ia de orquestra para lá gravar alguma coisa, os programas eram mais direcionados à educação. Quando a TVE veio pro morro daí começamos a fazer mais programas musicais, a gente fazia o Galpão Nativo com o Glenio Fagundes, o Invernada Gaúcha, Para Começo de Conversa, o Roda Som. O primeiro programa mesmo foi o Pra Começo de Conversa, depois veio o Radar e o Kizumba. O último foi o Roda Som, esse durou bastante e o Radar atravessou todas essas situações de troca de governo, ele segurou todos... No Galpão Nativo a gente fazia churrasco, os primeiros cenários eram todos de isopor, depois começaram a fazer carne e trazer pro cenário, e muitas vezes nós “roubávamos” o churrasco pra comer, a gente gravava de madrugada, meia-noite 1h da manhã e todo mundo com fome e aquele churrasco ali... a gente assava lá fora e dentro do estúdio deixavam a carne com algumas brasas e sem fazer fumaça, e nos intervalos pegávamos o pedaço... Várias bandas vieram gravar aqui no Radar, o Papas da Língua, Bidê ou Balde, Cachorro Grande e numa dessas veio à Comunidade Ninjitsu gravar, aí gravamos... e eu como sempre estava vestido como eu gosto, da minha maneira, eu nunca acompanhei moda. Aí o pessoal gravou aqui e no outro dia o pessoal veio aqui e me perguntou se eu queria participar do clipe da música Detetive; aí me explicaram tudo direitinho como é que ia ser e eu aceitei né, porque até então eu só tava gravando e aí eu iria gravar um clipe com a banda, aí estive como eles gravei um clipe aqui, um clipe em São Paulo que correu todo o Brasil, eles me chamaram pela minha maneira de me vestir e pelo personagem que eu sou. Com a participação nesse clipe eu fiquei conhecido pela maioria do pessoal da mídia aqui em Porto Alegre, a gente fazia *shows* na quinta, sexta, sábado e domingo e a partir disso eu comecei a ser chamado para fazer participações, eu fiz cinema, fiz teatro. Quando aparecia alguma oportunidade e o pessoal me convidava pra participar e quando eu tinha tempo eu ia, fiz três curtas, estou para fazer um longa-metragem agora, participei de 5 edições do festival Planeta Atlântida, eu subia no palco lá, fiz *show* com a Ivette Sangalo, com o Chorão do Charlie Brown Jr., o último *show* que ele fez em Porto Alegre foi no Pepsi on Stage e ele até beijou a minha mão, foram *shows* memoráveis pra mim, e outros tantos como os artistas nativistas e pessoal mais pop, o pessoal do Hip Hop também me considera bastante, a gente gravava o programa Hip Hop aqui na TVE e eu sempre participava, sempre tratei bem as pessoas, então gosto de música nativista, de Hip Hop, gosto de música em si, música eu gosto, eu curto, então o pessoal diz que o Índio é o índio de todas as tribos, onde eu me considero também né, por fazer parte desses caminhos, não tem um caminho só, são vários caminhos que a gente segue. A própria TVE tem isso sim, de abraçar em todos os setores e eu acabei ficando conhecido aqui no Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná. Em qualquer lugar que eu vou as pessoas, normalmente os mais antigos, me conhecem e eu tenho muito orgulho disso, de trabalhar em TV. A maioria me conhece como o Índio da TVE ou Índio da Comunidade Ninjitsu, isso ficou marcado até hoje e eu tenho muito orgulho disso. Antes da pandemia eu recebi uma menção no teatro Araújo Vianna por uma contribuição para o Rock

Gaúcho, as bandas se reuniram e resolveram me dar uma placa comemorativa e isso pra mim foi muito significativo. (Antônio Carlos da Costa, entrevista, 18/04/2022).



Figura 5: Montagem com Antônio Carlos da Costa no papel de “Detetive” da banda de Rock Comunidade Ninjitsu.

O “Índio de todas as tribos” assim como Ricardo Chaves, também comenta sobre os processos de ingerência política ocorridos na Fundação, trazendo o seu sentimento em relação ao desmonte promovido pelas políticas implementadas durante a gestão do ex-Governador José Ivo Sartori entre 2015 e 2019:

Eu fiquei muito chateado porque eu tenho 43 anos de Casa e sempre vi a TVE num crescente, de vez em quando ela dava uma baixada na troca de governo, já que a maioria da programação troca. Eu fiquei muito chateado quando veio essa história de extinção, porque tudo aquilo que a gente já tinha conseguido conquistar de repente estava desmoronando. Graças a Deus está tendo um processo, e tem essa liminar que está permitindo que a gente consiga se manter, e se Deus quiser a gente vai se levantar, vai se reerguer, e vamos tocar essa TVE pra frente. Porque eu já tô aposentado, mas pretendo ficar trabalhando aqui mais alguns anos, porque é o que eu gosto de fazer, de estar no meio da música, de estar no meio de pessoal, dar a minha contribuição daquilo que eu aprendi aqui dentro com as pessoas em si. (Antônio Carlos da Costa, entrevista, 18/04/2022).



Figura 6: Montagem com “Índio” no palco do Festival Planeta Atlântida e ao lado de diversas personalidades da Música Popular Brasileira ao longo de sua carreira: Chorão da Banda Charlie Brown Jr., Mano Brown do grupo Racionais MC, Marcelo D2 e Ivete Sangalo.

Muito poderia se falar e comentar das trajetórias dos interlocutores acima com base na literatura Etnomusicológica, por exemplo da sua importância enquanto funcionários que cumprem atividades fundamentais e de base de qualquer emissora de TV como produção gráfica e cinegrafia, poderia se falar das relações do “Índio” com a cena cultural do Brasil, mas cabe frisar que esse trabalho não é um estudo de trajetórias. Escolhi começar trazendo os relatos dos dois colaboradores nesse momento pois são histórias que, em um certo sentido, além de nos fazer imergir para dentro do período onde tudo começou, também ajudam o leitor a entrar no processo de compreensão da importância do cruzamento das dimensões musical e política para essa pesquisa.

1.4 Inauguração da FM Cultura e outros marcos

A FM Cultura, a rádio pública dos gaúchos, é inaugurada no dia 20 de março de 1989 pelo governador Pedro Simon, contando com uma programação de música e jornalismo. Detalhes mais aprofundados desse período são trazidos no capítulo 2; por agora, cabe mencionar que esse período foi marcado pela aprovação da criação de um regimento interno da Fundação, que foi o que permitiu a inserção da categoria de trabalhadores radialistas, incluindo os cargos de arquivistas e jornalistas para exercerem a função de arquivistas pesquisadores.

Outro marco significativo na história da TVE e da FM Cultura é a criação do Conselho Deliberativo da Fundação em 1995 – composto por membros representantes de entidades da sociedade civil com o papel de estabelecer as diretrizes de produção e programação e garantir o caráter público, plural e democrático da comunicação produzida pelas emissoras.

Importante também mencionar alguns dos convênios históricos formados entre a Fundação Cultural Piratini Empresa e outras instituições públicas como a Rede Pública de Televisão (RPTV), a Empresa Brasileira de Comunicação (EBC), a TV Assembleia, a TV Caxias ou, ainda, o acordo de cooperação técnica com a Fundação Padre Anchieta de São Paulo – TV Cultura.

Seguindo o avanço da história da TVE-RS e da FM Cultura, Silva (2008, p.30) também relata outro intenso processo de reconstrução das emissoras, englobando o período que vai do final da década de 1990 até o início dos anos 2000. Nesse período, há ampliação da programação local, novas parcerias de produção com diversas universidades estaduais e federais como a Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Universidade de Passo Fundo, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e a Universidade Federal de Santa Maria.

Também há uma recomposição do quadro funcional, que é feito através de novas contratações, dessa vez via concurso público, pois somente a partir da promulgação da Constituição Brasileira, no ano de 1988, que entre diversas ações é consagrado no Brasil o “concurso público de provas ou de provas e títulos como regra e condição para o preenchimento de cargos e empregos públicos efetivos nos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário.” (GRANJEIRO, 2013).

Ainda de acordo com Silva (2008), até o ano 2000, as emissoras operavam com um sistema de captação de imagem analógica e é somente a partir desta nova fase, marcada por avanços tecnológicos e patrimoniais, que as emissoras passam então a ser enxergadas por setores da sociedade como verdadeiras emissoras de vanguarda, nacionalmente respeitadas e localmente atuantes.

Isso se dá principalmente quando a TVE e a FM Cultura começam a transmitir o seu sinal digitalmente via satélite, chamando a atenção inclusive pelas possibilidades do raio de alcance do seu sinal, que vai desde o sul da Bahia até a Patagônia, na Argentina.

Conforme relatado por Pilau (2012) em matéria publicada no site oficial do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, fortes investimentos foram feitos pelo governo do nosso Estado, entre os anos de 2011/2014, incluindo uma reforma nos estúdios da FM Cultura. De acordo com o autor, durante o ano de 2011 havia apenas 5 das 40 retransmissoras em funcionamento. Já na época da publicação da matéria, a TVE havia recém recuperado mais de 10 aparelhos retransmissores e estava aguardando a chegada de 16 novos. Também é relatado que havia mais de 31 retransmissores operantes no ar, ajudando a difundir “informação e entretenimento de qualidade a mais de quatro milhões de gaúchos em 36 municípios do interior e litoral, além da Capital e Região Metropolitana”.

Passos (2014), em matéria também publicada no site do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, relata que os investimentos na TVE e na FM Cultura chegaram ao valor de R\$ 12 milhões. De acordo com a autora, foi publicado e disponibilizado na Internet um Relatório de Realizações da Gestão 2011/2014 da Fundação Piratini, trazendo um “balanço das renovações técnicas, administrativas, funcionais e editoriais feitas nas emissoras públicas do Estado, que se encontravam em situação de completo abandono e deterioração”.

Com esses investimentos, a TVE passa a ser a segunda emissora aberta no Rio Grande do Sul em abrangência e alcance do seu sinal e presente em mais de 70 municípios, com potencial de alcance de cobertura de sinal a mais de 7,4 milhões de gaúchos. De acordo com a matéria

publicada, o parque tecnológico da Fundação - que se encontrava defasado e à beira do colapso - havia sido reformulado e modernizado. O Parque de Transmissões no Morro da Polícia também foi reformado e revitalizado para receber o maquinário de transmissão digital e qualificar ainda mais o sinal do canal. Isso permite um expressivo ganho de qualidade de som e imagem das transmissões, permitindo inclusive a recepção do sinal da TVE em aparelhos móveis, como celulares, tablets e GPSs.

A FM Cultura tem a sua editoria de jornalismo retomada e a sua programação musical reordenada, sendo transmitida para 18 cidades da Região Metropolitana de Porto Alegre e contando com 21 programas que preenchem 23 horas de programação própria.

Também é feito um novo concurso público em 2014, o que permite a ampliação do quadro de servidores, e é justamente nesse contexto mais otimista que se dá a minha inserção no campo.

Outros fatos que se sucederam a partir desse ponto na história são elucidados posteriormente em capítulos separados neste trabalho. Essa construção etnográfica se dá através de aporte teórico etnomusicológico e interdisciplinar, bem como através da participação dos colaboradores na pesquisa em entrevistas e da minha observação participante nos fatos.

Para o contexto específico dessa pesquisa volto a lembrar que está em negociação uma prática efetiva e coletiva de programas de rádio produzidos por alunos do grupo Etnomus do Programa de Pós Graduação em música da UFRGS na grade de programação da FM Cultura. Esses programas irão ocorrer semanalmente e com duração de uma hora na grade programação.

Os colaboradores e pesquisadores do grupo Etnomus desenvolveram ao longo dos anos um extenso e rico material etnomusicológico; foram mais de 100 programas de rádio já produzidos, envolvendo uma enorme rede de pessoas e saberes, e que muitas vezes acabam se inter cruzando. Esse cruzamento ocorre nos mais diversos âmbitos, por exemplo, noto que alguns interlocutores de determinadas pesquisas já realizadas pelo grupo tem uma relação não só com a Fundação Piratini, mas com a minha própria trajetória pessoal e musical recente, fora do âmbito das emissoras. Somando-se todos os cruzamentos creio que essa experiência de rádio pode ser considerada sob o ponto de vista antropológico e musical como “multissituado” (MARCUS, 2001). Um amplo exercício de diversidade e equidade cultural.

Procurro demonstrar que ao longo da história do rádio e da televisão brasileira, a construção de diversas redes de conexões multissituadas, sonoras e trans(locais), me remetem em certa medida ao autor George Marcus (2001) e ao seu conceito de etnografia multissituada, pois estamos

trazendo para a pesquisa pessoas vindas de diferentes localidades. Marcus (2001) estava muito interessado em pesquisar mudanças culturais sociais em âmbitos locais e não locais, e acabou desenvolvendo uma estratégia metodológica particular, que leva em consideração as pessoas, os seus símbolos e as múltiplas formas de relação construídas entre os diversos agentes presentes no campo, o que pode também ser multissituado.

Sob o ponto de vista metodológico, Marcus (2001) recomenda ao pesquisador fazer um mapa e seguir essas cadeias, essas trajetórias de vida ou mesmo trajetórias de uso de objetos, ligando os fios que fazem parte de um fenômeno social específico, sempre tentando fazer conjunções, superposições, justaposições ou associações entre as possíveis diversas situações que o campo apresenta.

Cabe ressaltar que as relações entre as pessoas e as instituições de radiodifusão e comunicação no Brasil nem sempre se deram de forma linear. Para Diniz (2013, p.13) a “bibliografia sobre a história da televisão no Brasil praticamente ignora outra modalidade de emissora que não seja a comercial”. A autora inclusive faz uma crítica a livros como a “História da Televisão no Brasil: do início aos dias de hoje”, organizado por Ana Paula Goulart, Igor Sacramento e Marco Roxo, publicado pela Editora Contexto em 2010 e a autores aqui citados como Mattos (2000), acusando-os de seguirem uma lógica de periodização cuja visão transforma a história da TV comercial na história da TV brasileira. Para a autora (DINIZ, 2013), outra problemática a ser apontada é que praticamente inexitem disciplinas sobre produção, programação e jornalismo em emissoras públicas de televisão nos departamentos e nas faculdades de Comunicação brasileiras; além disso, as poucas referências às TVs não comerciais servem para reforçar a impressão de que aqui não há lugar para a TV pública. Esse relato fica evidenciado no trecho a seguir:

Ao contrário do que se possa imaginar, no entanto, existe uma história das TVs não comerciais no Brasil. História que precisa ser resgatada e divulgada. História que começa com a luta de Edgard Roquette-Pinto, nos anos de 1950, para criar-se uma TV educativa e desemboca, seis décadas depois, na criação da TV Brasil, em meio a todo tipo de críticas por parte dos dirigentes da mídia comercial e do desconhecimento da grande maioria da população de o que seja uma emissora pública. (DINIZ, 2013, p.56).

Cabe ressaltar que eu não pretendo aqui com essa citação incitar que de fato tenha existido algum tipo de rivalidade entre Assis Chateaubriand e Roquette-Pinto, primeiramente pelo fato de

que tal investigação demandaria um trabalho detalhado e específico envolvendo as suas respectivas trajetórias.

Também é preciso levar em conta que essa pesquisa considera o trabalho de Diniz (2013, p.20), que propõe “uma nova periodização para o estudo da história da TV brasileira, diferente da estabelecida pela maioria dos estudiosos”¹⁷, onde o surgimento das primeiras emissoras públicas se dá a partir do período que engloba os anos de 1965 até 1969, “quando o Ministério da Educação e da Cultura formaliza o pedido de 98 canais de televisão para fins educativos e acontece a venda da TV Cultura de São Paulo” que até então opera em um sistema comercial e é “vinculada ao Condomínio dos Diários e Emissoras Associados”. (DINIZ, 2103, p.21).

Não é o papel desta pesquisa determinar verdades absolutas sobre as histórias aqui expostas - isso não é possível de ser feito -, uma vez que estamos tratando de um estudo qualitativo sobre emissoras públicas de radiodifusão do Estado do Rio Grande do Sul em um contexto ainda pandêmico, e tomando o método etnográfico com aporte teórico etnomusicológico.

Eu também considero que não é adequado pensarmos em um contexto de rivalidade entre Roquette-Pinto e Assis Chateaubriand, pois o trabalho de Roquette-Pinto - considerando o contexto historiográfico da televisão brasileira - teve um impacto significativamente menor do que o de Chateaubriand, até mesmo porque o último esteve envolvido diretamente com os mais grandiosos projetos de televisão do país, tendo amplo acesso ao grande capital financeiro, então

¹⁷ Diniz (2013) autora da área da comunicação construiu sua tese de doutorado focada em aspectos específicos das trajetórias das televisões públicas brasileiras, buscando em seu estudo retomar a história da televisão comercial sob a perspectiva de uma história contra-hegemônica, o que ela chama de a sua contra-história, a TV Pública. Para Diniz (2013, p.20) em sua *História da televisão no Brasil*, Sérgio Mattos aborda superficialmente a TV Pública. Seu trabalho enfoca apenas a história da TV comercial, para a qual propõe uma periodização que pretende explicar o desenvolvimento da televisão no país e tem servido de referência para a maioria dos pesquisadores sobre o tema. Em termos de fases, ele cita as seguintes: a fase Elitista (1950-1964), quando o televisor era considerado um luxo ao qual apenas a elite econômica tinha acesso; a fase Populista (1964-1975), quando a televisão era considerada um exemplo de modernidade e programas de auditório e de baixo nível ocupavam grande parte da programação; a fase do Desenvolvimento Tecnológico (1975-1985), quando as redes de TV se aperfeiçoaram e começaram a produzir, com maior intensidade e profissionalismo, os seus próprios programas com estímulos de órgãos oficiais, visando, inclusive, a exportação; a fase da Transição e da Expansão Internacional (1985-1990), durante a Nova República, quando se intensificam as exportações de programas; a fase da Globalização e da TV Paga (1990-2000), quando o país busca a modernidade a qualquer custo e a televisão se adapta aos novos rumos da redemocratização; e a fase da Convergência e da Qualidade Digital, que começa no ano 2000, com a tecnologia apontando para uma interatividade cada vez maior dos veículos de comunicação, principalmente a televisão, com a Internet e outras tecnologias da informação. Essas fases não se aplicam às demais modalidades de televisão, a Pública e a Estatal.

não faz muito sentido colocá-los como rivais, ao passo em que a própria desigualdade das forças econômicas envolvidas entre os dois é desparelha.

O campo dá pistas, seja ele virtual, real ou misto, pois do contrário, seria como tentarmos “explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede.” (BOURDIEU, 2006, p.189).

Com base no já exposto, procurei apontar neste capítulo que o conceito de comunicação pública no Brasil - desde as suas origens - pode ressoar com autores da etnomusicologia como Reily (2016).

Em publicação nos Anais do I Colóquio em Música do Brasil e América Latina, realizado pelo Núcleo de Estudos em Música do Brasil e da América Latina e coordenado pelo Dr. Reginaldo Gil Braga, a autora pensa (Ibid., 2016, p.11) a etnomusicologia como uma disciplina marginal partindo do conceito de marginalidade como espaço de encontros, liberdade de expressão e hibridismo.

Reily (2016,p.11) aponta os modos pelos quais essas condições de marginalidade tem impactado o desenvolvimento da pesquisa etnomusicológica no país, “gerando orientações que fundem abordagens transnacionais diversas com as preocupações situadas dos investigadores”.

Nesse sentido, eu demonstro ao longo dessa pesquisa algumas maneiras pelas quais essas condições de marginalidade, muitas vezes também impostas às instituições de comunicação pública no Estado ao longo de sua trajetória, não só tiveram profundos impactos na maneira pela qual o público e a sociedade de um modo geral enxergam as emissoras, incluindo a classe de músicos e artistas, mas também influenciaram nos processos de des(valorização) das emissoras.

Capítulo 2 - Desvendando a construção da identidade musical da FM Cultura

Neste capítulo, assim como Seeger (2015, p.20), eu faço uso do presente etnográfico com o objetivo de enfatizar a particularidade de alguns eventos importantes decorridos da minha inserção nos arquivos da FM Cultura. O uso do tempo presente é feito com o objetivo de “transmitir o desenrolar dos eventos” e “enfatizar a particularidade dos eventos, não seu caráter normativo”, pois assim como o autor, eu também acredito que nós enquanto etnomusicólogos ou aspirantes a esse ofício, “devemos evitar pensar em um evento como estático e contínuo”.

Penso ser importante começar trazendo esses aspectos, pois assim como Seeger (2015), eu também acredito que nós “mudamos ao longo de nossa vida; por isso os eventos que descrevemos são os de um grupo particular, em certo momento de sua história, conforme os testemunhamos e investigamos em dado momento de nossa vida e do nosso desenvolvimento teórico.”

Cabe ressaltar que na minha escrita etnográfica, por vezes eu também faço uso concomitante do tempo passado. Geralmente isso é feito para trazer ao leitor memórias, lembranças, pensamentos e reflexões de fatos relevantes do passado. Optei por esse estilo de escrita etnográfica pois acredito que a combinação do presente com o passado na escrita ajuda a uma melhor contextualização dos fatos e também a enriquecer o nosso relato com memórias relevantes do trabalho de campo realizado durante a pesquisa ou, até mesmo, em tempos anteriores à mesma.

2.1 - Os primeiros acessos aos arquivos da FM Cultura: questões sobre poder, coleta e seleção de dados no trabalho etnomusicológico em arquivos

A data é 10/01/2022, faz bastante calor em Porto Alegre, algo um tanto comum nessa época do ano. Do asfalto do pátio das emissoras públicas, onde me encontro, escuta-se o agradável som dos pássaros nativos em contraste com a desagradável sensação corporal provocada pelo ar quente e úmido.

Caminho em direção às instalações do prédio da TVE-RS, passando na entrada por uma porta dupla de vidro. Na recepção, todos que ali entram agora tem que seguir os protocolos sanitários para evitar a disseminação do novo coronavírus e suas variantes cada vez mais contagiosas.

Sou recepcionado por uma mulher negra de cabelos ondulados, sentada em um balcão, e que trabalha ali como segurança contratada por uma empresa terceirizada. Em instantes ela puxa um medidor de temperatura digital e aponta para mim. “35,5 graus, tudo ok, só assinar...”; empunho a caneta Bic e assino com um pouco de dificuldade um fichário, anotando a minha temperatura junto com meu nome e assinatura. A falta de sensibilidade que tenho na mão provocada pelo acidente que sofri em 2018 traz um desconforto constante e dificulta desde as tarefas mais simples como escrever até as mais complexas como tocar instrumentos musicais. Na sequência, me dirijo ao setor de informática.

Logo na recepção do prédio sempre me chama a atenção a exposição de uma câmera de vídeo enorme, há muito tempo já desativada. Posta sobre um tripé igualmente antigo, aquele equipamento é uma relíquia, ainda dos tempos da extinta TV Piratini.

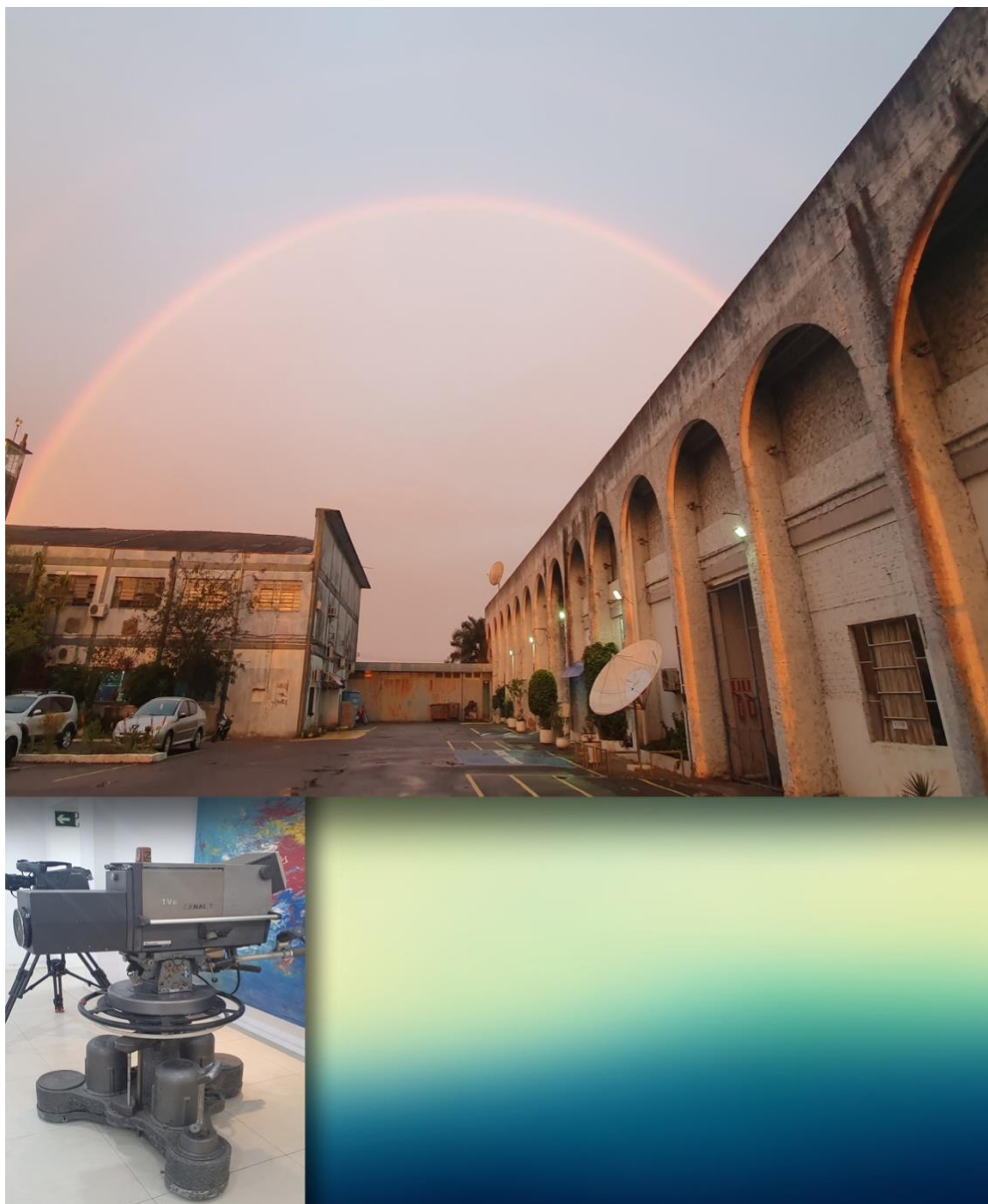


Figura 7: Visão externa do pátio da TVE-RS e da FM Cultura durante a pandemia de Covid-19. Abaixo, câmera de vídeo dos tempos da extinta TV Piratini em exposição no saguão da TVE-RS. Acervo pessoal.

Sempre tive grande apreciação por equipamentos antigos e analógicos, principalmente os de áudio, na minha experiência algo bastante comum para aqueles que, como eu, são amantes ou entusiastas da área.

Ver aquela câmera ali parada me ativa as lembranças das minhas leituras recentes sobre a história da TVE-RS e me faz questionar: - Quais e quantos músicos foram filmados por aquelas lentes? Algo difícil de saber exatamente pois os arquivos e registros musicais produzidos naqueles prédios históricos infelizmente sofreram uma sequência de reveses ao longo da sua história.

Talvez um dos eventos mais emblemáticos tenha sido o incêndio de 1983 que transformou os registros audiovisuais literalmente em cinzas diluídas no sabão, infelizmente fazendo com que uma boa parte da memória audiovisual e musical do Rio Grande do Sul escorresse pelos ralos do pátio das emissoras públicas do Estado. Uma evidência clara de situações de precariedade que vem se arrastando pelo menos desde aquela época.

No caminho até a sala de informática passo por um pequeno conglomerado de salas e vidros e onde se visualiza algumas pessoas, todas usando máscara e trabalhando. Caminhando no corredor estreito, de um lado se vê pequeninas “ilhas” onde são editados muitos dos vídeos que posteriormente vão ao ar nos programas da TVE. Do outro lado, chama a atenção de quem passa o vidro duplo bastante grosso. Esse vidro além de isolar os sons, faz reflexo sobre um complexo de salas onde se localiza boa parte dos equipamentos responsáveis por uma série de tarefas técnicas como os cortes de imagem ao vivo, transmissão e operacionalização do sinal da TVE-RS. Enxerga-se sob o vidro uma enorme gama de periféricos, botões coloridos, computadores, telas, *faders* e outros aparatos tecnológicos um tanto quanto chamativos, curiosos e ruidosos.

Caminhar por aquele corredor e ver aquele conglomerado de salas me traz lembranças do meu primeiro dia de trabalho em julho de 2014, quando fiquei algumas horas naquelas salas observando um editor de vídeo trabalhar na edição de uma compilação sobre as manifestações políticas ocorridas no Brasil em 2013. Caminhar por aqueles corredores, os sons dos meus passos, as pessoas, o visual e a memória; uma escuta sinestésica com poder de evocar as mais diversas sensibilidades. Vem à minha memória mais uma lembrança de todos esses anos em atividade nas emissoras, quando tive que substituir um operador de áudio às pressas durante a gravação do programa Radar em 2016.

Para conseguirem manter as emissoras em funcionamento, e com a atual carência de quadro funcional, é historicamente comum que boa parte dos servidores tenham que – ao longo de suas carreiras - trabalhar em mais de uma função para além da qual foram contratados.



Figura 8: Eu operando a mesa de áudio para o programa Radar-TVE-RS em 2016. Acervo Pessoal.

Ao passar pelas portas de vidro duplo noto um colega de trabalho exercendo suas funções, um operador de áudio. Vem à minha memória quando me chamou para mostrar um registro de um vídeo por ele feito enquanto se trabalhava na operação da mesa de áudio. Nesse vídeo era possível ver um pequeno rato se escondendo dentro de um par de monitores de áudio nos estúdios. Durante os poucos segundos do vídeo se escuta o som de percussão, cavaquinho e agogôs, é a introdução de um samba chamado Samba de Terreiro, interpretado pela cantora Mariene de Castro. O operador de áudio diz: “Os ratos da TVE gostam de samba! Não é bom ficar tocando muito que

eles vêm, viu, principalmente à noite”. Entre risos e bom humor, essa geralmente é a tônica dos comentários nos estúdios sobre a situação inusitada. No fundo essa história é um tanto tragicômica e paradoxal, pois tem o poder de ao mesmo tempo evocar um riso transeunte - talvez desavisado - ao passo em que evidencia indícios de uma situação triste, a precariedade e falta de manutenção adequada de uma boa parte daquelas instalações públicas ao longo das últimas décadas. Nesta pesquisa eu evidencio a dimensão dos seus arquivos institucionais.



Figura 9: Rato “sambista” saindo de dentro dos monitores de áudio na central técnica da TV.

10/01/2022: Chego no setor de informática onde sou recepcionado por um técnico responsável por me dar acesso aos materiais já digitalizados do arquivo da FM Cultura.

Já se passaram 6 meses desde que fui autorizado pela perícia médica do INSS a voltar às minhas atividades profissionais nas emissoras, e mais de 7 meses desde que começaram as minhas

primeiras tratativas oficiais com a presidência, o setor jurídico e a diretoria da FM Cultura para que eu obtivesse acesso ao computador com os arquivos da Rádio.

O meu primeiro acesso às instalações do arquivo da FM Cultura é finalmente realizado no dia 23/08/2021. Na ocasião, converso e solicito acesso diretamente ao atual diretor da Rádio em conversa pessoal. Ele se mostra solícito, prestativo e interessado nos frutos dessa pesquisa.

Para acessar o arquivo da Rádio, faço a solicitação das chaves com o pessoal da segurança na recepção do prédio da TVE, pois é ali que ficam as cópias das chaves das salas.

A sala do arquivo da FM Cultura é pequena. Logo na entrada tem uma mesa com computador e monitor de vídeo cercada de diversas estantes, prateleiras e gaveteiros. Na entrada da sala chama bastante a atenção um *rack* acoplando uma mesa de som analógica da marca JVC, bastante antiga e da cor cinza. Temos também um gravador de fita rolo de uma polegada da marca REVOX e um outro equipamento preto e robusto com capacidade de reproduzir fitas cassete. Minha primeira medida ao entrar no arquivo foi dar uma olhada nos equipamentos e nas conexões feitas. Os cabeamentos foram instalados de modo que é possível reproduzir o sinal da fita cassete passando pelo *mixer* e tirar uma saída analógica *mini jack 3,5mm* estéreo, popularmente conhecida no Brasil como “p2”. Reflito um pouco nas possíveis problemáticas daquelas conexões... “e quando for necessário que eu utilize aquele sistema?”. Frequentemente as conexões de entrada/saída de linha *mini jack 3,5mm* são tipicamente associadas com equipamentos de áudio não profissionais, geralmente voltados para o consumidor, sendo normalmente desbalanceadas.

Atrás do computador do arquivo, nota-se diversos CDs e DVDs, todos catalogados e etiquetados. Nas prateleiras temos muitas fichas e roteiros de programação, todos também devidamente nomeados e etiquetados com data. No fundo da sala, temos 3 grandes gaveteiros.



Figura 10: Montagem desde o arquivo da FM Cultura. Denunciando consequências decorrentes das políticas adotadas pelo Governo de José Ivo Sartori no âmbito das emissoras públicas do Estado. Abaixo, o locutor especializado da FM Cultura, Messias González, durante o movimento de resistência dos servidores em defesa das emissoras públicas.

A servidora responsável pela manutenção do arquivo da Rádio havia sido afastada pela última gestão, tendo sido sendo realocada para trabalhar no arquivo do Estado. Conforme me foi relatado por diversos colegas de trabalho - e confirmado nas minhas visitas ao arquivo - ela fez um excelente trabalho de organização e manutenção do arquivo ao longo dos últimos anos, mas desde que foi afastada, aquele lugar ficou praticamente sem uso, exceto pela ocasional visita feita pelos funcionários da limpeza contratados de forma terceirizada.

Contato a servidora responsável pela manutenção do arquivo para que eu me inteirasse daquele material e da sua experiência naqueles ambientes no dia 15/09/2021 pela rede social Facebook. Ela se mostra bastante solícita e me relatou que durante os anos em que trabalhou na Rádio, havia mapeado e catalogado todo o arquivo. Esse trabalho havia sido registrado em diversas planilhas Excel, e se eu conseguisse obter acesso ao computador do arquivo ela poderia me mostrar esse material. Ela também se prontificou de visitar o arquivo comigo e me mostrar esse material pessoalmente, o que só foi possível mais de um mês depois, no dia 22/10/2021.

Conforme combinado em rede social, nessa data encontro a mesma no pátio das emissoras, em frente ao prédio da Rádio. O dia estava bem bonito e ensolarado no alto do morro, eu já havia solicitado as chaves com a equipe da segurança e entramos no arquivo juntos; aproveitei a ocasião para fazer algumas filmagens do lugar com meu telefone celular. Pergunto a ela se seria possível me passar alguma dica ou orientação sobre como proceder com aquele trabalho:

“Acho que é fundamental tu fales com o Luizinho, ele é a história da Rádio, foi um dos fundadores.” Ela estava se referindo ao locutor e radialista Luiz Henrique Fontoura, do programa *Conversa de Botequim*.

Luiz é uma referência para muitos dos servidores que trabalham na Rádio e outras pessoas que têm uma relação íntima com a FM Cultura, tanto pela forma de escuta, quanto na maneira de dialogar com as histórias de ontem e de agora. Ele produziu na FM Cultura uma gama gigante de programas e entrevistas, além disso, disponibilizou ao acervo da Rádio uma enorme coleção de discos. Luiz sempre foi a discoteca base da Rádio. Se não tinha algo no acervo e nem na coleção dele, ele fazia questão de adquirir o material, sempre disponibilizando essas sonoridades aos ouvintes, coleções e mais coleções de discos que ao longo dos anos foram ao ar através de programas como o *Conversa de Botequim*, *Contra Cultura*, *Memória Cultura* e tantos outros.

O programa de rádio *Conversa de Botequim* é um dos mais antigos produzidos na FM Cultura e é grande referência no Rio Grande do Sul para muitas gerações de ouvintes, músicos, produtores, compositores, arranjadores e protagonistas da produção musical brasileira.

Nas prateleiras do arquivo da FM Cultura, as fichas desse programa ocupam o maior espaço físico. Estou falando de uma prateleira inteira só com roteiros de programação e outras com fitas e CDs e isso não é por acaso. A servidora me conta que ali no arquivo temos registros musicais e entrevistas históricas feitas por Luiz há mais de 30 anos.

Nas minhas convivências com o mesmo, nos anos em que eu produzia música diariamente dentro dos estúdios da Rádio, Luiz se mostra amigável e um ávido consumidor de música, uma verdadeira discoteca humana. “Luizinho”, como é popularmente chamado, foi - junto com outros programadores musicais que trabalharam na Rádio desde a sua fundação - um dos principais responsáveis e articuladores da construção da sonoridade bastante eclética da FM Cultura, seja pela música brasileira, pelo Rock, música argentina, gaúcha, francesa ou ainda de outros estilos.

Noto diversas fichas e pastas denominadas “ouvindo o ouvinte”, as datas iniciam-se em 1999 e vão até 2004, e me deixaram um tanto quanto curioso sobre o seu conteúdo. Quando

questiono a servidora responsável pelo arquivo da Rádio sobre essas pastas, obtenho a seguinte resposta: “São de uma época em que muitos ouvintes ligavam para cá e faziam pedidos de música”. Fico me perguntando, o que será que as pessoas pensavam sobre a Rádio nas décadas passadas?

No fundo da sala encontro 3 gaveteiros e o que penso ser algumas das maiores raridades do arquivo. Após abri-lo, me deparo com muitas fitas cassete, todas também nomeadas e etiquetadas. “E essas fitas todas nos gaveteiros?” pergunto à servidora.

“Aqui nós temos os primeiros registros da Rádio, alguma coisa eu consegui digitalizar e está no computador, mas a maior parte desse trabalho não foi feito ainda, pois é uma tarefa que também depende da disponibilidade dos técnicos e os últimos anos não foram nada fáceis para nós, né.”

Realmente, os últimos anos não têm sido fáceis e tranquilos para os servidores das emissoras públicas. As suas palavras me fizeram disparar uma série de intensos *flashes* audiovisuais de memória trazendo à tona fortes lembranças e emoções dos diversos percalços e lutas que foram enfrentadas pelos servidores e funcionários da TVE e da FM Cultura desde a fatídica noite onde restou aprovado o Projeto de Lei nº 246/2016, causando profundas implicações e incertezas para o futuro da comunicação pública gaúcha.

Juntos tentamos na sequência ligar e acessar o computador do arquivo. Havia a necessidade de colocar uma senha para se ter acesso ao mesmo, e isso só era possível através do setor de informática que, por sua vez, necessitava de uma autorização formal junto à diretoria e ao departamento jurídico, algo que eu já havia feito e conseguido, ou pelo menos pensava que sim.

Infelizmente não consigo permissão para acessar o computador do arquivo naquela manhã do dia 22/10/2021 e então me despeço da servidora, agradecendo imensamente a mesma pela disponibilidade de, em plena pandemia de Covid-19, ter me atendido e me mostrado o arquivo pessoalmente.

A necessidade de inclusão direta do setor de tecnologia da informação por algum motivo faz com que durante o trabalho de campo eu tenha que realinhar todo o processo burocrático de solicitação de autorizações novamente, atrasando por meses o acesso às planilhas Excel contendo o catálogo do arquivo, disponíveis somente naquele computador local, algo que só é autorizado na data do dia 07/01/22, quando recebo um e-mail da diretoria me autorizando a dar sequência na pesquisa e “fazer uma cópia de todo material em um drive extra”. É solicitada uma “atenção especial” ao setor de informática no começo do meu trabalho de campo, pois ele foi visto pelo

diretor da Rádio como capaz de futuramente “ser de grande proveito para futuros projetos da FM Cultura”, uma vez que o acervo, “apesar de muito bem organizado, não vem sendo utilizado em nossa programação... tão logo seja possível gostaríamos que o Bernardo tenha seu acesso liberado para iniciar o trabalho”.¹⁸

A data é 10/01/2022. O técnico de informática abre o computador do arquivo da FM Cultura e tão logo ele acessa os servidores internos e coloca as senhas sou questionado pelo mesmo: “O que exatamente você busca Bernardo?”

“Estou procurando os arquivos da servidora que cuidava dos arquivos, as planilhas Excel... procuro também os arquivos musicais e tudo o que já foi digitalizado do arquivo por ela”.

O funcionário da informática me diz que estava com outras tarefas pendentes e me deixou à vontade para navegar sozinho pelos arquivos. Depois de cerca de 15 minutos surfando ansiosamente por aquelas pastas, finalmente encontro o que procurava. Acabo copiando uma quantidade enorme de dados para o meu HD externo, totalizando mais de 232 gigabytes. Depois de 2 horas desliguei as máquinas e fechei a sala.

O sentimento é ambíguo, de um lado felicidade por ter sido bem sucedido nessa etapa inicial. Por outro lado, um pouco de ansiedade e frustração pelo tempo perdido devido às burocracias e formalidades que tiveram que ser enfrentadas. Por um tempo cheguei a cogitar que a minha pesquisa estava sendo boicotada, eu realmente gostaria de ter conseguido acesso a esse material antes. Mas e agora que os tenho, começa a borbulhar na minha mente uma série de questionamentos.

O que fazer com esses dados? Quais as necessidades atuais do arquivo? Tenho poucos meses e é impossível dar conta de ver tudo isso, ainda mais levando em consideração que as fitas cassete em sua maioria estão no formato analógico. O que posso fazer de útil e relevante no pouco tempo que disponho para escrever a dissertação e agir em campo? O que devo escolher para analisar e sob qual critério? Fica evidente que há uma necessidade primordial de escolher o que vai ser analisado do arquivo e delimitar o material a ser coletado. Quais as implicações dessas escolhas para a pesquisa?

¹⁸ “Cópia de trechos de e-mail institucional trocado entre mim, a presidência, o setor de informática e a diretoria da Rádio”.

Esse meu entusiasmo inicial com o arquivo, as primeiras escolhas e a sensação de estar descobrindo algo me remete a algumas palavras e alertas trazidas por Farge (2009):

Por mais que se denunciem as armadilhas do arquivo e as tentações que ele encerra não se deve ter ilusões. Paixão por arquivos não evita as emboscadas. Seria falta de modéstia se considerar ao abrigo deles por tê-los descoberto. [...] Como decidir entre o essencial e o inútil, o necessário e o supérfluo, o texto significativo e um outro que se julgará repetitivo? Não há um bom método para dizer a verdade, nem regras estritas a seguir quando se hesita sobre a escolha de um documento. O procedimento se assemelha na verdade ao do andarilho, buscando no arquivo o que está escondido como vestígio positivo de um ser ou de um acontecimento, estando atento simultaneamente ao que foge, ao que se subtrai e se faz, ao que se percebe como ausência. Presença de arquivo e ausência dele são sinais a pôr em dúvida, portanto, em ordem. [...] Quem trabalha em arquivos se surpreende muitas vezes falando dessa viagem em termos de mergulho, imersão, e até de afogamento [...] (FARGE, 2009, p.11, 71 e 77).

As representações de Farge sobre os arquivos proporcionam ao leitor belas reflexões sobre as relações entre arquivistas, historiadores e a nossa própria posicionalidade. Considero o trabalho da autora uma referência pois ela valida o trabalho em arquivos através de uma abordagem interdisciplinar onde se exige que o arquivista se posicione como sujeito operante.

Mesmo assim acredito que seja necessário reconhecer que só a dimensão da posicionalidade não basta para cobrirmos toda a diversidade polifônica de vozes que compõem e que já compuseram as emissoras públicas, tanto no presente quanto no passado, através do seu arquivo:

[...] a Posicionalidade, por si só, não é suficiente para trazermos à luz o silenciamento abstrato (epistemologias, métodos e teorias) e concreto (o cotidiano dentro e fora da Academia) sofrido por determinadas pesquisas e por determinados sujeitos que fogem dos padrões dominantes. Por isso, em adição à Posicionalidade, é necessário que tenhamos Reflexibilidade sobre as nossas posições e nossas escolhas metodológicas e epistêmicas. (BRITO; ORNAT, 2021, p.10).

Depois de alguns dias refletindo chego à conclusão que a tarefa mais importante no presente é registrar etnograficamente dentro do tempo hábil a situação atual dos arquivos da FM Cultura, bem como ajudar na retomada do início do processo de digitalização do arquivo.

Durante os meses de fevereiro fui informado - para a minha surpresa - que o Governo do Estado tem planos de fazer novos investimentos nas emissoras. Tive também algumas reuniões com a presidência e alguns diretores, sendo encarregado de, junto com o departamento técnico e de engenharia, ajudar no planejamento desses investimentos no tocante à parte de áudio e

reformulação dos estúdios. Esses aspectos são melhores abordados no capítulo 4 quando eu falo sobre as perspectivas de futuro para a comunicação pública no Estado.

Por ora, cabe dizer que durante essas visitas ao arquivo da FM Cultura, bem como através do contato com os arquivos já digitalizados, constatei a necessidade de que seja feito um investimento integrativo na parte de áudio das emissoras como um todo.

Os registros das fitas cassete do arquivo precisam e merecem ser digitalizados em alta qualidade conforme padrões e normas técnicas profissionais, mas conforme acabei descobrindo em conversas e eventos com funcionário especialista na área, a tarefa de digitalização é apenas uma das muitas etapas que envolvem o trabalho em arquivos radiofônicos e audiovisuais.

2.2 - O trabalho em arquivos e a etnomusicologia

O trabalho de coleta e arquivamento de materiais musicais é um ato que frequentemente está permeado por dimensões que extrapolam o material musical em si, e isso fica evidenciado quando rastreamos as origens etimológicas da própria palavra arquivo.

Segundo Lundberg (2015, p.673-674), a palavra arquivo tem origem latina e vem do termo latino tardio *archivum*, um lugar onde se recebe e se retém registros e documentos públicos, podendo ser rastreada até o grego *arkheion* (ἀρχεῖον), que significa “local da administração pública”.

É uma palavra que pode assumir diversos significados, um arquivo ora pode ser referenciado como um conteúdo específico, ora pode ser enxergado como algum tipo de atividade de arquivamento relacionada a determinados materiais ou, até mesmo, como algum lugar ou prédio/instalação específica.

Para o autor, mais importante do que esses possíveis múltiplos significados que podem ser atribuídos à palavra, é termos a consciência de que quando juntamos e controlamos dentro de um espaço limitado “signos, textos e símbolos”, ou quando discorremos sobre os arquivos - principalmente aqueles que habitam a esfera pública - estamos também falando de um ato de

exercício de poder e controle, pois esses “registros e documentos nos ajudam a confirmar a existência do próprio Estado e das suas decisões” (Ibidem, p.674, tradução nossa¹⁹).

O ato de exercício de poder em arquivos é efetivamente materializado quando se escolhe e decide sobre o que deve ou não ser preservado em museus e arquivos. Lundberg (2015), por exemplo, deixa isso muito claro em seu texto quando nos conta sobre os impactos decorrentes das ações da Comissão de Música Folclórica da Suécia - a *Folkmusikkommissionen* - durante a primeira metade do século XX em relação ao que hoje é percebido como música folclórica sueca em termos de repertório e instrumentos.

Para a *Garland Encyclopédia of World Music* em publicação no artigo “Sweden” (apud Lundberg, 2015, p.686, tradução nossa²⁰) a música folclórica sueca é uma composição de muitos estilos e gêneros heterogêneos, acumulados por séculos. Essas tradições, gêneros, formas e estilos parecem homogêneos em comparação com a diversidade musical existente hoje, todavia, essa homogeneidade é resultado de poderosos processos de filtragem ideológica - processos esses que segundo Lundberg (2015) “reduziram seriamente a heterogeneidade das tradições musicais rurais”.

Muitos dos arquivos musicais mais importantes de hoje têm longas histórias com objetivos e ambições que variaram ao longo do tempo. Os objetivos e metas tiveram que ser reformulados para se adaptarem às novas questões e necessidades da sociedade. Uma questão importante a ser feita é, qual a posição que os arquivos nacionais devem assumir nos contextos multiculturais de hoje. Qual música deve ser coletada? A história de quem deve ser escrita? (LUNDBERG, 2015, p.682, tradução nossa²¹).

Portanto, quando me proponho aqui a dissertar sobre essa imersão inicial e pretensão de início do processo técnico de digitalização dos arquivos da FM Cultura, ênfase que busquei ao

¹⁹ “Public archives are matters of power and control over records and documents that confirm the existence of the state and its decisions. The preservation and organization of written documents is a symbolic act and a kind of legitimation and verification that ensures continuity of power; it is something to refer to when political assessors are approaching. To create archives is to exercise power - to bring signs, texts, and symbols to a limited space and to control it”.

²⁰ “Swedish folk music is a composite of many heterogeneous styles and genres, accumulated for centuries. These traditions, genres, forms, and styles seem homogeneous in comparison to today’s musical diversity. Their homogeneity is, however, a result of powerful processes of ideological filtering-processes that have seriously reduced the heterogeneity of rural musical traditions”.

²¹ “Many of today’s more important music archives have long histories with aims and ambitions that have varied over time. The goals have had to be reformulated to adapt to new issues and needs in society. An important question to ask is what position the national archives should take in today’s multicultural contexts. Which music should be collected? Whose history should be written?”.

longo dessa jornada estar atento e consciente das possíveis violências que podem incorrer desse processo, bem como das questões éticas envolvidas no campo.

Outra autora que nos traz fatos históricos importantes ampliando a consciência do leitor sobre a importância do trabalho em arquivos para a disciplina da etnomusicologia é Myers (2001).

Em verbete publicado no *The New Grove*, a autora nos relata que a dimensão do trabalho em arquivos é constituinte da própria disciplina da etnomusicologia. Isso foi realizado principalmente através do trabalho pioneiro feito no *Phonogrammarchiv* de Berlim por Erich M. von Hornbostel (1877–1935) e Carl Stumpf (1848–1936), cujo estudo de referência “Lieder der Bellakula Indianer” (1886), baseado no trabalho com um grupo itinerante de índios *Bella Coola* da Colúmbia Britânica, é considerado por estudiosos alemães como um marcador do nascimento da etnomusicologia como uma disciplina acadêmica.

Lundberg (2015, p.679) nos ajuda a elucidar um pouco mais desse contexto em que se formou a disciplina da etnomusicologia, marcando a relação direta do Arquivo de Fonogramas de Berlim com os avanços tecnológicos da época, principalmente a invenção do fonógrafo, patenteado em 1877 e que, segundo o autor, é um artigo que representa o início de fato da disciplina da musicologia comparada, pois possibilitou os primeiros registros fonográficos e o início do processo de coleção das primeiras gravações étnicas.

O objetivo inicial idealizado desse arquivo era principalmente o trabalho de investigação e comparação de músicas de diferentes grupos étnicos e culturas, embora muitas vezes o tenham feito sob uma perspectiva evolucionista. Uma ideia central desses pioneiros era que o estudo de vários aspectos da música, como ritmo ou tonalidade, poderia revelar princípios do funcionamento da mente humana.

Myers (2001), entretanto, relata que a musicologia comparada não durou muito tempo, iniciando em 1885 e indo até a morte de Hornbostel em 1935. Para a autora essa construção de relações históricas entre os sistemas musicais descritos muitas vezes se valeu de termos um tanto quanto impróprios e inaceitáveis quando analisados sob uma perspectiva de uma linguagem moderna, muitas vezes pressupondo uma perspectiva eurocêntrica através do uso de termos e dicotomias hoje considerados inapropriados - ou politicamente incorretos - como povos “primitivos” versus “civilizados”.

A disciplina da etnomusicologia e o trabalho em arquivos passaram por uma série de profundas transformações desde os seus primórdios, e não é papel dessa pesquisa entrar em

grandes detalhes sobre isso, mas trouxe esse fato pois acredito ser necessário que tomemos como lição os erros cometidos no passado para evitar que sejam repetidos os mesmos equívocos; seja na forma de atitudes em campo ou ainda como violências físicas, psicológicas e simbólicas. Nesse sentido, ao entrar em campo nos meses finais do ano de 2021 e me deparar fisicamente com o arquivo da FM Cultura, e assumindo a responsabilidade de manipular e escrever sobre aquele material, grande parte ainda inédito para a comunidade, acabei me fazendo diversos questionamentos.

No que se refere ao trabalho arquivístico, a musicologia comparada teve como objetivo principal a preservação para o estudo e a análise comparativa, mas, e na atualidade, onde eu me situo? Qual o meu objetivo com o arquivo da FM Cultura? Qual é a minha real responsabilidade para com ele?

Lundberg (2015, p.703, tradução nossa²²) me ajudou a refletir sobre algumas dessas questões ao mencionar que uma das mais difíceis e importantes tarefas dos etnomusicólogos que trabalham sob a luz da chamada “etnomusicologia aplicada” é justamente “tentar garantir que os frutos do trabalho etnomusicológico não possam ser mal utilizados”.

Portanto, sob essa perspectiva, cabe à disciplina a “responsabilidade particular de explicar a origem dos nossos arquivos e fornecer uma perspectiva sobre seus antecedentes e papel na história”. Mesmo assim, ninguém pode prever de fato como os arquivos ou o resultado do trabalho feito com eles serão usados. Nesse sentido, alguns desses arquivos podem vir a se tornar:

[...] elemento fundamental na construção dos movimentos culturais e políticos; alguns trarão viva a voz de um ancestral lendário para um indivíduo; alguns estimularão músicos iniciantes, alguns aliviarão a dor do exílio, e alguns serão usados para reestudos de dados primários com possibilidade de até mesmo revolucionar as abordagens da *world music*. (LUNDBERG, 2015, p.703, tradução nossa²³).

²² “A very important and difficult task of responsibility for applied ethnomusicology is to try to ensure that the fruits of ethnomusicological work cannot be misused”.

²³ “No one can predict the ways their collections will be used. Some will become one of the building blocks of cultural and political movements; some will bring alive the voice of a legendary ancestor for an individual; some will stimulate budding musicians, some will soothe the pain of exile, and some will be used for restudies of primary data that may revolutionize approaches to world music[...] A very important and difficult task of responsibility for applied ethnomusicology is to try to ensure that the fruits of ethnomusicological work cannot be misused”.

É bastante difícil responder a mim mesmo de modo assertivo e seguro sobre as minhas intenções para com o arquivo pois todo esse processo ainda é muito novo e está em construção. Estamos diante de um caso onde há muito trabalho ainda a ser feito e inseridos em um contexto complexo onde coexistem músicas, memórias, cultura e conflitos das mais diversas ordens.

Antes mesmo de pensarmos uma definição sobre o que será feito do arquivo, acredito que seja necessário um primeiro olhar e iniciativas voltadas para a garantia da sua preservação e, na minha visão, isso na atualidade significa pensar o mesmo em termos de ações e decisões técnicas a serem tomadas, inclusive levando em consideração as consequências de se digitalizar um arquivo no contexto atual onde o colonialismo de dados está presente. (COULDRY; MEJIAS, 2019).

Procurei até o momento construir uma linha argumentativa objetivando ressaltar a importância do trabalho em arquivos para a formação da disciplina da etnomusicologia. Na sequência, eu apresento algumas incursões feitas durante a pesquisa no campo virtual e no real, informando o leitor sobre algumas particularidades referentes ao trabalho em arquivos no âmbito da comunicação pública brasileira e gaúcha, e um relato etnográfico feito com um dos coordenadores do arquivo da TVE-RS com quem fiz entrevista em 11/03/2022.

2.3 - Pensando o processo de digitalização dos arquivos da FM Cultura na contemporaneidade: metadados e colonialismo de dados

Em outubro de 2021 eu participo de um *workshop online* organizado pela EBC (Empresa Brasil de Comunicação), a empresa pública de comunicação do Brasil intitulado II *Workshop* da gerência de acervo – preservação guarda e recuperação de conteúdos em emissoras públicas de TV e rádio, um evento *online* realizado por videoconferência contemplando palestras, oficinas em um ambiente virtual de aprendizagem através do uso da ferramenta Mconf, plataforma virtual com funcionalidades para interação entre instrutores e participantes.

O evento virtual é voltado para o público interno da empresa e aberto às emissoras parceiras como a TVE e a FM Cultura, portanto, só consigo acesso a ele pela minha condição de *insider*/funcionário da TVE e da FM Cultura. As interações e palestras realizadas durante o evento contribuem tanto para ampliar o espectro geográfico do trabalho de campo da pesquisa para um pouco além da dimensão local e regional, quanto para ampliar minha experiência de trabalho específica em arquivos de um modo geral, que até então se resumia a ocasionais trabalhos de

produção de músicas para alguns vídeos produzidos pelo departamento de arte da TVE-RS com material retirado do arquivo e ocasionais conversas com servidores e visitas esporádicas a esses ambientes.

Enxergo nesse evento virtual a possibilidade de me conectar e saber mais do trabalho feito com profissionais e pesquisadores de arquivos em emissoras de comunicação pública vindos de outras partes do Brasil, uma vez que a ideia pensada para esse evento era justamente promover essa troca de experiências e relatos entre os convidados enquanto representantes oficiais de suas instituições. De um modo geral penso que o *workshop* pode contribuir para ampliar a conscientização dos interessados sobre a guarda, a conservação e as responsabilidades com o acervo digital da EBC e as suas redes parceiras e afiliadas.

Ao longo do evento uma série de questões relevantes sobre acervos e arquivos são debatidas, por exemplo, a importância de criarmos uma cultura de guarda e preservação dos acervos, a criação de um Programa Permanente de Preservação dos conteúdos produzidos pelas emissoras públicas de TV e rádio e o compartilhamento de alguns conhecimentos necessários para o desenvolvimento de atividades de rotina nesses ambientes.

Graziele Bezerra, repórter na Empresa Brasil de Comunicação, relata que cada setor do grupo tem dificuldades, necessidades e demandas específicas. No seu setor – o de radiojornalismo – é preciso identificar diariamente o que deve ser arquivado:

Na EBC cada repórter, cada produtor além de salvar na rede o material que faz, salva nas suas próprias pastas pessoais... hoje a gente guarda tudo e fica tudo na central... vai guardando e guardando até chegar num ponto em que precisamos liberar espaço na pasta, daí a gente vai lá e pega um HD e guarda tudo, mas essa também não é a melhor maneira de fazer esse arquivamento. (Graziele Bezerra, entrevista, 26/10/2021).

A repórter menciona que também é necessário capacitar e motivar a equipe para a guarda do material, adotar técnicas e padronizar ações:

Também identifiquei a necessidade de adotarmos técnicas que permitam e facilitem a gente identificar no futuro acontecimentos interessantes, uma entrevista, pra não ficar dependendo só da nossa memória, até porque a rotatividade da equipe é grande, então se a gente consegue padronizar essas pequenas ações do dia-a-dia de guarda, de identificação de palavras-chave, a gente consegue deixar os arquivos pra uma equipe que vem, pra uma posteridade. Pois quando essa equipe daqui de hoje passar, daqui a 5, 10, 15, 20 anos, a seguinte vai saber identificar o material que foi feito durante a pandemia da Covid-19, por exemplo. (Graziele Bezerra, entrevista, 26/10/2021).

Graziele ressalta que identificou a necessidade de que os profissionais passem a utilizar o “sistema do MAM”.

O MAM²⁴ é uma espécie de repositório digital da EBC, um complexo sistema onde é realizada a gestão de ativos e arquivos digitais de foto, vídeo e áudio, ou seja, todo o material de produção é arquivado nele.

Ao longo dos dois dias de *workshop* e palestras fica evidente pela fala dos participantes a importância desse sistema de armazenamento para as atividades da empresa pública. Sou aos poucos também sendo mais familiarizado com nomenclaturas e processos específicos, por exemplo, o processo de planejamento de músicas executadas na programação para serem posteriormente enviadas ao ECAD, algo primordial para que os músicos consigam receber os valores referentes aos seus direitos autorais ou ainda o ato de “ingestar”, um processo pelo qual um arquivo digital é aceito e carregado em um sistema de armazenamento digital, junto com o cadastro correspondente que permite a posterior recuperação.

É dito ao longo do evento virtual que esse processo de inserção de metadados – dados sobre outros dados – nos arquivos, precisa ser feito com bastante cuidado e seguindo padrões que facilitem a busca futura do material, uma vez que a quantidade de dados gerados pela EBC é enorme. Muitas pessoas que ministraram as atividades práticas do evento relatam que deve ser evitado, ao máximo, o armazenamento de “lixo digital”, nome que os participantes deram aos arquivos considerados com baixa probabilidade de uso futuro, ressaltando que o armazenamento de arquivos digitais acarreta custos para a máquina pública.

Fica evidenciado que quando estamos tratando de acervos em rádio e televisão na contemporaneidade, sejam eles musicais e/ou audiovisuais, é cada vez mais primordial que o processo de digitalização seja extremamente bem pensado, tanto do ponto de vista técnico e operacional, quanto do ponto de vista mais sensível e subjetivo referente não só às escolhas do que de fato deve ser preservado, mas, principalmente, quem vai futuramente estar se utilizando e se

²⁴ A sigla MAM significa *Media Asset Management*. Criado pela empresa TECNET, ele permite o completo gerenciamento de ativos digitais de alta resolução e possui um sistema de busca intuitivo para agilizar o fluxo de trabalho de emissoras de TV Digital. De acordo com o *website* da empresa, o sistema permite, em arquitetura escalar, controlar várias fases do processo produtivo, desde a captação, edição, pesquisa e armazenamento, recuperação de *backups* em fita LTO, controle de acesso, rastreamento de processo, monitoração e exibição até a recuperação e o *backup*.

apropriando desses dados digitais. Nesse sentido, penso que precisamos estar atentos a alguns aspectos trazidos por Couldry e Mejias (2019) sobre o colonialismo de dados digitais.

Partindo da premissa que dados são “fluxos de informações que passam da vida humana em todas as suas formas para infraestruturas de coleta e processamento”, que as nossas relações cotidianas com os dados estão se tornando coloniais por natureza, que esse novo colonialismo não acontece apenas por si mesmo, mas é impulsionado pelos imperativos do capitalismo e que o processo de colonização não é “uma aproximação de outras experiências de opressão, mas um exercício de poder altamente distintivo” (Ibidem, p.xi-xiii tradução nossa), os autores argumentam que essa nova prática de colonialismo estaria abrindo caminho para um capitalismo baseado na exploração de dados:

Se o colonialismo histórico anexou territórios, seus recursos e os corpos que trabalharam neles, a tomada de poder do colonialismo de dados é mais simples e mais profunda: a captura e o controle da própria vida humana através da apropriação de dados que podem ser dela extraídos para lucro. (COULDRY; MEJIAS, 2019, p.xi, tradução nossa²⁵).

Penso que, a partir do momento em que o acervo musical e de entrevistas da FM Cultura for digitalizado - convertendo-se do atual formato analógico para um formato digital, seguindo os padrões e normas técnicas vigentes - incluindo metadados - ele imediatamente adquire maior valor, principalmente quando colocado sob a guarda de um sistema profissional como o MAM.

Esse argumento é corroborado por Couldry e Mejias (2019, p.xiii, tradução nossa²⁶) quando os autores ressaltam que – e sob o seu ponto de vista - “o próprio conceito de dados não pode ser separado de dois elementos essenciais: as infraestruturas externas em que são armazenados e a geração de lucro a que se destinam”.

Disserto mais a fundo sobre questões inerentes ao colonialismo de dados no capítulo 4, mas acredito que são questões importantes a serem levantadas, uma vez que na atualidade a quase totalidade dos programas que são produzidos na FM Cultura são armazenados e hospedados em

²⁵ “If historical colonialism annexed territories, their resources, and the bodies that worked on them, data colonialism’s power grab is both simpler and deeper: the capture and control of *human life itself* through appropriating the data that can be extracted from it for profit”.

²⁶ “For our very specific purposes, the concept of *data* cannot be separated from two essential elements: the external infrastructure in which it is stored and the profit generation for which it is destined”.

nuvens e servidores de terceiros, portanto, sujeitos a essa recente modalidade de exploração colonial discutida por Couldry e Mejias (2019).

2.4 - O arquivo da TVE-RS

No meu trabalho de campo, busco inicialmente identificar a infraestrutura externa e verificar o atual estado e panorama dos arquivos da TVE e da FM Cultura. Como já relatado, o estado atual dos arquivos da FM Cultura foi inicialmente avaliado de forma presencial em visitas e conversas com a servidora que cuidava do mesmo antes de ser afastada pela gestão passada.

Em relação aos arquivos TVE-RS, consigo obter uma compreensão sobre os arquivos da mesma através da leitura dos trabalhos de Silva (2008) e por conversas com Alexandre Leboutte, servidor público e arquivista da TVE-RS com quem pessoalmente fiz entrevista em 2022 e mantive contato durante a pandemia em eventos virtuais como o II *Workshop* da gerência de acervo onde ele participou como representante do setor do arquivo TVE-RS e dando uma palestra.

A data é 10/03/2022. Encontro com Alexandre Leboutte no corredor da TVE e pergunto a ele se seria possível me conceder uma entrevista para a pesquisa. Ele concorda e uma hora depois eu entro na sala do Arquivo da TVE-RS. Três pessoas estão trabalhando dentro de uma sala razoavelmente grande com alguns computadores, diversos tipos de equipamentos eletrônicos como leitores de fitas analógicas/*reel-to-reel*. Peço a ele para que me conte um pouco da sua trajetória nas emissoras e ele relata que entrou na TVE por concurso público em 2002. Na época ele trabalhava em um setor de pesquisa que acabou sendo extinto. O seu trabalho no setor de arquivo começou só no final de 2005. Pergunto ao mesmo sobre os relatos que li no trabalho de Torves (2006) referentes ao descaso com o acervo da televisão, com fitas sendo desgravadas para reaproveitamento na gravação de novos programas, e se esse processo acabou apagando alguns programas de música da Casa:

Sempre se gravou tudo o que se produz né, só que não existe em lugar nenhum a capacidade de se guardar todos os documentos audiovisuais... o que sempre aconteceu no arquivo da TVE é que de tempos em tempos as fitas lotavam e tínhamos que comprar novas, mas aí durante uma época não tinha dinheiro e a ordem que vinha era desgravar tudo o que tem, deixando só um que outro. Os programas de música também foram desgravados, o programa Palcos da Vida me lembro que foi um caso marcante, chegaram e falaram, “não tem dinheiro para comprar fita, consigam fitas então”; daí nós tínhamos que fazer a seleção, tentávamos salvar a produção local - o que era daqui - e o que vinha de fora era desgravado para poder se reutilizar aquela fita, mas chegou um tempo em que

nem isso dava mais para fazer. Daí pegávamos programas de música inteiros como o Palcos da Vida com alguém tipo o Nei Lisboa ou algum outro artista, salvávamos 3 músicas dele em uma fita DVC-PRO, que veio para substituir o modelo de fitas anterior, e assim íamos fazendo com os demais, salvando só algumas músicas dos *shows* inteiros. Isso foi sendo feito de tempos em tempos. Aí lá em 2005, 2006 encontramos uma solução que não é a mais adequada, mas que ajudou a salvar bastante coisa que é a gravação desse material em DVD e posterior cadastro desse material no sistema da videoteca que é o sistema que faz o gerenciamento desse material. Dessa forma se garantiu a manutenção, mas por outro lado o DVD é uma mídia muito frágil né, o conteúdo pode acabar ficando inacessível. Eventualmente algumas coisas que foram para DVD acabaram se perdendo. A solução para isso foi a vinda do sistema do VSN Explorer/MAM, mas que também não é perfeito, tem seus problemas. (Alexandre Leboutte, entrevista, 10/03/2022).

Após esses apontamentos iniciais fico curioso para saber mais sobre o que seria esse sistema que ele chamou de VSN Explorer/MAM e quais são as similaridades com o sistema MAM da EBC, visto que nós dois havíamos participado do evento/*workshop* virtual organizado pela emissora pública nacional. Para responder a esse meu questionamento ele então passa a me relatar detalhes sobre o planejamento e processo de digitalização das emissoras que teve seu início no ano de 2014:

Para ter uma ideia geral, em 2014 foi feito o planejamento da compra dos equipamentos para efetuar a digitalização total da emissora. Ainda em 2014 foram compradas as câmeras de vídeo digitais com cartão de memória e só depois, em 2015/2016, que compraram os equipamentos, que começaram a ser instalados só lá por 2016/2017. No arquivo a gente começou a trabalhar com VSN Explorer em 2018, inicialmente arquivando somente um único programa, o Estação Cultura, o resto tudo era com fita ainda. As fitas funcionam aqui em um outro sistema, chamado videoteca, de gestão de conteúdos analógicos. Daí depois aos poucos fomos aprendendo e começamos a trabalhar com outros programas de música como o Radar, os telejornais e outros. (Alexandre Leboutte, entrevista, 10/03/2022).

Pergunto então a ele como que eram os processos de produção de conteúdo e arquivamento antes da chegada desses equipamentos e câmeras com recursos digitais:

Em suma, antes tudo funcionava por meio de fitas! Todo o processo de funcionamento de produção de conteúdo, da emissora, de jornalismo, da programação era assim... saíam o cinegrafista, o repórter com uma câmera com fita analógica, iam pra rua, gravavam as entrevistas e as imagens. Depois eles vinham pra cá com aquela fita, iam pra ilha de edição e ali se montava as matérias e os programas. Do resultado dessa edição era gravada uma fita que ia pro ar e esse material vinha depois para ser arquivado em fita aqui no arquivo. (Alexandre Leboutte, entrevista, 10/03/2022).

Questiono ele então sobre as mudanças ocorridas nesse processo de produção da Casa depois da adoção do sistema digital e como foi feito o planejamento para a implementação do

mesmo. De acordo com o interlocutor, o planejamento foi feito para que as fitas não fossem mais utilizadas em nenhum local da Casa, e esse processo foi sendo implementado aos poucos:

Agora, com a digitalização, tu fazes a captura das imagens lá fora e tudo é armazenado em um cartão de memória inserido direto na câmera digital, esse material é ingestado e depois entra o *software* VSN Explorer e o MAM, esse grande gestor do fluxo digital. Aqui no arquivo o MAM atua como gerenciador e fazendo todos os fluxos da Casa funcionarem. Digamos que ele é o grande cérebro, a grande memória, o armazenador e gerenciador desses fluxos sabe, então resumindo o processo, o conteúdo chega da rua, entra na Casa, é ingestado e daí em diante ele segue todos os fluxos, desde edição, exibição, arquivamento. Quando chega no arquivo, a partir daí, tudo ocorre por dentro do VSN Explorer/MAM. (Alexandre Leboutte, entrevista, 10/03/2022).

Eu fico um pouco confuso, em função da rápida explicação e o volume de informações novas. Peço então para que ele me esclareça um pouco mais sobre essas terminologias, tecnologias e *softwares*. O VSN Explorer é parte do MAM? O que significa ingest/ingestar?

O VSN Explorer é um *software* da empresa VSN, e trabalha junto com outros aplicativos e programas vinculados. Por exemplo, nós gravamos alguns programas por meio do VSN auto rec, que é um sistema automático de gravação da programação. Depois esse material vem pra nós, para gente arquivar, daí a gente faz algumas edições dentro próprio VSN, faz a catalogação, insere os metadados e só depois que a gente faz o processo que chamamos de “enviar pro MAM” para armazenamento. Então é um sistema complexo, tu imaginas que antes tinha alguém que carregava uma fita de um lugar para o outro, e agora não tem mais essa pessoa que faz esse trabalho, não tem mais esse monte de equipamento analógico. Lógico ainda tem as ilhas digitais, são as ilhas com *software* da Adobe de edição e as ilhas com o *software* de edição Edius, que é o que a gente tem e usa aqui no arquivo. Ingest é a porta de entrada no sistema, antes tu pegavas aquela fita e colocava num VT, agora tu colocas tudo num leitor de cartão que está diretamente ligado ao VSN/Explorer ou o MAM que é o cérebro da coisa, ele vai fazendo seus fluxos com os profissionais que vão utilizar aquele material, como o editor de imagens, o repórter, o editor de texto e por aí vai, mas tudo foi sendo implementado na Casa aos poucos. (Alexandre Leboutte, entrevista, 10/03/2022).

Nesse momento da conversa começo a perceber o quanto o arquivo da FM Cultura está atrasado e defasado em relação às práticas já implementadas na TVE-RS, sua coirmã. Começo a me questionar os motivos que levaram os gestores do passado a fazer um planejamento para a manutenção e digitalização dos arquivos da TVE-RS, ao passo em que ignoraram naqueles tempos esses processos no tocante aos arquivos da FM Cultura. Questiono então o interlocutor para saber onde exatamente esses arquivos digitais ficam armazenados:

Eles ficam em um grande servidor aqui da Casa que os técnicos chamam de *storage*. Não é nem um servidor só, sabe, é um *rack* contendo uma espécie de gavetas, um complexo

de memórias. São equipamentos de grande capacidade e tudo está interligado em uma rede, e não tem só uma “via” por onde esse fluxo anda, seriam como estradas contendo conteúdos que somente algumas pessoas podem acessar e andar. Por exemplo, o Jornalismo trabalha no fluxo de uma estrada, a parte da área de programação trabalha em outra estrada, mas tudo isso vai se relacionar por meio do MAM e do VSN Explorer. (Alexandre Leboutte, entrevista, 10/03/2022).

Pergunto então a Leboutte se todos os arquivos são armazenados. Ele me responde que não:

Eventualmente a gente faz uma gestão para saber o que vai ser arquivado ou não; e, quando decidimos guardar, nós fazemos a catalogação, tomando o cuidado de inserir os metadados no sistema VSN Explorer para conseguir achar ele depois, quando alguém quer buscar esse material. Agora mesmo eu estava olhando a grade de programação e me pediram o programa Obra Prima que é produzido pela OSPA, a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Ele vai ao ar toda quinta e não está sendo produzido em janeiro e fevereiro, daí a solução é colocar reprises. Os produtores então pedem pra gente, nós baixamos o programa do sistema do MAM e enviamos para o editor/produtor, que vai colocar em exibição na grade de programação. (Alexandre Leboutte, entrevista, 10/03/2022).

Eu acho bastante didática e interessante a analogia que o interlocutor faz com estradas, vias, fluxos e redes. Esse início de conversa com Alexandre amplia os meus horizontes, pois ele deixou evidente que não basta apenas digitalizarmos o arquivo da FM Cultura, há uma segunda necessidade que é a integração desses materiais já digitalizados ao sistema do MAM e do VSN Explorer. Fazendo uso da mesma analogia, menciono para o arquivista que pelo meu diagnóstico inicial e pelas conversas com os servidores da Casa que cuidavam do arquivo da FM Cultura, é evidente que o mesmo se encontra fora dessas estradas, um material estacionado no tempo.

Nesse contexto ele passa então a mencionar apontamentos decorrentes da experiência virtual vivida no seminário promovido pela EBC, enfatizando que sob o seu ponto de vista enquanto arquivista, seria importante que o governo incentivasse uma maior integração entre a TVE e a EBC. Isso contribuiria significativamente para a atualização técnica do quadro funcional e, conseqüentemente, para uma melhor preservação do material:

Pelo que a gente viu lá naquele seminário da EBC eles têm integrado lá rádio e TV, no sistema deles. No nosso sistema nós só temos a TV integrada. Esse tipo de coisa, nós também temos a necessidade de conhecer melhor, se a gente tivesse a oportunidade de ir até à EBC e aprender como é que faz lá, porque aqui ele foi implementado assim meio na base do “tem que colocar”, e nós no arquivo fomos aprendendo meio que fazendo. Seria interessante que a gente tivesse oportunidade de saber como funciona lá para, no caso de trazermos para cá essa parte integração da Rádio no VSN Explorer/ MAM, não precisaríamos trabalhar na base do fazendo e errando; seria ideal se a gente já começasse fazendo do jeito certo, pegando essa base com quem já tem experiência. (Alexandre Leboutte, entrevista, 10/03/2022).

O relato do interlocutor me passa a impressão de que o planejamento de implementação do sistema de digitalização do arquivo da TVE pelos gestores das administrações passadas não foi o mais adequado. Independente dos motivos para isso ter ocorrido, acredito que quando se trabalha com tecnologia nova e especializada em qualquer empresa, o ideal é que o empregador disponibilize aos seus funcionários um treinamento adequado, ainda mais levando em consideração que estamos aqui tratando de um órgão público, pois planejamento de gestão pública visando qualidade e continuidade do serviço público, quando bem feito, significa otimização de tempo, recursos e excelência do serviço, o que de fato não ocorreu. Leboutte relata que em junho de 2019 ocorreram problemas técnicos com o VSN Explorer e o MAM, fazendo travar algumas ferramentas do sistema e dificultando o sistema de gravação e a conversão dos arquivos digitais dos programas produzidos. O material a ser arquivado passou também a ser armazenado em pastas de rede que, por sua vez, não tinham como ser gerenciadas por dentro do *software* especializado e adequado para essa função. O arquivista relata que esses problemas foram, em parte, decorrentes de todo o processo de desestruturação da Fundação Piratini ocorrido durante o Governo Sartori, com demissões de servidores e pessoas em cargos comissionados e adesões de funcionários ao plano de demissão voluntária.

Leboutte menciona que algumas dessas pessoas que saíram cumpriam papel importantíssimo na manutenção e operacionalidade do arquivo, problemas esses que até hoje não foram totalmente reduzidos:

É como se nós tivéssemos uma estrutura viária toda asfaltada e de repente travou tudo, tivemos que começar a fazer caminhos por fora, pelo “areião”, faz um atalho aqui, um atalho ali... e o nosso sistema começou a virar isso, tivemos que inventar um monte de soluções e gambiarras, para mim isso foi resultado direto do desmonte e do fato também de que as vezes o conhecimento aqui na Casa fica na mão dos CCs que vão embora e levam o conhecimento consigo. Aqui no nosso caso saíram os CCs e os únicos 2 funcionários da Casa que tinham conhecimento técnico de como tudo funcionava, e com o tempo fomos ficando pendurados no pincel... o planejamento inicial, que era ter o VSN Explorer como o grande sistema de gestão da informação e dos fluxos, foi ficando inviabilizado, inclusive por falta de manutenção técnica, pois ficamos um período sem manutenção da empresa VSN, pois parece que ocorreram problemas na parte financeira e pagamentos. (Alexandre Leboutte, entrevista, 10/03/2022).

Pergunto ao arquivista como está então a situação atual dos arquivos da TVE agora que – pelo menos ao que parece – o vírus da Covid-19 está enfraquecendo e estamos aos poucos ensaiando uma tentativa de volta normal da rotina de trabalho:

Agora está voltando aos poucos, a gente arquiva o material, envia pro VSN, faz a catalogação e vai buscar eventualmente quando precisa. O tempo inteiro estamos fazendo a “ingestão” de novos conteúdos que serão utilizados lá na frente. O trabalho no arquivo lida com os 3 tempos, a gente trabalha sempre no presente, olhando pro futuro e buscando confiar no passado. Nosso trabalho é sempre trabalhando agora para o que vai ser utilizado depois, ou então trabalhando no agora, mas buscando o que foi feito no passado. (Alexandre Leboutte, entrevista, 10/03/2022).

Conclui-se, a partir do exposto, que o trabalho em arquivos é algo bastante complexo, envolve uma ampla gama de profissionais e demanda conhecimento especializado nos mais diversos setores. A soma de fatores como: o tempo de demora entre o planejamento e a implementação do sistema de digitalização do arquivo das emissoras, agregado ao desmonte promovido pela gestão do Governo Sartori teve profundas implicações, com reflexos que até hoje se fazem presentes para os profissionais do arquivo da TVE-RS.

2.5 - Minha entrada na área da comunicação pública: algumas considerações e reflexões sobre o campo

Mês de julho de 2014. O Brasil e a cidade de Porto Alegre estão em ebulição, para muitos o clima é de euforia, como há tempos não se vê. Com o início da Copa do Mundo de futebol no país, o famigerado bordão “não vai ter Copa”, bem como os diversos gritos de protesto e indignação da população ocorridos nos últimos tempos, por menores preços das passagens de ônibus e contra a corrupção estão sendo anestesiados - pelo menos temporariamente.

Eu me encontro bastante animado, nem tanto com o evento em si, mas sim com a minha nova situação profissional. Não faz muito tempo que eu consegui aprovação em primeiro lugar no concurso público da Fundação Piratini para ocupar a função de produção e direção musical.

Logo que me formei em 2013, eu havia decidido voltar a morar e tentar ganhar experiência de trabalho no Brasil, as perspectivas no país eram ótimas, o índice de desemprego era baixíssimo. Além disso, também pesou na minha escolha a possibilidade de voltar a ter um contato mais

próximo com a música brasileira que sempre ocupou um lugar especial na minha formação e no meu coração.

Mas o período antes de eu começar a trabalhar nas emissoras públicas não é fácil. Embora eu tenha tido o privilégio de ter tido boa educação ao longo da vida e o Brasil estivesse em uma situação favorável economicamente, o fato é que não é fácil sobreviver como músico e profissional do áudio no país.

Quando você tem o privilégio de estudar fora do Brasil, como eu tive, e depois volta ao país para trabalhar, existe uma certa pressão social para que você seja bem sucedido, mas não existem garantias e seguranças quando se opta por trabalhar na indústria da música, nem no Brasil e acredito que em nenhum outro país, ainda mais quando se trabalha com sonoridades e gêneros fora do circuito comercial.

Os diversos relatos etnográficos acumulados provenientes da disciplina da etnomusicologia ao longo de sua história demonstram que existe uma ampla gama possível de trabalhos na indústria da música como um todo – pelo menos era assim até vir a pandemia em 2020 – mas de fato existem pouquíssimos empregos formais. Por isso a escolha de querer viver de música acaba muitas vezes carregando diversas inseguranças, incertezas e precariedades àqueles que fazem essa escolha profissional.

É normal passar por momentos de incertezas e dificuldades no âmbito pessoal e profissional quando os bicos e cachês de botecos e bares na cidade mal pagam os custos de alimentação e transporte. A aprovação no concurso público para trabalhar no ambiente de TV e rádio pública cai como um bálsamo, um sonho que é alimentado desde a minha graduação.

Durante o meu último ano de graduação eu tive a oportunidade de ter uma aula e conhecer um dos diretores técnicos de engenharia da BBC do Reino Unido. Um grande número de alunos da Universidade, tanto do meu curso quanto de outras áreas almejavam, depois de formados, conseguir uma vaga de trabalho nas emissoras públicas do Reino Unido e, por consequência, o teatro onde a aula foi dada estava cheio.

Na época, ele detalhou uma ampla reforma que estava sendo feita nos estúdios da BBC de Londres, dando especial ênfase ao início do processo de migração que a emissora estava fazendo em direção à adoção de um novo sistema de radiodifusão sonora digital conhecido como DAB (*Digital Audio Broadcasting*).

Segundo dados trazidos por ele durante a aula, em alguns anos aquele sistema iria aos poucos ser adotado como padrão em todas as rádios europeias e aos poucos ir substituindo o tradicional sistema de modulação em frequência (FM). Ao final de sua aula ele nos convidou para tomar uma cerveja em um *pub* local e eu fui. Posteriormente, quando estávamos no bar, eu perguntei para ele quais seriam as “*skills*” mais importantes para conseguir trabalhar em televisão e rádio, e o mesmo me respondeu com a seguinte frase: “O mais importante é saber fazer um bom café e ser uma pessoa agradável de conviver.”

Embora a primeira pareça uma resposta simplória e genérica, há muita verdade nessa frase. Penso que no atual paradigma socioeconômico, a experiência profissional e as habilidades de comunicação e relacionamento interpessoal, também conhecidas como *soft skills*,²⁷ são tão importantes quanto os títulos acadêmicos e o conhecimento técnico. Assim que entrei na TVE-RS e na FM Cultura, a importância dessas habilidades interpessoais de relacionamento e comunicação logo se mostraram fundamentais para que eu conseguisse tanto ser efetivado no cargo quanto para que, ao longo dos anos, eu conseguisse firmar conexões significativas com os meus colegas de trabalho, atendendo suas demandas musicais e técnicas.

No presente, essas habilidades se mostraram ainda mais primordiais para que eu conseguisse realizar as tarefas de campo dessa pesquisa etnomusicológica. Ninguém faz televisão e rádio sozinho, é um trabalho em cadeia e coletivo por natureza. O trabalho musical de um artista para ser divulgado na rádio, por exemplo, depende do trabalho de produtores e jornalistas que, por sua vez, dependem dos locutores, que dependem do trabalho dos operadores de áudio, que dependem dos profissionais e engenheiros técnicos que trabalham na manutenção das antenas e retransmissoras, que dependem de uma eficaz habilidade de gestão e coordenação das diretorias para manter tudo funcionando de modo organizado e eficaz. Em última instância, todos dependem da atenção do ouvinte e telespectador, talvez a mais importante, pois sem isso quase todo o trabalho perde o sentido.

2.6 - Desvendando os processos de construção da identidade musical da FM Cultura e a sua inauguração

²⁷ “Habilidades interpessoais”, termo em inglês comumente utilizado no processo da definição de competências subjetivas como a habilidade de se relacionar com pessoas dentro de um ambiente.

A minha primeira escuta dos arquivos já digitalizados da FM Cultura no meu computador pessoal, em janeiro de 2022, tem como escolha inicial um arquivo em .mp3 que diz: “Loc. de inauguração FM Cultura”. A curiosidade é grande. Como está a qualidade do áudio? Será que o arquivo sonoro tem ruídos? Quem fez essa locução? Quem já estava por lá na FM Cultura performando naqueles estúdios há mais de 30 anos atrás, quando eu ainda era um bebê?

Abro o arquivo .mp3 e uma voz grave masculina desconhecida começa a narrar: “A Rádio FM Cultura passa a transmitir neste momento a solenidade de sua inauguração”. Na sequência, uma voz feminina em tonalidade médio-grave e imponente risca o ar:

A partir deste momento gostaríamos que nossos ouvintes compartilhassem de uma cerimônia muito especial para nós da Rádio FM Cultura; dentro de alguns instantes esta emissora, que tem na direção Liane Milanez Pereira, estará sendo oficialmente inaugurada pelo Governador do Estado Pedro Simon que já se encontra aqui nas dependências da Fundação Piratini Rádio e Televisão Educativa. (Ivette Brandalise, Locução de inauguração da FM Cultura²⁸ em 20/03/1989).

Na tentativa de desvendar os processos de construção da identidade musical da FM Cultura busquei conhecimento com duas mulheres de grande relevância para a área da comunicação que participaram da inauguração da Rádio: Ivette Brandalise e Liane Maria Milanez Pereira.

Entrevisto Liane por meios virtuais no dia 14/03/2022. Liane fez um doutorado discutindo a questão das desconstruções das TVs Públicas. Ela é jornalista, pesquisadora, doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM-USP) e mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP (2005). Liane reside em São Paulo desde 1991 onde trabalhou em vários veículos de comunicação e mídia, mais de 25 empresas, entre eles, Agência Estado, Folha de São Paulo, Rádio Jovem Pan, Gazeta Mercantil e Valor Econômico. Ela se mostra bastante crítica em relação às condutas do governo federal frente às suas políticas de comunicação pública, e tem cacife para isso, pois foi gerente executiva da Rádio MEC – Rio de Janeiro (ACERP/EBC) entre maio de 2007 e dezembro 2011, inclusive escreveu livros contando as histórias da Rádio MEC e da TVE Brasil, incorporadas pela Empresa Brasil de Comunicação. Comenta: “Hoje a TV Brasil é essa merda que está aí com o Bolsonaro”.

²⁸ Áudio disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=Ty_M-jeuaBE&t=91s>

Liane tem uma ligação histórica com as emissoras públicas do Rio Grande do Sul e, assim como Luiz Henrique da Fontoura, também foi peça fundamental na construção da FM Cultura e na formação da sua identidade musical, tendo inclusive ocupado o cargo de primeira diretora da Rádio FM Cultura (1989-1991). Posteriormente, em 2003, ela foi convidada pelo Secretário de Comunicações do Estado do Rio Grande do Sul da época, para assumir a presidência da Fundação Cultural Piratini Rádio e Televisão, cargo que ocupou até 2004.

A entrevista se mostra bastante fecunda. Liane me conta detalhes sobre todo o período de fundação da Rádio. A interlocutora mudou e reformulou todo o projeto técnico da Rádio. No projeto inicial o plano era a contratação de locutores-operadores e, para evitar acúmulo de função, ela fez questão de que as funções fossem separadas, pois a Rádio demandava locutores especializados, capazes de ler nomes de compositores de músicas clássicas, por exemplo.

Ao final ela conseguiu de modo quase heroico “salvar” a mesma, pois a Rádio, à época, se encontrava sob sério risco de perder a sua concessão e teve que ser inaugurada às pressas:

Eu tenho um orgulho muito grande da criação dessa Rádio. Eu tenho vontade de escrever um livro sobre a Fundação da FM Cultura. Eu acho essa história muito importante, foi uma coisa tão bonita sabe, quando entrei lá nós tínhamos apenas 2 meses para colocar ela no ar, sob pena de perder a concessão... Não existia uma rádio pública FM, só tinha a Rádio Sociedade que também era uma emissora pública, mas AM. As outras emissoras FM tinham outro tipo de programação, mais comercial. Eu fui contratada em novembro e a Rádio tinha que entrar no ar, em caráter experimental, até fevereiro, ou seja, mesmo sem ter inaugurado ela oficialmente nós tínhamos que colocar o sinal no ar... eu fiz uma pesquisa intensa sobre os tipos de rádio que existiam em Porto Alegre e o que faltava... tive 2 meses para montar e executar um projeto, contratar pessoas e criar uma situação, e na época já era obrigatório ter concurso público. A concessão da FM Cultura havia sido conseguida pelo Cândido Norberto (jornalista e político brasileiro)... se passaram muitos anos desde que a concessão inicial havia sido obtida e todas as gestões que sucederam ele, e foram várias, elas faziam uma prorrogação dessa concessão, mas já estava no limite não tinha mais como prorrogar... e depois que a Rádio entrou em caráter experimental ela já estava salva, não perderia mais a concessão. A primeira coisa que eu fiz foi conversar com ele sobre os desejos que ele tinha pra Rádio, até porque foi o governo dele que tinha conseguido a concessão. Depois fui falando com todo mundo. Tentei fazer uma rádio plural e pública e fui conversando com o tribunal de contas, secretaria de cultura, de comunicação, tudo sabe... existia na época um conselho do Governo do Estado que tinha todos os secretários inclusive o da cultura, e eu tinha que ir lá falar com eles e pedir autorização para fazer as coisas. Eu tive que pedir pra eles autorização para poder contratar pessoas em caráter emergencial, porque senão a Rádio não entraria no ar, não tínhamos tempo para fazer concurso. Depois eu fiz um concurso, mas foi uma luta... Eu contratei o pessoal emergencial em uma parceria com o sindicato dos jornalistas e dos radialistas. Eu estabeleci que só contrataria pessoas que estivessem desempregadas, e com isso consegui o apoio deles. Teve também toda uma coisa de preparar essas pessoas para o trabalho de Rádio, na época, então consegui trazer gente de fora para dar treinamento para aqueles jornalistas, nem todos tinham ampla experiência em rádio. Ensinamos a fazer programação musical, como organizar a discoteca, foi uma coisa maravilhosa. Terminamos esse curso e eu já estava com a equipe montada e tudo dentro dos conformes

das leis trabalhistas. Eram 9 jornalistas, 3 por turno cada um 5 horas e se trabalhava 7 dias da semana. Era bem diferente de hoje, onde as rádios trabalham com o mínimo. (Liane Milanez Pereira, entrevista, 13/03/2022).

Antes de fundar a FM Cultura, Liane revela que, à época, fez visitas a algumas rádios-padrão que poderiam servir como referências ao que viria a ser a FM Cultura. Ela conta que visitou a Rádio Cultura de São Paulo AM e FM, a Rádio JB que “era maravilhosa na época, a melhor do Brasil, a Rádio Eldorado de São Paulo e a Rádio MEC no Rio de Janeiro que era a antiga Rádio Sociedade”. Nessas visitas a interlocutora menciona que aproveitou dessas viagens para também aprender sobre a tecnologia usada; “algumas rádios usavam DAT²⁹ e na FM Cultura se usava LP”. Ela também aproveitou para “costurar” parcerias com essas rádios, para ter programação. Ela queria que a FM Cultura “abrisse o leque” e interagisse com outras emissoras do Brasil, quebrando um pouco dos “bairrismos do gauchismo tradicional” e onde a música ocupasse um papel de destaque. No relato abaixo ela também traz detalhes sobre como pensou o formato de programação da FM Cultura e sobre pressões ligadas a certos grupos e movimentos musicais que ela teve que enfrentar para manter os ideais de programação construídos pelo grupo formado pela sua gestão:

Eu pensei: - Como é que tu fazes uma rádio pública FM em uma capital e com alcance limitado? Aí eu fui vendo o que não tinha na cidade. Eu não podia fazer uma rádio popular só, eu procurei fazer uma rádio cultural que eduque, que dê um bom gosto na população e que atraísse as pessoas, o que eu queria era isso sabe, uma rádio educativa através da cultura e da música. A música tinha um papel fundamental. O pessoal dizia assim, pobre não gosta de música clássica e eu respondia, como que não? Hoje eu vou nos concertos aqui no parque Ibirapuera e tu tem que ver, os vendedores, os ambulantes sentados ouvindo música clássica. A música qualquer que seja ela, comunica demais, né. Mas essa Rádio nasceu eminentemente musical com um pouco de jornalismo, na pesquisa que eu encomendei à época eu vi. O ouvinte de música clássica era madrugador, o ouvinte de Jazz era notívago, e ao longo do dia se mesclava. Então eu abria com música clássica, das 7h às 10h. Depois eu vinha com MPB até 12h. Das 12h às 13h eu vinha com os clássicos populares. Das 14h às 18h MPB, das 18h às 20h era música instrumental, das 20h às 22h era música clássica e depois entrava o Jazz. Eu não coloquei nada de gauchismo, eu fui pressionada por eles, mas eu disse: - Não, vocês já têm as rádios pra isso! Quando eu estava de presidente da TVE anos depois queriam colocar músicas ecumênicas católicas e evangélicas lá na Rádio, mas eu prefiro colocar umbanda. Colocamos música internacional também, quando tu colocas uma boa música internacional junto com a nacional tu valoriza uma e outra! (Liane Milanez Pereira, entrevista, 13/03/2022).

²⁹ DAT – *Digital Audio Tape*: é um tipo de fita cassete lançado no final dos anos 80 pela empresa Sony e que permite a gravação de dados no formato digital com *sampling rates* maiores do que o CD - Compact Disc. DAT foi amplamente utilizado na indústria de gravação de áudio profissional na década de 1990 e eram frequentemente usadas por emissoras de rádio pois - dependendo do processo técnico operacionalizado na emissora - a fita poderia servir como *backup* para uma eventual transmissão de emergência em caso eventuais problemas técnicos

A programação musical da Rádio inicialmente era feita exclusivamente com discos de vinil, alguns comprados e outros doados pelos ouvintes, algo um tanto curioso quando pensamos na atualidade onde quase tudo já é digitalizado. No relato a seguir ela detalha esses processos e também discorre sobre a maneira como foram traçadas as diretrizes da programação e a recepção inicial do público logo após a inauguração da FM Cultura.

[...] Para traçar as diretrizes da programação eu reuni um grupo de pessoas, fiz uma pesquisa de opinião com uma empresa gaúcha para traçar o projeto, mas daquelas assim onde tu reúnes um universo de pessoas. Montei o projeto, submeti pra aprovação do conselho do Governo do Estado e tive muito apoio da direção da TV e da sociedade como um todo. Duas horas depois que entramos em caráter experimental daí recebemos o primeiro telefonema e daí não parou mais: - Que coisa maravilhosa essa Rádio! Parece que a gente está na nossa casa ouvindo música. Nós não tínhamos disco quando a Rádio entrou no ar, daí juntamos a minha discoteca particular e mais a do Betão, o Humberto Andreatta, que levou toda a discoteca dele, todos nós levamos os nossos discos, e no final do ano eu consegui uma verba e conseguimos comprar 300 discos entre clássicos e populares. Eu só trouxe gente da área da música pra fazer a programação musical. Nas rádios comerciais os programadores musicais eram os divulgadores das companhias de disco. Eu fiz diferente, eu trouxe o Flavio Oliveira pra me ajudar a montar o projeto da música clássica, a Jaqueline Chala, o Luiz Henrique, a Sofia de Curtis, o Sergio Karam que fazia o programa de Jazz e de música popular. Na época fomos em uma loja de discos e compramos 300 discos que era o dinheiro que tínhamos, voltamos e catalogamos tudo. Também montei uma discoteca. Quando começamos a receber ligação dos ouvintes logo começamos a pedir doação de discos, e teve um ouvinte em especial que estava substituindo toda a discoteca dele de LPs por CDs e nos doou toda a discoteca dele. CD era muito caro para nós. Depois que a Rádio entrou no ar era uma loucura, o telefone não parava mais de tocar. A Rádio passou a ser ouvida em todo o lugar, nos consultórios médicos, nos escritórios de arquitetura, em todos os ambientes era a Rádio FM Cultura que tocava, porque não tinha comercial e de hora em hora tinha o prefixo, um noticiário curto... e eu proibi de repetir música em um intervalo de 15 dias! Nas rádios comerciais, por determinação das gravadoras as músicas tinham que ser repetidas e nós não deixávamos isso acontecer! Era uma exigência de trabalho dos programadores. Foi um sucesso, uma coisa assim que dá orgulho. A gente fazia reunião semanal e discutia tudo, se tivessem que fazer críticas para mim faziam, foi uma das rádios mais democráticas em que já trabalhei, não existe rádio de ninguém ou uma emissora! Existe o coletivo e eu sempre defendi isso, nunca me senti uma chefe, sempre me senti como eles ali, nós estávamos em um trabalho coletivo e se a gente não pegasse as coisas juntos elas não aconteciam e essa Rádio aconteceu por isso. (Liane Milanez Pereira, entrevista, 13/03/2022).

O relato acima marca um diferencial da FM Cultura em relação às emissoras comerciais. Uma programação que não é baseada em interesses comerciais e práticas como o jabá, mas nem tudo são flores e elogios quando se trata do assunto FM Cultura. Em conversa informal, um dos servidores da FM Cultura que obviamente não posso revelar o nome e nem o cargo, por questões éticas, me relata há bastante tempo atrás um diretor da FM Cultura ligado ao movimento

tradicionalista gaúcho cobrava jabá dos músicos para a participação em programas da FM Cultura. Cabe lembrar que na FM Cultura o cargo de diretoria sempre foi ocupado por uma indicação política. Não pretendo entrar em méritos especulativos e muito menos fazer juízo de valor dos relatos que ouvi, deixo essa tarefa para o leitor. A condição de *insider* no campo de um lado permite ao pesquisador ter acesso a informações privilegiadas, mas por outro exige cuidado redobrado com as questões éticas e até com possíveis retaliações futuras, pois a relação do pesquisador com o campo não se encerra com a pesquisa. O campo da comunicação pública é ruidoso e delicado, iminentemente político e marcado por interesses pessoais, ingerências governamentais e disputas de poder; a música, nesse contexto, acaba sendo um espelho dos mais diversos tipos de posicionamento, tanto ideológico quanto cultural.

Ao longo desses anos todos trabalhando lá dentro, certa vez ouvi por parte de um ex-funcionário em cargo comissionado ligado a movimentos musicais populares como o pagode e o funk carioca com influência do *Miami Bass*, a crítica de que a programação da FM Cultura seria elitista, voltada a uma esquerda branca e que ali não se dava espaço às músicas que se escutam na periferia. Procurei então, junto aos meus interlocutores, aprofundar um pouco nessa questão. Durante a entrevista com Liane eu comentei com a mesma sobre a existência dessa crítica, e perguntei a ela se ela considerava a mesma válida. Ela me respondeu que quando era diretora fez um trabalho de levar a Rádio junto às escolas e às comunidades, mas que a crítica é válida quando se leva em consideração aspectos como o primeiro *slogan* de publicidade criado para a FM Cultura que dizia: “Rádio FM Cultura, para ouvidos de fino trato”:

Quando a Rádio foi inaugurada ocorreu uma festa bonita, foi o Governador, todos os secretários de estado, a comunidade intelectual, os músicos todos foram convidados, o pátio ficou lotado de gente. Na época o presidente da TVE era o Alfredo Fedrizzi, a diretora da TVE era a Rosa Crescente e o diretor de programação o Eduardo Crescente, pessoas talentosíssimas. E aí o Fedrizzi se propôs a fazer uma primeira campanha de publicidade, e foi um pouco elitista sim, hoje eu vejo, ela dizia: “Rádio FM Cultura, para ouvidos de fino trato”. Colocamos em cartazes, *outdoors*, de carro. Tu ias pro brique da redenção no domingo e era todo mundo de radinho ouvindo a FM Cultura, virou status. E se fez um trabalho também dentro das comunidades, de tentar fazer com que essa rádio fosse ouvida nas escolas. Eu acho que essa Rádio, e eu conheço muito de rádio no Brasil, essa Rádio nasceu com esse espírito musical. De ser o elo de ligação entre cultura, educação e o ouvinte. (Liane Milanez Pereira, entrevista, 13/03/2022).

Uma das coisas mais interessantes do trabalho de campo dessa pesquisa é que as ideias dos interlocutores em muitos pontos acabam se inter cruzando e muitas vezes se complementam. Liane

tocou em pontos muito importantes como, por exemplo, a programação musical das emissoras³⁰. O mesmo aconteceu na entrevista feita com o músico Leandro Maia, um outro personagem muito importante na luta política pela manutenção das emissoras. Esses aspectos políticos que Leandro trouxe durante esse trecho da entrevista são mais aprofundados no capítulo 3, mas é importante que se traga aqui um pouco da visão de Leandro sobre a programação da FM Cultura:

A TVE e a FM Cultura são fundamentais na minha vida musical em 2 eixos básicos, o primeiro deles é na minha própria formação musical, pois é a emissora que tocava os gêneros musicais que me interessavam, o tipo de música que eu gosto com a diversidade de programação compatível também com meu interesse, que passa pela música erudita, jazz, choro, música clássica, música instrumental e pela canção popular brasileira que é o meu fazer, né. Então, a primeira influência da FM Cultura é como ouvinte, como espectador, tendo as emissoras como fonte de informação, todo esse processo de acompanhar elas. Na medida em que eu fui me formando um músico, fui gravando trabalhos e produzindo, a FM Cultura foi sendo o espaço que eu encontrei para conversar com o meu público e também para que público da FM Cultura pudesse ter acesso ao meu trabalho. É um tipo trabalho que ele não circula em outras emissoras, o tipo de música que eu faço, independente, canção popular brasileira, etc... e até mesmo em outras emissoras públicas, muito pelas suas características não comerciais e pelo fato de não estar em um circuito que paga pela programação... acho que a FM Cultura há muito tempo desenvolve essa característica de programação diferente de uma rádio comercial que geralmente busca segmentar o seu público, né. As rádios comerciais costumam tocar um determinado tipo de música, então, se tu queres ouvir um determinado tipo de música tu põe em uma rádio específica, se tu queres outro tipo de música tu põe em outra. A gente sabe que existem alguns aspectos da música comercial dentro das rádios comerciais. Ao mesmo tempo em que elas veiculam o seu repertório de forma segmentada, existem pressões das gravadoras, o jabá, a prática de propaganda musical disfarçada de programação musical. Se a gente pegar algo como 50 rádios comerciais, dessas 50 tu vais identificar que o repertório vai se restringir só a 3 ou 4 gêneros musicais e a FM Cultura, na medida do possível, consegue contemplar uma diversidade musical maior do que todas essas outras 50 abarcaria. (Leandro Maia, entrevista, 07/04/2022).

Diversos outros cruzamentos dos assuntos acima mencionados também aconteceram durante entrevista realizada com o programador da FM Cultura José Fernando Cardoso. O “Zé” começou a trabalhar na FM Cultura como programador musical no dia 07/02/2002. Portanto, em 2022, completou 20 anos trabalhando na FM Cultura. Na entrevista falamos sobre música, política e perspectivas de futuro para as emissoras e detalhes sobre as suas práticas profissionais relacionadas à programação da emissora:

³⁰ Neste vídeo da época da inauguração da FM Cultura Liane, em entrevista, nos relata mais detalhes. <<https://www.youtube.com/watch?v=3w5il6DootQ>>

Fora os programas segmentados, a programação básica da FM Cultura sempre foi música popular brasileira. Logo que eu entrei pra trabalhar na FM Cultura eu fiquei encarregado da programação da manhã, esse foi primeiro horário que eu peguei e hoje também é assim. Coincidentemente eu também estou fazendo a programação do horário da manhã, me lembro que eu perguntei pra diretora da época: - E dentro desse conceito de MPB entra o que? E ela disse: - É música popular feita no Brasil, qualquer gênero, qualquer época, vai fazendo e a gente vai vendo se tá legal ou se não tá. Porque às vezes se tu colocas novidade demais o público pede os clássicos, se tu puxas pra umas coisas assim não tão comuns, daí falam que a Rádio tá muito “lado B”. Eu misturo tudo, né. Eu boto assim do Rock Gaúcho à Tropicália, da Bossa Nova ao Samba de Raiz, do pessoal aqui da MPG - Música Popular Gaúcha à Vanguarda Paulista, artistas da atualidade, da MPB dos anos 1970/1980 das origens da Bossa... essa coisa de fazer programação assim, para definir de uma maneira bem simples, é botar uma música boa atrás da outra. (José Fernando Cardoso, entrevista, 17/03/2022).

Na minha visão o conceito de música boa parece ser algo um tanto quanto subjetivo. Peço a ele para que me esclareça um pouco mais esse ponto. Isso também acaba levando a nossa conversa para os seguintes tópicos: Quem é o público da FM Cultura? Seria a FM Cultura uma Rádio elitista?

Eis a questão né... música boa é música que uma pessoa esteja ouvindo ali e de repente dá vontade de cantar, ou que tenha uma relevância, uma letra bacana, um ritmo bacana, ou ainda que capte o sentimento das pessoas naquele determinado momento... enfim, acho que o negócio é ir misturando as coisas, buscando o que está acontecendo na cena da MPB de hoje, músicas que são sucessos, que todo mundo curte e que viraram clássicos, artistas que estão surgindo agora com outros que estão nos corações de todo mundo, e ir misturando, né. E aí tu vais vendo mais ou menos o andamento da música, o ritmo, se bate com a seguinte ou se não bate, tu tens que ir fazendo a transição... tu não vais botar uma música assim “de fossa” absoluta e daqui a pouco tu coloca um sambão, aquela coisa para cima, porque vai ficar meio estranho, né. Uma vez alguém tinha me dito isso alguma vez aqui sobre quem era o público da FM Cultura, nas nossas discussões internas, e isso já faz um tempo, ou seja, esse pessoal já tá numa outra faixa etária né, mas era assim: - Pessoas com formação universitária, de 25/30 anos até 45/50... pensando nisso cara, e no que se faz em termos de música popular hoje, sobre o que é legal, isso é sempre um conceito subjetivo e também muito empírico... com o tempo tu já sabe assim mais ou menos o que as pessoas gostam e tu vai fazendo uma mescla de tudo. Posso trazer o exemplo do Caetano Veloso, ele é um cara que vai fazer 80 anos esse ano, ele é um cara que segue se renovando e as pessoas gostam dele, né. A Elis Regina ainda é considerada a maior cantora da história do Brasil e possivelmente vai ser para sempre, e daí tu vai misturando isso com o pessoal que vai surgindo agora. Volta e meia aparecia alguma gestão aqui falando especificamente para nós aqui da Rádio, se a gente não achava que a programação podia ser mais acessível, mais comercial mesmo, e a gente sempre resistiu, a gente sempre entendeu que não, porque as pessoas gostam da Rádio. Já existem “trocentas” rádios nesse nicho comercial, e nós temos que apostar justamente no que somos diferentes. Essa semana a FM Cultura completou 33 anos da Rádio e recebeu alguns artistas aqui no estúdio. Vimos que muitas dessas pessoas estão completamente desassistidas, são pessoas extremamente talentosas, importantes da cena local e eles simplesmente não tem lugar para tocar música delas, né, e a gente toca não para fazer favor, a gente toca porque eles merecem... na verdade, deveria existir mais rádios como a FM Cultura que abram espaço para a cena local, essa é a nossa missão. Eu não acho que a Rádio seja elitista, não tocamos Funk talvez por uma retração nossa, um certo receio de

possíveis reclamações da ala de ouvintes mais conservadores. Existe um preconceito geral das pessoas com o Funk mesmo, mas a programação não é elitista, ela é bem popular e bem variada. Muitas pessoas não conhecem a Rádio ainda, e eu não acho que a programação da Rádio seja difícil, muito pelo contrário, claro algumas músicas podem não ser tão conhecidas quanto outras e tal. Mas tocamos Hip Hop, Thaíde DJ, 50 Tons de Pretas. Mas essa crítica é válida sim, não tocamos Funk acredito porque tem uma ala de ouvintes da Rádio que é um pouco mais conservadora, mas a justificativa de que existem outras rádios pra isso também é válida. (José Fernando Cardoso, entrevista, 17/03/2022).

O interlocutor traz um ponto muito interessante, A FM Cultura não pode ser considerada elitista por não privilegiar alguns gêneros musicais, como por exemplo o funk da periferia, o pagode e a música gospel porque, na atualidade, já existem diversas outras emissoras de rádio ocupando esses espaços, inclusive comercialmente. A função de uma rádio pública é justamente fazer e tocar o que as outras não fazem e tocam.

Pensando estritamente dentro do paradigma musical-artístico ocidental - e excluindo temporariamente nesse parágrafo as importantes questões etnomusicológicas envolvendo o pensamento decolonial – concordo com um pensamento muito recorrente entre os músicos de choro, de que grande parte das fronteiras entre as músicas ditas erudita e popular foram há muito tempo quebradas por compositores como o gaúcho Radamés Gnatalli. Embora os mais radicais o acusem de ter servido musicalmente às ideias de um regime ditatorial nacionalista, é preciso fazer um distanciamento e abraçar a genialidade de muitas de suas obras como o Concerto Carioca nº 1, inovador pois foi uma das primeiras obras – ainda nos anos 1950 - que misturaram o samba com a orquestra e a guitarra elétrica. Para Correa (2007, p.4) essa obra foi inovadora em vários sentidos; no seu ritmo orquestral, na escolha de sua instrumentação peculiar e em alguns casos inédita, na construção de suas melodias e em alguns procedimentos harmônicos localizados ao longo de sua obra.

A FM Cultura é um dos poucos espaços que dá voz a esse tipo de música e compositor às margens da indústria cultural. Por outro lado, é preciso reconhecer - até pelo relatado na entrevista com o programador musical “Zé Fernando” - que existe sim um certo privilégio na programação da FM Cultura ao que autores como Tinhorão (1998, p.317) mencionam como “seres imaginários que compõem a mitologia da MPB (Moderna Música Popular Brasileira)”. Uma explicação para o extenso uso desse tipo de música na programação da FM Cultura se explica pelo relato de Liane Milanez Pereira, que nos contou que a FM Cultura foi inicialmente inspirada em rádios cuja programação historicamente sempre deu amplo espaço aos artistas “mitológicos” da MPB nas suas grades de programação, como a Rádio Cultura de São Paulo AM e FM, a Rádio JB, a Rádio

Eldorado de São Paulo e a Rádio MEC no Rio de Janeiro. Quando a FM Cultura foi fundada não havia nenhuma rádio que desse espaço para esse tipo de programação voltada à “mitologia da MPB”, e com o tempo isso acabou naturalmente sendo incorporado como parte da identidade musical da FM Cultura.

Ao analisar os arquivos já digitalizados da FM Cultura, tive acesso a algumas pastas contendo uma grande parte dos arquivos musicais da Rádio armazenados no formato .mp3 totalizando 168,4 Gigabytes de música.

Além do material musical, existem outras pastas contendo diversas entrevistas e programas antigos da Rádio. Esse material veio do arquivo de fitas e foi digitalizado pela servidora responsável pelo arquivo da FM Cultura antes de a mesma ser realocada para trabalhar em outro órgão do Estado, e totaliza mais de 64 Gigabytes de material, a maior parte também armazenada no formato .mp3.

Encontro alguns documentos feitos pela servidora que nos ajudam a entender um pouco da dimensão desse material, em grande parte ainda não digitalizados ou incorporados ao MAM³¹:

O arquivo da FM Cultura possui um importante acervo histórico! Aqui vai um pequeno exemplo de nomes de personalidades que estão entre as muitas entrevistas conservadas em nosso acervo: Mário Quintana, Affonso Romano de Sant'Anna, Ary Rego, Barbosa Lessa, Carlos Reichenbach, Walmor Chagas, Zuenir Ventura, Alice Brueggemann, Antônio Carlos Resende, Arnaldo Campos, Araci Esteves, Carlos Urbim, Carmem Silva, Cyro Martins, Dante de Laytano, Danúbio Gonçalves, Décio Pignatari, Joaquim Felizardo, Flávio Lewgoy, Hermes Aquino, Iberê Camargo, Ivo Bender, José Lutzemberger, Mary Terezinha, Moacyr Scliar, Ney Latorraca, Paulo José, Pery Souza, Sandra Pesavento, Tulio Piva, Tony Petzhold, entre muitos outros...
PROGRAMAS CONSERVADOS NO ARQUIVO DA FM CULTURA 107,7
AS MÚSICAS QUE FIZERAM A SUA CABEÇA(MQFSC)
AS MQFSC – em fita K7 – DE 1989 a 2002 – 595 programas (entrevistados)
AS MQFSC – em CD – DE 2002 a 2005 – 310 programas (entrevistados)
AS MQFSC – 2005 a 2016 – CD -CONVERSA DE BOTEQUIM
CONVERSA DE BOTEQUIM – CD – de 2002 a 2005 – 307 programas
(Arquivo documental da FM Cultura, Diário de Campo, 20/03/2022).

As pastas digitalizadas contendo os 168,4 GB de arquivos de música estão organizadas conforme o *printscreen* abaixo, capturado da tela do meu computador:

³¹ Sigla para “*Media Asset Management*”.

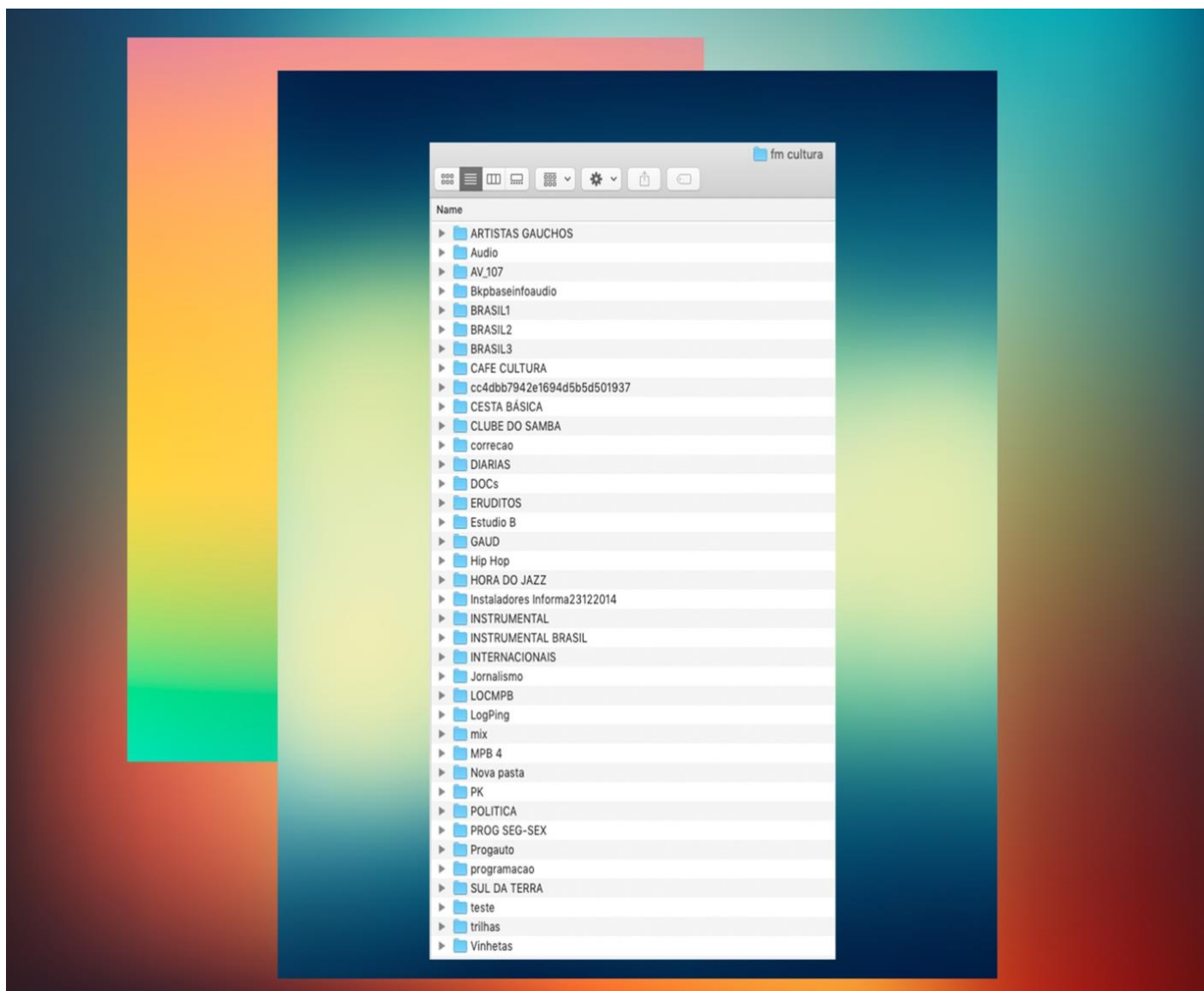


Figura 11: Captura de tela mostrando algumas pastas digitalizadas do Arquivo da FM Cultura.

Só a pasta “Artistas Gaúchos” contém 5.043 arquivos de áudio, ou seja, se hipoteticamente cada música tivesse uma duração de 3 minutos, seriam necessários mais de 10 dias ininterruptos sem dormir e sem comer para conseguir escutar todos os fonogramas dessa categoria.

Para definirmos a identidade musical da FM Cultura, acredito que seja necessário o exercício de uma escuta etnomusicológica crítica e atenta durante meses, possivelmente anos, se considerarmos o arquivo em fitas que ainda não foi digitalizado. Uma pesquisa que também dialogue de modo intenso com todos os programadores musicais da FM Cultura, os de ontem e os de hoje como Marta Schmidt, profissional com ampla experiência e mestra em música, cuja

pesquisa investigou a contribuição do programa da Rádio Farroupilha *Clube do Guri* na formação musical de crianças e jovens. (SCHMITT, 2004).

Olhando de modo ainda superficial para todo esse material, pode-se dizer que os nomes das pastas são um tanto quanto sugestivos: Artistas Gaúchos, Sul da Terra, Eruditos, Gaud (Gaudério?) Brasil 1, 2 e 3, Hora do Jazz, Hip Hop, Instrumental e Instrumental Brasil, Clube do Samba, trilhas e vinhetas.

Esses nomes certamente exemplificam a grande variabilidade da programação musical da Rádio, portanto, ao fazer um breve mergulho nesses arquivos, volto a concordar com o programador musical Zé Fernando; do ponto de vista musical, a FM Cultura não é uma Rádio elitista, pois a sua programação é extremamente eclética, aberta a uma enorme diversidade de vozes, gêneros, gostos, cores e sonoridades, e muito se deve ao empenho e profissionalismo dos seus experientes profissionais - de ontem e de hoje - que estão há décadas em relação de constante diálogo e trocas com o que acontece na cena cultural do estado, do Brasil e do mundo.

De qualquer forma, ressalto que, nesses arquivos, a grande maioria dos fonogramas não está devidamente nominada, a maioria dos fonogramas é visível apenas por numerais, o que também dificulta bastante o trabalho de análise desse material.

Muito pode ser comentado em relação às visões e temas abordados pelos interlocutores acima em relação à FM Cultura. Falou-se de aspectos históricos, práticas profissionais, rádio comercial x rádio pública, o conceito de música boa, relação das rádios com seu público x artistas x comunidade, *slogans* do passado x elitismo, a relação da FM Cultura com a educação e com a cultura, política, jabá e muito mais. Essa ampla gama de questões abordadas corrobora ou comprova o preceito de que o rádio, enquanto veículo, é “eficaz para informar, transmitir conhecimento e promover inquietações. Da mesma forma, permite a reflexão sobre valores e atitudes e formação de uma consciência crítica” (KAPLÚN, 1999, p.155, tradução nossa³²).

Para o autor (Ibidem, p.197) a música e os sons – nesse contexto radiofônico – cumprem papel fundamental pois auxiliam na produção de imagens auditivas, fazendo com que os ouvintes sintam as emoções que as músicas tentam comunicar através da sua imaginação. Claro que é

³² “[...] la radio se ha mostrado eficaz como medio para informar, para transmitir conocimientos y para promover inquietudes. Es posible asimismo a través de la radio llevar a una reflexión sobre valores y actitudes, estimular el raciocinio, favorecer la formación de una conciencia crítica”.

necessário contextualizar essas palavras pois o texto foi escrito em 1999, o que fez com que o autor naturalmente privilegiasse uma visão do rádio enquanto meio unisensorial, mas na atualidade, com o forte crescimento da Internet e o surgimento das redes sociais, a linguagem do rádio tem se adaptado a caminhos mais ligados a uma ideia de multisensorialidade o que tem provocado mudanças na forma de as pessoas interagirem com o meio, e isso está tendo consequências como aponta a primeira diretora da FM Cultura, Liane Milanez Pereira durante a entrevista:

As mudanças das tecnologias foram muito fortes, foram criados outros hábitos. Eu tentei fazer um programa infantil na FM Cultura na época, mas hoje em dia tu vai pra um restaurante e as crianças estão todas na tela do celular, os pais querem ter sossego e entregam uma tela pro filho, e aí tu não formas audiência, como é que tu preservas? Formando audiência. O rádio criava uma fantasia, só com as vozes dos locutores se criava um fetiche, as pessoas ficavam imaginando como seriam as pessoas por trás daquelas vozes, se criava uma história, uma narrativa no pensamento das pessoas. Hoje tudo o que é rádio tem uma telinha e até isso se perdeu. (Liane Milanez Pereira, entrevista, 13/03/2022).

Precisamos considerar que o meio radiofônico - entre 1950 e 2000 - construiu uma trajetória diferente em comparação com outros meios como a televisão e a Internet. Chignell (2011, p.194, tradução nossa³³) comenta que o rádio, ao longo de sua trajetória, aprendeu rapidamente a não competir diretamente com a televisão. Ele conseguiu se adaptar e a explorar suas características específicas e, dessa forma, “contra todas as probabilidades, prosperar”. Para o autor (Ibidem, p.197, tradução nossa³⁴) o surgimento das redes sociais não se configurou como uma ameaça ao rádio, muito pelo contrário. Para ele, esses novos meios podem funcionar para completar o círculo de argumentação, reflexão, evidência e debate que são a própria essência do rádio contextualizado na dimensão do interesse público.

Não podemos esquecer que a própria música talvez seja uma das principais ferramentas para a efetivação desse círculo, pois como nos lembra Sakakeeny (2015, p.121, tradução nossa³⁵) “seja como performance ao vivo, inscrição textual, fonografia” e outras possíveis variações e

³³ “It is striking how different the journeys were for television and radio between 1950 and 2000. Radio quickly learned not to compete directly but instead to exploit its specific characteristics and so, against all odds, to prosper”.

³⁴ “Far from online social network and blogging activities being a threat to radio current affairs, they can function to complete the circle of argument, reflection, evidence and debate that are the very essence of public issue radio”.

³⁵ “[...] whether as live performance, textual inscription, phonography, and so on - and in each of these formulations, music retains a distinct identity but is also refigured as an object of consumer desire entangled in webs of media and technology”.

formulações, em cada uma delas “a música mantém uma identidade distinta”, mas que “também é reconfigurada como um objeto de desejo do consumidor enredado em redes de mídia e tecnologia”. (NOVAK; SAKAKEENY, 2015, p.121).

Ou seja, toda a gama de temáticas levantadas pelos interlocutores nas entrevistas mostradas até aqui, e que se inserem dentro do universo da comunicação pública e do rádio enquanto campo etnográfico, acabam sendo diretamente ou indiretamente mediadas pelo atual quadro que é de a digitalização da comunicação, inovação, convergência tecnológica e mudanças de paradigma que são decorrentes do crescimento das grandes corporações de Internet.

Acredito que não só a FM Cultura, mas as emissoras públicas de rádio de um modo geral podem se inspirar em iniciativas do presente praticadas por outras emissoras públicas de rádio como a Frei Caneca FM, vinculada à Fundação de Cultura Cidade do Recife, que recentemente publicou um edital de apoio à ocupação da grade de programação para 2021-2022.

Segundo informações divulgadas no edital, o projeto vai distribuir R\$ 375 mil reais para apoiar a programação produzida pela sociedade civil que vai ocupar a grade da Rádio Pública do Recife. O processo seletivo prevê até 45 horas semanais da programação da emissora, com programas com 30 ou 60 minutos de duração, que deverão ser veiculados uma vez por semana, durante seis meses, a partir de 2022 (FUNDAÇÃO DE CULTURA CIDADE DO RECIFE, 2021).

É esse tipo de iniciativa que faz com que uma rádio pública se torne uma espécie de “vetor da modernidade”, à medida em que passa a cumprir a realização de papéis muito importantes na nossa sociedade como o exercício da cidadania, amenizando as hierarquias de poder, “roteirizando e vinculando comunidades, facilitando a manutenção de valores tradicionais e dando voz à política multicultural” (WESTERN, 2018, p.258-259, tradução nossa³⁶). Nesse contexto, a Etnomusicologia pode servir de modo significativo e eficaz para a construção de conhecimento sobre o campo da comunicação pública no Estado do Rio Grande do Sul. Penso que é justamente através do método etnográfico, em cruzamento e concorrência com diferentes pensamentos e correntes epistemológicas, que podemos tentar fazer sentido de todos esses atravessamentos históricos, contemporâneos e até futurísticos intrínsecos ao campo de pesquisa. Esses aspectos são

³⁶ “[...] As radio both constructs and crosses borders, its wavelengths become vectors of modernity. [...] As the articles gathered here testify, citizenships are performed through radio broadcasting in multiple ways, including leveraging the soft power of colonial cultural production, scripting and binding communities, facilitating the maintenance of traditional values and voicing multicultural policy”.

mais aprofundados nos capítulos 3, 4 e 5. Considero (re)abertos os caminhos para àqueles pesquisadores corajosos que futuramente pretendam se aventurar nesse fecundo campo etnomusicológico, os arquivos da FM Cultura.

2.7 - Ivette Brandalise: representando a voz das mulheres na comunicação

Começo etnografando, a partir das minhas memórias, a construção da minha relação com Ivette Brandalise. Essa relação para mim se iniciou no meu primeiro dia de trabalho na Fundação Piratini e tem sido bastante significativa, pois uma das minhas primeiras produções musicais feita para as emissoras foi criada especialmente para o seu programa televisivo chamado Primeira Pessoa, um dos mais tradicionais programas de entrevistas da TVE-RS.

Mês de julho de 2014. É o meu primeiro dia de trabalho. Encontro um funcionário ocupando um cargo comissionado³⁷. O funcionário é bastante simpático e solícito, e ficou encarregado de me levar aos diversos setores da TVE e da FM Cultura junto com um grupo de outros funcionários que haviam sido recém nomeados junto comigo após aprovação no concurso público.

Sou convidado para participar de algumas reuniões de introdução com os meus novos colegas de trabalho e eu tive que me apresentar. Nessas primeiras conversas muitos relatam possuir diversos anos de experiência profissional em rádio e televisão e isso me deixa um tanto inseguro, pois aquela é a minha primeira experiência profissional no Brasil na área de radiodifusão, mas aproveito a situação para enfatizar que há muitos anos atuava na área da música, e que, dos últimos 6 anos, 5 eu estava morando fora do país, onde havia trabalhado em estúdios de gravação e como professor de violão.

Saindo da reunião sou convidado a entrar nos estúdios da TVE-RS, que são enormes. Um dos meus colegas me relata que é um dos maiores estúdios de televisão do Brasil em termos de dimensão física. Tudo está muito escuro no estúdio, exceto por uma luz central. No centro do lugar, sentada em uma mesa, uma mulher com voz grave entrevista um convidado, ambos estão sentados.

³⁷ No Brasil, os cargos comissionados são aqueles ocupados transitoriamente por empregados públicos nomeados por autoridade competente, geralmente pessoas ligadas ao meio político. A essa posição, portanto, não se aplica a necessidade de aprovação em concurso específico.

Embora não soubesse exatamente de qual lugar, aquela silhueta não me era estranha. Meu chefe direto menciona: “Bernardo, estão gravando o programa da Ivette, vamos falar baixinho shhhh...”



Figura 12: Ivette Brandalise na TVE-RS no programa Primeira Pessoa entrevistando o violonista Yamandu Costa em 2014. Captura de tela.

Brandalise está gravando o programa Primeira Pessoa, um dos programas mais longínquos da TVE. Saio do estúdio e vou conhecer a minha “chefe direta”, a diretora de programação. Logo me dão a minha primeira tarefa, criar uma trilha de abertura para o programa Primeira Pessoa, apresentado por Ivette. A trilha que estava sendo utilizada como tema de abertura há alguns anos era a música Libertango de Piazzolla. Meu chefe relata:

“Estamos tendo problemas com o ECAD para a liberação dos direitos do uso dessa trilha e precisamos substituir, mas precisa ser na mesma linha, pois aquele tango já virou identidade do programa, ela adora aquela trilha.”

Astor Piazzolla é considerado um dos compositores de tango mais importantes da segunda metade do século XX, e suas obras, de um modo geral, são complexas e de difícil execução. Tenho um pouco de familiaridade com o repertório de violão de Piazzolla, notório pela dificuldade técnica e inventivos arranjos, principalmente os que foram elaborados pelo violonista brasileiro Sergio Assad, mas nunca tinha me aventurado em produzir aquela sonoridade e linguagem musical característica do tango mais moderno; mas é o meu primeiro dia de trabalho, ainda estou em estágio probatório, se eu não trabalhar bem posso em pouco tempo ser demitido, portanto, respondo:

“Claro, vou produzir algo na linha do Piazzolla, adoro ele, mas como vou produzir? Vocês têm um estúdio com *softwares* e equipamentos de gravação para trabalhar?”

“Ainda não, mas vai vir com o tempo” me responderam. “Ok, eu tenho um computador e uma *interface* de áudio de 4 canais em casa, eu posso trazer isso amanhã e começar a produzir”. Eles concordam e, no outro dia, sou instalado em um estúdio que estava desativado dentro da FM Cultura.

O estúdio é extremamente pequeno e sufocante, não tem ventilação. Ao entrar na sala e me encostar nas espumas acústicas do tipo *sonnex* que forram as paredes acabo sujando minha roupa e mãos com uma espécie de farelo preto. Noto que o material se encontra em estágio avançado de decomposição. Acabo me instalando ali naquelas condições um tanto quanto precárias e começo a produzir trilhas musicais para a TVE e a FM Cultura com meu equipamento próprio, já com a promessa feita pela gestão de que logo seriam feitos novos investimentos.³⁸

Eu perdi a conta do número de trilhas que fiz para a TVE e a FM Cultura ao longo desses anos todos. Passaram-se alguns meses e eu fui efetivado no cargo, o meu primeiro tango feito para o programa de Ivette Brandalise foi aprovado pela direção e eu chamei a música de Primeira Pessoa, em homenagem ao programa de TV.

Algumas semanas depois que a trilha está sendo executada, caminho pelo pátio das emissoras e encontro Ivette Brandalise sentada em um banco. Eu me apresento e depois faço a

³⁸ Esses investimentos só começaram a ser acenados em março de 2022, quase 8 anos depois. Esses aspectos são detalhados no capítulo 4, onde abordo perspectivas de futuro para a comunicação pública.

seguinte pergunta: “Ivette, o que você achou da nova trilha que eu fiz para o seu programa?”. Ela respondeu: “Ué, ela foi trocada? Não percebi³⁹, parece a mesma” e ambos rimos da situação.

Ali começa a minha relação com essa importante figura da história da comunicação pública e do jornalismo gaúcho e brasileiro.

Ivette Brandalise trabalhou nas emissoras até 2015, quando foi afastada durante o processo de desmonte provocado pelo Governo Sartori. Voltamos a trabalhar juntos novamente em 2018/2019 quando ajudei a fundar o Coletivo Salve Sintonia. Na data de 09/03/2022 vou até a sua residência na cidade de Porto Alegre e a entrevisto.

Pode-se afirmar que, em um certo sentido, a trajetória de Ivette se confunde com a própria história da televisão e do rádio no Rio Grande do Sul. Ivette Brandalise nasce na cidade de Videira em Santa Catarina. Ela é filha de imigrantes que chegaram ao Rio Grande do Sul e posteriormente se deslocaram ao Oeste do Estado de Santa Catarina. A busca por melhores oportunidades de estudo fez com que ela se mudasse para o Rio Grande do Sul onde foi interna do colégio Bom Conselho. Ela se formou em Jornalismo na UFRGS concomitantemente com Ciências Sociais na PUC e fez parte de primeira turma do curso de artes dramáticas da UFRGS.

A carreira de Ivette é bem multifacetada e diversa. Antes de iniciar a sua carreira no rádio e na televisão, ela integrou importantes grupos e movimentos como o Teatro de Equipe um dos mais marcantes grupos de teatro da capital do Estado. É o primeiro grupo a ter uma casa de espetáculos em Porto Alegre e que serviu de abrigo para a intelectualidade Porto-Alegrense: “Eu ganhava um salário mínimo, trabalhava como atriz e fazia toda a divulgação, revelava as fotos no laboratório, fazia a matéria, levava nos jornais. Eu trabalhei na equipe até fecharem”.

Eu havia me preparado para esse diálogo com Ivette, tinha pesquisado sobre a biografia dela, mas mesmo assim estou um pouco nervoso, afinal, eu estava indo entrevistar e perguntar sobre a vida de uma das mais importantes jornalistas da história do Rio Grande do Sul. Eu estou

³⁹ Eu tinha realmente trabalhado para que a trilha soasse parecido. Durante o processo de produção e composição usei os mesmos instrumentos da versão original; devido à falta de tempo e recursos programei um baixo acústico com um instrumento virtual e uma bateria com *samples* no computador, mantendo um andamento parecido com a música referência de Piazzolla. Talvez o que tenha feito ela não perceber a troca da trilha tenha sido o processo de masterização e o uso da técnica de *match EQ*. Nessa técnica se utiliza um equalizador inteligente com habilidade de copiar as curvas do espectro de frequência de uma música e posteriormente aplicar uma cópia em outro fonograma qualquer, fazendo com que as suas sonoridades fiquem bastante próximas, principalmente quando se utilizam sons e timbres semelhantes nas produções.

interessado em saber mais da cena musical e dos acontecimentos mais marcantes que ela havia testemunhado nesse período antes da ditadura militar. Pergunto a ela, então, sobre se era verdade a história que eu havia lido, falando que ela havia testemunhado o nascimento do Hino da Legalidade:

Sim, foi em 1961 quando aconteceu a Legalidade. Logo depois de o Brizola declarar que nós iríamos reagir e resistir, o teatro de equipe parou tudo o que estava fazendo e disse: - Está aberto aqui o comitê dos artistas e intelectuais! Porque o teatro não era só um teatro onde a gente fazia espetáculos, era um lugar de troca de experiências e reunião entre as pessoas que criavam, escreviam, que faziam música, que desenhavam. Era um lugar para a gente trocar experiências, trocar medo e até ansiedade. Então, quando nós fizemos o comitê esse, todos os dias eu levava matéria como *slogans*, cartazes, faixas para o Palácio Piratini, e aí o Brizola chamou o diretor do Teatro de Equipe e disse: Precisamos de um hino! Aí juntou a Lara de Lemos uma grande escritora e poetisa e o ator Paulo Cesar Pereio, que nunca tinha feito música na vida. Diz ele que tirou alguns compassos da Marselhesa, e aí fizeram um hino que dizia: Avante gaúchos de pé! Daí já gravamos ali, em fita rolo ali mesmo, e levamos pro Brizola, e ele achou muito bom. Só achou que devíamos trocar gaúchos por brasileiros. E em seguida se gravou, se fez um disco e passamos a fazer os nossos movimentos em Porto Alegre, e as rádios todas tocavam o Hino da Legalidade. Era um espaço frequentado tanto pelo pessoal da música popular e da música erudita como o João Palmeiro, o Bruno Kiefer o Flávio Oliveira. (Ivette Brandalise, entrevista, 09/03/2022).

Após essa conversa sobre música e o Teatro de Equipe, pergunto à Ivette como que ela começou a sua carreira em televisão e rádio:

Foi na TV Gaúcha em um programa de notícias dirigido pelo Lauro Schirmer, que resolveu colocar no ar um programa que era baseado em um jornal que se fazia no Rio de Janeiro chamado Jornal de Vanguarda, um jornal diferente porque tinha várias imagens, tinha um locutor em que a mão falava, outro em que uma silhueta dava a notícia, e tinha também um cronista famoso na época chamado Stanislau Ponte Preta, que trazia ao público a situação brasileira de forma sarcástica e a Odete Lara, que dava um tom para a grande frase dele, ou seja, o jornal vivia muito pelo sucesso dessas colocações feitas por Stanislau. Aqui no Rio Grande do Sul eles resolveram simplificar e queriam uma mulher mais velha para fazer esse papel de falar uma frase de impacto, cumprindo um papel sarcástico, crítico sabe... eu era muito jovem, tinha só 20 anos e resolveram me colocar porque não tinham conseguido encontrar ninguém, e eu já tinha a experiência de atriz, a vivência do teatro. As frases eram feitas pelo Werner Becker, o Lauro Schirmer, o Carlos Bastos ou o Ibsen Pinheiro e eu atuava. Para o público as frases eram minhas, e eles me davam licença para que eu transformasse a redação da frase. E ficou uma coisa assim diferente, uma mulher na televisão, uma mulher que pensa, que tem opinião e coragem. E eu fui ficando com a fama, mas também fiquei com o encargo. Depois eu fui convidada para trabalhar na TV Piratini, o primeiro programa autônomo, o Jornal Ipiranga. E me convidaram para fazer esse mesmo papel lá, só que aí eu mesma tinha que bolar as frases, as ideias, as notícias. Nesse Jornal Ipiranga tinha um comentário do Candido Norberto e um do Flávio Alcaraz, que também era um cara de inventar coisas, e foi dele que veio o convite para eu trabalhar na Rádio Guaíba e aí eu também aceitei. Era um programa diário chamado 5 minutos com Ivette Brandalise, onde eu fazia comentários. Eram poucas mulheres trabalhando em rádio na época e eu fui a primeira mulher a ter essa posição de

dar uma opinião, fazer um comentário, uma crítica, e eu falava de tudo, implicava mesmo, e depois às vezes tinha até que dar explicação pro prefeito. Mas ao fazer essa crônica diária em rádio eu acabei sendo chamada a convite do capitão Erasmo Nascentes para fazer outra crônica diária dessa vez em Jornal. Eram crônicas diferentes, não sei como que eu dava conta porque eu também tinha filho pequeno na época. O feminismo era uma coisa que estava surgindo ainda, e tinha muita gente que dizia: Não, eu sou feminina, não sou feminista. Os homens ainda achavam que feministas eram aquelas que queimavam sutiã e brigavam com os homens, eram contra os homens. E eu sempre fui uma feminista que pedia a colaboração dos homens, nós precisamos de homens nessa luta né, e eu também tive sorte de ter um marido que veio do teatro comigo e me apoiava, me dava liberdade para defender as pautas... Tu sabes que eu adoro rádio! Eu fazia comentários em rádio, e o comentário em rádio quem fica ouvindo é porque está interessado. Ou não está concordando e quer me contestar, ou está concordando ou gostaria de ampliar, ou ela acha que eu estou falando por ela. E a pessoa fica, porque ela tem um monte de opções em um programa de 5 minutos no dial. Então, quem fica ouvindo rádio é porque está interessado. Na TV às vezes as pessoas estão assistindo, mas às vezes toca o telefone, às vezes vai lá fazer uma torrada, aí olha a minha roupa, a roupa do entrevistado sabe, só às vezes escuta. O rádio é muito bom porque é na hora. Eu recebia cartas me contestando, brigando comigo, até dos motoristas de táxi. Teve uma época que eu resolvi comprar uma briga com os motoristas de táxi. Quando eu falo no rádio eu estou fazendo as críticas que eu ouço na rua. Porque o que eu estou dizendo não é eu que estou dizendo, é a cidade que está dizendo, eu só estou transmitindo. (Ivette Brandalise, entrevista, 09/03/2022).

O começo da carreira de Ivette demonstra a sua grande importância para história da comunicação no Rio Grande do Sul, pois foi uma das primeiras mulheres a conquistar espaço em um meio que historicamente sempre foi ocupado por homens. Esse argumento é reforçado por Ferraretto (2006):

Antes, os programas radiofônicos refletiam a posição totalmente subalterna das mulheres na sociedade [...] A presença de Ivete Brandalise ao microfone demonstra outra realidade: a da mulher que, sem abdicar de sua condição feminina, tem participação e opinião ativas na sociedade. Na época, ela já era conhecida do grande público por sua participação no telejornal da então TV Gaúcha, *Show de Notícias*, em meados dos anos 1960. *Os Cinco Minutos com Ivete Brandalise*, na Guaíba, vão, ao ritmo da ditadura militar, enfrentar os problemas impostos pelo Departamento de Censura Federal. Fugindo do que o regime espera, atentando contra a moralidade de caserna ou ousando em assuntos politicamente desconfortáveis para generais e coronéis, Ivete é várias vezes “convidada” a comparecer ao prédio da Polícia Federal. Seu espaço, também por isto, marca um momento de mudança. (FERRARETTO, 2006).

Durante os anos 1980 os veículos de comunicação controlados pela família Caldas Júnior como a Rádio Guaíba, onde Ivette trabalhava, passam por uma série de dificuldades. Na data de 30 de setembro de 1985 é decretada a falência da Empresa Jornalística Caldas Júnior. Ivette relata que enquanto trabalhava como Jornalista também fazia a faculdade de Psicologia. Ela fica na Rádio Guaíba até o momento em que ela foi vendida, quando isso acontece ela fica um período sem trabalhar e só volta aos microfones quando surge o convite de Alfredo Fedrizzi para trabalhar na

TVE. Ela faz história nas emissoras, principalmente pelos programas “As Músicas que Fizeram a Sua Cabeça” e o “Primeira Pessoa”. No relato abaixo ela conta algumas curiosidades e casos envolvendo a sua trajetória dentro desses programas de televisão e rádio.

Eu fazia 3 programas por semana, dois programas eram de debate e um outro era chato, fruto de uma negociação entre o Conselho Regional de Engenharia e Agronomia do Rio Grande do Sul. O Fiedrizzi era diretor da fundação quando se inaugurou a Rádio, que era dirigida pela Liana Milanez, que na época era jornalista da Caldas Jr. e depois foi dirigir a Rádio FM Cultura. Eu sempre pude escolher, sempre conversei com os produtores. Os primeiros foram a Jaqueline Chala e o Luiz Henrique Fontoura e eu fazia 3 programas por semana. Dois eram programas novos e um repetia no sábado. Eu já tive horários maravilhosos e horários horríveis. O programa “As Músicas que fizeram a sua cabeça” veio por ideia da diretora financeira da Fundação à época, a Rosa. Era um programa que existia na Rádio Cultura de São Paulo. Na Rádio Cultura era diferente, era mais quadrado. Me deram liberdade, uma produção maravilhosa e eu coloquei o meu jeito de falar, de perguntar, mas eu não gosto do título, até hoje eu não gosto. Eu tive diretores muitos imbecis, na TVE e na FM Cultura. Alguns a gente conseguia conversar, mas outros eram muito imbecis. Às vezes eu trabalhava com produtores e era muito difícil, uma época quando o Leonid Streliaev dirigiu a TV ele queria que eu fizesse um programa que chocasse. Foi o Primeira Pessoa, aí que começou o programa até. Ele queria que eu entrevistasse uma moça que era sexóloga para saber quantas vezes ela transava por semana, foi um horror, não era o caso de falar disso ali, eu estive assim até ameaçando sair. Mas eu conseguia negociar com as produtoras. Às vezes falavam assim: - Mas Ivette, ninguém está assistindo! e eu respondi: - Mas se só uma pessoa estiver assistindo, eu quero que ela goste, vou tentar fazer bem! Porque eu não queria que me “queimassem”, e eu consegui não me queimar, graças a Deus! (Ivette Brandalise, entrevista, 09/03/2022).

2.8 - O histórico descaso com os arquivos da FM Cultura

Ivette Brandalise passa a relatar um descaso com os arquivos da Rádio por parte da gestão de Alcívio Mesquita Bibó Nunes, mais conhecido popularmente como Bibó Nunes. Antes de ser presidente das emissoras públicas Bibó ocupa o cargo de diretor da FM Cultura e posteriormente de presidente da TVE-RS e faz uma gestão polêmica, pois ao mesmo tempo em que amplia a programação local e o número de retransmissores do sinal, ele também apresenta e comanda um programa próprio, o telejornal “7 No Ar” ao lado de Rejane Noschang, Sérgio Schueller e José Fontela.

Ivette relata que havia uma rivalidade entre Bibó Nunes e Clóvis Duarte, jornalista que apresentava à época o programa Câmera 2 na TV Guaíba, e que rivalizava com Bibó Nunes pela disputa de audiência no mesmo horário, das 22h à meia noite.

A interlocutora conta que Bibó Nunes foi acusado por Clóvis de usar a emissora pública para fins de publicidade e favorecimento pessoal através da compra de eletrodomésticos e

máquinas de lavar roupa. O mesmo não aceitou a acusação e levou uma câmera de televisão da TVE para a sua casa e inclusive mostrou as suas máquinas no ar: - “Pagas com meu dinheiro!” Clóvis em contrapartida apresentou notas fiscais em seu programa e os dois ficaram rivalizando.

Bibo na atualidade é conhecida figura pública e política. Em sua conta no Twitter - recheado de mensagens de apoio ao presidente Jair Bolsonaro e críticas aos partidos de esquerda - ele assim se declara: Deputado Federal do União Brasil, empresário e comunicador independente de rádio e TV e ex-presidente da TVE RS. Em sua conta do Instagram ele se declara empresário, jornalista, radialista, apresentador de TV, palestrante e Deputado Federal. Ivette faz críticas da gestão de Bibo Nunes no tocante aos arquivos da FM Cultura:

Eles começaram a desgravar as fitas, alguns funcionários me avisavam e eu, na tentativa de salvar algumas, porque eles iam desgravar de qualquer maneira, ia correndo para lá e dizia: essa ou aquela não! Eu tentava salvar de pessoas mais velhas que iam morrer ou as mais importantes. Eles alegavam que não tinham dinheiro para as fitas novas. Eu inclusive negocieei em um dos governos com a diretora do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa para que eles fizessem um museu do som com essas entrevistas que são joias, são pessoas maravilhosas, em troca de fitas para a Rádio. Ela achou maravilhosa a ideia, mas também não tinha dinheiro para as fitas. E na TV também fizeram isso, foi horrível! Eles começaram a desgravar as fitas, antes na TV já tinha ocorrido aquele incêndio e no arquivo da Rádio eles mesmos foram destruindo porque começaram a desgravar. Eles não tinham dinheiro para manter o acervo, o Estado nunca conseguiu entender a importância de uma TV e uma rádio para falar com a comunidade e que pertencem à comunidade. Alguns governantes queriam usar a rádio e a TV para fazer propaganda deles, mas enquanto eu trabalhei lá a gente sempre teve liberdade, sempre pode falar de tudo. Mas é um menosprezo, é como o Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, eu doeie umas coisas pro museu e morro de pena de ter doado, sabe tem um governo que cuida, tem outro que não cuida e fica tudo atirado. Agora com o Bolsonaro, olha o que fizeram com a cultura, olha o que o Sartori fez com a TVE e a FM Cultura! É um descaso total não só com vocês funcionários, comigo, é um descaso com a cultura, eu acho um crime. A gente tinha muita audiência, até hoje as pessoas me encontram na rua e me comentam. (Ivette Brandalise, entrevista, 09/03/2022).

Liane Milanez Pereira também comenta na entrevista a questão da importância dos acervos para as emissoras públicas e foi bastante crítica em relação a Bibo Nunes:

[...] esses governos que chegam assim... primeiro querem usar para o bem deles, é duro né... eu fundei a Rádio em 1989 e em 1991 eu vim para São Paulo. Quem me sucedeu na diretoria da Rádio foi o Bibo Nunes. Esse homem foi um desastre. Eu já tinha montado um arquivo na FM Cultura logo que fundei a Rádio, com vozes do Mário Quintana, do Iberê Camargo. Para te dar uma ideia, eu fiz o maior arquivo de vozes. Todos esses programas: As Músicas que Fizeram a sua Cabeça, Conversa de Botequim, foram criados na minha gestão. O Arquivo, para mim, é a alma de qualquer instituição. O arquivo é a memória. Quando eu cheguei na Rádio MEC tínhamos lá um arquivo de vozes com muita coisa, desde 1924, coisas do tempo do Roquette-Pinto, discursos do Getúlio, fitas rolos, fitas cassete, CD, tudo o que tu podes imaginar. Eu fiz um projeto e ganhei recursos do

BNDES para higienização, identificação, digitalização. Era muito documento sonoro! De 2004 a 2007 todos os programas eram gravados em CD, tudo se perdeu. Eu tinha parceria com o arquivo nacional, eles me davam suporte técnico. Higienizamos, documentamos tudo. A segunda etapa seria a digitalização, daí eu saí de lá e até hoje acho que isso não foi feito e está tudo abandonado. A tua preocupação com o arquivo é fundamental, e eu tive isso desde o início na FM Cultura. Quando a legalidade fez 40 anos a TVE é umas das emissoras que tinha um dos maiores arquivos sobre isso, mas não se podia usar porque não havia máquinas para vermos esse material. Por isso é muito importante sempre atualizar a mídia, porque nem mesmo a digital é segura. Muitas vezes o arquivo é a última coisa a ser pensada em uma instituição, é uma coisa lamentável, eu já tive que combater até ataque de cupim. Hoje a EBC é do Bolsonaro, os governos que chegam lá tomam conta e fazem o que querem. Eu votaria no Lula hoje sem sombra de dúvida, mas eu tenho minhas reservas imensas com as patifarias que foram feitas por ali, a gestão do Olívio foi um desastre, teve muitos gastos; eu entrei ganhando 4 mil, o cara do PT ganhava 7, sabe quem pagava a diferença, as agências de publicidade! Eles botaram repetidoras do sinal e equipamentos em tudo o que é rádio do Rio Grande do Sul, para transmitir o que o Governador falava, e o Banrisul pagava uma grana para essas rádios retransmitirem esse horário. O Governador Olívio, no dia 31/12, fez uma ordem de serviço e demitiu todo mundo que ele tinha contratado, eram chamados de cargos especiais, um monte de gente, vários apresentadores eram cargos de confiança e foram demitidos, aí eu cheguei e só passava reprise na TVE. Foi uma loucura, 31 de dezembro saiu tudo do ar e depois foi muito difícil. Tivemos que reconstruir tudo! Tive que mudar transmissor, tinha contrato de satélite em dólar quando o dólar era 1 por 1, eu pagava 180 mil por mês quando todas as outras pagam 10,15 mil por mês, eu tive que fazer um edital para contratar novos serviços e passei a alugar os equipamentos ao invés de trocar. Porque não tinha sentido comprar equipamento que ia ficar obsoleto. Tinha 180 ações trabalhistas não pagas. Tive que pagar 10 mil pra um maestro da Ospa que não tinha assinado contrato de cessão de direito de imagem. Tô te contando umas dificuldades que as emissoras públicas passam quando os gestores são irresponsáveis, enquanto as nomeações continuarem sendo políticas e não técnicas eu não vejo saída para as emissoras. Eu me considero uma nomeação técnica, não fiz campanha eleitoral, eu não era vinculada ao partido. Emissora pública enquanto ficar cabresto de governo e as nomeações forem políticas nós estamos correndo esses riscos todos, eu paguei a conta aí e paguei a conta no Rio. E vi que isso aconteceu na Colômbia também, escrevi sobre isso. Uma emissora pública não tem que ser de Governo, tem que ser de Estado! (Liane Milanez Pereira, entrevista, 13/03/2022).

Liane termina o seu relato acima tocando em um ponto central desse trabalho. A ingerência política nas emissoras públicas. Vimos até agora que historicamente essa dimensão sempre tem atravessado a comunicação pública no Brasil e no Rio Grande do Sul, seja para o bem e para o mal, muitas vezes para o mal quando pensamos nos arquivos de diversas emissoras públicas. Como nos lembra Farge (2009, p.18), as histórias dos arquivos existem apenas nos momentos em que os mesmos são confrontados com certos tipos de indagações, caso contrário, são meros “vestígios brutos que remetem apenas a eles mesmos”, e nessa pesquisa é fundamental que essa dimensão dos arquivos seja confrontada com indagações no campo da política, da comunicação pública e das tecnologias, este último também importante porque pensar sobre as tecnologias vai nos ajudar a definir a melhor forma de preservação dos arquivos para a posteridade pois, como bem enfoca Farge (2009, p.22), “ler o arquivo é uma coisa; encontrar o meio de retê-lo é outra”.

Já Silva (2008), em seu trabalho, afirma que para compreendermos os arquivos de fitas da TVE é necessário que tenhamos um entendimento da sua estrutura administrativa. Para fazer isso, ele nos apresenta organogramas e detalhes de entrevistas como uma feita com o Diretor Administrativo e Financeiro da época, o Bacharel em Administração, Domingos Moura Guaranhos, e que, em seu relato, evidencia a baixa posição hierárquica do setor de arquivo dentro do modo como foi pensada a estrutura organizacional. Depois de nos apresentar diversos organogramas em sua pesquisa, Silva relata:

O Arquivo de Fitas está sob as ordens do Departamento de Programação e Produção. Nota-se que o arquivo está disposto no nível mais baixo da pirâmide, com o “status” de serviço, no mesmo nível dos Serviços Gerais e do Transporte, por exemplo [...] Infelizmente, nem sempre existe a preocupação e aplicabilidade das leis. Na sua grande maioria, não diferente na TVE-RS, os arquivos das instituições, tanto públicos como privados, continuam sendo apenas depósitos de documentos, muito longe de serem considerados arquivos [...] (SILVA, 2008, p.37 e 87).

O forte relato de Liane e o exposto por Silva (2008) marcam um pouco do que vivemos hoje; no âmbito da comunicação pública gaúcha os governos nunca foram inocentes.

Independente das suas posições ideológicas historicamente adotadas - hegemônicas ou contra hegemônicas - os dois lados da moeda em algum ponto da história acabaram em certa medida des(valorizando) as emissoras. Coloco essa palavra entre parênteses porque em algumas épocas a TVE e a FM Cultura foram sim muito valorizadas, já em outras, elas foram totalmente desvalorizadas e essa pesquisa, em parte, trata desses momentos.

Movimentos opostos são normais do jogo político e da democracia, acredito que a alternância de poder e de ideologias no longo prazo tende a ser positiva para a sociedade, uma hora a corda será puxada para um lado, em outro momento a corda será puxada para outro, até aí tudo bem. O problema acontece quando um dos lados simplesmente resolve cortar a corda; nesse caso todo mundo perde, até mesmo aqueles que, além de cortar a corda, a querem levar para as suas casas.

Veremos no capítulo 5 que uma corda é como um nervo, uma vez rompida, nunca mais volta a ser como era antes; lembrando o cantor e compositor brasileiro Lupicínio Rodrigues, será demonstrado nessa pesquisa que, dentro da política brasileira e dos seus “puxadinhos”, existem pessoas com “nervos de aço, sem sangue nas veias e sem coração”.

Capítulo 3 - A influência política no processo de des(valorização) da comunicação pública

Começo esse capítulo fazendo as seguintes indagações: O que de fato é comunicação pública? Quais são as principais características constituintes de um sistema de comunicação pública? Sistemas de comunicação pública se fazem presentes em diversos países do mundo, existe algo em comum a esses sistemas? Caso contrário, quais seriam as diferenças entre esses sistemas em comparação com o caso da TVE-RS e da FM Cultura?

Embora eu já tenha trazido conteúdo sobre a formação da televisão e do rádio com ênfase na formação das emissoras públicas do Estado do Rio Grande do Sul, aqui os aspectos históricos são ainda mais aprofundados e entrecruzados com fronteiras além do Brasil, e nos encaminham até a linha do tempo do presente.

Devido à enorme amplitude de possibilidades que o tema permitiria abordar, procuro aqui focar mais especificamente em aspectos como modelos de financiamento e gestão, estrutura e a influência dos processos políticos e ideológicos como fator decisivo para a compreensão dos processos de des(valorização) sofridos nas emissoras públicas do Rio Grande do Sul.

Embora o foco desse capítulo acabe sendo a comunicação pública brasileira e gaúcha, ao longo do seu conteúdo eu busco também elencar os aspectos determinantes e constituintes de alguns sistemas de comunicação pública praticados em diferentes lugares do mundo, trazendo brevemente exemplos da África, Reino Unido, Rússia, França e Brasil. Ao final, o caso das emissoras públicas do Rio Grande do Sul é apresentado em maiores detalhes, trazendo descrições de fatos e eventos com referencial teórico-metodológico de base etnomusicológica, conversas e entrevistas feitas durante a pesquisa com personagens, histórias e acontecimentos atravessados pela dimensão musical que fizeram e fazem parte da história e da luta pela comunicação pública no Rio Grande do Sul.

3.1 - Histórias das políticas de comunicação: as influências político-ideológicas no sistema de comunicação pública no Brasil

Conforme demonstrei no capítulo 1, o serviço de radiodifusão pública no Brasil tem suas origens através de diferentes iniciativas de gestão estatal como a criação da Rádio MEC (Ministério da Educação e Cultura), precursora do segmento educativo da radiodifusão cujas origens remetem

à Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e o processo de doação da mesma ao governo federal por Edgard Roquette-Pinto.

Também posso citar como marcos importantes a criação da Rádio Nacional do Rio de Janeiro em 1936⁴⁰. De acordo com Rodrigues (2009, p.270) a Rádio Nacional teve a sua incorporação pelo Governo do Presidente Getúlio Vargas efetivada no ano de 1940, sendo considerada “parte fundamental da estratégia de fortalecimento dos instrumentos de difusão ideológica vinculados ao projeto do Estado Novo”, um regime ditatorial marcado por políticas anticomunismo por parte do governo e por atos drásticos e simbólicos como a extinção de partidos políticos e a queima de bandeiras estaduais.

Mesmo nesse contexto turbulento, a Rádio Nacional manteve-se com o perfil de um veículo comercial através da institucionalização de atos como a já mencionada regulamentação e organização da publicidade feita pelo Governo de Getúlio Vargas, através da publicação do Decreto nº 21.111, de 1º de março de 1932.

De acordo com o autor (RODRIGUES, p.270) a Rádio Nacional permaneceu como o principal veículo do setor de mídia brasileiro, pelo menos até o suicídio de Getúlio em 1954 e a ascensão da televisão.

Após esse período inicial da formação do sistema de radiodifusão brasileiro, viu-se no Brasil a implementação e a criação de uma série de emissoras públicas educativas como a TV Cultura de São Paulo, relembrando que a partir da década de 1960 a demanda por um sistema público de radiodifusão no Brasil teve origem na demanda e necessidade por melhorias e inovações no setor da educação.

Rodrigues (2009, p.271-272) conta que no período histórico que engloba as décadas de 1980 e 1990, o sistema de comunicação pública brasileiro acabou sendo bastante marcado e criticado pela ampliação do uso político da programação. Isso ocorreu através da publicação de alguns decretos e portarias que tinham como objetivo uma maior expansão e interiorização desse sistema.

⁴⁰ O ano de 1936 também marca o início das atividades, ainda com caráter comercial, da Rádio Nacional do Rio de Janeiro e da Rádio Cultura de São Paulo, as quais foram estatizadas, respectivamente, em 1940 e 1969, com o detalhe de que a Rádio Nacional, mesmo passando ao controle do Governo do Presidente Getúlio Vargas, permaneceu com suas atividades voltadas para o modelo comercial, sendo, ainda sim, reconhecida na época como rádio padrão do país (ZUCULOTO, 2012 apud DEL BIANCO; PINHEIRO, 2017, p.15).

Alguns desses decretos como o nº 96.291 de 1988 estimulam a aquisição de retransmissoras de TV (RTVs) por parte de prefeituras e outras entidades. Isso ocorre pois o decreto dava a permissão para que fossem veiculados nessas RTVs 15% de programação local contendo publicidade destinada a uma determinada região. Isso faz com que os políticos da época “rapidamente” se apropriem dessas estações para transmitir material e conteúdo ligados diretamente aos seus interesses, já que essas RTVs, à época, eram menos reguladas em comparação com outros sistemas concorrentes no Brasil.

Nessa época também são feitas as primeiras tentativas de integração dessas experiências de comunicação pública no Brasil através do Sistema Nacional de Radiodifusão Educativa (Sinred) cujo objetivo principal era o de “produzir intercâmbio de programas entre as emissoras, algo não praticado pelas redes comerciais” (Ibidem, p.271).

Durante a década de 1990, a comunicação pública brasileira como um todo é afetada pelas profundas transformações ideológicas e político-econômicas marcantes desse período, principalmente a partir da implementação e ampla aceitação por uma parte da sociedade de algumas teorias afeitas aos ideais do neoliberalismo, que pregam a modernização do Estado, aumento das privatizações e o afastamento do mesmo das atividades produtivas.

3.2 – Divisão das atividades econômicas da sociedade civil e a ingerência política na reestruturação do sistema público e privado da comunicação brasileira e na Fundação Piratini

Outro fato histórico que também causa bastante impacto na reestruturação do sistema público e privado da comunicação brasileira é a criação do chamado terceiro setor.

De modo resumido, é comum no Brasil que se divida a sociedade civil em três setores, sendo o primeiro setor formado pelo governo, o segundo setor formado pelas empresas privadas, e o terceiro setor, por sua vez, formado por associações e entidades sem fins lucrativos como as ONGs (Organizações Não Governamentais) e as OSCIPs (Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público).

Cassip (sem data) nos ajuda a compreender o início de todo esse processo de criação do terceiro setor no Brasil:

Durante os anos 1990, houve a chamada “Reforma Administrativa”, com o fito de promover a prestação de serviços de interesse coletivo pela sociedade civil, desincumbindo a Administração de algumas atividades. Em razão disso, as organizações não-governamentais tiveram um grande crescimento, passando a ser identificadas como “terceiro setor”, como complementar ao primeiro (Estado) e segundo setores (mercado). A existência do terceiro setor é fundamentada no princípio da subsidiariedade, de acordo com o qual o Poder Público não deve prestar serviços que a sociedade civil tem condições de entregar. Nesse sentido: a grande virtude do princípio está em que a partir dele se dá primazia ao grupo social e ao indivíduo, com a devolução à sociedade civil de matérias de interesse geral que possam ser eficazmente por ela realizadas. Dentre as entidades integrantes do terceiro setor, temos as Organizações Sociais (OSs) e as Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPs) (CASSIP, sem data, p.1).

Também é importante mencionar a implementação da Lei nº 8977, que contribuiu para a institucionalização da “figura dos canais básicos de utilização gratuita”, obrigando as operadoras de televisão a cabo a reservarem espaço para canais legislativos no âmbito municipal, estadual e federal, além dos canais universitários, comunitários e educativo-culturais.

Neste complexo contexto ideológico e político, toda a rede de veículos públicos de comunicação é bastante impactada. O argumento da falta de capacidade para investimentos e pela ineficiência das empresas estatais faz com que o Governo de Fernando Henrique Cardoso sucateie e diminua as estruturas do Estado como um todo, forçando as principais emissoras do país ao que Rodrigues (2009, p.272) chamou de “mudança radical” em seus formatos institucionais. O autor aponta que a TV Cultura de São Paulo foi sucateada e levada a adotar um modelo de sustentabilidade mais integrado às verbas publicitárias, inclusive reformulando “toda a sua grade e modelo de negócios para adaptar-se a retenção constante de recursos por parte do governo paulista”.

A TVE do Rio de Janeiro também sofre com essas mudanças. Ela era mantida pela Fundação Roquette-Pinto, e com as alterações acaba sendo transformada em uma organização social, a Associação de Comunicação Educativa Roquette-Pinto, sendo submetida à “selva da sobrevivência no mercado midiático.” (Ibidem, p.273).

Apesar desse movimento de desvalorização e cortes para as áreas de comunicação, rádio e televisão por parte do governo federal, Diniz (2013, p.203) aponta que, pelo menos no campo político, as suas ações foram um tanto quanto contraditórias, pois embora ele tenha acabado com a distribuição de emissoras comerciais exigindo, por exemplo, o uso de processos licitatórios, de outro lado emissoras educativas continuavam sendo concedidas pelo Poder Executivo e, ao longo

de sua existência, foram sendo bastante utilizadas como moeda de troca para negociações políticas, prática também conhecida como fisiologismo ou “toma lá dá cá”:

Até setembro de 1996, foram outorgadas 1.848 licenças de RTVs, das quais pelo menos 268 beneficiariam entidades ou empresas controladas por 87 políticos (LIMA & CAPARELLI, 2004 apud DINIZ, 2013, p.203). A generosidade de Fernando Henrique Cardoso coincidiu com a aprovação da emenda constitucional que permitiu a sua própria reeleição para a Presidência da República. Ao longo de seus dois governos, além das 539 emissoras comerciais vendidas por licitação, ele autorizou 357 concessões educativas sem licitação. (DINIZ, 2013, p.203-204).

Como forma de reação à crise econômica e redução de verbas, as TVs educativas ensaiam a formação de uma rede em 1999, mas foi só durante a gestão do Governo Lula (2003 – 2011) que de fato o tema da comunicação pública voltou a tomar corpo e a ser discutido de modo efetivo.

Essa discussão se dá em fóruns apropriados e locais de debate como o fórum promovido pelo Associação Nacional de Rádios Públicas e o 1º Fórum de TVs Públicas promovido pelo Ministério da Cultura. Esses eventos contam com forte apoio do, à época, ministro da cultura Gilberto Gil e tiveram a sua execução pela Secretaria do Audiovisual, comandada por Orlando Senna, contando também com forte apoio da Casa Civil.

A efetivação desses diversos debates e fóruns envolvendo a dimensão da radiodifusão pública nacional, bem como o ganho de visibilidade e espaços junto a diversas entidades sociais culminaram no que Diniz (2013) chama de Fase de Visibilidade da trajetória das televisões públicas no Brasil, tendo como culminação a criação da Empresa Brasil de Comunicação (EBC) em 2008, através da aprovação da Lei nº 11.625, cujo objetivo inicial era a reunião de todas as emissoras de comunicação exploradas pelo governo federal, porém, dessa vez o objetivo é a efetivação de um trabalho com caráter efetivamente público, visando propagar conteúdos e ideais culturais e educativos há muito tempo concebidos por figuras como Edgard Roquette-Pinto, mas nem tudo sai como o planejado. Diniz (2013, p. 249 e 252 e seg.) argumenta que as características históricas da comunicação pública brasileira acabaram levando ao surgimento de uma televisão pública por “vias tortuosas”.

Para a autora, o ordenamento jurídico da EBC deixou marcas na constituição daquela que é a primeira emissora pública de nascimento do país, sendo inclusive responsável por muitas de suas virtudes e de seus vícios, mencionando, como exemplo, “o fato de a EBC estar vinculada à Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República”. Para a autora, esse tipo de relação estabelecida não é a mais adequada quando pensamos em um modelo ideal de TV pública, uma

vez que esse órgão é responsável direto por funções específicas “como a comunicação de governo, pela relação do governo com a imprensa e demais instituições de comunicação, dentre elas as agências de publicidade que mediam as verbas de propaganda governamentais”. (Ibidem, p.255).

Mostro ao longo deste capítulo que essa mesma problemática de ingerência governamental nas emissoras ocorreu e ocorre em diversos outros países e em outras emissoras públicas do país, como a TVE e a FM Cultura, enquanto que, no caso das emissoras gaúchas, as causas mais dramáticas foram decorrentes de reflexos diretos das problemáticas associadas ao Projeto de Lei nº 246/2016 e das decisões de governo; no caso da EBC, a decisão sobre o melhor modelo e como deveria ser implementada a TV pública no Brasil nunca chegou a alcançar unanimidade, nem mesmo entre os seus idealizadores. Diniz (2013) exemplifica isso ao expor divergências ocorridas entre o Ministério da Cultura e a SECOM que acabaram causando uma série de embaraços na principal empresa de comunicação pública do Brasil.

Um exemplo disso é a fragmentação do comando das emissoras, consolidada no momento em que foi estabelecida por lei “que caberia ao Presidente da República nomear não apenas o diretor-presidente, mas também o diretor-geral.” Para a autora “essa contradição surgiu para que a presidência da EBC fosse preenchida por indicação da Presidência da República e a diretoria geral pelo Ministério da Cultura” (Ibidem, p.255).

Essas divergências e conflitos se fazem presentes desde os primeiros debates entre os órgãos do governo. Enquanto um lado defende “um modelo de televisão e rádio públicos diversificado e descentralizado”, para o pessoal ligado diretamente ao gabinete da Presidência da República o melhor modelo a ser adotado teria que ser mais centralizado, a partir das estruturas da RADIOBRAS somadas à TVE do Rio de Janeiro, que à época era mantida pela anteriormente mencionada organização social “Associação de Comunicação Educativa Roquette-Pinto (ACERP), vinculada ao Ministério da Educação, resultante do antigo sistema de radiodifusão educativa originário dos anos 1970”.

Para a autora (DINIZ, 2013, p.253) todo esse processo de criação da EBC é de um modo geral bastante turbulento, pois embora a proposta governamental fosse dotada de virtudes, também apresentava problemas, tendo sido alvo constante de todo o tipo de comportamento hostil e desqualificação, inclusive por parte da mídia comercial brasileira que a atacou desde a edição da Medida Provisória nº 398, de 2007, responsável pela criação da emissora.

Ao longo do trabalho de campo participo de diversas *lives* e eventos virtuais públicos sobre comunicação pública gaúcha e nacional. No evento⁴¹ “*Live* contra o Desmonte da Comunicação Pública no RS”, transmitido na data de 19/04/2021 pela plataforma do Youtube, o jornalista, sociólogo, professor universitário, escritor e apresentador de televisão Laurindo Leal Filho faz diversas reflexões a partir da construção de um regaste da história da EBC e da história da luta pela comunicação pública no Brasil, confirmando alguns apontamentos trazidos por Diniz (2013) em relação à influência de poderes exercida pelo governo nas emissoras públicas e a sua relação com as emissoras comerciais:

Importante debatermos ao máximo essa questão porque, infelizmente, no Brasil nós levamos quase 80 anos para ter uma comunicação pública nacional em comparação às grandes democracias do mundo. Foram 80 anos em que se solidificaram e se concretizaram importantes empresas de comunicação pública em vários países, e nesse tempo nós fomos ficando aqui no Brasil reféns da comunicação comercial, isso fez com que houvesse uma sedimentação no conjunto da sociedade brasileira, de que não era possível a existência de outra comunicação que não fosse a comunicação mantida pela propaganda. (FILHO, 2021).

Filho relata que os ataques à principal empresa de comunicação pública do Brasil vieram sob as mais diversas formas. Segundo ele, logo em sua origem, a EBC já teve que lutar contra a falta de conhecimento da população sobre a importância de uma comunicação pública, luta essa que foi acompanhada por uma batalha contra o oligopólio das emissoras comerciais:

[...] uma luta contra aqueles jornais, rádios e televisões que diziam que aquilo era a TV do Lula, era a rádio traço, era para fazer propaganda do governo quando o que se viu, na prática, quando essas emissoras, a TV Brasil e as emissoras de rádio foram ao ar, ficou claro que não era nada disso. (FILHO, 2021).

Em um tom crítico, Filho argumenta que no Brasil a mídia comercial nunca permitiu uma penetração na sociedade de uma mídia alternativa à comunicação comercial, e quando finalmente isso surgiu, a mesma acabou sendo vorazmente atacada pois, na sua perspectiva, “as emissoras comerciais sabem que o surgimento de uma comunicação diferente daquela que elas fazem em termos de conteúdo, roubaria alguns pontos de audiência dessas emissoras comerciais, e isso é tudo o que elas não querem”.

⁴¹ Evento disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L20ydKcfswQ&t=4s>>

Além dessa questão de disputa por pontos de audiência, o interlocutor - que já ocupou assento no conselho curador da EBC como ouvidor-geral - argumenta que as emissoras comerciais procuram levar ao Brasil uma visão a partir dos seus próprios interesses “que são interesses comerciais e quase todos vinculados a interesses políticos”.

Conforme já mencionado anteriormente, ao longo dessa pesquisa eu entrevisto alguns dos funcionários da TVE-RS mais antigos do quadro. Essas pessoas trazem em seus relatos diversos casos de ingerência política nas emissoras públicas gaúchas. Um deles é José Manoel da Silva que trabalhou nas emissoras desde 1982, quando ajudou os engenheiros na montagem das primeiras estruturas técnicas da atual Sede. Posteriormente, Emanuel acabou sendo realocado para o cargo de produtor gráfico onde trabalhou com produção de artes e vinhetas e ficou até se aposentar em abril de 2022, algumas semanas depois da realização dessa entrevista.

Ele ingressa na TVE antes da Constituição Federal de 1988, na época era possível ingressar no serviço público sem a necessidade de prestação de concurso público. José Manoel é negro e me relata que vem de origem humilde, sendo que à época em que entrou nas emissoras era estudante do curso de eletrotécnica:

Eu vim do Colégio Santo Inácio onde eu fazia curso técnico de eletrônica e mexia com reparo de televisão e rádios. Eu mexia ali nos tubos de raios catódicos, transistores, diodos, capacitores, com osciloscópio, né... antes da TVE eu trabalhava arrumando porteiros eletrônicos em prédios e quando sobrava tempo eu subia aqui no morro pra ver como que funcionava, e meu professor do curso de eletrônica falou com o diretor de programação da TVE na época e me conseguiu um estágio não remunerado. Eu era estagiário e eu não sabia nada de televisão, porque é uma linguagem totalmente diferente. Eu comecei lá na central técnica, e ali foi onde eu fui obrigado aprender tudo, tinha que ter noção do que entrava e o que saía em termos de vídeo. Quando eu entrei mais ou menos tinha uns 13, 14 técnicos aqui, era muita gente... e aí eu me encostei neles, eu ajudei o engenheiro a montar o telecine e consegui pegar uma vaga. No telecine minha função era só botar o slide, naquela época as televisões tinham um horário de abertura né, elas não ficavam a noite toda funcionando, então abria a estação lá pelas 6 horas da manhã e às 5 horas da manhã já tinha que ter um slide da TVE no ar, e eu ia lá apertar um botãozinho e projetava esse slide antes da programação. De música na tela rodava uma trilha, quem escolhia era o Nilton Bastos, a trilha geralmente era instrumental e ficava aquilo ali rodando. E ficava sempre o cara do transmissor lá no morro da polícia conferindo o sinal de vídeo e de áudio. Nessa época a situação da TVE era de prosperidade, porque havia um conjunto de fatores que faziam com que ela tivesse tudo para dar certo, havia um governo que dava atenção para a TVE, estávamos montando tudo e reconstruindo a TVE que havia saído da PUC depois de um incêndio e vindo pro morro. (José Manoel da Silva, entrevista, 14/03/2022).

Em relação à ingerência política nas emissoras José Manoel conta que começou a perceber uma acentuação das divisões ideológicas e políticas primeiramente nos governos de esquerda como os de Olívio Dutra e Tarso Genro. Segundo o interlocutor, o pior momento vivido em sua

trajetória de 40 anos trabalhando nas emissoras se dá quando a presidência da instituição é assumida por Orestes Andrade Jr, um dos responsáveis pela tentativa de condução do polêmico e controverso processo de extinção da Fundação Piratini após a aprovação do Projeto de Lei nº 246/2016:

Eu acho que o que determina o estado da TVE é a proposta da gestão dos governos. Quando entrei aqui o partido no comando era o PDS (Partido Democrático Social)... e tinha uma efervescência louca de produção, e eu acabei aprendendo muito porque tinha uma diversidade de coisas... Eu fazia parte da equipe da manhã e fazíamos o jornal da manhã que entrava às 7 horas. A coisa começava 7 horas da manhã e era produção mesmo, 5h30 da manhã já tinha 4 ou 5 na redação batendo nas máquinas de escrever da Olivetti, imprimindo mimeógrafo, e o jornal ia ao vivo com 2 apresentadores. Nessa época era só trabalho, trabalho e trabalho. Depois veio a época do Pedro Simon, do PMDB que inaugurou a Rádio, e também produzíamos bastante. Ali foi criado o programa Pandorga, de altíssima qualidade e com alcance nacional. Nessa época o programa de música gaúcha Galpão Nativo era transmitido para a TVE do Rio e depois para todo o Brasil. A política nacional não era tão acentuada. Perguntávamos só quem vinha para cá e depois baixávamos a cabeça e íamos trabalhar. Ao longo desse tempo o telejornalismo, ganhou muitos prêmios, isso significa que quando existe uma gestão bem organizada e que consiga conduzir os subordinados, é possível fazer bons trabalhos. Depois do Simon veio o Alceu Colares, sob o meu ponto de vista foi o auge da TVE. Nessa época a TVE teve muitos programas de educação, 70% da programação era local, aí tu imaginas o quanto a gente trabalhava para preencher todo o horário, era muita coisa, muita coisa! Só de programas de educação eu me lembro que tinha uns quatro, e a gente fazia todas as vinhetas, nada vinha de fora. Nessa época o Bibó Nunes era presidente e tínhamos mais de 250 funcionários aqui, eram 3 turnos. Bibó Nunes permitiu a hora extra irrestrita. Era muito interessante em termos de produção, e não se falava em política aqui dentro. Depois veio o Rigotto e foi tranquilo. A Yeda queria nos tirar daqui e nos colocar onde era a Ospa atualmente. Quando o Olívio veio, eles investiram pesadíssimo para fazer o Fórum Social Mundial e foi muito bem feito. Tinham cinco carros de equipe à disposição com auxiliares, cinegrafista, motorista, escala, tabela. O Olívio investiu muito aqui! Então os auge foram nesses governos. Sob o meu ponto de vista, comecei a perceber a existência de uma divisão ideológica e política assim já no Governo do Olívio, o que não existia antes, e quando o Tarso Genro assumiu ficou mais acentuada ainda essa questão política, ao ponto de isso refletir na relação com as pessoas, até então isso não acontecia. Me lembro das nossas vinhetas, por exemplo, fizemos uma que tinha colunas gregas, e isso foi mal visto pela gestão do PT pois para eles passava uma ideia burguesa, começaram a olhar essas picuinhas. Nesse período colocaram uma escola de samba dentro do Teatro São Pedro, e sujaram tudo lá, derramaram cerveja nos estofados. Na minha opinião teria sido melhor se tivessem colocado a escola de samba na rua, e não lá onde o piso é quase um estofado. O que é arte é arte, o que é esculhambação é esculhambação. Eu não sou puritano, mas não vem chegar para mim e dizer o que é certo o que é errado, a minha cabeça é feita. Depois veio o impeachment da Dilma, a morte da Marielle, o Petrolão, a ascensão do Bolsonaro, e quando veio aquele Orestes, um cara totalmente frio, o pessoal queria se matar aqui dentro, ficou muito complicado, eu nunca vi algo parecido em todos esses anos, colegas chorando, não tinha ambiente para trabalhar. Eu fiquei muito frustrado. Agora as pessoas estão olhando essa parte das pessoas primeiro, e só depois o lado que realmente importa, que é o que a gente é capaz de fazer. O que eu percebo é que, ao menos aqui na TV, esse estigma não vai sair mais. Eu percebo no Brasil uma certa polarização muito acentuada, e não houve um avanço social, aqui na TVE há mais de 10 anos a coisa não evoluiu em comparação com tempos anteriores. E agora, o Bolsonaro é odiado e alguns o amam, o Lula é odiado e alguns o amam, o Brasil ficou branco e preto

sabe, parece aquele símbolo yin yang e isso se refletiu aqui no pequeno universo da TVE, eu já vi aqui situações assim de pessoas, de colegas que se davam bem há anos e que começaram a se ofender. Pois é, e tem um erro aqui na TVE, sob o meu ponto de vista, e isso eu digo para qualquer diretoria, é que o pessoal que chega eles não preservam a memória. A TVE tem mais de 40 anos de história e eles não preservam a memória, a pesquisa foi destruída, nós tínhamos um departamento de pesquisa que foi encerrado, várias fitas foram simplesmente apagadas... e tu sabe que a fita é perecível né, ela desmagnetiza com o tempo. Então, assim, de todos os que vieram pra cá, eu não me lembro de ninguém que tenha tido preocupação com a memória da TVE, eu não sou da área, mas aquele que quiser fazer, é possível! O arquivo da TVE é um patrimônio público, temos imagens do Paixão Cortes, do Jayme Caetano Braun, do Yamandu Costa criança e do pai dele, do Moacir Scliar, do Mário Quintana quando ele tinha cabelo preto. O Brasil ele é muito novo enquanto país e o pouco que ele tem ele não valoriza, e essa desvalorização da cultura eu vejo a nível nacional, imagina o que foi destruído no Museu Nacional no Rio de Janeiro. (José Manoel da Silva, entrevista, 14/03/2022).

Para Ricardo Chaves, já citado funcionário das emissoras, um pouco mais antigo que José Manoel da Silva - ainda na ativa - essa excessiva ingerência governamental provocada pela constante troca de gestores a cada governo, acarreta em diversas situações negativas e que prejudicam a continuidade da programação e da formação de uma identidade visual e sonora da programação das emissoras:

Aqui na TV sempre teve um sério problema. Muda o governo, seja quem for, e mudam-se todas as cabeças, mudam tudo, e aí mudava toda a programação, nome de programas e tudo mais! São raros os programas que mantiveram o mesmo nome, uma linha e uma identidade visual razoável. A gente que lida com essa parte visual, nunca conseguiu manter uma marca constante, e olha que a gente sempre batalhou junto às diretorias. As televisões de uma maneira geral mantêm uma marca, tu vê por exemplo a TV Cultura, até hoje o logotipo do livrinho permanece, e isso eu acho uma coisa bem legal, mas para que isso aconteça é necessário alguém que consiga dar uma continuidade, mas aqui não, aqui conforme entrava “a”, “b” ou “c” mudava tudo. No meu entender isso é falho, eu sou favorável à permanência de determinadas trilhas musicais, pois se perde a fidelidade da pessoa que está acostumada a assistir determinado programa. Quando tu ouves aquela musiquinha de longe que tu já sabes que é sobre determinado programa. Até em respeito ao telespectador, um exemplo que eu dou é na TV Globo. Qual o jornal que tu te lembrás que passa às 20h? O Jornal Nacional! E eles mantêm a mesma música desde que foi criado o jornal, apenas atualizam a trilha. E o domingo à noite, qual o programa que sempre passa? O Fantástico! Essa coisa de manter nomes dos programas e horários é um sinal de respeito ao telespectador, claro que tudo mudou atualmente, falando da Globo, para mim eles perderam a credibilidade, eu já nem assisto mais. Então fica difícil saber que tudo é transitório aqui, mas algumas coisas deveriam permanecer. A gente sabe que na vida as coisas são transitórias, mas algumas coisas deveriam permanecer até para podermos dar uma continuidade na coisa, e é nesse sentido que os gestores pecam. Nessa questão da marca e do logotipo, isso não deveria ser mudado assim simplesmente por mudar, até porque tudo tem um custo e o custo de mudar uma marca é caro, não no sentido de meu trabalho ser caro, mas é que isso vai refletir em uma série de coisas, seja no carro da TV ou em um determinado formulário, envelopes, no fim das contas isso tudo tem um custo e a sociedade paga. Às vezes a gente conversa com os gestores, mas não é ouvido, estou aqui há 40 anos, nunca fui partidário na questão política, e vejo que nos últimos tempos isso tem se acentuado, e isso interfere em tudo, e eu acho que deveríamos ter uma certa autonomia aqui. Para nós o progresso tecnológico aqui na TVE sempre demorou muito a

chegar, a gente sempre se viu tentando remar contra a correnteza, buscando superar todas as dificuldades né, eu já vi pessoas experientes e competentes nas direções, mas também já vi gente bem incompetente, que vinha aqui só pra cumprir tabela. Nos anos 1980 e 1990 as coisas andaram bem, e foi interessante até mais ou menos o início dos anos 2000, depois é que eu comecei a sentir que as coisas foram indo meio estranhas, infelizmente depois as pessoas começaram a dizer: - Ah, vem tal partido e vai ser assim ou assado; isso é ruim né, é bom quando as coisas acontecem e a política partidária não interfere em nada no nosso trabalho. Me senti amarrado quando as pessoas chegavam aqui e diziam: - Ah, tem que mostrar tal coisa, isso é algo que a gente quer que mostrem. Acho que a coisa tem que ser independente, eu não gostava quando me pediam para colocar ou tirar elementos da vinheta, mas quem manda, manda, e a gente obedece, vamos lá! Teve muita gente boa que passou aqui também. Seguimos! (Ricardo Chaves, entrevista, 14/03/2022).

O relato trazido pelos dois interlocutores acima - José Manoel da Silva e Ricardo Chaves - evidenciam o que Diniz (2013), Pereira (2017) e outros autores tem apontado ao longo dessa pesquisa; a ingerência política se faz presente em toda a comunicação brasileira, seja ela no âmbito privado ou público. Mas por que isso ocorre?

Conforme nos lembra Goulart (2011, p.58) “A política é a luta pelo poder. O político profissional vive da política e para a política”. Historicamente o controle dos veículos de radiodifusão tem sido associado a um grande exercício de poder, basta lembrarmos um dos exemplos mais emblemáticos da força do rádio trazido por Ferraretto (2007), a versão de Orson Welles para Guerra dos Mundos, transmitida no *The Mercury Theater on the air*.

Enquanto muitos se mostraram assustados com o surgimento e a ascensão dos veículos de radiodifusão, outros vislumbraram neles a possibilidade de se fazer serem ouvidos pela grande massa e construírem carreiras longínquas, portanto, é inerente que essas relações entre poder, comunicação e política acabem se inter cruzando, inclusive com outras dimensões como as musicais e as econômicas.

3.3 - Modelos de financiamento e gestão de emissoras públicas pelo Brasil e pelo mundo

Tenho procurado demonstrar até aqui que a ingerência política e governamental dentro das emissoras de comunicação pública é um elemento catalisador de uma série de complexas problemáticas. A dimensão do suporte econômico também é uma das mais significativas quando discutimos a questão da autonomia da televisão pública no Brasil. Investigo a seguir mais algumas dinâmicas das relações entre emissoras de radiodifusão pública, a sua relação com os governos e os seus modelos de financiamento. Torves (2006) nos ajuda a entender mais desses assuntos.

Para o autor (Ibidem, p.84), embora existam movimentos “tanto da sociedade como dos profissionais e dirigentes que hoje estão nas emissoras educativas e estatais” para que elas se transformem em emissoras públicas, não existe juridicamente no Brasil a figura da televisão pública, apenas a estatal e a educativa:

[...] uma televisão é considerada estatal quando está envolvida pela máquina burocrática do Estado, é sustentada pelo Estado e frequentemente sofre intervenção do governo. É chamada de pública quando não sofre ingerência governamental, tem compromissos com o interesse público, e não depende de verbas publicitárias do mercado para se manter. (TORVES, 2006, p12-13).

Cabe ressaltar que o texto do autor foi escrito antes da fundação da EBC, portanto, ele considera a TV Cultura como sendo o modelo mais próximo de uma TV pública no Brasil. A TV Cultura é gerida e faz parte da Fundação Padre Anchieta, uma entidade de direito privado, criada em 1968 e que teve a sua criação inspirada no modelo da BBC de Londres. Segundo Torves, (2006, p.67) ela é “dirigida por um conselho de 45 membros, sendo 20 natos, 21 eleitos, três membros vitalícios e um representante dos funcionários. A direção da TV Cultura é escolhida pelo Conselho, porém, mantida pelo Governo do Estado”.

Naves (2018) defende que a TV e a Rádio Cultura sigam o modelo de financiamento direto pelo cidadão, a exemplo da emissora britânica BBC, mas afirma que isso não foi totalmente possível de ser viabilizado até hoje devido a obstáculos políticos e restrições legais que impedem a veiculação de anúncios comerciais nas emissoras públicas brasileiras; por consequência, essa mudança não ocorreu em relação ao modelo de financiamento público da Fundação Padre Anchieta.

Torves (2006, p.87) em certa medida contradiz o autor e relata que nos últimos anos de sua pesquisa, a TV Cultura havia conseguido encontrar “brechas na legislação” que lhe deu a possibilidade de veiculação de anúncios comerciais. Isso gera uma série de disputas judiciais e críticas por parte das emissoras privadas que inclusive colocam em “xeque” o seu caráter público. Qual seria então o melhor modelo de comunicação pública a ser adotado se quisermos manter a sua integridade e caráter público? Existem referências a nível mundial?

Não é só no Brasil que a comunicação pública enfrenta problemas e desafios quanto à escolha do melhor modelo a ser adotado. Diversos autores, profissionais e acadêmicos da área da comunicação tem se dedicado nas últimas décadas à exploração desse universo.

Rodrigues (2009), por exemplo, nos apresenta no livro *Sistemas públicos de comunicação no mundo* o resultado de sua pesquisa onde traçou aspectos como perfil, modelo de gestão, participação e financiamento, modelos de administração, controle e programação em diversas empresas de comunicação pública localizadas em 12 países da América do Sul, América do Norte, Europa, Ásia e Oceania. Ao longo do texto ele buscou revelar as tensões, conflitos e tendências que emergiram de alguns debates políticos realizados em cada uma das nações.

O autor (RODRIGUES, 2009, p.294-295) argumenta que, embora existam “modos peculiares de gestão e participação” dentre todos os modelos de comunicação pública analisados em sua pesquisa, ainda é possível encontrarmos nesses modelos alguns “parâmetros comuns entre as diversas experiências”. Sob o ponto de vista da gestão e dos formatos administrativos ele destaca que existem três modelos básicos: centralizado, semicentralizado e descentralizado:

Uma gestão centralizada se refere a um sistema que possui coesão em torno de uma corporação. Esta, por sua vez, gerencia de modo relativamente vertical as estações, as afiliadas, os escritórios, a produção de conteúdo e transmissão de sinal. Em geral há um monopólio de uma corporação em que ela própria é, em geral, sinônimo de sistema ou serviço público de comunicação [...] O formato semicentralizado possui as características organizativas gerais similares ao modelo centralizado, porém a diferença fundamental está na existência de duas organizações autônomas que formam duopólios na comunicação pública [...] Já o modelo descentralizado é caracterizado por um nível significativo de segmentação ou independência na gestão, em que há diversas organizações que não são administradas de forma unificada. Nesse caso, embora o conjunto de organizações de mídia possa ser considerado, ou até se identificar, como parte do mesmo sistema, a propriedade e a responsabilidade de gerenciamento não estão ligadas apenas a uma ou duas organizações, mas a diversas corporações que possuem relativa autonomia para lidar com aspectos ligados à estrutura e à programação de suas emissoras. (RODRIGUES, 2009, p.295-296).



Figura 13: Figura exemplificando um sistema de comunicação pública simplificado (RODRIGUES, 2009, p.297).

Nota-se que ele também analisa (Ibidem, p.297-298-299) a dimensão da participação social, nesse sentido ele divide os modelos de comunicação pública praticados ao redor do mundo em simples e complexos.

Nesse sistema simplificado há uma “relação linear-hierárquica” entre o Estado e o sistema público de comunicação. Esse domínio do Estado influencia diretamente em decisões relevantes como métodos de escolha de diretores/conselheiros bem como na “composição de instâncias decisórias/administrativas”. Portanto, há um enfraquecimento da relação entre os “mecanismos consultivos que conectam o sistema de comunicação à esfera civil.” (RODRIGUES, 2009, p.297).

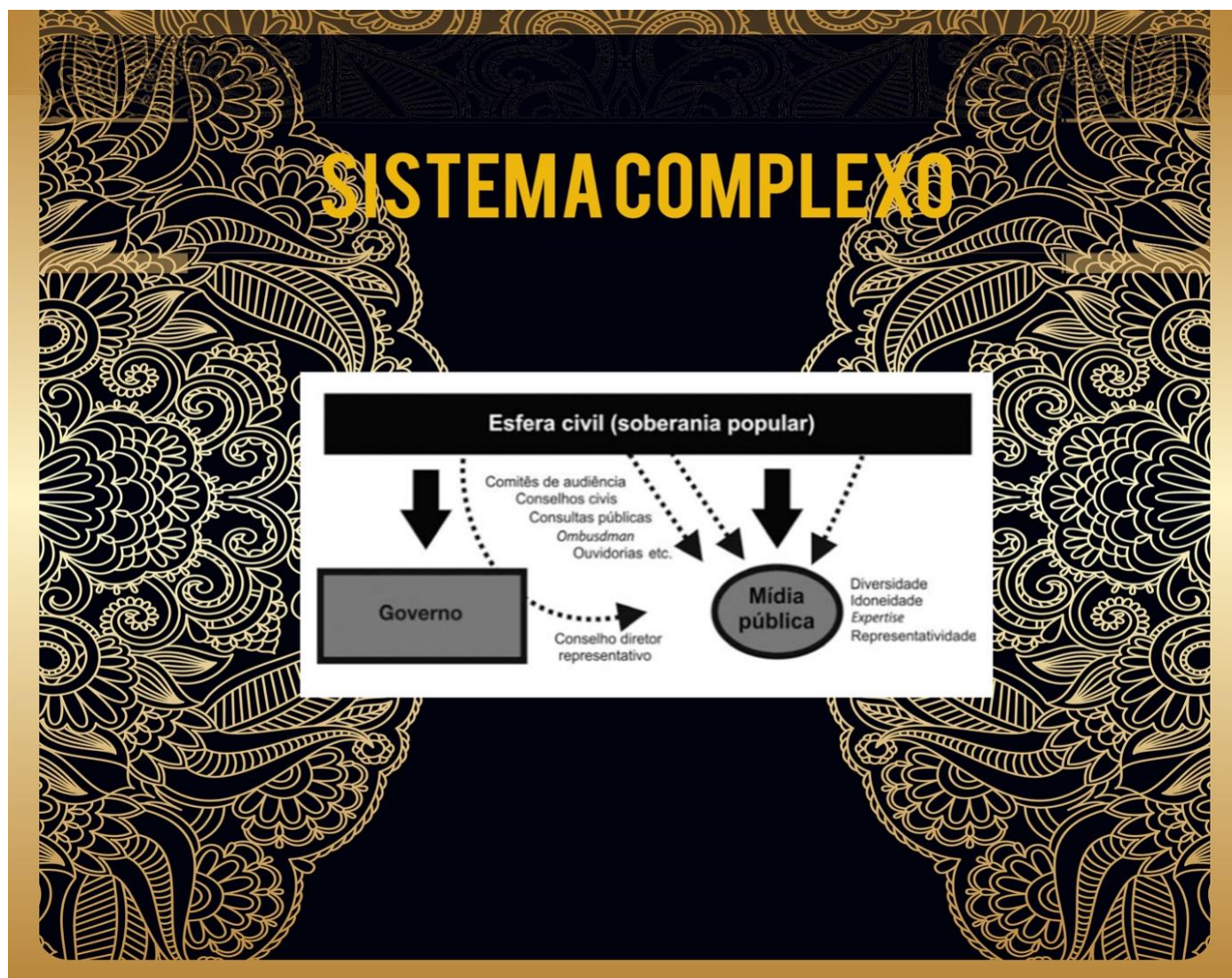


Figura 14: Figura exemplificando um sistema de comunicação pública complexo (RODRIGUES, 2009, p.299).

Nesse sistema existe uma maior variabilidade na questão das escolhas dos conselhos. Em alguns casos há uma necessidade de aprovação prévia ou referendo de um Parlamento ou Assembleia composta por membros eleitos. Em outros casos também existe a possibilidade de indicação de nomes eleitos por membros da sociedade civil com posterior homologação pelo Estado por meio dos poderes Executivos ou do Legislativo. Nesse processo, frequentemente o histórico dos candidatos é levado em consideração, e o poder de demissão dos ocupantes é, por vezes, outorgado a um Parlamento ou Assembleia. Em um sistema complexo as diretrizes da

programação são feitas por um conselho diretor que, por sua vez, tem o seu trabalho fiscalizado por uma diretoria executiva composta por um colegiado diverso e permanentemente ativo, o que garante uma continuidade no serviço e uma maior transparência, mesmo no caso de trocas de governo diametralmente opostos em termos políticos e ideológicos.

Para Rodrigues (2009, p.300) cabe ressaltar que “mesmo que existam critérios claros e objetivos quanto à constituição desses conselhos”, isso é apenas “um lado da moeda”. Para garantirmos a legitimidade de um sistema público é necessária a atuação de outras “instâncias ou mecanismos de participação civil, como consultas públicas e comitês de audiência”, ou ainda “comitês de civis regionais” inclusivos contando com representação de outros setores da sociedade civil.

Seria possível determinarmos um conceito amplo, genérico e eficaz capaz de definir o que é comunicação pública? Basta a participação conjunta e ampla da sociedade civil e de algumas instituições ligadas aos poderes legislativo, executivo e judiciário?

Para Torves (2006, p.77-78) existem determinados eixos elementais dentro do conceito de televisão pública: democracia, cidadania, visibilidade dos atores sociais, linguagem audiovisual, gêneros e discursos. Cabe ressaltar que para o autor “esses fundamentos só se realizam quando há autonomia dentro da televisão pública, tanto do governo quanto de todos os poderes constituídos”, mas no Brasil o espaço público historicamente tem se confundido com o estatal, por isso é tão vital necessidade de, antes de adentrarmos mais a fundo nos pormenores do caso específico da TVE-RS e da FM Cultura, obtermos uma melhor compreensão sobre o que de fato vem a ser esse “caráter público”. Nesse sentido, penso ser interessante trazermos rapidamente alguns exemplos e pormenores de alguns outros modelos praticados fora do Brasil.

3.4 – Panorama de alguns sistemas de comunicação pública fora do eixo brasileiro

Dominique Wolton (1996, p.169) sociólogo francês e um dos mais importantes pensadores do campo da comunicação na contemporaneidade resalta que na União Europeia, as televisões mais poderosas são as dos “países maiores”: Grã-Bretanha, França e Alemanha, mas com uma diferença! O autor resalta que, embora a Alemanha seja a primeira potência econômica da Europa, no campo do audiovisual ela não está à frente dos demais, perdendo posição para a Grã-Bretanha

e para a França, que são os lugares onde houve um maior desenvolvimento, alcance e fluxos criativos no âmbito da comunicação.

Enquanto que no Brasil a televisão já nasceu privada, na Europa inicialmente há um monopólio da televisão pública, mas a partir do decênio de 1980 a televisão privada - que havia sido inicialmente por um bom tempo recusada - acaba se impondo. O autor relata (WOLTON, p.25) que o conceito de radiodifusão pública a partir do surgimento da televisão na Europa foi permeado por algumas ideias do pós-guerra, entre elas “a crença difundida entre os primeiros profissionais da televisão, políticos, intelectuais e elite culta em geral de que a televisão, bem utilizada, poderia ser um fantástico instrumento de democratização cultural”.

Muitas pessoas da sociedade, à época, também acreditavam que as mídias de massa como a televisão eram ainda mais perturbadoras e perigosas do que o rádio, dado o seu poder de transmitir simultaneamente áudio e imagem, portanto, deveriam ser controladas pelo poder público. Essa corrente de pensamento era comum à parte da população, pois ainda ecoavam nos seus ouvidos a “utilização que fizeram do rádio os fascistas alemães e italianos, sem esquecer os ecos distantes, vindos da América Latina, de sua utilização por Getúlio Vargas e, sobretudo, na Argentina, por Perón”. (WOLTON, p.25).

Modelos privados de gestão de veículos não eram bem vistos pelos europeus. Durante a guerra o modelo de organização privada da televisão norte-americana também foi bastante desenvolvido, e isso gerou nas palavras do autor “uma relação negativa instintiva” dos europeus contra esse tipo de modelo, portanto, para muitos habitantes do velho continente a “nacionalização da televisão era ainda mais justificada do que a do rádio para se escapar aos demônios do lucro”.

Mas o desenvolvimento dos sistemas de comunicação pública na Europa não ocorre de modo uniforme. Alguns países adotam uma lógica administrativa mais centralizadora, ao passo em que outros preferem garantir uma estrutura pública mais descentralizada:

Nem todos os países reagiram da mesma maneira diante da “ameaça da comunicação”. Se a França, assim como a Itália e a Bélgica, escolheram a lógica administrativa, política, centralizadora, a Alemanha Ocidental preferiu uma estrutura pública descentralizada. Enquanto os países latinos confiavam no Estado para garantir o bem público e a “independência” da televisão, a Grã-Bretanha e, sobretudo, a Alemanha, que acabava de experimentar os piores excessos cometidos em nome do Estado, tiveram uma atitude menos estatal. Essas atitudes também exprimem bastante bem a mistura de temor e fascinação exercidos por uma nova mídia que todos sentem, intuitivamente, que será mais difícil de gerir do que o rádio. É, portanto, de um modo público, com a recusa da televisão privada, que se organizam as televisões na Europa, tanto na Grã-Bretanha, na Alemanha Ocidental, na França, como na Itália ou na Escandinávia. (WOLTON, 1996, p.26).

A partir das décadas de 1970-1980 há segundo Wolton (1996, p.28-29) uma “inversão dos espíritos” na Europa, e a televisão privada, que até então era recusada pelo grande público, começa a se tornar em certa medida “irresistível” e “desejada”. Isso se dá devido a um aumento da demanda e do sucesso da televisão.

A sociedade passa a demandar cada vez mais conteúdo. Nesse contexto o modelo de televisão pública começa a sofrer um sério desgaste que tem como consequência “um enrijecimento ainda maior do controle político sobre a televisão”, transformando o “discurso sobre a televisão de serviço público numa retórica vazia, desligada do real”. (Ibidem, p.28). Aos poucos os modelos de televisão pública na Europa vão sendo sufocados, em parte porque foi “incapaz de renovar o pessoal, as equipes, os projetos e as produções”, e em parte também porque os poderes públicos e dirigentes - que são os responsáveis pela implementação dessas medidas - se mostram mais preocupados em controlar o sistema de radiodifusão do que de fato realizar uma gestão adequada. As consequências dessas influências políticas na comunicação pública europeia acabaram fazendo com que ela fosse “identificada com a politização e com a burocracia sindical” e passando a ser um “objeto permanente de antagonismos e polêmicas de igual má-fé entre a esquerda e a direita, dando a sensação de que jamais conseguiria se regenerar”. (WOLTON, p.29).

Entre as décadas de 1980-1990 acontece uma virada nesse ecossistema e em quase todas as regiões da Europa a televisão privada se impôs. Nesse contexto Wolton conta (1996, p.30) que houve uma desvitalização do modelo de comunicação pública praticado na Europa. Para o autor as emissoras públicas passaram imitar - muito além do que seria necessário – os modelos praticados pelas emissoras privadas. Essa desvitalização se realizou na forma de atitudes e iniciativas como a obsessão na busca de grandes audiências, até bem antes de a concorrência constituir uma ameaça. Isso tem impactos significativos como o “aumento da dimensão de espetáculo na política”, redução da diversidade das programações e até mesmo da produção de documentários científicos, culturais e sociais.

Um estudo mais recente (ENLI, 2008) baseado na análise de documentos oficiais institucionais, políticos, declarações de missão e até comunicados de imprensa e *homepages* da emissora britânica BBC, da sueca SVT, da norueguesa NRK e da norte-americana PBS reunidos entre 2004 e 2006, aponta como constatação básica a participação do público como uma estratégia central nessas empresas públicas de mídia. A autora constata (Ibidem, p.116) que essas instituições

parecem ter encontrado uma poderosa ferramenta retórica na junção do ideal clássico de servir ao público como cidadãos ativos dentro das perspectivas de um ambiente de mídia digital e convergente.

No atual contexto pandêmico, Dettmer (2021) confirma essa tese levantada por Enli (2008), mas chamando a atenção para duas ameaças enfrentadas pelas emissoras públicas europeias na atualidade.

Para o autor, embora a apreciação e a audiência dos serviços públicos de comunicação europeus tenham aumentado – ainda mais no atual contexto onde há uma preocupação cada vez maior da população para com as notícias baseadas em fatos – chama a atenção o fato relatado de que na atualidade tem ocorrido de modo paralelo uma série de turbulências no campo político.

Segundo Dettmer (Ibidem, tradução nossa⁴²) ativistas de direitos humanos e jornalistas tem apontado a existência de ameaças vindas dos governos populistas da Europa Central, que têm tomado iniciativas na busca de reduzir a independência editorial de algumas emissoras públicas, na prática transformando as mesmas em emissoras porta-vozes oficiais do governo.

De outro lado, na Europa Ocidental, é reportado que os governos de centro-direita estariam sob crescente pressão de legisladores conservadores e populistas para reduzir o financiamento das emissoras públicas. O autor cita como exemplo emblemático o caso da BBC a “mãe das emissoras públicas” (Pereira, 2017, p.26). É importante trazermos o caso específico da BBC para essa pesquisa pois como nos lembra Pereira (2017, p.29), em relação às questões de financiamento, “a BBC, sempre foi o modelo mais idealizado”. A emissora britânica é financiada em grande parte por uma taxa anual de licença de televisão cobrada de todas as residências, empresas e organizações nacionais que usam qualquer tipo de equipamento para receber ou gravar transmissões de televisão ao vivo.

Um exemplo emblemático para essa pesquisa e que demonstra bem o processo de idealização do modelo de comunicação pública adotado pela BBC é exemplificado em entrevista

⁴² “But while the public has appeared to have been appreciative, the continent's public broadcasters are facing a twin threat. Central Europe's populist governments have been or are seeking to reduce their editorial independence, transforming them into official mouthpieces, warn rights campaigners and journalists. And in western Europe, center-right governments are coming under mounting pressure from conservative lawmakers and populists to defund public broadcasters”.

concedida pelo ex-presidente da Fundação Piratini, Orestes Andrade Jr às pesquisadoras Nádia Maria Weber Santos e Marluce Dias Fagundes na data de 25 de maio de 2017 e posteriormente publicada no livro Comunicação pública no Brasil: desafios e perspectivas; memórias e depoimentos.

Orestes é um dos responsáveis pela condução do controverso processo de extinção da Fundação Piratini e posterior anexação das emissoras públicas gaúchas em vinculação direta com a Secretaria de Comunicação do Governo do Estado no último ano do Governo Sartori:

O financiamento da BBC – agora começo a falar um pouco desse modelo sustentável. Como é que a gente banca, então, uma TVE sem a presença do Estado? Isso a gente está pensando e montando ainda. Mas, no caso da BBC, é diretamente pelos telespectadores. Tem uma taxa, que é quase como um imposto, que tem caráter de imposto. Então é isso que dá independência pela qualidade da BBC, construída nos últimos anos, a população britânica paga este imposto, que é um imposto alto. Convertendo para a moeda brasileira, acho que é 145 libras por ano, é praticamente R\$ 800 aqui no Brasil. Então não é uma taxa barata, mas, com isso, 75% da receita da BBC vem diretamente da população. É óbvio que isso dá uma independência muito grande para o veículo. Esse seria o nosso mundo ideal. Eu acho que a gente tem, inclusive, que caminhar para esse modelo. Não nesse nível, de ser um imposto obrigatório como é lá na Inglaterra, mas acho que a gente tem que começar um movimento, se a sociedade realmente acha que a TVE é necessária para ela, e eu não tenho dúvida nenhuma disso, eu acho que muitos artistas, no meio cultural e no meio da comunicação isso é uma unanimidade, mas eu acho que a gente tem que sair desses dois meios, do meio da comunicação e do meio cultural, e atingir a sociedade, as pessoas comuns. Elas é que têm que achar que a TVE é imprescindível para a vida delas. Se a gente chegar a esse ponto, eu acho que a gente pode se encaminhar para o modelo da BBC, que é ter uma contribuição – acho que aqui não imposta, porque o brasileiro não aguenta mais nada que é imposto, que é compulsório, mas trabalhar por uma contribuição voluntária, em outros níveis. Por exemplo, hoje o custo da Fundação Piratini é em torno de R\$ 30 milhões por ano. Se a gente tivesse um milhão de pessoas – a gente tem 11 milhões de gaúchos, que doassem R\$ 30,00 cada, a gente teria os R\$ 30 milhões. Eu não sou bom de matemática, mas acho que é isso. Um cálculo simples. Mas será que a gente teria um milhão de pessoas no Rio Grande do Sul, que é só 10% da sua população, que estaria disposta a doar R\$ 30 por ano para a fundação? Tenho minhas dúvidas se hoje a gente teria um milhão de pessoas dispostas a isso. Mas eu acho que a gente tem que caminhar para isso e acho que não seria nenhum absurdo, porque o modelo da BBC, para mim, sim, é o melhor modelo. Mas aí a gente tem a TV Cultura de São Paulo, que tem um modelo diferente, mas 50% do seu orçamento vem da iniciativa privada através de apoios culturais e 50% é bancado pelo Estado. Eu acho que aí, em duas referências de qualidade de TVs públicas, a gente tem um caminho para a TVE, para diminuir o peso dela para a sociedade. É claro que quando a gente compara o valor monetário da TVE, R\$ 30 milhões por ano, com o orçamento geral do Estado ou com algumas contas muito grandes que a gente tem no Estado, parece que é muito pequeno, até se diz que é 1%, e realmente é menos de 1%, mas, em um Estado que não paga a folha salarial dos seus servidores há 17 meses, que atrasa a folha, R\$ 30 milhões é muito dinheiro, sim. E é nessa economia pequena das contas do Estado que se consegue o equilíbrio financeiro nesse momento. R\$ 30 milhões dá para comprar muita viatura, dá para colocar muito policial na rua, dá para, talvez, melhorar o salário dos professores. Então, nesse cenário de escassez, a ideia do governo é essa, de economizar em alguns setores. Mas também não quero entrar no mérito disso. O que eu quero é fazer isso, é

buscar um novo modelo sustentável que tenha uma participação menor do Estado, e que tenha uma participação menor do Estado como financiador e como interventor da TVE. Eu acho que a TVE tem que ser controlada pela sociedade gaúcha (Orestes de Andrade Junior, 25/05/2017 apud SANTOS; SILVA; OLIVEIRA, 2019).

Orestes de Andrade Junior mostra em seu discurso algumas contradições, evidenciando que entrou no cargo um tanto quanto despreparado para a função. Os próprios autores da entrevista apontam nessa direção quando mencionam (SANTOS; SILVA; OLIVEIRA, 2019, p.236) uma “falta de segurança na resposta” por parte do ex-presidente da TVE-RS, principalmente quando ele foi questionado sobre o futuro das emissoras. Para os autores, Orestes não conseguiu dar “uma ideia clara de projetos concretos para a TVE e FM Cultura” apesar de o mesmo reiterar várias vezes na entrevista concedida uma ideia de continuidade com a frase a “extinção da Fundação não significaria a extinção da Rádio e da TV”.

Analisando o discurso de Orestes fica evidente que existe uma contradição em relação às atitudes tomadas pela sua gestão e o seu discurso escrito. Se o ex-presidente das TVE-RS e da FM Cultura tinha a BBC como referência a ponto de trazê-la como grande exemplo, deveria no mínimo saber que “a vinculação da BBC não é com o aparato de comunicação social do gabinete do primeiro-ministro, mas com o Ministério da Cultura, Comunicação e Esporte - *Department for Culture, Media and Sport*” (Diniz, 2013, p.255).

Considerando que na entrevista é expressado um desejo de sua parte para que nas emissoras se “tenha uma participação menor do Estado como financiador e como interventor da TVE”, acredito que ele deveria ter se posicionado contra a extinção do CNPJ das emissoras e, mais ainda, contra a vinculação da TVE-RS e da FM Cultura sob o “guarda-chuva” direto da Secretaria de Comunicação, uma vez que ambas as medidas desfavorecem de modo significativo não só a possibilidade de aquisição de recursos por vias diferentes do caixa do Estado, mas também a própria autonomia de gestão da programação, o que dificulta a formação de parcerias e colaboração, tanto com o setor público quanto com o privado, algo bastante idealizado e almejado por aqueles que seguem uma linha de pensamento mais liberal.

O discurso de Orestes, analisado sob a perspectiva atual, se encontra em uma zona cinzenta pois desagrade tanto as posições políticas hegemônicas e conservadoras europeias, quanto o discurso contra-hegemônico brasileiro que de um modo geral é contra privatizações mal planejadas e executadas.

Esse discurso ambíguo não agrada nem gregos e nem troianos e talvez ajude a explicar o sentimento geral de desgosto relatado por todos os interlocutores nas entrevistas dessa pesquisa em relação ao modo como foram conduzidas as desastrosas políticas de comunicação com os servidores durante a sua gestão, conforme veremos ao longo dessa pesquisa.

Os seus projetos e planos de futuro para as emissoras são rechaçados por todos os governos e serviram apenas como um breve palanque político para os seus projetos e ambições pessoais. Dias (2020) avalia que o seu plano envolve a concessão da gestão das emissoras para uma empresa privada ou organização social, que ficaria responsável por administrar valores milionários recebidos pelo Governo do Estado.

Representantes do pensamento conservador britânico, por exemplo, considerariam o discurso de Orestes um tanto quando progressista, pois para esses, a BBC não deveria nem existir conforme apontamentos feitos por Dettmer (2021, tradução nossa⁴³); ele relata que os políticos conservadores prometeram em 2019 reformar a BBC, inclusive revisando o seu modelo de financiamento, que consideram inadequado. Isso se deu devido a um crescente movimento ocorrido nos últimos anos no sentido de abolir essas taxas de licença cobradas anualmente da população pois um número cada vez maior de britânicos ligados ao espectro político “da direita” tem se recusado a pagá-las.

Segundo a matéria publicada pelo autor, nessa batalha ideológica, aqueles que defendem a emissora britânica argumentam que ela deve continuar existindo, pois é uma emissora respeitada não só no Reino Unido, mas mundialmente. Os defensores também argumentam que em tempos de crise, a BBC ainda é a fonte de notícias mais confiável, imparcial e a preferida dos britânicos, inclusive em relação aos rivais comerciais.

Por outro lado, representantes do partido conservador argumentam que existe um sentimento de ressentimento da população em relação à essa icônica emissora pública, e que não é baseado estritamente em conflitos políticos como direita *versus* esquerda, mas sim pelo enraizamento de “questões culturais e tópicos como *Brexit* e patriotismo”. Um representante do

⁴³ “In Britain, the ruling Conservatives have long had a strained and ambivalent relationship with the BBC, which they accuse of liberal bias. Libertarians object in principle to public funds being used. The BBC is funded largely by an annual television license fee charged to all British households, businesses and organizations using any type of equipment to receive or record live television broadcasts and iPlayer catch-up. The Conservatives pledged in 2019 to reform the BBC and review its funding. There has been a growing movement in recent years to abolish license fees, and a growing number of Britons have been refusing to pay it”.

partido conservador ainda afirma que, na era digital, há muitas fontes comerciais de notícias e entretenimento, o que deixa implícita uma visão na qual a BBC é vista como desnecessária.⁴⁴

Um dos fatos recentes mais marcantes e que pesa em favor das opiniões favoráveis à existência da BBC é que quando o primeiro-ministro britânico Boris Johnson anuncia o início de restrições rigorosas ao vírus da Covid-19, mais de 15 milhões de telespectadores assistem à cobertura da BBC, o dobro do número de audiência em comparação com rivais comerciais. Considerando o estudo de (Enli, 2008) fica evidente que apesar dos recentes avanços tecnológicos e da ampla disponibilidade de entretenimento com a difusão da Internet móvel e da cultura de convergência tecnológica a BBC segue bastante relevante para a população, pois há um engajamento considerável dos britânicos com a sua emissora pública.

Outro ponto interessante de se ressaltar - com base nos dados e relatos coletados durante essa pesquisa - e que evidencia uma possível falta de preparo adequado de Orestes não só para assumir a presidência de uma Fundação Piratini, mas principalmente para elaborar projetos de futuro para as emissoras, é que ele, mesmo sendo um afeito às ideias mais liberais, acabou citando na entrevista só a BBC. Em nenhum momento da entrevista mencionou o exemplo do “Channel 4” britânico.

A BBC não é o único modelo de televisão pública existente na Inglaterra. O “Channel 4” - criado durante a administração da Dama de Ferro, Margareth Thatcher - foi ao ar pela primeira vez em 1982 e nasceu idealizado por ela para ser uma emissora de propriedade pública, mas financiada comercialmente por meio de publicidade.

Olusoga (2021, tradução nossa⁴⁵) relata que o Governo Thatcher projetou intencionalmente o “Channel 4” para ser disruptivo. Sua função era desencadear uma cultura de empreendedorismo e *risk-taking*, alinhada as suas políticas governamentais mais liberais. Para isso, o canal foi

⁴⁴ “There's no need for the BBC,” according to Alex Deane, a PR consultant and former Conservative government adviser. He says resentment toward the BBC is not based on right or left politics but instead is rooted in “cultural issues and topics like Brexit and patriotism.” And he says in the digital age, there are plenty of commercial news and entertainment sources”.

⁴⁵ “The Thatcher government intentionally designed Channel 4 to be disruptive. Its function was to unleash a culture of entrepreneurship and to bring this about the channel was structured differently to the BBC and ITV. Channel 4 did not make its own programmes. TV producers were encouraged to set up companies and seek commissions from the new broadcaster. Channel 4’s function therefore was to incubate a culture of risk-taking that was very much in keeping with the Thatcherite vision of a share-owning, home-owning Britain of small business owners”.

estruturado de forma diferente da BBC e da ITV, essa última a emissora privada/independente financiada comercialmente mais antiga do Reino Unido.

Segundo o autor, Thatcher, à época, incentivou um modelo neoliberal de emissora pública fazendo com que produtores de TV passassem a criar empresas e a produzir seus próprios programas e, a partir daí, sim buscarem comissões e verbas da emissora. Mas, ao contrário de outras emissoras privadas, o “Channel 4” é obrigado por lei a reinvestir seus lucros em novos programas, sempre canalizando o dinheiro para produtoras independentes que fazem todos os seus programas.

Desde então, o canal tem sido fundamental para a sobrevivência de pequenos produtores no país, e é considerado pelo autor como uma grande contribuição do Partido Conservador para toda a cadeia produtiva audiovisual do país. Taylor (2022, tradução nossa⁴⁶) escreveu uma matéria onde desenha uma linha do tempo dessa emissora e aponta que, mesmo apesar dos avanços e conquistas do canal, em abril de 2022, o executivo-chefe da emissora, Alex Mahon, enviou e-mails à equipe de trabalhadores dizendo ter sido informado que o governo atual - de viés conservador - anunciará oficialmente uma proposta de privatizar a emissora.

Os argumentos trazidos pelos atuais ministros referem-se ao processo de disrupção provocado pelos gigantes do *streaming*, que alterou de tal maneira a indústria de *broadcasting* ao ponto de - em suas visões - valer a pena transferir a emissora pública para a iniciativa privada, mesmo ele sendo autossuficiente e tendo desempenhando um papel vital no ecossistema de *broadcasting* do país.

Para Olusoga (2021, tradução nossa⁴⁷) a proposta de privatização dessa emissora pública incorre no risco de destruição a mesma. Em sua visão de mundo, o atual partido conservador foi desfigurado pelo Brexit, e infelizmente parece incapaz de reconhecer suas próprias conquistas do passado.

Acredito que com a privatização desse canal é possível que ocorra um silenciamento das vozes regionais locais de lá, pois é um canal que serve de plataforma para aqueles negócios e

⁴⁶ “The broadcaster’s chief executive, Alex Mahon, emails staff saying that she has been informed that the government will announce the proposal to privatise Channel 4”.

⁴⁷ “[...] Yet just as I learn, somewhat reluctantly, to acknowledge how this great innovation that has enriched the nation and my industry is an achievement of the Conservative party, today’s Conservatives, the inheritors of that legacy, are setting out to wreck one of the great achievements of the Thatcher era. Disfigured by Brexit, the current Conservative party seems incapable of recognising its own past achievements [...]”.

indivíduos que tem dificuldade de acesso e veiculação de conteúdos dentro dos meios televisivos tradicionais.

Nos anos em que morei na Inglaterra tive bastante contato com produtores musicais da cena de música eletrônica do país com os quais eu pude aprender um pouco dessa arte. Na época nós, jovens estudantes, geralmente produzíamos nos *home studios* dos nossos quartos e em outros espaços improvisados. Um de meus colegas de faculdade - com quem na época eu produzia conjuntamente e mantenho uma relação de amizade - tem conquistado um bom espaço e destaque recente na sua carreira como DJ e produtor de *House Music*.

Em *post* publicado em sua rede social recente, ele atesta a importância das emissoras públicas britânicas e das suas rádios públicas como a BBC para a cena da música eletrônica local. “Quando começamos a fazer música há 15 anos, um dos ‘santos grais’ era fazer um *minimix* na *Radio 1*. Avancemos para 2022 e não apenas nos pediram para fazer um *minimix*, mas também fomos nomeados como uma das Estrelas do Futuro da *Radio 1* para 2022. Que começo de ano!”

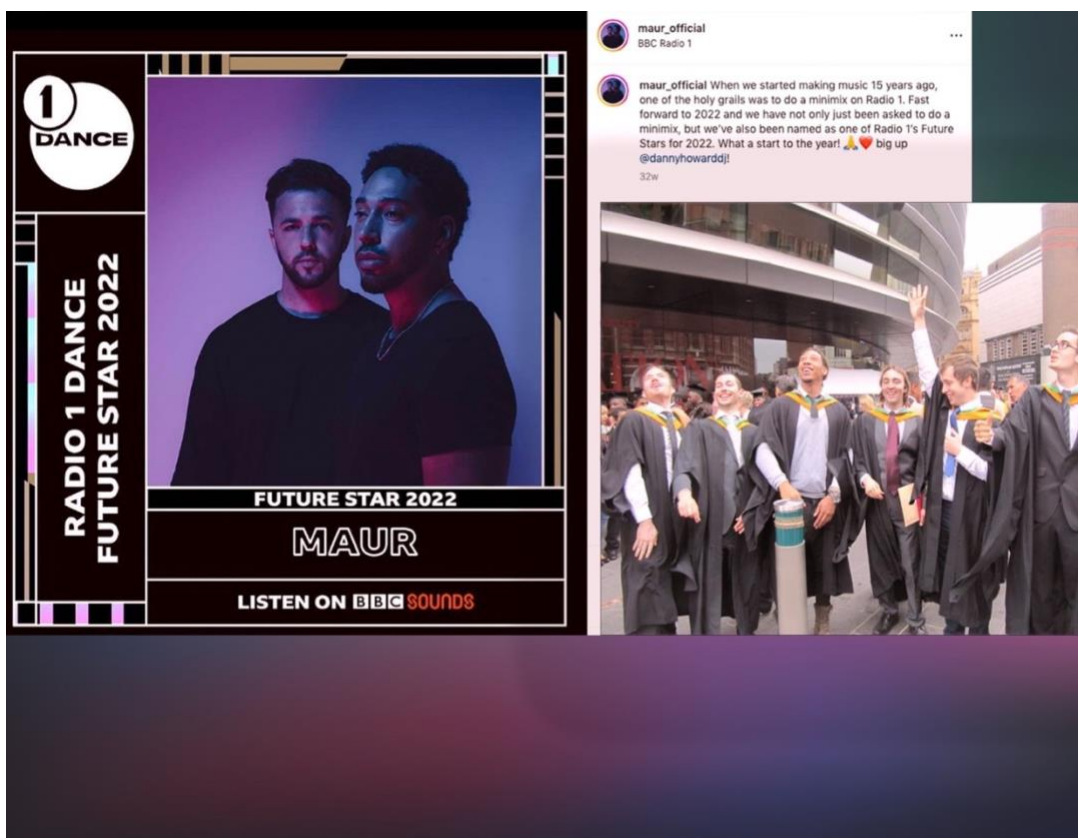


Figura 15: Postagem pública do artista britânico Maur em sua página artística. Instagram. Ao lado foto minha com o artista e outros colegas durante cerimônia de graduação em Leicester(UK). Arquivo pessoal

A *Radio 1* da BBC é reconhecida mundialmente como um dos espaços de maior visibilidade para os DJs e produtores de *Club Music*. Esse reconhecimento veio principalmente pela ascensão do *Essential Mix*, programa de rádio ativo desde 1993, e que teve como inspiração *mix-shows* produzidos na cidade de Nova York, bem como os “cortes” de artistas como Bottom Dollar, Lisa B e *Sabres of Paradise* e Pete Tong, entre outros. (LEIGHT, 2018).

Os casos relatados acima servem como exemplo de como as emissoras públicas britânicas, e não só a BBC, seguem sendo de grande relevância para muitos nichos no âmbito diverso e multifacetado da música contemporânea e da produção audiovisual independente.

Cabe ressaltar que a importância de um espaço de comunicação pública como a BBC para o desenvolvimento e para o crescimento da cena musical eletrônica na Inglaterra é histórica, pois vem desde meados dos anos 1960, através de personagens marcantes que fizeram história como Delia Derbyshire (Hodgson, 2001), reconhecida como uma das primeiras mulheres a facilitar a popularização da música eletrônica por meio de trilhas sonoras de ficção científica e música para publicidade.

Embora tenha produzido material sonoro para mais de 200 programas, o seu trabalho mais marcante de arranjo e produção foi feito para uma das aberturas da série *Doctor Who*, produzida e transmitida pela BBC desde 1963.

Ela iniciou os seus trabalhos na BBC em 1960 como estagiária-assistente de estúdio. Em 1962, ela solicitou uma transferência para a *BBC Radiophonic Workshop* e lá permaneceu até 1973. Delia contribuiu enormemente para o crescimento da apreciação e da conscientização do público sobre a música eletrônica feita na Grã-Bretanha.

Em um tempo onde a grande maioria das pessoas que trabalhavam com tecnologias e na parte técnica dos meios de comunicação como televisão e rádio eram em sua maioria homens, Delia destaca-se dentre todas pela inventiva manipulação de sons eletrônicos e orgânicos em suas composições.

O seu estilo musical é considerado como parte da escola denominada pelo compositor francês Pierre Schaeffer de *Musique Concrète*. Embora muitas das bases teóricas da pesquisa de Schaeffer para o desenvolvimento dessa escola musical já vinham sendo desenvolvidas desde a década de 1940, muitos dos seus avanços mais significativos foram alcançados durante o período em que ele esteve empregado da agência nacional responsável pelo fornecimento de serviço

público de rádio e televisão na França, a ORTF - *Office de Radiodiffusion Télévision Française* na *Radio France*, um equivalente francês à BBC:

Em 1951 a Radiodifusão e Televisão Francesa presenteou o Grupo de Pesquisas de Música Concreta, que consistia então de Pierre Schaeffer, do engenheiro de som Jacques Poullin e do compositor Pierre Henry, com o primeiro estúdio de música eletroacústica especificamente construído para tal fim. A colaboração entre Schaeffer e Poullin, em seu quarto ano, resultava nos phonogenios cromático e contínuo, no gravador de três pistas e na mesa de espacialização. O estúdio atraía diversos compositores importantes: entre 1951 e 1953, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez e Olivier Messiaen criaram peças concretas ali. (PALOMBINI, 1993, p.542).

De acordo com a historiadora e pesquisadora de comunicação francesa Jocelyne Tournet Lammer (2007, p.84-85, tradução nossa⁴⁸), a emissora possuía um Departamento de Investigação próprio e que acabou tornando-se foco de intensa experimentação coletiva. Para a autora, a produção audiovisual, radiofônica, escrita e musical lá feita e que permanece até hoje é relevante, pois “demonstra que para além do papel de constante conscientização desempenhado, o Departamento de Pesquisa foi um elemento fundamental para a reflexão sobre o que hoje se chama de “comunicação”.

Como já mencionado por Wolton (1996), estamos falando aqui de uma época em que boa parte da sociedade europeia ainda se assombra com o poder conferido pela possibilidade de fixar eventos em filme ou trilha sonora, de transmiti-los e retransmiti-los.

Nesse contexto, Pierre Schaeffer e o Departamento de Pesquisa da ORTF (1960-1974) têm como mérito a sua capacidade de “catalisar muitas de suas ideias e energias”, bem como a “de seus colaboradores para realizar pesquisas sobre comunicação em sentido amplo, descrevendo homens e máquinas de acordo com uma orientação muito diferente de todas as abordagens universitárias de seu tempo.” (Lammer, 2007).

⁴⁸ “[...] le Service de la recherche fut un élément fondamental pour la réflexion sur ce qu’on appelle «communication». C’est aussi la preuve que lorsque Pierre Schaeffer eut compris le pouvoir que confère la possibilité de fixer des événements sur le film ou la bande sonore, de les transmettre et de les rediffuser (Schaeffer, 1946), son attachement à les préserver et à les valoriser ne le quittera plus. Enrichi par l’expérience de ses approches successives, le Service de la recherche était devenu un foyer d’expérimentation collective. Grâce à sa démarche interdisciplinaire, Schaeffer a su catalyser les idées et énergies de ses collaborateurs afin de poursuivre une recherche sur la communication au sens large, décrivant les hommes et les machines selon une orientation très différente de toutes les approches universitaires de son époque”.

Acredito que esses avanços nas áreas da comunicação, tecnologia, cultura e música ocorridos tanto no exemplo francês quanto os referentes à conquista de espaço no mercado de trabalho para as mulheres na indústria musical - aqui materializado no exemplo da experiência de Delia Derbyshire na emissora britânica - só foram possíveis de acontecer, em parte, graças à abordagem interdisciplinar praticada nesses ambientes.

Cabe ressaltar que o trabalho musical desenvolvido na emissora francesa não é bem recebido por todos. Lammer (2007, p.85) menciona que o trabalho de Pierre Schaeffer não conseguiu “escapar da crítica institucional ou da confusão diária entre poder e comunicação”.

Esse aspecto crítico em relação ao trabalho de Schaeffer, e aí podemos incluir alguns trabalhos de seus compositores pares integrantes dessa segunda fase do movimento modernista, inaugurada diretamente depois da Segunda Guerra Mundial, é também reforçado pelo musicólogo e crítico alemão Joseph Kermann (1987).

Para o autor (Ibidem, p.6) o modernismo, ao contrário das grandes mudanças na arte do passado, acaba por não resultar num novo consenso, sendo a constante negatividade e a baixa recepção por parte do público “praticamente uma parte de seu programa”. Mesmo assim a sua relevância precisa ser considerada, já que o movimento “continua sendo uma questão determinante na ideologia de muitos músicos” e também porque enfatiza a importância histórica e dos primeiros espaços de comunicação pública para o desenvolvimento tecnológico, musical, fonográfico, e artístico dos séculos XX e XXI.

O trabalho de Delia Derbyshire, por exemplo, acaba exercendo influências sobre a cena musical do Rock na Grã-Bretanha que já vinha em movimento de explosão desde a década de 1950. Como exemplo, podemos citar a música “*One of These Days*” da icônica banda *Pink Floyd* que contém um *sample* da música do tema da série *Doctor Who* produzida por ela e pela equipe da BBC durante o período em que ela trabalhava na *Radiophonic Workshop*, uma das unidades de sonoplastia e efeitos sonoros criadas pela emissora britânica em 1958 com o objetivo de produzir sons inovadores e experimentais para os seus produtos audiovisuais radiofônicos e televisivos.

Ao falar de comunicação pública e música a nível mundial, fica evidente que acabo dando mais ênfase à comunicação pública no âmbito brasileiro e europeu em detrimento das práticas feitas por emissoras públicas em outras partes do mundo como na África, no Oriente Médio, na Oceania e em outros países da América Latina fora do Brasil.

Nesse sentido sugiro como factível a crítica trazida por Kerman (1985), de que por trás do interesse erudito e crítico que impulsiona a maioria dos musicólogos, existe quase sempre de maneira implícita o ímpeto para preservar e alimentar as tradições que permitam ao pesquisador, em alguma instância, um certo tipo de associação ou identificação.

Devido a aspectos da minha trajetória relatados ao longo dessa pesquisa fica evidenciado que existe sim uma conexão muito mais intensa da minha parte com a comunicação pública praticada em países Europeus Ocidentais e no Brasil do que em outras partes do mundo e, nesse sentido, é preciso estarmos atentos à crítica de Kerman, principalmente quando ele chama a atenção para o fato de que muitas vezes pesquisas musicológicas feitas sob um viés pré-determinado têm fortes probabilidades de serem controladas por ideologias de classe, tanto quanto por ideologias nacionalistas e religiosas.

Reflexões vindas das minhas escolhas na construção deste capítulo e dessa pesquisa me levam a crer que é preciso que estejamos sempre vigilantes e atentos às influências e às dinâmicas nas relações que temos com aqueles que nos influenciam. A colonização incorre das mais diversas formas, e o simples fato de eu ter morado por alguns anos na Inglaterra já me levou a criar uma certa apreciação pela BBC e me fez trazer histórias de lá para cá. Nesse caso específico acredito que são contribuições válidas, pois demonstro não só a importância e a relevância da BBC no atual cenário como também enfatizo alguns pontos de conexão entre a emissora britânica e o campo dessa pesquisa.

É muito difícil colocarmos lado a lado uma emissora pública como a BBC em relação a uma emissora local como a TVE-RS e a FM Cultura. A BBC, embora tenha nas suas origens uma atuação na promoção da sua cultura local, pode-se afirmar que hoje, pelo menos na esfera da comunicação pública, ela é uma força colonizadora, pois os conteúdos ali promovidos muitas vezes conseguem alcançar *status* em nível mundial, e artistas que vem de fora só conseguem espaço ali quando estão em grande ascensão – geralmente global. Uma TVE e uma FM Cultura, por outro lado, atuam em um contexto muito mais às margens, inclusive da própria grande mídia brasileira que, como demonstramos através de relatos de alguns dos interlocutores da pesquisa e revisão bibliográfica, sempre atacou as emissoras públicas nacionais para evitar a criação e a ascensão de uma concorrência midiática mais qualificada e preocupada com a promoção de questões e debates, além dos interesses das famílias donas dos grandes oligopólios midiáticos privados nacionais. Eu

advogo pela descolonização nas pesquisas em etnomusicologia na área da comunicação pública e do rádio para além dos eixos do Norte Global e da América do Sul.

É preciso, por exemplo, que no futuro investiguemos mais os processos ocorridos no continente africano, onde segundo Nyman-Metcalf (2003, p.1-2, tradução nossa⁴⁹) as relações de dominação colonial e influência cultural são fortemente presentes na programação das rádios FM locais e privadas, que tendem a ser dominadas pela música ocidental popular em detrimento da música local ou de programas em idiomas e dialetos regionais.

O autor relata que no continente Africano - sob a justificativa de uma suposta promoção da cultura, unidade e identidade nacional - tanto as administrações coloniais quanto os governos africanos pós-coloniais e os surgidos nos processos de democratização ocorridos durante os anos de 1990, têm exercido um controle estrito da sua política de radiodifusão de acordo com os interesses do partido no poder, e raramente ao interesse público mais inclusivo e plural. É possível traçarmos um paralelo do que ocorre nas políticas de comunicação do continente Africano com o exemplo brasileiro e gaúcho?

E as pesquisas envolvendo a comunicação em países fora do eixo Europeu Ocidental e Norte-Americano como a Rússia? Tão em evidência na atualidade com a recente Guerra da Ucrânia de 2022. Segundo Mickiewicz (2008, p.28-29, tradução nossa⁵⁰) o rádio já esteve na vanguarda de políticas como a *Glasnost*, e antigamente era comum a transmissão de comentários mais teimosos e provocativos em relação ao governo.

A autora aponta que a mídia local russa e o rádio estão constantemente sob pressão no país, tanto por parte do poderio político quanto do econômico e a música tem sido utilizada como ferramenta de mascaramento e silenciamento dessas vozes.

⁴⁹ “In the recent democratization processes of the 1990s privately owned FM radio stations, where they have been allowed, have been cited as an important factor in giving the opposition a platform during elections and in ensuring that elections are conducted freely and fairly. In Uganda, Mali and Ghana talk shows and discussions have been influential in providing a forum for robust political debates. Equally control of broadcasting has been cited as an impediment to democratization or pluralist politics. It has also been noted that FM radio stations have tended to be dominated by popular western music rather than local music or programmes in local languages”.

⁵⁰ “Radio was once in the glasnost avant garde; it broadcast provocative and hard-headed commentary; it was a fighter for glasnost and, in the words of the mythical Monty Python: “knew how not to be seen.” That is no longer its goal; music is. In general, local media are under pressure from both the political and economic powers in the region. The station Echo of Moscow is completely different: even though the natural gas industry giant Gazprom owns it, its stubbornly principled director has refused to give in to censorship and organizes debates and gives time to all parts of the political spectrum”.

Mickiewicz relata que na Rússia apenas alguns poucos veículos conseguem expressar as suas ideias no rádio como a estação de Rádio liberal *Ekho Moskvy*, fundada em 1990 durante os últimos dias da União Soviética. Essa estação de rádio, cujos donos são a empresa gigante da indústria de gás *Gazprom*, era considerada uma referência para os democratas e liberais russos, mas, no presente, já houve mudanças nos controles dos meios de comunicação no país. Sandurskaya (2022, tradução nossa⁵¹) em matéria publicada para o *The Moscow Times* relata que o advento recente da guerra da Ucrânia fez com que essa rádio específica fosse obrigada a encerrar as suas atividades depois de entrar em conflito com a censura do governo devido as suas transmissões de cobertura da guerra.

A matéria afirma que o conselho de diretores da *Ekho* “votou pela liquidação da estação depois que o órgão de censura estatal da Rússia ordenou que seu site fosse bloqueado por divulgar “informações deliberadamente falsas sobre as ações de militares russos”, bem como “informações incitando atividades extremistas” e “violência”. Certamente temos aí um campo de estudos para futuros estudos etnomusicológicos envolvendo radiodifusão, comunicação, música e guerra.

Existem também outros estudos etnomusicológicos no contexto de guerra como o *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq* escrito por Daughtry (2015). O autor nos mostra de modo veemente, ao longo de sua etnografia, que a sensação de estar sendo vigiado ou ainda de ter que vigiar algo, especialmente quando associado a estímulos sonoros agressivos, pode ser um forte desencadeador de ansiedade. Para exemplificar essa situação o autor nos conta sobre Tareq, um dentista iraquiano que percebeu os estímulos sônicos como um “símbolo preocupante do controle panóptico americano sobre Bagdá, um lembrete constante de que as forças de ocupação governavam os céus e estavam sempre observando”. (Ibidem, 2015, p.19, tradução nossa⁵²).

⁵¹ “Russia’s iconic liberal radio station Ekho Moskvy (Echo of Moscow) has been wound up after falling afoul of Russia’s censorship of coverage of the war in Ukraine. Ekho’s board of directors voted to liquidate the station after Russia’s state censorship watchdog ordered its website blocked for spreading ‘deliberately false information about the actions of Russian military personnel’ as well as ‘information calling for extremist activity’ and ‘violence.’ The station’s broadcast was halted soon after”.

⁵² “Tareq, an Iraqi dentist, read the sound of the Chinook as a troubling symbol of American panoptic control over Baghdad, a constant reminder that the occupying forces ruled the skies, and were always watching”.

Nesse ambiente de guerra os soldados, parte da Ordem Geral dos Fuzileiros Navais dos Estados Unidos, também sofrem, pois precisam “ficar especialmente vigilantes” nas horas imediatamente antes e depois do anoitecer e do amanhecer. As tropas de combate que serviram no Iraque durante os anos de pico da violência de um modo geral têm muitas histórias para contar nas quais o som belifônico cria uma sensação de exaustão, ansiedade, vulnerabilidade e pavor. (Ibidem, 2015, p. 52-53, tradução nossa⁵³). O principal objetivo do livro de Daughtry é usar as suas fontes para desenvolver uma teoria do som belifônico e investigar a fundo o papel do som e da música no modo de guerra americano.

O interessante é notar que mesmo em campos tão diferentes existem cruzamentos possíveis a serem feitos. Daughtry nos mostra que, no contexto da guerra, a vigilância toma contornos extremos de sobrevivência, ansiedade e luta pela vida.

O exemplo russo nos mostra que está se formando um novo campo para pesquisas futuras a serem contempladas por aqueles dispostos a fazerem cruzamentos entre as áreas da comunicação, etnomusicologia, guerra e influências políticas.

São muitos os desafios e as problemáticas a serem enfrentados pelos etnomusicólogos, principalmente quando existe a possibilidade de estabelecimento de diálogo interepstêmico e interdisciplinar entre áreas que envolvem complexidades e subjetividades como tecnologia, radiodifusão, colonialismo, política, memória, comunicação e sensibilidades.

É possível que tenhamos entrado aqui na seara dos *Sound Studies*, uma disciplina de estudos que por natureza também é interdisciplinar, conforme nos lembra Sterne (2012, p.210-211):

Enquanto Ciência e Tecnologia extraem seu construtivismo de uma crítica da epistemologia positivista, estudos culturais extraem seu construtivismo de críticas ao poder, que por sua vez são derivadas de tradições como marxismo, feminismo, antirracismo, pensamento pós-colonial, estudos *queer* e pós-estruturalismo. Suas conclusões sobre tecnologias geralmente são simpáticas umas às outras, mas os caminhos que eles seguem para, e das tecnologias, são diferentes. (STERNE, 2012, p.210-211, tradução nossa⁵⁴).

⁵³ “Combat troops who served in Iraq during the years of peak violence generally have many stories like this to tell, stories in which belliphonic sound creates a sense of exhaustion, anxiety, vulnerability, and dread”.

⁵⁴ “While Science and Technology draws its constructivism from a critique of positivist epistemology, cultural studies draws its constructivism from critiques of power, derived from traditions like Marxism, feminism, anti-racism, postcolonial thought, queer studies, and poststructuralism. Their conclusions about technologies are often sympathetic to one another, but the paths they take to and from technologies are different”.

Com o objetivo de cumprir com os objetivos desse capítulo da pesquisa, é necessário que façamos um avanço histórico para o presente e para o local, considerando que muitos fatos históricos e marcantes se desenrolaram no âmbito da comunicação pública brasileira e gaúcha, pois como nos lembra Kerman (1985, p.7 e 12) “a mais sólida base para crítica é a história, muito mais do que a teoria musical ou a própria etnomusicologia”.

Assim como o autor eu também acredito que os “musicólogos devem esforçar-se no sentido da fusão, nunca da separação”, pois os mais promissores campos de estudo ocorrem quando há uma concorrência de diferentes sistemas pela obtenção do controle intelectual do território: “a musicologia, teoria e etnomusicologia não devem ser entendidas em função de seu objeto de estudo, mas em termos de suas filosofias e ideologias”. É nessa direção do campo da concorrência das ideias que seguimos.

3.5 - Um panorama mais recente da influência política no processo de (des)valorização da comunicação pública brasileira

Em relação à situação da comunicação pública brasileira ao final de 2013, enquanto autores como Ramos (2013, p.11) apontam como “grandes desafios para os próximos cinco anos” a necessidade de uma maior afirmação e autonomia por parte da EBC diante dos governos, discutindo temáticas como a consolidação da sua programação e o desafio de se “buscar uma relação cada vez menos conflituosa com seus parceiros de serviço público não comercial” como a TVE-RS, TV Cultura de São Paulo e a Rede Minas, entre outras, o que veio de fato a se suceder no país nos âmbitos socioeconômicos e políticos pode ser descrito no mínimo como dramático.

De acordo com o Boletim do Banco Central do Brasil – Relatório Anual de 2013, o Brasil obtém naquele ano um crescimento do seu PIB na ordem de 2,3% impulsionado por “resultados anuais favoráveis da indústria e do setor de serviços” e em especial “pelo desempenho da agropecuária, destacando-se as produções de soja, cana-de-açúcar, milho e trigo, e a expansão nos abates de bovinos e aves.”

Embora as previsões nesse relatório (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2013, p.15) apontem para a continuidade do processo de retomada da atividade global - iniciada em 2013 - o que na visão dos economistas deveria “exercer contribuição adicional” para a consolidação daquele atual ciclo de crescimento econômico - o que de fato acontece no Brasil já no ano seguinte é que o país, no segundo trimestre de 2014, entra em um processo espiral descendente e recessão econômica.

O Ph.D. em Economia, Fernando de Holanda Barbosa Filho (2017, p.1) aponta que segundo o Comitê de Datação do Ciclo Econômico (Codace) da Fundação Getúlio Vargas, O produto *per capita* brasileiro caiu cerca de 9% entre 2014 e 2016 criando “um ambiente de forte pressão para uma pronta recuperação da economia brasileira.”

Como causas para essa recessão o autor (BARBOSA FILHO, 2017, p.52) cita “um conjunto de choques de oferta e de demanda” como, por exemplo, uma série de políticas econômicas heterodoxas de caráter desenvolvimentista adotadas pelo Governo Dilma conhecido como Nova Matriz Econômica (NME), que combinava “política monetária com a redução da taxa de juros e política fiscal com dirigismo no investimento, elevação de gastos, concessões de subsídios e intervenção em preços”.

Para ele essa mudança na política monetária contribuiu para que “a taxa de inflação acelerasse - e permanecesse em nível elevado - colaborando inclusive para a redução da credibilidade do Banco Central e elevando o custo de combate à inflação.

A crise financeira de fato provoca uma redução substancial do consumo e de investimentos da economia brasileira a partir de 2015, e isso tem profundos impactos no setor da comunicação pública do país.

Uma das colaboradoras dessa pesquisa (Pereira, 2017, p.58) publicou uma tese de doutorado onde traça paralelos, apontando diferenças, similaridades e trajetórias de duas emissoras públicas, a TV Brasil e a Señal Colombia. A autora reporta em sua tese de doutorado que durante a gestão do presidente Michel Temer a EBC passou por um processo de desmonte, com interferências diretas do governo, processo esse evidenciado pela rotatividade do cargo de diretor-presidente, mudanças ocorridas entre maio e junho de 2016 em um curto espaço de tempo, tratando-se, portanto, de “bem mais” do que um “desmonte de um modelo, como aconteceu no passado nas mudanças de governo, ou um reajuste de parâmetros.” Pelas suas observações o que ocorreu ali é o “retorno à estatal submissa ao rei”.

Essas observações apontadas por Pereira sobre o processo de ingerência governamental ocorrido na EBC são confirmadas por Laurindo Leal Filho no evento virtual que participei chamado “*Live* contra o desmonte da Comunicação Pública no RS”⁵⁵, transmitido na data de 19/04/2021.

Como de costume, durante a pandemia de Covid-19, me encontro em casa e conectado à Internet. Participo desse evento atento às falas trazidas pelos interlocutores sobre as sensíveis temáticas que permeiam o meu campo de pesquisa a nível regional e nacional.

Filho acentua o seu tom de voz e traz forte posição crítica política e ideológica sobre a “tomada de assalto” do Governo Temer naquela que deveria ser a mais pública das emissoras brasileiras: “Michel Temer, no dia seguinte ao golpe, já enviou para um Congresso Nacional uma Medida Provisória que depois foi transformada em lei, acabando com o conselho curador”. Ele ressalta a importância do conselho curador como sendo a representação da sociedade na EBC: “esse conselho curador era o órgão máximo da emissora, não tinha governo sobre ele e nem interesses comerciais ou políticos”.

Depois de algumas pontuações dos outros participantes da *live*, o interlocutor volta a tomar o seu lugar de fala, retomando o assunto da influência política dos governos nas emissoras, dessa vez relatando influências na programação musical das emissoras que teriam ocorrido durante o Governo Bolsonaro:

Hoje é um absurdo o que está sendo feito com a TV Brasil, por exemplo, ela virou quase que uma emissora das Forças Armadas, como existe em vários regimes ditatoriais, chegando ao cúmulo - eu fiquei sabendo nesse fim de semana - que um programa de música clássica, que é tradicional desde a época da TV Educativa do Rio e continua na TV Brasil, a orquestra que foi chamada para se apresentar nesse programa, foi a Banda Sinfônica do Exército. (FILHO, 2021, evento público ao vivo no Youtube).

Segundo o interlocutor essa ingerência governamental também tem sido praticada pelo vice-presidente da República na Rádio Nacional da Amazônia, uma das mais importantes rádios do Brasil cujo sinal abrange quase toda região da Amazônia Legal, chegando também a locais como o Norte do Estado de Goiás, o Sul de Tocantins, Oeste da Bahia, Mato Grosso, Norte de Minas Gerais, interior de São Paulo e parte do Mato Grosso do Sul.

⁵⁵ Evento disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=eB07t_C6I6I&t=4335s>

Para ele, a Rádio Nacional da Amazônia é de fundamental importância para os povos ribeirinhos sendo, muitas vezes, a única fonte de contato dos mesmos com o mundo exterior:

Eu como ouvitor recebia mensagens por Whatsapp, por e-mail, mas também recebia cartinhas de ouvintes da Rádio Nacional da Amazônia para que determinado programa desse uma informação sobre a chegada do barco no dia tal, no horário tal, trazendo alimentos, trazendo o remédio e esse papel era o papel social da Rádio Nacional da Amazônia [...] agora os ribeirinhos são obrigados a ouvir informações deturpadas levadas ao ar pelos atuais controladores da EBC [...] o vice-presidente da República diz barbaridades semanalmente através da Rádio Nacional da Amazônia, uma rádio importantíssima, o vice-presidente da República usa esse canal para propagar mentiras para o povo da Amazônia, hoje ela é uma rádio governamental de um governo ditatorial e que não permite que por ela trafeguem informações que contradigam o governo [...] eu acho que isso é importante dizer e repito, não basta lutar contra a privatização ou contra a extinção, é preciso lutar contra isso! É preciso que ela volte a ser uma emissora de comunicação pública [...] é importante ressaltar que, além da agência de notícias, que abastece jornais, revistas e emissoras de rádio pelo Brasil, ela controla oito emissoras de rádio, inclusive a tradicional e histórica Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Essas falas do vice-presidente vão por todas essas emissoras! (FILHO, 2021, evento público ao vivo no Youtube).

A influência e a importância e das rádios públicas para as populações mais afastadas do Brasil também é enfatizada por Liane Milanez Pereira durante a entrevista feita para essa pesquisa:

Eu fui pra um lugar chamado Alter do Chão, muito lindo, tem o Rio Tapajós, aquele azul esverdeado, areia branca, a floresta ao redor, eu fui fazer um passeio nas comunidades ribeirinhas, eram 3 horas de barco pra conseguir chegar em uma reserva extrativista, nos confins da Amazônia, muito afastada! Eu trabalhava na Rádio MEC na época, cheguei lá e a casa do nativo indígena era toda em vermelha e preta, todinha! Ele era fanático pelo Flamengo por causa da Rádio Nacional, o nativo era marceneiro e até o moedor de mandioca e a mesa tinham o distintivo do Flamengo. O principal meio de comunicação deles era a Rádio Nacional, a única coisa que chegava lá era o rádio. Aí que tu vê a importância e o papel do rádio no Brasil, desde os tempos mais antigos... (Liane Milanez Pereira, entrevista, 13/03/2022).

Ao longo dos últimos 6 anos são veiculadas na mídia brasileira diversas notícias relatando iniciativas por parte do governo federal com o objetivo de privatizar a EBC, isso inclusive fazia parte das suas promessas de campanha, porém, as últimas notícias divulgadas na mídia, como a reportagem feita por Mazza (2022), que ouviu 29 funcionários e ex-funcionários da emissora, apontam no sentido contrário. Para o autor, a Empresa Brasil de Comunicação (EBC) e a TV Brasil foram aparelhadas politicamente por Bolsonaro. A reportagem fala que é “rara uma semana em que a programação da TV Brasil não é interrompida várias vezes para que Bolsonaro apareça ao

vivo em algum evento, sempre discursando, xingando adversários ou exaltando seu próprio governo”.

O fato é que a crise financeira iniciada em 2013 provoca uma redução substancial do consumo e de investimentos da economia brasileira, e isso traz profundos impactos no setor da comunicação pública do país, principalmente no Estado do Rio Grande do Sul onde as emissoras públicas junto com um grupo de Fundações públicas de direito privado passam a ser vistas pelo Estado como desnecessárias e descartáveis, fazendo com o que o governo criasse o Projeto de Lei nº 246/2016, o que causa alguns dos momentos mais dramáticos da história das emissoras.

3.6 - A influência política no processo de (des)valorização da comunicação pública no Rio Grande do Sul: o caso emblemático da TVE-RS e da FM Cultura e as lutas pela manutenção das emissoras

Durante o trabalho de campo dessa pesquisa me reúno com o jornalista da TVE-RS Daniel Marcílio que, junto comigo, faz parte do Movimento dos Servidores, um grupo de pessoas engajadas na luta pela manutenção das emissoras. Durante a entrevista Daniel - que é uma pessoa bastante ativa no movimento - me ajuda a lembrar dos detalhes mais marcantes da nossa luta em defesa da Comunicação Pública, sendo que, a partir de documentos, arquivos físicos, digitais, virtuais e das nossas memórias e de outras pessoas entrevistadas durante o trabalho de campo realizado para essa pesquisa, eu procurei construir uma narrativa diacrônica dos fatos ocorridos.

Daniel Marcílio entrou nas emissoras junto comigo, no ano de 2014. Ele atua no “setor de chamadas” onde é responsável por editar as chamadas⁵⁶ da programação que entram nos intervalos anunciando os programas que vão ao ar. Ele relata que quando começou a trabalhar nas emissoras - ainda sob a gestão do Governo Tarso Genro do Partido dos Trabalhadores - tudo andou bem, mas assim que houve a troca de gestão em 2015 ele percebeu o surgimento de algumas “iniciativas estranhas” por parte da nova gestão, que já sinalizavam os primeiros indícios de um primeiro plano de terceirização:

⁵⁶ “**Chamadas**” são filmes e edições curtas de quinze a sessenta segundos, cuja função é promover os programas de uma emissora de TV.

Em 2014 tinha sido uma grande novidade entrar na TV porque nós pegamos um momento em que havia investimentos sendo feitos e onde fomos tratados como os funcionários que iriam salvar as emissoras, já que havia um déficit muito grande de pessoal. Foi um período em que a gestão (do Governo do Partido dos Trabalhadores/Tarso Genro) tratou a gente, os novos funcionários, de uma maneira muito boa, dando treinamento; havia essa ideia de que nós iríamos fazer coisas novas e fazer com que as emissoras conseguissem progredir, mas logo em seguida houve a troca de governo 2014/2015 e as coisas começaram a desandar. Todas as expectativas que haviam sido criadas, de que nós enfim iríamos poder continuar trabalhando e exercendo as nossas atividades foram aos poucos se esfacelando. A nova gestão logo no começo já mostrava que não tinha uma ideia certa do que fazer com as emissoras. Primeiro eles tentaram ver se conseguiriam terceirizar certos programas, houve uma divisão, no caso do pessoal que trabalhava na época no setor de *marketing*; as gurias que trabalhavam lá apresentaram ideias do que queriam fazer em termos de nova identidade visual, planejamento e, ao invés de essa gestão aproveitar esse conhecimento das novas funcionárias concursadas, simplesmente pegaram e realocaram cada uma delas em setores diferentes, ou seja, tiraram todo o esforço que estava sendo feito ali de construção de uma nova identidade e aqueles foram os primeiros sinais de que alguma coisa não estava indo muito bem. Em seguida também surgiram iniciativas estranhas, como a proposta de uma Associação de Amigos, algo que no papel parece uma ideia ótima, mas, quando a gente foi ver, na prática, o que eles queriam era uma forma de terceirizar toda a gestão passando por essa Associação de Amigos cujos nomes eram todos ligados ao partido que estava no governo, naquela época o MDB. Era uma organização social que começou a ser criada naquele momento aos moldes que do existe hoje ali na Casa de Cultura Mário Quintana. Esse grupo foi criado a portas fechadas e sem nem ao menos conversar com os funcionários. Eles tentaram criar uma administração que iria gerir a parte financeira das emissoras, ver como que poderiam alocar o orçamento da Fundação, e isso foi algo complicado na época porque já se percebiam ali os primeiros indícios de um primeiro plano de terceirização. (Daniel Marcílio, entrevista, 18/03/2022).

3.7 - O PL 44 e os primeiros indícios de planos de terceirização das emissoras: pensando o campo através de questões amplas e expondo contradições do Governo

No dia 7 de agosto de 2015 o então governador José Ivo Sartori encaminha à Assembleia Legislativa o Projeto de Lei nº 300/2015 (Governo do Estado do RS, 2015) que autorizava a extinção e a rescisão de todos os contratos de trabalho da Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul, uma Fundação em regime jurídico semelhante à Fundação Piratini. Esse projeto de lei só não foi adiante porque o Governo não teve votação suficiente para aprovar a extinção de apenas um órgão.

Por volta da metade 2016 surgem então os boatos de que o Governo Sartori estaria planejando a extinção das emissoras. Esses boatos em parte surgiram porque naquela época o governo tentou emplacar o Projeto de Lei nº 44/2016 que dispunha sobre a qualificação de entidades como organizações sociais. De acordo com pesquisa feita no sistema de arquivamento de proposições legislativas, esse projeto de lei dá ao Poder Executivo o poder de qualificar como

organizações sociais pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas ao ensino, à pesquisa científica, ao desenvolvimento tecnológico, à gestão, proteção e preservação do meio ambiente, à ação social, ao esporte, à saúde e à cultura, atendidos os requisitos previstos nesta lei. (Governo do Estado do RS, 2016).

Esse projeto não avança na época em parte por um movimento de luta capitaneado por um grupo de estudantes, que faz a ocupação de diversos colégios, se manifestando contra reformas no ensino médio e contra esse projeto específico, pois ele afetava diretamente as escolas.

Esse projeto de lei acaba sendo arquivado, mas, caso tivesse sido aprovado, ONGs poderiam ter assumido a direção de lugares como a TVE e a FM Cultura.

Em contrapartida, ao final do segundo semestre, o Governo do Estado emplaca um outro projeto ainda mais agressivo, o de extinção de várias Fundações e órgãos do Estado. O objetivo do governo à época era aderir ao plano de recuperação fiscal do Governo Federal e, para isso, era necessário que o Governo do Estado demonstrasse que estava tomando medidas para o enxugamento da máquina pública. É necessário que tudo isso seja visto dentro de um contexto mais amplo e levando em consideração alguns acontecimentos marcantes como a “complexa trama” e a “costura de grande acordo político” envolvendo o processo de impedimento da presidente Dilma Rousseff, seguido da polêmica nomeação de Michel Temer como presidente, ato inclusive considerado como “golpe de Estado” por alguns autores. (CAVALCANTI; VENERIO, 2017, p.145). Não é papel dessa pesquisa entrar no mérito de questões políticas em âmbito nacional, isso demandaria estudo especializado e fora do escopo dessa pesquisa, mas nada impede que seja feita aqui uma construção crítica e reflexiva sobre fatos históricos que afetaram o âmbito da comunicação pública no Rio Grande do Sul. Michel Temer era e ainda é do mesmo partido do ex-Governador José Ivo Sartori, o MDB.

Se formos na busca das razões do ex-governador para a implementação das suas políticas de desmonte das emissoras públicas, talvez consigamos encontrá-las na publicação e divulgação do documento “Uma ponte para o futuro” na data de 29/10/2015, realizado pelo mesmo partido e pela Fundação Ulysses Guimarães.

Cavalcanti e Venerio (2017) publicaram um artigo examinando e analisando a plataforma política do governo Temer, tendo como base o número de ocorrências de palavras e conceitos

empregados pelo orador do texto e reflexões proporcionadas pela leitura do mesmo. Isso permitiu que eles identificassem os principais *topoi*⁵⁷ argumentativos do documento:

Em linhas gerais, percebe-se no documento uma grande preocupação com a crise fiscal (diminuição dos recursos carreados aos cofres públicos) e com a rigidez do orçamento (“dificuldade” para alocação dos recursos). Esses fatores, combinados com a indexação de benefícios (salários, aposentadorias etc.) e com a falta de uma ampla reforma da Previdência, teriam contribuído para um desequilíbrio nas contas do Governo, para o aumento da inflação e para a crise econômica de modo geral. A solução, de acordo com o texto, deve passar pelo crescimento econômico, pela reforma do orçamento – para “flexibilizar” os destinos dos gastos públicos –, pela redução da taxa básica de juros e pela reforma da Previdência Social, principalmente com a revogação da indexação dos benefícios pelo salário mínimo (desindexação) e com o aumento da idade mínima para a aposentadoria. (CAVALCANTI; VENERIO, 2017, p.155,156).

Nesse documento (Partido do Movimento Democrático Brasileiro, 2015) chama a atenção a descrição de uma série de medidas e atos considerados primordiais para a solução da crise fiscal brasileira, entre eles a execução de “uma *política de desenvolvimento centrada na iniciativa privada*, por meio de transferências de ativos que se fizerem necessárias, concessões amplas em todas as áreas de logística e infraestrutura”. Esse subitem também menciona a ideia de “parcerias para complementar a oferta de serviços públicos”. (Ibidem, p. 18).

As ideias contidas nesse documento estão alinhadas com as políticas implementadas pelo ex-governador Sartori, e talvez ajudem a explicar os motivos pelo qual ele encaminhou à Assembleia do Rio Grande do Sul o Projeto de Lei nº 246/2016.

A mudança no cenário político nacional, inclusive com publicação de documentos como o relatado acima, explicitando as diretrizes ideológicas do partido do ex-governador voltadas ao enxugamento da máquina administrativa, acaba fazendo com que o Governo adote uma estratégia muito mais incisiva, colocando uma ampla gama de Fundações dentro de um pacote de reformas na estrutura da Administração Pública do Estado que incluía a extinção da TVE-RS e da FM Cultura.

Como o contexto político nacional havia mudado drasticamente, ficou mais fácil para o Governo aprovar a extinção de órgãos públicos e foi o que aconteceu.

⁵⁷ *Topoi* é o plural de *topos*, um termo utilizado para denominar verdades popularmente aceitas e que, com o tempo, frequentemente acabam formando uma compreensão básica dos entendimentos e das escolhas costumeiras na sociedade.

O jornalista Daniel Marcílio relata durante a entrevista que, no caso das emissoras de televisão, o anúncio desse pacote de extinções teve um certo requinte de crueldade, pois repórteres e jornalistas da TVE-RS foram convidados a exibir e depois fazer uma matéria do Governador Sartori falando que as emissoras seriam extintas e que os seus servidores também seriam demitidos. Isso caiu no colo dos servidores como uma espécie de aviso prévio, abalando o psicológico de todos no quadro funcional, bem como o de suas famílias, uma vez que algumas dessas pessoas tinham quase 40 anos de serviços prestados à radiodifusão pública e jamais imaginavam que o Governo deixaria de lado o poder de ter uma emissora de comunicação pública que historicamente sempre serviu de vitrine para a valorização de suas próprias políticas.

As atitudes radicais do Governador fazem com que o Movimento dos Servidores fique cada vez mais ativo e organizado. Nos dividimos em grupos de trabalho, cada um responsável por uma área. Há, por exemplo, um grupo dedicado a fazer contato com artistas da área da música e promover as atividades de comunicação com o público. Nota-se uma grande mobilização da classe artística e eu me empenho em buscar apoio de artistas e grupos locais mais ligados ao samba e ao choro.

São criadas canções e realizados diversos eventos. O sindicato dos Jornalistas e dos Radialistas disponibiliza um caminhão de som e isso permite a realização de eventos nas ruas, parques públicos, em bares e até dentro do pátio das emissoras.

Paralelamente, outros servidores buscam entrar em contato com políticos para ver se, conversando, conseguem fazer com que o Governo desistisse da ideia de extinguir a TVE e a FM Cultura. Fomos vendo que era uma luta desigual, porque o Governo já havia se articulado politicamente com os elementos necessários para que aquele projeto fosse aprovado.

Ao mesmo tempo cada vez mais os ânimos se acirram entre os funcionários concursados e os funcionários em cargos de comissão que haviam sido indicados pelo Governo para fazer a gestão das emissoras durante esse que é o período mais turbulento da história das emissoras.

Thomas Turino no texto *Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical (1999)*, discute a questão da dialética entre a teoria e a prática e as suas implicações no conceito de representação etnográfica através de duas figuras exponenciais do pensamento contemporâneo: Pierre Bourdieu e Michel de Certeau. Ele pensa através de formulações e de alguns conceitos-chave derivados da obra sócio filosófica de Pierre Bourdieu como o *Habitus* e a Teoria da Prática como um ponto de partida para pensar as práticas culturais e a sua coerência nas classes e nos

grupos sociais. Turino refere-se ao conceito de Habitus como às maneiras de ser do senso-comum e às percepções do mundo internalizadas, que servem de base para as práticas individuais e de grupo. Acredito que ele foi feliz na escolha de Bourdieu para dar bases à análise do contexto em que está situado o seu trabalho etnográfico, uma vez que o seu conceito de estruturalismo é voltado para uma função crítica e se presta “à análise dos mecanismos de dominação, da produção de ideias, da gênese das condutas” (THIRY-CHERQUES, 2006, p.28). Turino inclusive expõe de modo breve algumas situações e contradições relacionadas ao sistema político capitalista cujos resultados, detalhados em sua pesquisa, foram reformas assimilacionistas no plano educacional e econômico que diretamente afetaram os andinos rurais com os quais ele fez seu trabalho de campo.

Turino (1999), de modo bastante explícito, fala da importância de pensarmos a etnomusicologia através de questões amplas, e proponho aqui uma reflexão na tentativa de pensarmos um pouco sobre as contradições do sistema capitalista - tema exposto por Turino - em relação às atitudes tomadas pelo Governo Sartori, contextualizada dentro de um ato político marcante realizado no pátio das emissoras onde centenas de pessoas participaram de um abraço coletivo contra a extinção da Fundação Piratini, cantando em protesto e empunhando instrumentos musicais, evento que também foi marcado pela participação de coletivos de artistas no programa Cultura na Mesa que foram recebidos nos estúdios da Rádio FM Cultura e se manifestaram em defesa e sobre a importância da manutenção do trabalho das emissoras públicas.

Como já mencionado, no início desse trabalho, a Fundação Piratini fica localizada em uma das áreas mais privilegiadas de Porto Alegre, em termos de beleza natural e paisagem; dali se pode admirar uma grande extensão do lago Guaíba e muitos pontos de referência da capital, paisagem essa que se entrelaça com os sons humanos e não-humanos do local, que se fundem com os ruídos de veículos e máquinas que por ali transitam.

12 de dezembro de 2016, naquela ensolarada manhã os servidores, membros da sociedade civil, artistas, deputados e outros agentes políticos, se reúnem no pátio da Fundação Piratini ⁵⁸ para fazer um abraço simbólico no prédio-sede das emissoras públicas; a beleza do lugar contrasta com o clima de tensão e incerteza presente no ar. Essas incertezas fazem eu me questionar. Serei demitido? A TVE e a FM Cultura deixarão de existir? Quem são todas essas pessoas aqui presentes? O que elas querem? Flap, flap, flap, flap... um helicóptero passa voando baixo, será a

⁵⁸ Fotos e vídeos disponíveis no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=3f04N4IPs4c>>

polícia investigando o pesado tráfico de drogas comum naquela região periférica ou é a grande imprensa registrando aquele momento simbólico?

Plac, plá, plá, plac, plac, plac... a batucada começa a soar e, de modo instintivo, devaneio sobre os célebres discos do exímio baterista Luciano Perrone e a sua batucada fantástica... “como eu gosto daquela parte em que ele vocaliza, Perrone é uma referência” ..., mas logo volto ao presente etnográfico, não estamos no carnaval e a batucada não está num contexto de celebração. Plac, plá, plá, plac, plac, plac, um colega que trabalha com edição de vídeo me passa um tamborim e eu começo a improvisar um ritmo para acompanhar os músicos colegas de trabalho que, embora não fossem musicistas profissionais, empunhavam instrumentos musicais de percussão e bradavam gritos de indignação contra os agentes políticos daquele momento.

Eu não sou percussionista profissional, mas aqueles instrumentos me tocam profundamente, o toque do tamborim me faz lembrar das inúmeras rodas de samba e pagode que frequentei desde a infância e que de algum modo contribuíram para que eu estivesse ali naquele lugar, ocupando aquela posição social. O momento do abraço na Fundação é ao mesmo tempo emocionante e doloroso, os sons dos instrumentos de batucada passaram a acompanhar o ritmo marcado das palmas e a uma melodia cantada por todos os presentes: - ão, ão, ão, diga não à extinção!

Além do canto, das palmas e da batucada, o som mais alto e destaque é o das vuvuzelas, um aerofone cilíndrico de cerca de um metro de comprimento, usada por torcedores em jogos de futebol e bastante popular em lugares como a África do Sul.

A literatura etnomusicológica nos traz exemplos do uso desse tipo de instrumento e marcante sonoridade em diversos contextos, incluindo os de protesto e políticos. Kunreuther (2018) no trabalho “*SOUNDS OF DEMOCRACY: Performance, Protest, and Political Subjectivity*” nos traz para dentro de lugares de movimentos de protesto político como o *Occupy Baluwatar* realizado nas ruas de Katmandu. A autora traz a ideia de que a democracia é comumente associada a várias formas de expressão sonoras como reuniões públicas de manifestantes gritando, discursos políticos e debates acalorados nos mais diversos ambientes. Nesse contexto Kunreuther

(2018, p.24, tradução nossa⁵⁹) argumenta que os sons de choro, gritos, silêncio, buzinas e o barulho de pratos batendo – fazem emergir uma “subjetividade política que é baseada tanto na intenção quanto no afeto, uma retórica de ruído e silêncio, em uma transmissão sonora que é de uma vez só midiática, massificada e intensamente corporizada”.

O aclamado etnomusicólogo, linguista e antropólogo norte-americano Steven Feld (2012) no livro *Jazz Cosmopolitanism in Accra* também discorre sobre os sons de buzinas, mas em um outro contexto. Cada capítulo desse livro é focado em revelar aspectos da trajetória de cada um dos personagens etnografados por Feld, e as particularidades e temáticas expostas são então usadas com o objetivo de trazer engajamento a temas mais amplos.

No capítulo 4 do livro Steven Feld nos traz o mundo sonoro de um sindicato de motoristas de caminhão que fazem sons com suas buzinas. Metaforicamente o tráfego de trânsito é visto como uma orquestra, a estrada é como a sala de concerto e as buzinas a batuta do maestro. Essas buzinas, além de serem usadas para afastar animais nas estradas, também são utilizadas com o objetivo de fazer música para o funeral de seus companheiros falecidos. Para Feld esses sons ressoam como “um triângulo acustemológico ligando lugares à cosmologia através do som.” (Ibidem, 2012, p.161). O autor sugere uma conexão entre relações de trabalho, memória e cosmopolitanismo entre seus interlocutores, nesse caso específico são traçados elos entre as buzinas do grupo La Por Por e o jazz funerário de *New Orleans*.

As ideias trazidas pelos autores acima, abordando questões sobre o poder dos sons e dos instrumentos musicais de atuarem como ferramentas importantes em manifestações de cunho político, emotivo e ritualístico, são lembradas nessa pesquisa através do evento que ficou conhecido como o “abraço na Fundação Piratini”.

Naquele dia as buzinas e o canto coletivo “ão, ão, ão, diga não a extinção” ressoaram nos corpos ali presentes e se tornaram um poderoso imã de memórias afetivas e musicais, um turbilhão de sentimentos transpirado em suor, esperança e indignação coletiva.

⁵⁹ “Cries, silence, honking, the din of banging plates - these bring forth a political subjectivity based on both intention and affect, a rhetoric of noise and silence, in a transmission of sound that is at once mass-mediated and acutely embodied”.

Em alguns dos presentes observo que a música, naquele contexto, invoca choro e raiva, outros se mostram indiferentes à batucada. Jornalistas e fotógrafos permanecem sérios, estão ali a trabalho; agentes políticos distribuem sorrisos por onde passam, em diálogo com presentes a impressão geral é a de quererem se aproveitar daquela situação como plataforma política e angariar votos para a próxima eleição. Faço perguntas a mim mesmo: “Por que fizeram tudo isso com a TVE e a FM Cultura? Era realmente necessário conduzir as coisas assim, dessa forma?” O motivo alegado era a questão econômica, mas será verdade?

O jornalista Cléber Dioni Tentardini (2018) escreve no livro *Patrimônio Ameaçado* sobre os processos e movimentos de resistência que ainda questionam na Justiça uma decisão drástica do Governo Sartori para o encerramento das atividades de oito fundações estaduais e uma empresa pública: Cientec, Piratini, FEE, Metroplan, FZB, FDRH, Fepagro, Feeps e Corag.



Figura 16: Servidores, artistas e políticos do lado de fora das emissoras protestando, cantando e fazendo barulho contra o desmonte promovido pelo Governo Sartori no “dia do abraço na Fundação”. Foto de Fabiana Reinholz.

O livro reportagem relata todo esse intrincado processo que teve seu início em agosto de 2015, quando foi anunciado pelo Governo o projeto para extinguir fundações públicas vinculadas à administração do Estado, muitas delas “instituições consagradas, que traziam em seus históricos o pioneirismo e a experiência de relevantes serviços prestados aos governos e à população há mais de meio século”. (Ibidem, p.9). E traz entrevistas com dirigentes, servidores e comunidade intelectual, que alertam para as perdas imensuráveis com o fim de instituições que há mais de meio século prestam relevantes serviços aos governos e à população: o acervo e a experiência que se dispersam, as pesquisas que se truncam, as séries estatísticas que se perdem, a produção de conhecimento que estanca. O Governo responsável por criar tal situação é reconhecidamente alinhado a uma ideologia neoliberal; Tentardini (2018) assim como Turino (1999), expõem contradições e situações relacionadas ao sistema político capitalista. Turino (Ibidem, p.23) faz isso de modo muito interessante, questionando a ideia de autoridade e representação etnográfica, expondo e contextualizando as “reformas assimilacionistas no plano educacional e econômico por parte do Estado, que diretamente afetaram os andinos rurais” e o fazer musical da *Fiesta de la Cruz*, realizada no distrito rural Aymara de Conima, sul do Peru.

Já Tentardini (2018, p.32) expõe em seu livro diversas contradições do Governo Sartori, inclusive no plano econômico, principal motivo alegado para dar início ao processo de extinção das Fundações. Segundo o jornalista, na mesma data da publicação do decreto sobre a extinção da FEE (Fundação de Economia e Estatística), o Governo firmou um contrato de 24 meses com a entidade privada FIPE (Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas) de São Paulo, para a elaboração do mesmo tipo de serviço, porém, como um custo maior, em duplicidade, e sem garantia de entrega de trabalho. De acordo com o jornalista, o preço médio por hora do profissional da FIPE é calculado em R\$ 217,00, já o da FEE é de R\$ 115,00.

É possível traçarmos uma relação entre Tentardini (2018) e Turino (1999, p.23), pois ambos autores abordam a importância de pensarmos de modo mais amplo sobre os contextos relacionados às estruturas direcionantes que podem ser desencadeadas em eventos únicos, mas que não necessariamente se restringem a esses mesmos eventos. Turino (1999) nos relata que o contexto e as estruturas que afetaram a *Fiesta*, por exemplo, teriam que ser traçados pelo menos ao tempo do presidente Leguía e sua política de inserção ampliada do Peru nas relações capitalistas internacionais durante a década de 1920, e das reformas econômicas e educacionais do presidente Juan Velasco iniciadas em 1969 que, junto com o crescimento da população e uma diminuição da

terra, propulsionaram a migração em massa e conseqüente esvaziamento das comunidades onde as pessoas outrora tocavam a flauta de cana transversa juntas.

Do mesmo modo, uma análise sobre o que está imbricado nos fatos históricos que têm se sucedido nas emissoras públicas do Rio Grande do Sul desde a sua fundação também precisa passar por uma análise historiográfica e política. É necessário estarmos cientes de que nunca há uma verdade absoluta, a própria natureza das ciências humanas é interpretativa em sua essência e, no caso da Fundação Piratini, essa interpretação pode ser feita através de inúmeros pontos de vista, daí a importância do pesquisador se munir de dados econômicos como os citados acima, pois eles nos ajudam a fazer uma análise e interpretação mais concreta dos fatos.

Os argumentos promovidos pelo Governo do Estado à época eram de que as emissoras seriam muito caras, que os servidores receberiam muito acima do mercado e que, ao extinguir as fundações, estariam fazendo uma economia. Tentardini (2018) nos mostra que muitos desses números eram falsos.

3.8 – O processo político de desmonte das emissoras: o momento da votação do Projeto de Lei nº 246/2016

Após o marcante momento do abraço na Fundação, o Governo dá andamento à “votação do pacote de extinção das fundações”. O jornalista Daniel Marcílio segue me contando o seu relato, nos trazendo para a data de 22 de dezembro de 2016, noite em que foi votado e aprovado o Projeto de Lei nº 246/2016:

Quando chegou a hora da votação havia uma expectativa de que algumas (Fundações) conseguiriam se salvar, mas quando eles viram que tinham votação suficiente para todas, eles deixaram rolar. Na época se falava que a FEE e a CIENTEC seriam salvas, pois eram unidades de pesquisa, ciência, economia e estatística, mas isso não aconteceu. A nossa mobilização foi muito intensa naquele momento, eu lembro que chegamos a fazer rodízio para manter um número mínimo de pessoas na Praça da Matriz, conversando com quem passava por lá, fazendo “apitação”, colocando faixas e tentando assim mobilizar o maior número de pessoas possíveis, mas o Governo foi intransigente, colocou policiais barrando a entrada e limitou o número máximo de pessoas que poderiam acompanhar as votações; lá dentro da Assembleia ficou um número pequeno de pessoas e lá fora uma multidão. A votação se estendeu o dia inteiro e só foi aprovada na madrugada, pelas 3h ou 4h da manhã. Isso foi pesado. Foram apresentadas cartas de repúdio de todos os lados, nenhuma entidade de respeito ficou a favor das extinções, então foi triste ver que, apesar de todo nosso esforço, aquela votação já estava decidida desde o início porque o Governo conseguiu esquematizar tudo, desde antes. Eles já haviam conversado com diferentes políticos e bancadas, portanto, já sabiam que contavam com o número mínimo de votos para a aprovação da extinção das Fundações; política infelizmente funciona assim, por

troca de favores. Eles acabam sendo movidos por interesses imediatos, querem manter determinados nomes em certas secretarias, se alguns políticos votassem contra a proposta do Governo, alguns poderiam ser limados em determinadas questões e cargos, infelizmente é assim que as coisas acontecem e foi como a votação ocorreu. Mesmo partidos que teriam uma visão mais à esquerda, mais focada numa ideia de interesse público e valorização desse patrimônio, votaram contra a gente e a favor das extinções; vimos ali, por exemplo, o Partido Verde votando a favor da extinção da Fundação Zoobotânica, o que é algo um tanto quanto estranho. Aquilo ficou marcado, as pessoas que não conseguiram entrar acompanharam a votação por um telão colocado na frente da Assembleia, houve uma comoção, pessoas chorando e tristes. A gente não sabia o que ia acontecer, estava escrito na lei publicada que no prazo de 180 dias os servidores não estáveis seriam demitidos e o governo anunciou que as demissões começariam na TVE e na FM Cultura. Isso causou um certo pânico. (Daniel Marcílio, entrevista, 18/03/2022).



Figura 17: Servidores das Fundações protestando⁶⁰ contra a votação do Projeto de Lei nº 246 às vésperas do Natal. Foto Camila Domingues/Zero Hora.

⁶⁰ Fotos e vídeos disponíveis no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=ekJPvSYZBAAs>>

É uma iniciativa um tanto quanto chocante e drástica, embora o Governo Sartori tenha sido marcado por políticas de comunicação pública reconhecidamente de cunho neoliberal, a exemplo do que já havia ocorrido no país em meados da década de 1990 durante o Governo Fernando Henrique Cardoso; o que mais chama a atenção da comunidade e causa indignação por uma grande parte da comunidade artística, cultural e científica é a total falta de argumentos razoáveis e medidas descabidas tomadas pelo Governo após a votação na Assembleia Legislativa.

Inicia-se, então, outra batalha na luta pela resistência das emissoras, dessa vez na esfera jurídica, por meio da Frente Jurídica em Defesa das Fundações. As emissoras são representadas pelos sindicatos dos Radialistas e dos Jornalistas.

Os advogados da Frente Jurídica são muito astutos na maneira como conseguem levar as discussões no âmbito judicial. O Governo, por outro lado, apresenta uma lista, um parecer jurídico dizendo quais servidores seriam estáveis ou não; nessa lista constam mais de cem pessoas, ou seja, quase todo o corpo funcional de servidores, e isso inviabilizaria por completo o funcionamento das emissoras, já que restariam apenas cerca de 20 pessoas consideradas estáveis.

Então esses dois sindicatos, dos Radialistas e dos Jornalistas, se unem numa Frente Jurídica envolvendo também os representantes de outras Fundações para barrar as demissões, e até hoje, cinco anos depois, nós estamos numa ampla discussão sobre a questão da estabilidade dos servidores celetistas na esfera jurídica.

Essa discussão tem se arrastado e conseguido manter a maior parte dos empregados trabalhando até hoje, graças a um acordo firmado entre o Estado e os sindicatos de que ninguém será demitido até o trânsito em julgado de todas as ações judiciais referentes às questões envolvendo as fundações e a estabilidade dos servidores. Há dois questionamentos que o Movimento dos Servidores da TVE e da FM Cultura fazem: que ferramentas existem para garantir o funcionamento das emissoras nos próximos governos? E o que pode ser feito para que os funcionários possam ter garantia de seus empregos nas emissoras?

Nesse período inicial das discussões judiciais os gestores das emissoras são trocados. Segundo relato do programador musical da FM Cultura, José Fernando Cardoso, muitas funções foram esvaziadas, funcionários foram realocados e o conselho deliberativo foi desconsiderado pelo próprio Governo:

Antes mesmo de ser apresentado projeto de extinção, assim, eles já estavam esvaziando as nossas funções né, então, fomos escanteados, perseguidos, ali foi o momento mais

crítico. Eu fui realocado né, tu também foi né, assim alguns outros colegas foram. Uma lista de 40 e poucos nomes. A grande maioria ou tinha ido para a linha de frente ali da resistência, do movimento dos servidores e tal né, e deu a cara para bater, começou a ir naquelas manifestações, organizar atividades, ir na frente do Palácio e fazer contato com deputados para tentar resolver a situação. E outras não né, outras estavam quietinhas na delas e surpreendentemente foram realocados então né, a gente sempre entendeu isso que essas pessoas na verdade foram colocadas naquela lista para dar uma disfarçada, com o intuito de dizer que a lista não tinha caráter político, né. Eu, no caso, estava no segundo mandato, na condição de representante dos servidores no Conselho Deliberativo da Fundação, e a gente foi para cima daquela gestão, questionamos uma série de coisas, então eu já sabia que eu estaria na lista né, junto com os outros colegas com representação sindical. A ala governista seguiu esvaziando o quórum nas reuniões. Quando a gente tinha pautado algum assunto que era do nosso interesse, das emissoras ou dos servidores, eles sabiam que teriam que dar explicações, que seria uma coisa mais tensa, então eles davam um jeito de não dar quórum. Houve várias reuniões que não ocorreram, porque o pessoal que era identificado com a gestão faltava direto. Uma das coisas justamente que a gente mais se ressentiu, já no final ali, depois que foi aprovada a extinção, mas com as emissoras ainda funcionando foi no começo de 2017. A gente tentou, mas eles não queriam mais fazer reunião do Conselho Deliberativo, pois entendiam que não tinha mais porque uma vez que Fundação estava em processo de extinção. Mas a gente entendia que enquanto ela estivesse funcionando o conselho deveria se reunir. Conseguimos levar adiante, eleger novos representantes ali para o conselho, inclusive colocamos que o presidente novo indicado pelo Governo Sartori, o Orestes de Andrade Júnior, a gente entendeu que ele tinha que passar por uma sabatina né, e eles tentaram adiar essa sabatina de tudo o que foi jeito, até que conseguimos, mas ele não compareceu, né. Mas a gente fez a votação mesmo assim né, e uma coisa muito curiosa e importante que as pessoas sabiam é que ele não teve um voto favorável, nem a ala governista votou nele, eles se abstiveram de votar, o currículo apresentado tinha problemas, algumas atividades que ele alegava que desempenhava não foram possíveis de serem comprovadas... enfim, uma série de questões, como é que o conselho deixaria uma pessoa presidindo a Fundação, se havia votado pela própria extinção dela quando ele ocupava o cargo de representante da SECOM no conselho? Teve tudo isso, né. Hoje o conselho nem existe mais né, tem toda uma questão judicial envolvida, o fato é que a Fundação como ente jurídico não existe mais, hoje as emissoras na verdade estão sob o guarda-chuva da secretaria de comunicação, as emissoras não foram extintas, mas a figura jurídica da fundação, isso sim foi extinta. Então, eu sei que tem um conselho consultivo da própria SECOM, e em certo sentido esse caráter público acabou se perdendo sim. (José Fernando Cardoso, entrevista, 17/03/2022).

As pessoas que foram colocadas pelo Governo para gerir as emissoras nesse turbulento período são muito intransigentes, e revelam uma dificuldade muito grande no trato pessoal, a proposta apresentada é a demissão em massa. Inclusive logo que entra o novo presidente (Orestes de Andrade Jr) ele faz uma reunião no estúdio e diz que os servidores estão em estágio terminal, que haviam “entrado na UTI”, e o papel dele é dar cuidados paliativos. É uma comparação grotesca e sem o mínimo de empatia, muitas pessoas choram nos estúdios durante esse discurso.

O servidor público concursado e produtor executivo da FM Cultura, Márcio Gobatto, traz em entrevista feita para essa pesquisa um relato - englobando todo o período acima relatado e indo até o presente - que exemplifica um pouco do drama vivido resultante do processo de desmonte

das emissoras promovido à época pela gestão do ex-presidente da TVE Orestes de Andrade Jr, que incluiu a realocação de diversos servidores da TVE e da FM Cultura para outros órgãos do Estado sem o devido estudo e a análise de viabilidade jurídica e funcional:

A nossa situação começou a piorar drasticamente quando o Governador Sartori assumiu, ele e a equipe que o acompanhava tomou conta aqui da Rádio, da TV e da Fundação como um todo, e vieram com esse plano nefasto de extinção da Fundação Piratini e extinção da TV e FM Cultura... Foi algo completamente mal planejado e mal feito (o Projeto de Lei nº 246/2016), assim com todos os projetos do Governo Sartori desde o início do processo de extinção que foi feito rapidamente, a toque de caixa e com a falsa justificativa de economia de recursos; ficou provado que isso era uma falácia, uma mentira. Eu senti na pele isso porque eu fui afastado das minhas funções aqui na Rádio em 2018. Eu fui mandado embora da Rádio a princípio para trabalhar na comunicação da Secretaria de Segurança Pública, para a Brigada Militar... fiquei em torno de 6, 7 meses fora da Rádio e foi um período terrível para mim. Não tinha nada a ver eu trabalhar lá, tanto que o tenente-coronel que era o chefe da comunicação da Brigada Militar disse para nós, lembrando que foram três pessoas daqui pra lá: - Olha, eu sinto muito dizer isso para vocês, mas não tem nada para vocês fazerem aqui, a função de vocês é muito específica, não tem como colocar vocês aqui... Lá eles fazem assessoria de imprensa para as ações da Brigada Militar, então a gente não podia fazer assessoria de imprensa, pois não era esse nosso cargo, não era nossa função, a gente trabalharia em desvio de função fazendo isso e o coronel chefe da comunicação não queria se incomodar. Naquele momento ele não tinha nenhuma razão para se incomodar com um problema que não era dele, um problema que veio de fora. Isso aconteceu em 2018, eu e mais outros 50 colegas fomos mandados para outras secretarias diversas e que não tinham nenhuma ligação com as nossas funções originais como a Secretaria da Agricultura, Secretaria da Segurança, Brigada Militar, Polícia Civil, Secretaria de Transportes... No fundo, no fundo, eu acredito que a intenção deles era entregar o patrimônio público do Estado para os amigos deles, para os correligionários, para quem sempre esteve do lado deles financiando as campanhas. Eu acredito que eles não queriam encerrar as atividades aqui da Rádio e da TV, eles queriam era tirar a gente do caminho para eles poderem tomar conta, abraçar a verba pública e tornar as emissoras um braço do Governo, emissoras públicas chapa branca. Mas depois que o governo Sartori e o sr. Secretário de Cultura Victor Hugo saíram, eu consegui encaminhar o processo de retorno e voltar, em março de 2019, mas ainda haviam algumas pessoas do governo anterior que ocupavam cargos de direção; no caso da FM Cultura, o diretor era o sr. Paulo Inchauspe, eu não me senti bem em voltar a trabalhar na Rádio sob o comando do mesmo diretor que participou do processo de desmonte da FM Cultura e aceitei na época um convite para trabalhar na TVE-RS, na produção executiva do programa Radar, onde fiquei por 2 anos trabalhando diretamente com as bandas, fazendo contatos, curadoria, seleção, escuta de material. A gente recebe muito material na TVE e o Radar tem essa característica de ser um programa bem plural, rodando desde Hip Hop até Rock pesado, Metal, Pop, Música Popular Brasileira, de tudo. Fiquei na TVE até 2021, e em abril recebi convite para voltar a trabalhar na FM Cultura a convite do diretor Cleber Grabauska. Isso ocorreu também em função de outro desmonte que ocorreu na Rádio, que foi a demissão de alguns dos nossos colegas mais antigos, em especial o Luiz Henrique, O Álvaro, a Ignes e o Gerson. A Rádio, que já contava com uma equipe pequena desde a aprovação do projeto de lei que autorizava a extinção das emissoras, acabou ficando mais reduzida ainda, então voltei para reforçar a equipe da Rádio. Como já havia mudado o diretor, o clima aqui era de retomada da programação original da FM Cultura, retomada dos programas originais né, então eu acabei aceitando e estou aqui desde abril de 2021, vai fazer agora um ano que eu estou de volta aqui. (Márcio Gobatto, entrevista, 17/03/2022).

Os relatos acima exemplificam um pouco dos diversos dramas vividos pelos servidores das Fundações ameaçadas pelo Governo Sartori. Comprometendo todo um patrimônio material e imaterial de diversas instituições que prestavam e ainda prestam serviços importantes para áreas como planejamento, ciência, tecnologia e comunicação pública. Esse ataque frontal do Governo às emissoras gera uma série de repercussões por parte da classe artística gaúcha e nacional. A música desempenha um papel fundamental nesse contexto de conflito e lutas políticas em defesa da TVE-RS e da FM Cultura.

3.9 – Operação Cavalo de Troia e o Festival Salve Salve: a classe artística mobilizada em defesa das emissoras

Uma parte significativa da classe artística brasileira se manifesta politicamente e musicalmente contra o desmonte das emissoras. Dentre as dezenas de artistas que se manifestam e se posicionam publicamente em defesa das emissoras, Leandro Maia é um dos mais envolvidos.

Ele é professor da Universidade Federal de Pelotas, onde atualmente ministra atividades de ensino, pesquisa e extensão, é regente do coral da universidade e além das disciplinas ligadas ao bacharelado em música popular, também dá aula na especialização em artes. Atuou no ano de 2021 como presidente do Conselho Municipal de Cultura de Pelotas, onde no último ano se dedicou para estruturação de políticas culturais no âmbito municipal. Ele também é representante da região de Pelotas no Colegiado Setorial de Música, onde tem participado das discussões sobre a nova lei do Conselho Estadual de Cultura, sobre a sua regulamentação e os assuntos pertinentes aos colegiados ligados à SEDAC (Secretária da Cultura). Leandro, na atualidade, também tem feito contribuições para a estruturação da produção cultural dentro da Universidade Federal de Pelotas em diálogo com municipalidades.

O meu primeiro contato com ele se deu há longo tempo, pois foi o meu professor de violão no Projeto Prelúdio⁶¹ durante a fase final da minha adolescência. Carrego algumas memórias

⁶¹ O Prelúdio, programa de extensão do IFRS – Campus Porto Alegre na área de ensino musical, tem como proposta desenvolver a musicalidade de crianças e jovens da comunidade, ensinando-os a cantar, tocar e integrar a música no cotidiano, por meio de cursos e oficinas. Ele teve a sua origem na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na década de 1980, e desde 2009 faz parte do IFRS – Campus Porto Alegre. O projeto surgiu a partir de encontros que tratavam sobre a participação da extensão universitária em projetos de ensino musicais, realizados por um grupo de professores de música da UFRGS e de fora da Universidade.

significativas dessa época; foi ele quem me mostrou pela primeira vez a música para violão de Heitor Villa Lobos, e me deixou bem claro que se algum dia eu tivesse a pretensão de ser músico precisaria estudar, e muito! Posteriormente nos encontramos algumas outras vezes; eu fui no *show* de lançamento do seu álbum “Suíte Maria Bonita” realizado no Salão de Atos da Reitoria da UFRGS e exibido pela TVE-RS em 2015, e também nos encontramos quando o mesmo visitava as dependências da TVE-RS e da FM Cultura para a divulgação de seus trabalhos.

Já vimos no capítulo 2 os motivos pelos quais Leandro Maia considera as emissoras públicas como fundamentais na sua vida musical. Aqui ele discorre sobre os motivos que o levaram a abraçar a luta política em defesa da TVE-RS e da FM Cultura:

[...] esse espaço é muito importante, ele é sagrado, e eu realmente tomei a ameaça à FM Cultura e à TVE como uma ameaça pessoal, pois isso me atingiria como artista, como pessoa. Eu acho que a ameaça das emissoras é uma censura a mim como artista, ela é uma ameaça ao meu direito de ter acesso ao público e o direito do público de ter acesso a minha produção. Não foi meramente ideológico, por compartilhar princípios e valores da comunicação pública que sem dúvida eu comungo, mas tem um interesse pessoal como artista, de ser diretamente afetado por isso tudo. Senti-me agredido por uma postura como essa do Governo Sartori. Fiz discussões no âmbito pessoal também, eu fiz questão de nominar diretores da época e fazer com que a comunidade musical não esquecesse dessas pessoas que estavam assinando demissões e que estavam assediando funcionários moralmente. Que estavam promovendo censura e desmonte dessas emissoras que são um direito constitucional, e que exercem uma função pública insubstituível na vida brasileira. (Leandro Maia, entrevista, 07/04/2022).

No dia 20 de dezembro 2017, um ano após a votação do Projeto de Lei nº 246/2016, ocorre uma ocupação simbólica do Palácio Piratini. A intervenção artística/musical fica conhecida como operação Cavalo de Troia e é organizada por Leandro Maia em parceria com o Coletivo Catarse, um coletivo de comunicação comunitária e de jornalismo independente. Leandro conta, durante a entrevista virtual, que a data marcava um ano da lei da votação da extinção das Fundações, e que na frente do Palácio havia uma tropa de choque da Brigada Militar fazendo a guarda pois, concomitantemente a essa intervenção político-artística-musical, estava acontecendo um protesto do CPERS⁶² marcando a data.

⁶² O Centro dos Professores do Estado do Rio Grande do Sul (**CPERS**) é um dos maiores e mais atuantes sindicatos do país, representando cerca de 80 mil trabalhadores(as) em educação do Estado do Rio Grande do Sul.

Cerca de 18/20 pessoas entram no Palácio, e fazem uma manifestação através de atos como a primeira leitura pública do “Manifesto Salve Salve”, feita ao som da música “Negrinho do Pastoreio”, de Barbosa Lessa. Leandro conta mais detalhes:

Teve uma ação mais contundente, uma invasão do Palácio Piratini. Eu telefonei para lá reservando a visita, como se eu fosse regente de um coral do interior, como de fato eu sou. O Palácio Piratini, que tem visitas guiadas, é um sítio histórico muito bonito e interessante. A partir daí eu fiz procedimentos pontuais de organização, de forma secreta, nunca fiz mensagens coletivas. A intervenção ficou conhecida como operação Cavalos de Troia. E aí nós fomos lá e a gente decretou a ocupação do Palácio Piratini, uma parceria com o Coletivo Catarse... depois a gente viu que a data era realmente perigosa porque era aniversário de um ano da lei da votação da extinção das Fundações. Na frente do Palácio tinha uma tropa de choque e estava acontecendo um protesto do CPERS marcando a data. Teve uma discussão antes da entrada, se a gente ficaria ali dentro ou não, a título de ocupação. Ali conosco tinha atrizes, atores juntos, cantores e pessoas que viviam do seu corpo e elas ficaram justificadamente com medo. Então, ficar dentro ali, seria algo muito arriscado, porque a tropa de choque estava ali, bastava entrar alguns caras e dar porrada na gente. Teve muito músico, gente bacana e famosa me ligando dizendo assim: Leandro não faz isso! Vocês vão se ralar! É um Palácio de Governo, vocês vão apanhar! Isso gerou uma repercussão no meio musical entre os colegas, uma certa comoção interna entre os músicos. Foram cerca de 18, 20 pessoas. Entramos no Palácio, lemos o manifesto e transmitimos ao vivo a ocupação. Acabou sendo cômico porque o batalhão de choque estava na frente do Palácio e enquanto os seguranças nos expulsaram a gente foi saindo de lá de dentro cantando: - Alô seu Governador, se acabar com a TVE não vou mais falar com o senhor! (Leandro Maia, entrevista, 07/04/2022).



Figura 18: Captura de tela e montagem de Leandro Maia e artistas integrantes da operação Cavalo de Troia lendo o manifesto Salve Salve no Palácio Piratini, e cantando em protesto contra a extinção da TVE-RS e da FM Cultura.

Leandro Maia publicou o manifesto dentro do livro Comunicação pública no Brasil: desafios e perspectivas (MAIA et.al, 2019):

Nós, músicos, poetas, atrizes, bailarinos, escritoras, intelectuais e artistas gaúchos, realizamos neste dia 25/06/2018, às 18 horas, um ato de ocupação simbólica do Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre para expressar nosso descontentamento com a desestruturação da comunicação pública do Estado do Rio Grande do Sul. O encerramento do CNPJ da Fundação Cultural Piratini representa a descontinuidade da outorga das emissoras e o fim de seu caráter público. Nosso movimento é apartidário, independente e autônomo, feito pelos próprios artistas em um grande coro expressando-se em uníssono. No âmbito da liberdade de expressão artística, o fechamento da TVE e da FM Cultura representa o mais cruel silenciamento de nossa voz e de nossa produção intelectual. É a ampliação do abismo já existente entre os criadores gaúchos e a população do Estado, que tem o direito de se ver e de se reconhecer na comunicação pública sem o intermédio de patrocinadores ou de agentes mercadológicos. A TVE é a única emissora pública em canal aberto, e a FM Cultura é a única emissora FM que veicula nossa arte sem restrição de credo, estilo musical, pressão mercadológica ou ideologia. A nossa identidade, assim como a criatividade gaúcha, seja urbana, seja rural, não devem ser limitadas ao enquadramento e formatação de emissoras com fins lucrativos, cuja grade de programação e de distribuição de horários é ditada pelas matrizes do centro do país. Em todos esses anos, desde a redemocratização, nunca tivemos o risco tão iminente de ter nossa voz silenciada de forma tão brutal. A identidade e a criatividade de nossos artistas, de variadas tendências estéticas, não podem ser simplesmente segregadas da vida das pessoas que vivem no Rio Grande do Sul. A extinção das emissoras públicas também afeta diretamente a economia da cultura local. Essa mesma que faz o Rio Grande do Sul grandioso e digno. Afeta a artesanania de novas possibilidades de vida e de trabalho e sobretudo nega a vocação da Fundação Cultural Piratini como cabeça de uma grande rede estadual de emissoras públicas, universitárias, educativas e comunitárias que possibilitem não somente a expressão da população gaúcha por si mesma, com seus diferentes sotaques e modos de vida, mas também inviabiliza a única via de escoamento de nossa produção cultural. Isto é feito na mais absoluta contramão da tendência mundial de produzir riquezas a partir do capital sustentável proveniente de uma economia da cultura saudável e de uma indústria criativa vibrante. Agradecemos a todas as pessoas que apoiam nossa causa democrática e cidadã e declaramos que NÃO ACEITAMOS A EXTINÇÃO DA TVE, DA FM CULTURA, DA FUNDAÇÃO CULTURAL PIRATINI E DAS DEMAIS FUNDAÇÕES ESTADUAIS. Não há o que justifique esta violência contra o povo gaúcho, contra sua história e sua própria identidade. Afirmamos nosso direito constitucional à comunicação pública e reafirmamos nosso papel cidadão! Viva a TVE e viva a FM Cultura! Viva a Fundação Cultural Piratini! (MAIA, et.al, 2019, p.144 e seg).

Leandro Maia relata que muita gente não pode ir na operação Cavalo de Troia, mas queria ter ido. Segundo ele, muitos ficaram com receio de participar do ato na hora, mas se sentiram chamadas. Leandro Maia junto com outros artistas e integrantes do Coletivo Catarse foram lá e fizeram, isso ficou marcado como um ato heroico, até pelos riscos assumidos.

Para Leandro Maia, “esse ato encerrou o ano de 2017 como se fosse uma ‘chapuletada’ no Governador”. O fato de terem conseguido burlar a segurança do Palácio Piratini e ler o forte manifesto em dia de manifestação do CPERS fez com que o Governo acabasse sendo exposto ao

ridículo, porque “fechar essas emissoras era uma forma de censura, ali foi o grande discurso radical”.

Essa ação gera uma sensibilidade da classe musical e cria um compromisso para que fizessem algo ainda maior. O interlocutor conta que um dos objetivos do grupo era gerar um certo grau de mobilização e tirar as emissoras do estado de inércia e depressão em que se encontravam. A operação Cavalo de Troia - um ato político-artístico-musical - gera uma boa repercussão e acaba abrindo espaço para a criação de um outro evento capitaneado pela classe artística em defesa da TVE e da FM Cultura, o Festival Salve Salve.



Figura 19: Logotipo do Festival Salve Salve.

3.10 - Festival Salve Salve em defesa e celebração das emissoras: a música como elemento catalisador de um ataque simbólico ao Governo

O ápice da manifestação da classe artística em defesa das emissoras públicas gaúchas se dá através da realização do Festival Salve Salve, uma ocupação simbólica do Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues para homenagear a TVE, a FM Cultura e as Fundações Estaduais. O evento tem entrada franca e conta com a realização de diversas práticas artísticas e musicais.

A ideia de fazer o evento também é concebida e imaginada por Leandro Maia, mas só foi possível porque contou com um amplo apoio de pessoas como os músicos, produtores e profissionais do áudio Pedrinho Figueiredo e Celito Borges, que viabilizaram tecnicamente a sonorização simultânea de diversos espaços e ajudaram a pensar nos *riders* técnicos, coordenação, agrupamentos e nas curadorias. Cabe ressaltar que tudo foi feito “no amor”, não foi um evento com fins comerciais.

Segundo o material de *release* do Festival Salve Salve, o evento coloca em cena mais de 80 artistas e intelectuais de diferentes gêneros, estilos, gerações e trajetórias profissionais da cultura do Rio Grande do Sul para dar voz ao “Manifesto Salve Salve” contra o silenciamento dos artistas, o desmonte da cultura, das ciências, do meio ambiente, da informação, da educação e das artes:

Reunidos por iniciativa e por vontade própria, de forma independente e apartidária em defesa da comunicação pública, da livre manifestação artística, da economia da cultura e da autonomia das emissoras e das fundações, artistas-cidadãos ressaltam o papel essencial destas instituições. Todos clamam pelo diálogo e pela participação da sociedade civil nas decisões relacionadas ao patrimônio material e imaterial do povo gaúcho, que vão desde a ausência de dados relacionados ao PIB do RS até os riscos ao meio ambiente e o descaso com os acervos históricos da TVE e da FM Cultura. Para dar voz à diversidade, 9 espetáculos coletivos rebatizam os palcos do CMC com nomes de programas tradicionais das emissoras públicas: Tarde Popular Brasileira, Clássicos FM Cultura, Cantos do Sul da Terra, Contemporânea, Estação Cultura, Sessão Jazz, Radar e Conversa de Botequim, em atividades contínuas das 18h às 22h, num mutirão artístico pela cultura gaúcha. Haverá atividade especial com *show* e bate-papo com estudantes secundaristas e universitários às 16h no Palco Pandorga. Canção, música instrumental, música erudita, música contemporânea, música popular brasileira, poesia, música regional gaúcha e brasileira estarão presentes em formações diversas, reunindo velhos conhecidos do público em arranjos exclusivos, parcerias inéditas e canções compostas para a ocasião. O Festival Salve Salve congrega a excelência da produção musical gaúcha com um de suas causas mais nobres. (Esboço de roteiro e logística do Festival Salve Salve, 12/05/2022).

FESTIVAL SALVE SALVE
TVE fm Cultura 107.7 e FUNDAÇÕES

[25 jun | 18h]
CENTRO MUNICIPAL LUPICÍNIO RODRIGUES
Av. Erico Veríssimo, 307

[PROGRAMAÇÃO]

SHOWS - PERFORMANCES - LEITURAS

18:00 | PALCO TARDE POPULAR BRASILEIRA | Renasçença
18:30 | PALCO CLÁSSICOS FM CULTURA | Renasçença
19:00 | PALCO CANTOS DO SUL DA TERRA | Álvaro Moreyra
19:30 | PALCO ESTAÇÃO CULTURA | Bar do Lupi
20:00 | PALCO CONTEMPORÂNEA | Álvaro Moreyra
20:30 | PALCO SESSÃO JAZZ | Renasçença
21:00 | PALCO RADAR | Álvaro Moreyra
21:30 | PALCO CONVERSA DE BOTEQUIM | Renasçença

Um abraço da classe artística à Fundação Cultural Piratini e às demais Fundações Estaduais

entrada franca

FESTIVAL SALVE SALVE
TVE fm Cultura 107.7 e FUNDAÇÕES

[25 junho | 18h]
CENTRO MUNICIPAL LUPICÍNIO RODRIGUES
Av. Erico Veríssimo, 307

[PROGRAMAÇÃO]

ARTISTAS

Catarina Domenici | James Correa | Thiago Colombo | Camilo Simões | Daniel Wolff | Leonardo Winter | Renato Borghetti | Pedrinho Figueiredo | Vitor Peixoto | Daniel Sá | Bebeto Alves | Dunia Elias | Paulinho Cardoso | Luís Augusto Fischer | Kátia Suman | Diego Grando | Flautarium | Felipe Karam | Angelo Primon | Fernando Mattos | Mathias Pinto | Lucian Krolow | Samuca do Acordeon | Elias Barboza | Guilherme Sanches | Alexandre Susin | Bethy Krieger | Luizinho Santos | Marmota Jazz | Kula Jazz | Paulo Dorfman | Tonho Crocco | Ian Ramil | Nenung | Yanto Laitano | Alexandre Vieira | Richard Serraria | Luciano Leães | Solon Fishbone | Gustavo Telles | Márcio Petracco | Simone Rasslan | Álvaro Rosa Costa | Beto Chedid | Nelson Coelho de Castro | Anaadi | Loma | Danny Calixto | Marcelo Delacroix | Arthur de Faria | Jerônimo Jardim | Gelson Oliveira | Deborah Finocchiaro | Batukatu | Miguel Tejera | Sexteto Gáucho | Os Replicantes | Raul Ellwanger | La Uruleyra

Um abraço da classe artística à Fundação Cultural Piratini e às demais Fundações Estaduais

entrada franca

Figura 20: Palcos, horários e *line-up* do Festival Salve Salve.

O evento acontece no dia 25/06/2018, a sua operacionalização é bastante complexa, mas foi muito bem organizada e realizada pela equipe técnica. Aqueles que estão lá, como eu, se surpreendem com a atmosfera de positividade e celebração, a música e a arte estão em todos os lugares que se vai, um verdadeiro *show* de diversidade de gêneros, cores e estilos. A instituição Fundação Piratini é muito celebrada e reverenciada, e há muitas trocas entre os presentes. Ao final do festival muitos estão em estado de catarse coletiva, em parte provocada pela avalanche sonoro-musical trazida ao longo do evento, principalmente no último ato, quando o Bloco da Laje, um coletivo teatral carnavalesco de Porto Alegre performa, armado de seus instrumentos de percussão e energia. Leandro Maia durante a entrevista me relata que esse é um evento no qual ele se orgulha muito de ter concebido:

Muito legal ele! É um exemplo que eu concebi né, que eu imaginei. Eu pensei, como é que a gente marca presença? A gente teve a felicidade de ter a cedência do Centro Municipal de Cultura com todos os seus espaços performáticos né, então a gente fez o evento e chamou de Festival Salve Salve TVE e FM Cultura ou Festival Salve Salve. Ele foi muito desafiador para desenvolver, ali eu me coloquei como militante e produtor, não me coloquei no palco. Mas não foi trabalho de um sozinho, foi um trabalho coletivo junto principalmente com o Pedrinho Figueiredo e a partir de outros coletivos como Prosperarte e o antigo Cavalo de Troia que a gente acabou virando né, tem elementos muito objetivos, mas também tem elementos subjetivos em relação a este festival. O festival foi uma maneira de, ao invés de fazermos um abaixo-assinado em defesa das emissoras, resolvemos fazer uma ocupação intensa de todos os espaços culturais do Centro Municipal de Cultura, o teatro Renascença, a sala Álvaro Moreyra e o saguão, né. Então a gente bolou programações que fossem alternando as apresentações nos palcos, sempre com *shows* coletivos pensados a partir de programas da TVE e da FM Cultura. A concepção foram *shows* coletivos, porque as estrelas não são necessariamente os artistas, a estrela era a Rádio, através de seus programas. Por exemplo, teve o palco Radar na sala Álvaro Moreyra, o palco Conversa de Botequim no teatro Renascença, o palco Cantos do Sul da Terra, o palco Contemporânea, pensando em programações de 30 em 30 minutos, *shows* coletivos e curtos e, entre esses *shows*, acontecia alguma intervenção no saguão, teve interação de grupos vocais com o público. Foi um evento muito legal, foi um momento muito único, a energia foi muito boa, muito colaborativa. Cada palco tinha um coordenador, essa teia de organização e de mobilização funcionou muito bem. Então, teve uma concepção geral artística assim de pensar as curadorias, os agrupamentos né, os coordenadores, o Pedro Figueiredo com apoio do Celito Borges da técnica de som, que foi quem viabilizou tecnicamente a sonorização dos espaços. O som foi doado por esses companheiros, o Pedrinho elaborou os *riders*, então tu imaginas a complexidade de fazer um evento desses e bem feito, porque a gente não podia errar. A gente não podia fazer um troço chato e mal feito, tecnicamente ruim, porque a gente estava querendo atrair a atenção do público para a qualidade da produção que só é veiculada na FM Cultura e na TVE. Então, a gente tinha que acertar e acertamos muito, acho que devem ter passado mais de mil pessoas naquele dia, foi muito legal. Eu tenho um orgulho enorme desse festival. Politicamente foi muito importante, eu acho que rendeu, deu o peso e gravidade que a gente queria. Foi uma forma de a gente homenagear as emissoras e de dar um alento, acalentar os funcionários, os servidores das emissoras que estavam sofrendo com assédio moral, com ameaça de demissão, com deslocamento, servidores que foram deslocados da Rádio para virar digitadores em delegacia ou no palácio da polícia. Foi um momento de prestar um carinho aos servidores, tinha esse astral afetivo e ele é muito importante na luta política. O impacto político expande o evento né, porque ele gera um impacto além da notícia. Além do impacto da divulgação anterior e da posterior tem aquela coisa: Que “afudê”! A gente é foda! Vamos lá! isso é fundamental na luta política. (Leandro Maia, entrevista, 07/04/2022).

O festival foi muito significativo para nós funcionários das emissoras, pois aconteceu antes das eleições para Governador no Estado, havia um desejo de grande parte do quadro funcional para que o José Ivo Sartori perdesse as eleições, que foi realizada pouco tempo depois.

No Estado do Rio Grande do Sul um Governador nunca foi reeleito e, caso o ex-Governador José Ivo Sartori viesse a ser, isso em um certo sentido representaria uma espécie de validação social em relação as suas políticas e projetos de desmonte das emissoras públicas do Estado.

A música, nesse contexto, cumpre um papel político fundamental enquanto poderoso agente capaz de aglomerar e juntar um número significativo de pessoas em torno de uma luta em defesa de uma Rádio e de uma TV públicas. Esse festival acaba dando força e incentivo para que um grupo de servidores no futuro viesse a fundar o Coletivo Salve Sintonia.

3.11 - O Coletivo Salve Sintonia e a FM Cultura: música, união e resistência no mundo do rádio digital



Figura 21: Logotipo do Coletivo Salve Sintonia.

Mesmo com a realização desses eventos e atos, o governo Sartori deu prosseguimento ao seu plano através do desmonte da programação da FM Cultura. No segundo semestre 2018 não sabemos se emissoras iriam continuar, se nós iremos ser demitidos ou não.

Sob um pretexto de modernização, os gestores da FM Cultura decidem tirar do ar os programas mais antigos, tradicionais e de maior audiência da FM Cultura como o Cantos do Sul da Terra, o Sessão Jazz, Músicas que Fizeram sua Cabeça, Ficha técnica e o Cia. Magnética.

É nesse contexto que surge a rádio de resistência Salve Sintonia, que durou cerca de dois anos.

Foi um projeto concretizado por mim conjuntamente com outros colegas profissionais da TVE-RS e da FM Cultura como Márcio Gobatto e Eduardo Osório; e chamamos Demétrio Xavier, Ivette Brandalise e Paulo Moreira entre outros colaboradores para que eles voltassem a apresentar

os programas que faziam na FM Cultura. Muitos desses profissionais tiveram os seus programas retirados da grade de programação da FM Cultura e/ou foram afastados das suas funções na Rádio, sendo posteriormente mandados para outros lugares. Marcio Gobatto, um dos fundadores, relata o histórico dessa *web* rádio de resistência:

Então, a gente criou essa Rádio justamente para dar uma resposta para o pessoal que sempre nos acompanhou na FM Cultura, que ouvia os nossos programas e acabou ficando órfão desses programas, desses apresentadores, pois muitos dos programas que saíram da programação da Rádio eram bastante antigos... a gente se reuniu pois achava injusto eles terem acabado com esses programas tradicionais e que tinham uma boa audiência, como resposta resolvemos criar essa rádio *web*. Durante 2 anos a gente ficou lutando contra dificuldades financeiras, foi muito difícil manter o projeto sustentável. Lançamos a Rádio em dezembro de 2018 e resistimos até o final de 2020. Tinha um custo todo para manutenção da Rádio né, desde a própria produção de programas, a parte técnica para manter o site no ar e as horas dos profissionais que acabaram tendo que fazer trabalho voluntário, pois nunca sobrava dinheiro para remunerar essas pessoas e profissionais... tinha o custo da manutenção do site e do programa que colocava a Rádio no ar, a maxcast, uma plataforma que hospedava o site, fornecia o serviço de aplicativo para celular e colocava no ar. As ações da Rádio iniciaram-se em dezembro de 2018 e em janeiro de 2019 assumiu o Governo Bolsonaro, em um certo sentido isso também prejudicou o nosso trabalho né, devidos as suas políticas que de um modo geral são contra investimentos no setor cultural. A gente entrou com um projeto de financiamento coletivo também, e durante algum tempo tentamos nos manter né, através dele, mas conseguimos apenas pagar as despesas básicas como a mensalidade do site e do servidor, mas só isso não mantinha a nossa plataforma no ar... além da Rádio, que transmitia programação 24 horas por dia, tínhamos um site que dava muito trabalho para manter no ar atualizado. Também tinha o trabalho de redes sociais que nós cobríamos com essa remuneração do financiamento coletivo, por um tempo a gente conseguiu pagar uma ajuda de custo mínimo para alguns estagiários estudantes de comunicação para cuidar dessa parte, mas era um trabalho imenso. Muitas vezes não dávamos conta de manter as redes atualizadas. Com a pandemia, as dificuldades de produção de conteúdo novo foram acentuadas devido à impossibilidade de trazermos convidados nos estúdios. Acabou que colocamos tudo na balança e achamos melhor dar um tempo porque não estávamos conseguindo dar conta de tanto trabalho. As dificuldades financeiras foram um dos principais fatores e também a questão da falta de parcerias para ajudar a pegar junto no trabalho, era muita coisa e acabou ficando pesado, pois eram poucas as pessoas que de fato arregaçavam as mangas e faziam o trabalho do dia a dia, de manutenção dos programas no ar, isso acabou sobrecarregando essas pessoas ao ponto em que elas não conseguiram mais manter esse trabalho no ar..., mas, de certa forma, conseguimos cumprir o nosso papel, né que era de resistência, a gente resistiu enquanto pode e conseguiu colocar esses programas que haviam sido eliminados da FM Cultura de volta no ar. Também atingimos marcos históricos, o Sessão Jazz completou conosco 20 anos do programa e atingiu a célebre marca de 5.000 programas, isso foi muito legal né, foi uma experiência maravilhosa, a gente poder conviver semanalmente com Paulinho Moreira, com Ivette Brandalise, com Demétrio Xavier que são monstros sagrados do rádio gaúcho, além de também aproximar e tornar o nosso convívio mais próximo, mais direto entre todos os que estavam trabalhando na Rádio. Nos tornamos parceiros e amigos a partir desse contato mais próximo que tivemos durante essa experiência que foi a criação do Coletivo Salve Sintonia. (Márcio Gobatto, entrevista, 17/03/2022).

Outro idealizador e co-fundador da *web* rádio é José Fernando Cardoso que complementa o relato acima, trazendo outros aspectos importantes e que nos ajudam a entender a trajetória desse coletivo radiofônico de resistência:

Em um primeiro momento na festa de lançamento lotamos um *pub* na Cidade Baixa, e ali juntou tudo também né, porque tanto nós quanto o público de fora não sabíamos se as emissoras iriam continuar ou não, se a gente iria continuar empregado ou não. Então ali, naquele momento, o Salve Sintonia representava meio que uma continuidade da FM Cultura. Naquela largada ali foi bacana, foi importante, teve uma repercussão boa, mas com o tempo aconteceu uma série de coisas. Primeiro a questão de ser uma rádio *web*, isso por si só já é uma coisa meio complicada, porque as pessoas não têm muito esse costume. A FM Cultura continuou funcionando paralelamente, e o nosso projeto era muito parecido né, quase igual, e era mais fácil para o público que estava tentando nos acompanhar ligar o rádio e escutar a FM Cultura, do que acessar as nossas plataformas... então assim todo mundo tinha muitas atividades, a gente trabalhava para o Governo do Estado e também lutava para manter a Rádio Salve Sintonia de pé. Chegou um ponto em que começou a ficar pesado e custoso. Aquela história né, tu tens que ter perna para fazer uma série de coisas e começou a ficar inviável. O financiamento coletivo funcionou aquém do esperado também. Não é uma coisa muito fácil conseguir fazer com que as pessoas banquem uma rádio *web*, uma emissora *online*. E também a impressão que eu fiquei é que as pessoas de um modo geral não estão com dinheiro assim sobrando para ficar bancando projetos como esse, a vida tá difícil para todo mundo, né... Também começou o processo dos colegas voltarem com seus trabalhos na FM Cultura, nesse ponto a gente achou que a nossa missão tinha sido cumprida da melhor maneira possível, e já estava na hora de encerrar. Mas também ficou no ar, uma ideia de quem sabe fazer alguma outra coisa no futuro, juntar essa galera toda aí e fazer alguma coisa relacionada à música. Quem sabe? Mas foi uma coisa legal que a gente fez, falávamos de assuntos com nossos parceiros como literatura de autores negros, temas ligados a história, educação, segurança pública. (José Fernando Cardoso, entrevista, 17/03/2022).



Figura 22: Montagem de fotos da festa de lançamento do Coletivo Salve Sintonia. Leandro Maia e Pedrinho Figueiredo no canto superior esquerdo performando com violão e flauta. Ivette Brandalise, Paulo Moreira e Zé Fernando no canto superior direito. Abaixo, da esquerda para a direita, Márcio Gobatto, Demétrio Xavier, Zé Fernando, Paulo Moreira, Isabel Bonorino, Bernardo Moletta, Paulo Moreira, Eduardo Osório e Felipe Prestes. Arquivo pessoal.

Leandro Maia considera que o gesto simbólico de criar essa emissora e manter esses programas no ar foi fundamental naquele momento, pois o que o Governo Sartori promoveu foi um desrespeito absoluto a uma trajetória e a um capital cultural que estava estabelecido há décadas. Para ele os atos promovidos pela gestão do Governador Sartori são equivalentes ao que o exército israelense faz quando ocupa uma área da Palestina:

A primeira coisa que eles fazem é cortar as oliveiras que são as árvores centenárias, ou seja, eles estavam cortando as oliveiras da FM Cultura que são os programas, os bastiões, o seu afeto, o seu poder comunicativo, o seu lastro de vínculo com o público fiel. Eu considero isso uma agressão fortíssima, eu acho que eles estão conscientes dessa agressão e por isso fizeram o que fizeram, mas a gente resistiu. (Leandro Maia, entrevista, 07/04/2022).

Essa metáfora trazida por Leandro Maia durante a entrevista me faz lembrar do livro *My Voice is My Weapon* escrito pelo etnomusicólogo David A. McDonald (2013). Ao longo do livro o autor dá cabo de mostrar e esquematizar diferentes modos através dos quais as performances musicais do povo Palestino em suas mais variadas formas como folclóricas, *intifada*, e até os gêneros mais contemporâneos como o Hip-Hop, tem ocupado um papel muito importante nos contextos de representação e no modelamento das ideias locais e nacionais de resistência. McDonald (2013) além de trabalhar com estudos de caso ligados a comunidades Palestinas exiladas em Israel e também sob ocupação, faz uma análise etnográfica de músicas, cultura popular, musicistas locais e canções de protesto dos últimos 100 anos, objetivando ponderar e repensar a história convencional da crise Palestina; desse modo, o autor produz uma série de reflexões que englobam o escopo de áreas como política e música.

Essas reflexões nos levam a uma maior compreensão sobre o modo como essas áreas tem a capacidade de conversar e modelar aspectos fundamentais na constituição dessas identidades nacionais estudadas por ele.

O trabalho de McDonald (2013) em um certo sentido serviu como inspiração para a construção desse capítulo, uma vez que grande parte do seu trabalho também é baseado em entrevistas, notas de campo, além de discutir os tópicos de música, resistência, violência e conflito; áreas que também foram abordadas na etnomusicologia por outros autores como Araújo (2006) e O'Connell (2010, p.6).

O'Connell (2010) nos lembra que a música e os instrumentos musicais como a harpa Céltica na Irlanda, foram muito utilizadas para a demarcação de momentos, tanto de guerra quanto

de paz. Para o autor (Ibidem, p.2 e 5, tradução nossa⁶³) a música, além de prover “um excelente meio para identificar a resolução de conflitos, uma vez que o conflito incorpora dentro de si as sementes de sua própria resolução”, também pode fornecer um melhor meio para interrogarmos “o caráter do conflito e avaliar a qualidade da resolução do conflito”, inclusive com vantagens em relação ao próprio uso da linguagem que, em sua visão, não apresenta um *locus* tão fértil para o estudo das “múltiplas interpretações da guerra e diversas leituras da paz”.

As emissoras resistiram e resistem até o presente, mas as dificuldades ainda são muitas. O Governo de Eduardo Leite contribui para aliviar um pouco as tensões em campo, pois coloca em cargos de gestão pessoas profissionais, abertas ao diálogo e com trajetórias ligadas à área da comunicação.

Mesmo assim as baixas são muitas, as emissoras tem morrido à míngua por conta do déficit de trabalhadores. Daniel Marcílio conta durante a entrevista feita para essa pesquisa que diversas pessoas aderiram a um plano de demissão voluntária promovido pelo Governo anterior e acabaram saindo. Muitas pessoas tiveram que tomar medicação para reduzir ansiedade. Havia uma psicóloga que atendia a Fundação e ela revelou que os casos de alcoolismo aumentaram muito entre servidores, bem como o uso de drogas, tudo por essa situação de incerteza que segue até hoje, pois seguimos sem saber o que vai acontecer com a nossa situação funcional.

A troca do Governo Sartori para o Governo Eduardo Leite – PSDB -, representa um avanço, pois eles conseguiram apaziguar o clima, foi um cessar-fogo de certa forma.

No presente estamos vivendo uma situação ambígua, porque nesse último ano o Governo Leite começou a fazer investimentos nas emissoras, revitalizando retransmissoras, querendo fazer reformas nos estúdios e nos prédios que precisam urgentemente de um plano de prevenção de incêndio para continuar funcionando.

⁶³ “Music rather than language may provide a better medium for interrogating the character of conflict and for evaluating the quality of conflict resolution. While language as prose tends to delimit interpretation according to the partial dictates of authorial intention, music as practice serves to liberate interpretation according to the multiple views of audience reception [...] music in contrast to language may present a more fertile locus for studying multiple interpretations of war and diverse readings of peace”.

Nós servidores também não sabemos o que vai acontecer com a nossa situação funcional. Daniel Marcílio, jornalista concursado da TVE-RS, relata que, por exemplo, na TVE hoje nós só temos três colegas fazendo o “master”, que é a função responsável por colocar a emissora no ar, que vai ajustando o tempo de intervalos e confere se os programas estão entrando na ordem em que foram previstos. Outras emissoras tem no mínimo 6 pessoas fazendo isso, um para cada turno, e, segundo Daniel, atualmente há uma pessoa para cada 2 turnos:

Seguimos vivendo esse processo de incerteza, de não saber bem o que vai acontecer no próximo governo, porque dependendo do governador que vier, ele pode dar continuidade desse processo de investimento ou pode forçar a barra e querer continuar com a extinção... porque no fim simplesmente foi um cessar-fogo, mas pensando em termos de metáforas militares, a guerra nunca terminou então a qualquer momento eles poderiam sim demitir os funcionários e isso colocaria um prejuízo muito grande para a comunicação pública no Estado, pois inviabilizaria o funcionamento das emissoras. (Daniel Marcílio, entrevista, 18/03/2022).

Eu não sou o único a denunciar as problemáticas decorrentes das ingerências políticas no âmbito da comunicação pública. Pieranti (2017) que escreveu sobre as políticas de radiodifusão no Governo Dilma Rouseff, aponta que:

[...] os rumos do sistema público de radiodifusão estão ligados, em primeiro lugar, à aceitação e à defesa deste conceito pela sociedade, o que somente ocorrerá se as emissoras que o integram forem relevantes para ela [...] A troca de dirigentes pelo governo do momento é praxe nas emissoras estaduais, bem como era prática, também, nas federais antes da criação da EBC. Além de ser incompatível com a natureza da radiodifusão pública, essa tradição também é responsável por interromper planejamentos, abreviar estratégias de programação, prejudicar a articulação de uma possível rede pública e alçar, à posição de direção das emissoras, profissionais que nem sempre têm experiência na área. Nesse cenário, é impossível executar um planejamento de longo prazo, ainda que com correções no meio do caminho, como o formulado pela EBC de 2011 a 2015. [...] Enquanto o sistema público depender, para o seu financiamento, majoritariamente de recursos provenientes do orçamento público, é improvável que consiga desempenhar, no Brasil, o papel de independência que dele se espera no plano internacional. Financiamento inconstante e condicionado a decisões de governos leva, como se procurou demonstrar, a uma dependência permanente do Poder Público. Essa dependência pode não ser formal, prevista em lei, mas é o caminho natural nesse cenário. E, se prevalece essa relação, sempre estará no horizonte da emissora pública a necessidade de se “cooperar” com o governo, de se adotar um comportamento “amistoso” em relação a ele. As aspas, por óbvio, refletem uma tendência a uma relação de subserviência, própria do sistema estatal. Se são suprimidos outros mecanismos de garantia de independência das emissoras, como o mandato fixo do seu presidente e as instâncias de controle social, essa relação deteriora-se ainda mais. (PIERANTI, 2017, p.157-156-155).

Eugênio Bucci (2015, p.12-13) propõe um rompimento com o “narcisismo estatal”, em suas palavras uma “fonte inesgotável de excessos e equívocos”. Ao longo de seu livro são expostas

as relações imbricadas e os mecanismos de doutrinação que frequentemente ocorrem no âmbito da relação entre Governos e a imprensa:

O que os governos querem é se perpetuar como governos, mesmo com o sacrifício da consciência do cidadão, ou seja, da própria democracia. Não há limites para os orçamentos investidos em propaganda oficial, para a difusão de publicidade paga em veículos comerciais, assim como é ilimitada a influência governamental sobre as emissoras públicas. O que resta, então, de público nessa cadeia, além do dinheiro que a financia? (BUCCI, 2015, p.11-12).

O questionamento acima é complexo e vai além do escopo desta pesquisa. Acredito que uma instituição antes de tudo é feita por pessoas, vivências e histórias, são as pessoas que fazem essa história e é uma lástima que muitas vezes políticas públicas nefastas e ideologias sejam colocadas acima do interesse público, manifestado no contexto dessa pesquisa em grandes movimentações por parte da classe artística nacional e local.

Uma lástima maior ainda é que existam pessoas dispostas a fazer o “serviço sujo” em troca de favores e interesses pessoais, mesmo implicando no desgaste de suas trajetórias. Não esqueceremos!

Capítulo 4 - Perspectivas de futuro para a comunicação pública no Rio Grande do Sul

4.1 - Novos investimentos, novas tecnologias e a sua relação com a salvaguarda dos arquivos das emissoras públicas

No dia 24/02/2022 o Governador do Estado, Eduardo Leite, lança o programa Avançar na Comunicação. Em matéria publicada no portal de notícias do Estado é noticiado que dentro deste programa estão previstos investimentos para a área da comunicação pública. De acordo com matéria publicada por Mondin (2022) “Um total de R\$ 11,4 milhões serão destinados para editais de incentivo, criação da Escola Gaúcha de Comunicação e modernização da infraestrutura de comunicação pública”, os objetivos são “dar mais transparência aos atos do governo e reafirmar a garantia do direito constitucional à informação”.

No âmbito da comunicação pública estão previstos um plano para a modernização técnica da TVE e da FM Cultura, investimentos para a digitalização do acervo de imagens e do arquivo da TVE para preservação da história e disponibilização de material para consulta e pesquisa.

São notícias que chegam positivas para o pessoal que trabalha no arquivo da TVE-RS. Na minha visita ao arquivo, pergunto a Alexandre Leboutte se ele está otimista em relação a esses novos investimentos prometidos por parte do governo:

Para nós é importante! A gente já produziu aqui no arquivo projetos para digitalização, mas não basta só isso, porque existem uma série de coisas juntas que tem que ser feitas, a gente precisa, por exemplo, de equipamentos para limpeza do material, porque às vezes as fitas mais antigas se encontram muito degradadas. Elas precisam passar por um processo de limpeza antes de colocar em um VT, e isso parece que a gente vai conseguir agora e eu acho que vai ser bom, espero que esse recurso realmente venha. Nós também temos necessidade de montar uma nova ilha com computador e placa de captura de vídeo para inserir o material analógico, com *software* de edição mais o *software* do VSN Explorer. Participamos junto com o pessoal da nova gestão do início da elaboração do projeto, e se for executado vai ser ótimo! O recurso parece que já está disponível e agora vamos ver se vai até o fim né, a gente precisa disso, vai ser um salto grande. Mas do ponto de vista da memória a gente tem um receio grande com o futuro dessa memória, disso que a gente está produzindo hoje e arquivando hoje, porque esse material, depois de passar pelo sistema do VSN Explorer passa por um sistema de robótica que grava as fitas digitais de alta capacidade, que são as fitas LTO (*Linear-Tape-Open*). Nós enviamos os arquivos mais importantes para as fitas LTO que cumpre o papel de acervo, mas desde 2019 esse sistema não está operacional devido a uma falha no VSN Explorer. Tem um braço robótico que a gente dá os comandos e o material é arquivado na fita. Quando a fita enche, o braço robótico a coloca em uma espécie de prateleira dentro do sistema e pega outra. Quando a gente precisa daquele material nós fazemos a busca e o braço robótico vai lá, encontra aquela fita, puxa ela, coloca no *slot* e baixa esse material para a produção usar. No presente isso não está funcionando, mas avanços estão sendo feitos, o pessoal

está conseguindo solucionar o problema que começou em 2019, mas ainda não está totalmente resolvido. Só agora que vamos conseguir voltar a guardar o nosso arquivo nessas fitas LTO, mas mesmo assim todos nós temos receio por uma série de motivos. O primeiro é que trabalhamos com *softwares* proprietários, tem que pagar manutenção e nós já experienciamos no passado problemas pela falta de recursos para a manutenção e se hoje, mesmo com o suporte técnico, já temos dificuldade em acessar o conteúdo, quem nos garante que futuramente isso tudo que a gente está fazendo, e depois depositando nessas fitas LTO, quem garante que esse sistema não vai falhar de novo futuramente? Ou seja, se hoje já está dando problemas para recuperar as fitas LTO lá de trás, quem garante que esse problema não voltará a ocorrer no futuro? Aqui no arquivo a gente conversa que o ideal seria um sistema onde houvesse garantias para a recuperação desse material que está nas fitas, até mesmo no caso de falta de verbas para pagar o suporte técnico. (Alexandre Leboutte, entrevista, 10/03/2022).

Eu pergunto à Alexandre se as nuvens *online* não seriam uma opção viável:

Trabalhar com nuvem seria muito difícil porque demoraria muito tempo para subir e depois para descer o material da nuvem. Nós trabalhamos com conteúdos pesados, são muitas horas de programação diária, então o fluxo em nuvem, além de ser muito caro, é lento para suprir a demanda da Casa. Essa solução de trabalhar com as fitas LTO parece boa, o ideal seria acoplar esse sistema a algum tipo de *software* livre que nos garanta acesso sempre a esse material, caso futuramente ocorra problemas com o *software* do VSN Explorer ou caso a empresa venha futuramente a ter problemas e falir, nos deixando sem manutenção. Mas ainda estamos Tateando uma solução. (Alexandre Leboutte, entrevista, 10/03/2022).

Estamos aqui falando de tecnologias que estão em evolução, certamente no curto prazo a ideia de se armazenar um arquivo e um acervo de uma emissora de televisão e rádio em nuvens é inviável, mas e quando mudamos a equação já pensando em um período de médio e longo prazo?

O presente indica que essa demanda por nuvens existe, mas conforme relatado por Leboutte, existem na atualidade pelo menos dois grandes empecilhos. O primeiro é a velocidade de conexão das redes, o segundo é o custo.

Segundo Nick Feamster e Jason Livingood (2020) em artigo publicado sobre os desafios atuais que perpassam a medição da velocidade da Internet, a tendência é que no futuro a velocidade das conexões siga aumentando. Isso significa que no futuro será necessário que até mesmo o próprio sistema de medição de velocidade passe por uma evolução. Para os autores (Ibidem, p.72-77, tradução nossa⁶⁴) alguns experimentos anteriores demonstraram que frequentemente os

⁶⁴ “Ten years ago, a typical ISP in the United States may have delivered tens of megabits per second (Mbps). Today, it is common to have ten times faster (hundreds of megabits per second), and gigabit speeds are available to tens of millions of homes. The performance bottleneck has often shifted from the ISP access network to a user’s device, home Wi-Fi network, network interconnections, speed testing infrastructure, and other areas”.

problemas de desempenho de uma rede se encontram no Wi-Fi do usuário e não no ISP - um termo em inglês para referenciar o provedor de serviços de Internet. Se dez anos atrás um provedor de serviços de Internet estadunidense entregava dezenas de megabits por segundo (Mbps) aos seus usuários, hoje já é bastante comum a oferta de um serviço pelo menos dez vezes mais rápido (centenas de megabits por segundo), sendo possível encontrar até mesmo velocidades de até um gigabit em dezenas de milhões de residências nos Estados Unidos e outros países do Norte Global onde geralmente há maiores investimentos e incentivos à pesquisa nessas áreas.

O fato é que os avanços tecnológicos ocorridos nas últimas décadas permitiram que a atual infraestrutura de rede e cabos alcançasse impressionantes velocidades de 1 Gigabit por segundo, mas, de acordo com McKinney (2021) existem projetos e organizações que trabalham com o objetivo de expansão ainda maior dessa capacidade⁶⁵. Será esse tipo de serviço a solução para que no futuro os arquivos das emissoras públicas do Rio Grande do Sul consigam ser armazenados e trabalhados de forma totalmente digital em nuvens e sem depender de um sistema físico como as fitas LTO?

Talvez sim, mas como já mencionado, nessa equação existem outros fatores apontados pelo interlocutor a serem levados em consideração, como a questão do custo e dependência de uma empresa especialista terceirizada. Talvez uma possível solução para essas problemáticas possa vir da ascensão de uma das mais notáveis e disruptivas tecnologias surgidas nos últimos tempos, a Blockchain:

Blockchain é uma das recentes tecnologias avançadas que explora as chamadas redes descentralizadas, sendo usada em muitos setores para a realização de transações comerciais confiáveis, econômicas e rápidas. Serviços financeiros, varejo, seguros, logística, cadeia de suprimentos e setores públicos agora estão investindo em Blockchain para o crescimento de seus negócios. A Blockchain consegue diminuir em dobro os gastos em transações financeiras sem a necessidade de uma autoridade confiável ou servidor central. É uma plataforma de contabilidade descentralizada que facilita transações verificáveis entre as partes de maneira inteligente. A criação de contratos inteligentes (*smart contracts*) e a implementação do mercado especulativo das criptomoedas são as

⁶⁵ Segundo o autor (McKinney, 2021) a Cablelabs - um laboratório sem fins lucrativos de inovação, pesquisa e desenvolvimento fundado em 1988 por operadoras de cabo americanas - está trabalhando com o projeto chamado 10G Challenge, cujo objetivo é financiar, incentivar e mostrar indivíduos e organizações que desenvolvem essas tecnologias, serviços e aplicativos que irão precisar contar com essa Internet do futuro. A Cablelabs na atualidade busca materializar essas inovações na forma de iniciativas como a 10G *Initiative*, um projeto iniciado em 2019 e cuja promessa é entregar uma rede de Internet capaz de suprir a demanda da chamada Quarta Revolução Industrial; o objetivo é conseguir aumentar a velocidade de conexão da rede de Internet para até 10 Gigabits por segundo.

principais aplicações da Blockchain. (KRISHNAN; BALAS; JULIE; ROBINSON; BALAJI; KUMAR, 2020, p.XXV, tradução nossa⁶⁶).

Mas essas tecnologias nem sempre têm sido utilizadas com os melhores fins. De acordo com alguns autores da área econômica e tecnológica (FOLEY; KARLSEN; PUTNIŃS, 2019, p.1847), embora as criptomoedas e a tecnologia Blockchain em que se baseiam tenham o potencial de revolucionar muitos aspectos do sistema financeiro, desde os já mencionados contratos inteligentes até a liquidação, transferências interbancárias a fundos de capital de risco, bem como aplicações além do sistema financeiro - incluindo a indústria da música - o fato é que as criptomoedas, assim como muitas outras inovações, também podem carregar um lado sombrio. Além de estarem entre os maiores mercados desregulamentados do mundo, aproximadamente um quarto de seus usuários estão envolvidos em atividades ilegais.

O crescimento acelerado e a valorização acentuada ocorrida no mercado de criptomoedas, principalmente desde o advento da pandemia de Covid-19, talvez seja uma evidência de que está em pleno curso o que Piketty (2019) chamou de “hipercapitalismo globalizado e digital dos anos 1990-2020”. Para o autor (Ibidem, p.1291) “existem formas concretas de propriedade e poder ainda a serem reinventadas”, e, nesse sentido, essas invenções poderiam ser vistas como uma forma de reinvenção do próprio capitalismo, que assim como a democracia seriam capazes de encontrar, no sentido ontológico, novas formas de ser. Nesse sentido o surgimento dessas novas tecnologias pode se enquadrar na visão de capitalismo trazida por Piketty (2019):

[...] um movimento histórico que expande constantemente os limites da propriedade privada e da acumulação de ativos para além das formas tradicionais de propriedade e das antigas fronteiras entre os Estados. Esse movimento exige o desenvolvimento de meios de transporte e comunicação que permitam a multiplicação das trocas comerciais e financeiras, da produção e da acumulação em escala mundial. (PIKETTY, 2019, p.414, tradução nossa⁶⁷).

⁶⁶ “Blockchain is one of the recent advanced technologies that exploits the decentralized networks and used in many sectors for reliable, cost-effective, and rapid business transactions. Financial services, retail, insurance, logistics, supply chain, and public sectors are now investing in blockchain for their business growth. For example, block chain prevents the double spending in financial transactions without the need of a trusted authority or central server. It is a decentralized ledger platform that facilitates the verifiable transactions between the parties in smart way. Smart contract and crypto- currency are the main applications of blockchain”.

⁶⁷ “[...] el hipercapitalismo globalizado y digital de los años 1990-2020, una fase que todavía está en curso, el capitalismo puede ser visto como un movimiento histórico que amplía sin cesar los límites de la propiedad privada y de la acumulación de activos más allá de las formas tradicionales de posesión y de las antiguas fronteras entre Estados.

Para Raven Heart (2022), cofundador da Bristol Cooperative Alliance - uma organização que visa promover uma economia descentralizada que capacite as comunidades locais e facilite a autodeterminação democrática - as criptomoedas, embora prometam libertar seus adeptos do sistema monetário das garras dos poderosos, no fundo acabam funcionando principalmente como uma maneira de tornar os especuladores ricos ainda mais ricos. Tomando como base as teorias do economista Francês Thomas Piketty, entre outros, o autor destaca em seu artigo aspectos como o aumento das desigualdades sociais e o crescimento lento da economia tendo como possíveis causas a maneira como os ricos gastam o seu dinheiro nessa era de hipercapitalismo:

[...] os ricos gastam uma proporção muito menor de sua renda do que as pessoas comuns e suas economias estão sendo cada vez mais direcionadas à especulação financeira não produtiva e à extração de aluguéis, em oposição ao investimento em capital produtivo que gera empregos, demanda de mão de obra e aumento de salários. (HEART, 2022).

Esse enfoque trazido pelos autores acima carrega uma visão política e ideológica alinhada com as premissas de que dentro de um sistema capitalista nenhuma tecnologia ou grande inovação é inocente. Por outro lado, se fizermos um esforço na direção de uma escuta mais neutra, buscando enxergar as possibilidades futuras que a tecnologia da Blockchain promete cumprir para além das questões ideológicas e políticas implícitas, é possível visualizar soluções - ainda que um tanto incipientes, utópicas e distantes do atual paradigma socioeconômico brasileiro - para algumas das problemáticas do arquivo da TVE trazidas pelo arquivista e colaborador dessa pesquisa, Alexandre Leboutte.

Leboutte menciona que no presente os elevados custos de armazenamento do arquivo em servidores baseados nos sistemas de “nuvem”, associados a uma baixa velocidade de conexão da Internet seriam um impeditivo.

Conforme demonstrei, existem em andamento iniciativas científicas na tentativa de ampliar as velocidades de conexão da Internet para que em alguns anos elas cheguem a níveis até 10x maiores do que a mais rápida conexão praticada hoje. Caso isso ocorra é provável que trabalhar arquivos com servidores em nuvem seja mais viável, rápido, eficiente e seguro do que a

Este movimiento requiere el desarrollo de medios de transporte y de comunicación que permiten multiplicar los intercambios comerciales y financieros, la producción y la acumulación a escala mundial.”

dependência de um sistema físico como o atual, que depende de fitas LTO e braços robóticos inteligentes.

A questão do custo de armazenamento também está sendo trabalhada em projetos utilizando a tecnologia Blockchain, é o caso do Arweave, um projeto de criptomoedas dedicado à hospedagem de dados.

De acordo com material divulgado pelos próprios desenvolvedores do projeto em seu *website*, o Arweave⁶⁸ trabalha em um sistema cuja rede é de código aberto e operada pela comunidade.

Todos os dados armazenados seriam apoiados por uma espécie de fundo patrimonial de longo prazo, onde os recursos seriam adquiridos por meio de doações de pessoas físicas e jurídicas, garantindo que estejam disponíveis em perpetuidade. De acordo com os desenvolvedores do projeto, uma das bases para a implementação desse armazenamento de arquivos estáticos é a *permaweb*⁶⁹, cuja promessa é ser uma rede global e permanente de páginas e aplicativos que duram para sempre com capacidade de hospedar aplicativos *web* completos e descentralizados.

A ideia de armazenar os arquivos de uma emissora pública em uma rede descentralizada ainda é um projeto hipercapitalista, um tanto quanto ousado e distante da nossa realidade, mas pelo menos na teoria as ideias por trás desses conceitos aqui expostos podem futuramente ser uma espécie de solução - pelo menos em nível auxiliar - na importante tarefa de armazenarmos permanentemente aquele material que deve ser público e acessível e que não deve de maneira nenhuma se perder.

Embora estejam em situação muito melhor do que no passado, a realidade é que os arquivos da TVE e FM Cultura não estão totalmente seguros, pois falta inclusive a implementação

⁶⁸ O projeto opera através de um protocolo de servidores *gateway*, o que torna os dados facilmente acessíveis aos navegadores da *web* e sem a necessidade de modificação ou *software* especializado para o acesso aos dados armazenados. Isso permitiria que os dados sejam armazenados de forma permanente, sustentável e com uma única taxa inicial. O protocolo utilizado na criação desse projeto aproxima aqueles que têm espaço de disco rígido de sobra com indivíduos e organizações que precisam armazenar dados ou hospedar o seu conteúdo permanentemente. É um projeto que opera em uma lógica semelhante ao popular serviço promovido pela empresa de transportes e caronas Uber, que conecta motoristas com pessoas que precisam de transporte. Assim como o *bitcoin* e a grande maioria das criptomoedas, o Arweave pretende funcionar dentro de uma rede descentralizada.

⁶⁹ Os aplicativos e arquivos ali hospedados viveriam independentemente dentro da *permaweb*, governados puramente por seu próprio código, não respondendo a nenhuma pessoa ou autoridade superior. Uma vez iniciado, um aplicativo *permaweb* não poderia ser modificado por ninguém e o seu uso seria público, sem necessidade de permissão e sem custos de manutenção para o desenvolvedor original.

de um novo PPCI - plano de prevenção e proteção de combate a incêndio de prédios públicos - no prédio das emissoras. Em julho de 2021 um incêndio destruiu parte do prédio da Secretaria de Segurança Pública do Rio Grande do Sul, isso fez com que a Assembleia aprovasse em dezembro de 2021 um projeto de contratação emergencial de engenheiros para elaborar novos PPCIs. Isso é positivo, pois vimos que no passado ocorreram incêndios no prédio da TVE queimando todo o arquivo de fitas da extinta TV Piratini e não queremos que isso se repita.

4.2 - Blockchain, música e direitos autorais: a desvalorização da comunicação pública por parte do ECAD

A dimensão do direito autoral é de relevância para essa pesquisa pois ela nos ajuda a compreender o processo de des(valorização) das emissoras públicas e até da própria comunicação pública brasileira por parte do ECAD, uma instituição brasileira privada e responsável no Brasil pela arrecadação e distribuição de direitos autorais das obras musicais aos seus autores.

Esse é um tema um tanto quanto abrangente, por isso é necessário que façamos uma delimitação específica em diálogo com o campo dessa pesquisa. Começo discorrendo brevemente sobre o tema com base no trabalho do musicólogo Negreiros (2006). O autor - assim como eu - também é compositor e produtor de trilhas sonoras para televisão, e ao longo de sua etnografia ele propõe uma reflexão crítica sobre a atuação do ECAD. As suas análises, discursos e trabalho de campo nos insere no controverso e um tanto quanto obscuro universo dos direitos autorais no Brasil.

No seu caso, ele nos traz um relato etnográfico de dentro do mundo dos compositores de trilhas para televisão, mais especificamente de dentro da Rede Globo de televisão, a maior emissora privada do país. Conta ele que muitos desses profissionais tiveram repentinamente uma redução bastante significativa dos valores monetários recebidos pela execução pública de suas obras, e isso foi feito de um modo um tanto quanto arbitrário por parte do ECAD, através de decisões tomadas em reuniões e assembleias internas dessa entidade jurídica de direito privado. Alegando fraudes e erros de preenchimento nas planilhas de execução musical enviadas pela Globo, o órgão - através de assembleia interna - optou pela “redução do ponto” pago aos compositores de músicas de BG (*Background*) para 1/12 de seu valor original, o que teve

repercussões em toda a classe de compositores e produtores musicais que trabalhavam com esse tipo de música. Ele propõe em seu trabalho a confirmação de sua hipótese segundo a qual:

A vulnerabilidade dos compositores atingidos por critérios de distribuição autoral varia em função da distância que os separa do sistema de legitimação mantido por uma relação entre os agentes do mercado fonográfico e editorial e o sistema de mídia de massa, com amplo desdobramento cultural e social. (NEGREIROS, 2006, p.42).

Durante a sua etnografia o autor (Ibidem, p. 171) acusa o ECAD de desvalorizar os compositores de TV e de práticas como *lobby*⁷⁰, através do amplo patrocínio a eventos como o Primeiro Congresso Mundial de Gestão Coletiva de Direito Autoral, em São Paulo, “um *lobby* do ECAD contra o projeto ANCINAV⁷¹, do governo federal que, em três artigos, ameaçava reduzir o escritório à míngua”:

Entre 13 e 15 de setembro (2004), debates com representantes de sociedades estrangeiras e advogados renomados na área me renderam, senão a localização dos esconderijos dos interesses mais sórdidos, novas respostas ao intrincado jogo dos pormenores do direito autoral. Já na abertura, adulações ao ECAD partiam de Ministros do Supremo Tribunal Federal e de ex-Ministros de Estado, endossando o ECAD não só enquanto instituição, mas nas figuras de seus administradores. Todos trazidos de Brasília às expensas do compositor brasileiro, ao qual se cobrou um ingresso de R\$ 450,00. Éramos dois ou três compositores, frente a um séquito de advogados, juízes da Associação de Magistrados de São Paulo e representantes das sociedades autorais... me percebi imerso em uma dinâmica da qual parecia não conseguir me livrar, relacionada às constantes alterações nas regras que, permanentemente alteradas pelo ECAD, constituíam-se no objeto central de meu estudo... após me dedicar por quase três anos a compreender os motivos pelos quais o ECAD havia começado um processo de desvalorização da remuneração dos compositores - e de outros profissionais da música - que trabalham compondo as músicas da televisão, alguns fatores ficaram evidentes. Quanto ao sistema de gestão coletiva de direitos autorais de execução pública no Brasil, podemos concluir que este é controlado, direta ou indiretamente, por editoras musicais, especialmente aquelas vinculadas a grupos internacionais, através das sociedades autorais às quais estão filiadas, e que compõem o quadro de “sociedades efetivas” (com direito a voto) da Assembleia Geral do órgão responsável por tal gestão. Através de uma atuação assídua, profissional e dedicada, interferem decisivamente na criação dos critérios de valoração musical, na formulação e na determinação de regras de arrecadação e de distribuição de recursos e, ainda, no exercício da gestão administrativa e financeira do órgão. Isto ocorre na exata medida dos votos anualmente alocados às sociedades nas quais mantém filiação, que são distribuídos

⁷⁰ Atividade de influência, ostensiva ou velada, por meio da qual um grupo organizado, por meio de um intermediário, busca interferir diretamente nas decisões do poder público, em especial do poder legislativo, em favor de causas ou objetivos.

⁷¹ Apresentado em 2004 pelo Ministério da Cultura na forma de um anteprojeto. Esta foi uma proposta ampla que englobava todo o setor audiovisual, e não somente o cinema. Por meio de suas medidas buscava atualizar a legislação do setor, integrando-o, e incentivar a produção independente e regional. (FERNANDES, 2014, p.5).

em função direta dos volumes de recursos geridos no último exercício pelos repertórios que administram. (NEGREIROS, 2006, p.129 e 171).

É importante trazer a denúncia de Negreiros (2006) para essa pesquisa porque essas políticas de desvalorização dos compositores de trilhas sonoras para televisão e rádios de pequeno porte segue em curso. Em 2019 o ECAD criou novas regras de distribuição válidas para o “Grupo Alternativo”, que contempla as programações de canais de TV aberta retransmitidos por operadoras de TV por assinatura.

Isso fez com que fosse desvalorizado de modo incisivo e cirúrgico o valor de remuneração de todos os compositores de televisões de baixa audiência, e aí inclui-se a TVE-RS. Cada canal do grupo passou a ter a sua audiência medida pelo IBOPE e passou a ser categorizado conforme a sua audiência. 10% da verba passou a ser distribuído para a programação musical de canais com audiência “baixa”; 30% da verba para a programação musical dos canais com audiência “média”; e 60% da verba para a programação musical dos canais com audiência “alta”.

Acontece que a grande maioria esmagadora dos canais de televisão no Brasil são considerados de baixa audiência, ou seja, o dinheiro que era distribuído de maneira igualitária entre um grande número de compositores passou a ser concentrado na mão de um pequeníssimo grupo. Em conversa informal com “xyz”⁷², uma pessoa que ocupa cargo de grande relevância dentro de uma das grandes sociedades autorais do Brasil, as palavras ditas na conversa corroboraram muito do exposto por Negreiros (2006), de que essas entidades seguem tomando as suas medidas vinculadas a interesses de grupos internacionais:

Muita gente foi afetada por isso... vou te dar a real, quem tem música hoje executando em TV Pública, não vale mais a pena, esquece ganhar o que ganhava antes, o ECAD fez isso com rádio, com *show*, com TV aberta anos atrás e agora fez com as programações de canais de TV aberta retransmitidos por operadoras de TV por assinatura. O ECAD vem tentando se organizar e manter um padrão internacional conforme outras sociedades já fazem, levando em conta coisas como a audiência que deixa mais justa a distribuição... (“xyz” em depoimento colhido durante conversa informal. Registro transcrito do Diário de Campo).

⁷² Depoimento colhido em campo durante conversa informal. Por questões éticas optou-se, nesse caso, pela omissão de informações sobre a identidade dos interlocutores e das instituições envolvidas.

Eu acho justo que compositores que têm suas músicas veiculadas em emissoras de grande audiência tenham uma remuneração valorizada, afinal de contas muitos desses profissionais se esforçaram arduamente para conseguirem chegar aonde chegaram e é válido que sejam valorizados.

O problema que eu estou relatando é que essas novas regras do ECAD baixaram o valor a tal ponto que simplesmente acabou por ser desmantelado todo um setor da economia criativa; milhares de profissionais e produtoras de audiovisual dependiam desses repasses para conseguirem manter seus negócios e suas atividades ligados à economia criativa vivos; certamente esses recursos não só fizeram como ainda fazem falta para esses profissionais, especialmente durante a pandemia de Covid-19.

Trazendo o caso específico da TVE-RS, a decisão do ECAD prejudica o próprio Estado, pois ele deixa de arrecadar em impostos retidos diretamente na fonte. Pereira (2010) também faz incisivas críticas ao ECAD e defende que exista uma fiscalização da entidade:

Em 1998, foi editada a Lei 9.610, fruto de outro longo trabalho legislativo, introduzindo várias mudanças importantes ao nosso estudo [...]. Aumentou sensivelmente o rol de situações em que é devido pagamento por utilização de obras musicais, com a jurisprudência retirando a exigência de intuito de lucro direto ou indireto para tanto [...]. O Escritório Central foi mantido, tornando-se ainda mais poderoso à medida que não encontra qualquer fiscalização externa, gerando iniquidades que foram - e ainda são - alvo de pesadas críticas, sendo instauradas até Comissões Parlamentares de Inquérito a fim de expor graves defeitos na atuação daquele [...]. Há muitos, como o jurista José de Oliveira Ascensão, que defendem o reestabelecimento da fiscalização estatal, devido a diversas falhas e injustiças na atuação do ECAD, tanto entre os autores quanto entre os empresários obrigados a pagar pela utilização de obras musicais, muitas vezes sem ter certeza do que motiva a cobrança [...]. O ECAD busca uma finalidade econômica, que é distribuir parte dos valores que irão compor os lucros das grandes empresas que compõem as associações-membros do Escritório e são proprietárias dos direitos patrimoniais da maioria das obras musicais, por força de contratos de cessão, sempre onerosos [...]. A busca de finalidade econômica impossibilita que se trate o ECAD como associação, portanto abre o caminho para a fiscalização estatal, que se espera que traga alguma melhora no quadro atual dos direitos autorais na música. (PEREIRA, 2010, p.47 e 49).

Considerando o exposto, fica evidenciado que o ECAD acabou recentemente contribuindo para uma certa “(de\$)valorização” das obras musicais de muitos profissionais da indústria da música que tem uma ligação direta ou indireta com todo o setor da comunicação pública no Brasil, especialmente a partir de suas recentes decisões unilaterais, que optam pela redução do valor do “ponto” devido aos compositores que têm suas obras executadas em canais considerados de baixa audiência.

Sob um olhar crítico e etnomusicológico, penso que a adequação por parte do ECAD a padrões internacionais, e que não levam em consideração um amplo estudo dos contextos locais, é algo que pode acabar carregando uma certa lógica perversa por trás.

A própria disciplina da etnomusicologia frequentemente nos alerta que o processo de imposição de “padrões internacionais” sob uma população é um processo que pode vir carregado de perversos interesses colonialistas, mercadológicos e até de dominação cultural. Nem sempre a adoção de padrões internacionais é algo positivo para a população local, ainda mais quando isso incorre em uma desvalorização direta de todo um setor da economia criativa, como é o caso do setor da comunicação pública. Certamente isso é algo que, no mínimo, deveria ser discutido de modo público e mais democrático.

Talvez Pereira (2010, p.49) tenha tocado em um dos pontos mais sensíveis em toda essa discussão, “a busca de finalidade econômica impossibilita que se trate o ECAD como associação”, portanto, existe uma brecha para a existência de uma fiscalização estatal no ECAD, o que pode contribuir para uma melhora significativa em aspectos importantes como transparência.

Será também que o alegado critério de razões para o cálculo interno de distribuição baseado em números de audiência medidos por uma organização privada como o IBOPE – que já foi inclusive alvo de desconfiança por parte de emissoras de televisão e publicitários no passado (Zehbrauskas, 2000) – serve como justificativa razoável para o desmonte de todo um setor da economia criativa?

Negreiros (2006, p.22) aponta que o Supremo Tribunal Federal em decisão de abril de 2003, confirmou o ECAD como legítimo para exercer as suas atividades e essas decisões da suprema corte tornaram o ECAD uma entidade privada extremamente poderosa, sendo que muito desse poder é decorrente da sua enorme capacidade de exercer pressão sobre diversas esferas como as políticas, jurídicas, midiáticas e artísticas. E isso só é possível porque há muitos anos o ECAD arrecada grandes valores monetários - até mesmo em tempos de pandemia onde, em teoria, quase não se realizou *shows* - conforme demonstrativo de arrecadação geral oficial que obtive na pesquisa de campo virtual.

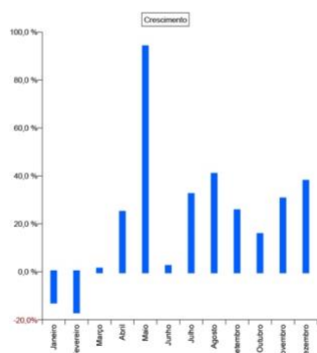
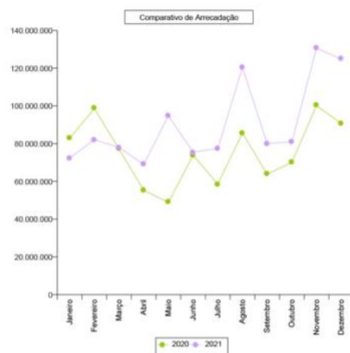


Figura 23: Valores de arrecadação geral do ECAD, totalizando R\$ 1.086.436.152,00. 12/2021.

Hesmondalg (2006) publicou artigo onde discute os usos de técnicas de *sampling* por músicos e as práticas legais que cercam esses usos. Ao longo do seu trabalho ele lança luz sobre questões envolvendo as relações entre música, a prática e as leis de direitos autorais, e como isso pode carregar formas sistêmicas de desigualdade social e cultural.

Embora o autor aponte (HESMONDALG, 2006, p.72) que uma possível reavaliação da lei de direitos autorais depende muito “de ativismo e discussões nas arenas de políticas públicas relevantes” e que a tecnologia *per se* não fará o trabalho de reforma desse sistema, acredito que, na realidade brasileira, talvez uma das únicas esperanças dos diversos compositores e artistas que produzem para emissoras de televisão e rádios de baixa audiência do Brasil se encontre justamente em um futuro processo de disrupção tecnológica com força capaz de quebrar estruturas de poder que ou estão viciadas em si ou servem a poderosos interesses privados/internacionais.

Alguns autores ligados ao famoso Instituto de Tecnologia de Massachusetts, o MIT (PENTLAND; WERNER; BISHOP, 2018, p.2-3, tradução nossa⁷³) apontam que a tecnologia da Blockchain e da inteligência artificial, materializada na forma de “um sistema de manutenção de registros aberto, imutável e incorruptível” tem o potencial de transformar positivamente - tornando mais confiável e eficiente - todos aqueles setores que trabalham com a manutenção de registros, aí podemos incluir os arquivos de televisão e rádio. Até mesmo a gestão dos direitos autorais poderá se beneficiar de uma maior transparência com essa tecnologia.

Isso se dá principalmente pela “sua capacidade sem paralelo de fornecer um nível de transparência, responsabilidade e análise que nunca existiu antes no mundo digital”. Essas tecnologias poderão ser o “núcleo de uma grande transformação social” e uma solução efetiva para um conjunto de “desafios muito reais do século XXI: o dilúvio de *Big Data*, o crescimento da Internet das coisas, aumento da implementação de sistemas de automação e robótica, uso da nuvem, ameaças à segurança cibernética, computação móvel e o crescimento do mercado de criptoativos”.

⁷³ As an open, immutable, and incorruptible record keeping system, blockchain has the potential to transform every fiduciary and record-keeping industry from healthcare to legal to banking. More broadly, it requires us to rethink how value is represented, recorded and, exchanged.

São tecnologias em evolução e os autores (Ibidem, 2018, p.4, tradução nossa⁷⁴) reconhecem que nessa fase evolucionária nem tudo é perfeito e há muita fantasia. Enquanto alguns pintam cenários pessimistas em dizeres como: “os robôs corporativos assumirão o controle e depois destruirão o mundo como o conhecemos”, outros, por outro lado, já imaginam um mundo de fantasia onde “ninguém terá que trabalhar novamente, todos os trabalhos serão automatizados e todos nós poderemos relaxar, ler os clássicos, pintar a óleo, velejar, jogar golfe ou qualquer outra atividade de interesse particular”.

Trazendo um cenário atual e pensando no âmbito da música existem projetos em andamento como o *Open Music Initiative*, uma iniciativa sem fins lucrativos coordenada por um conglomerado de instituições acadêmicas, organizações da indústria da música e mídia, criadores, tecnólogos, empreendedores e especialistas em políticas cujo objetivo é criar um protocolo de código aberto para a identificação uniforme de detentores e criadores de direitos musicais, trazendo mais transparência sobre o processo de distribuição e compartilhamento de direitos autorais/*royalties* em toda a cadeia da indústria da música:

A Open Music Initiative (OMI) é uma iniciativa liderada pelo *Berklee College of Music Institute for Creative Entrepreneurship* em colaboração com o *MIT Media Lab* e conta com apoio de várias grandes gravadoras, serviços de *streaming*, editoras, sociedades de cobrança e quase 60 outras entidades fundadoras. A missão do OMI é promover e avançar na criação de padrões de código aberto e inovação relacionadas à música para ajudar a garantir uma compensação adequada para todos os criadores, intérpretes e detentores de direitos. OMI não é um banco de dados, mas sim um protocolo de código aberto para identificação uniforme dos detentores e criadores de direitos autorais relacionados à música. (ARCOS, 2018, p.441, tradução nossa⁷⁵).

Para Arcos (Ibidem, p.442) a tecnologia da Blockchain vai ajudar na solução de diversos problemas atuais à indústria da música, como por exemplo a criação de “um registro global de criativos musicais e suas obras”. Ela também vai possibilitar a solução de um problema comum a

⁷⁴ Scenarios range from dark and pessimistic - “the corporate robots will take over and then destroy the world as we know it” - to Pollyanna-ish - “no one will have to work again, all jobs will become automated and we’ll all get to lounge around, read the classics and paint in oils. Or go sailing and play golf. Or whatever you fancy doing.”

⁷⁵ “The Open Music Initiative (OMI) is led by the Berklee College of Music Institute for Creative Entrepreneurship. The initiative is a collaboration with the MIT Media Lab with support from several major music labels, streaming services, publishers, collection societies, and nearly other 60 founding entities. The OMI’s mission is to promote and advance creation of open-source standards and innovation related to music to help assure proper compensation for all creators, performers, and right holders. OMI is not a database, but instead an open-source protocol to uniform identification of music right holders and creators.”

muitos músicos compositores brasileiros que tem as suas obras veiculadas em canais e redes de televisão, com pouca ou nenhuma informação disponível de forma transparente e clara sobre como exatamente os seus pagamentos de *royalties* são calculados.

O mais interessante é que todas essas informações poderão ser agregadas em um mesmo lugar e associadas a outros dados valiosos, como, por exemplo, informações sobre como e onde as pessoas estão ouvindo os fonogramas.

Ainda existe, como aponta Arcos (2018, p.442, tradução nossa⁷⁶) “um enorme burburinho” em torno da tecnologia Blockchain. Embora muitas de suas aplicações não passem de especulações e projetos, é inegável o potencial de deflexão dessas novas tecnologias em toda a cadeia da música simplesmente pela possibilidade de tornar obsoletos muitos indivíduos, organizações, entidades e associações que hoje sobrevivem no mercado como intermediários ou parasitas.

Para Sitionio e Nucciarelli (2018,p.11-12, tradução nossa⁷⁷) a adoção de modelos baseados em Blockchain, contratos inteligentes, *record keeping* e análise de metadados pode resultar em uma mudança completa de toda a estrutura da indústria musical, com potencial para eliminar problemas como a ineficiência dos sistemas de pagamento de *royalties*, e o baixo poder de barganha dos músicos frente à falta de transparência por parte de algumas entidades e associações privadas com poder de centralizar toda a arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública musical.

Por outro lado, não sabemos ainda se esses processos e tecnologias chegarão aqui já prontos, carregados de interesses colonialistas e sem levar em consideração o interesse das comunidades e artistas locais.

Será que a maioria da população irá retomar aos seus antigos hábitos culturais quando a pandemia passar? O fato é que a nossa sociedade atual já é dependente e está sendo operada através de várias tecnologias, portanto, elas não podem falhar e precisam mais do que nunca serem auditáveis e transparentes, são os novos tempos chegando, só não sabemos ainda se iremos chamá-

⁷⁶ “There is, currently, a huge buzz around blockchain technology”.

⁷⁷ “For the music industry specifically, the addition of blockchain powered models may result in a complete change of the industry’s structure. Some of the main issues identified by the analysis of its supply chain models were the lack of transparency through the chain, musician’s low bargaining power, and inefficiency of the royalty payments systems. Through the use of applications such as record keeping, smart contracts and metadata analysis, these issues may be eliminated and intermediation turned obsolete”.

los de pandêmicos, pós-pandêmicos, ou até mesmo “coronaceno” – termo adotado em 2021, pela dra. etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas no 4º encontro: Ciclo de Debates em Etnomusicologia - 20 anos da ABET.

4.3 - O quadro atual: um futuro de incertezas jurídicas, políticas e sanitárias e esperança

No âmbito da etnomusicologia, recentemente alguns autores (PITRE VÁSQUEZ, FERREIRA, 2022, p.4) têm trabalhado para discutir as consequências sofridas na pandemia em relação aos seus modos de produção radiofônicos, profissionais e acadêmicos, “quando o confinamento foi necessário para a sobrevivência e saúde se tornou obrigatório”. Os autores relatam que, apesar das dificuldades enfrentadas, os seus trabalhos conseguiram se adaptar à nova realidade e tiveram andamento:

A falta de acesso às bibliotecas físicas, durante o período de isolamento social, também limitou todas as possibilidades para acessar materiais como textos, discos, partituras, vídeos dentre outros e não restou outra alternativa senão recorrer e adaptar-se aos recursos tecnológicos em um curto espaço de tempo. Mesmo assim houve a produção de artigos, dissertações e teses como orientação e defesas online e participação em eventos e congressos da área musical, também realizados no sistema virtual. Outro produto criado pelo GRUPETNO UFPR, é o Programa de Rádio “Tropicana Musical: déjala que siga... y no lo pares!” produzido de forma presencial desde 2019, inicialmente pela Rádio Paraná Educativa 97.3 FM, desde que a cidade de Curitiba teve que adaptar-se passando a efetuar sua produção no modo online. No período da pandemia começou a ser reapresentado pela Rádio da Universidade de São Paulo, USP FM, 93,7 de São Paulo e 107,9 Ribeirão Preto, Rádio da Universidade Estadual de Santa Catarina, Rádio UDESC, 100,1 desde Florianópolis, Santa Catarina e Música Maestro, desde Santo Domingo na República Dominicana. (PITRE VÁSQUEZ, FERREIRA, 2022, p.4).

Já pensando no contexto do campo dessa pesquisa, um dos trabalhos mais recentes publicados sobre os impactos decorrentes da pandemia de Covid-19 sob a rotina dos trabalhadores da TVE-RS (SIFUENTES; RIBAS; ALMEIDA; GUILHERMANO, 2021), analisa e registra as mudanças ocasionadas pelo avanço do vírus nas rotinas produtivas vivenciadas pelos jornalistas durante a produção do telejornal Redação TVE. O trabalho também discorre sobre a relevância do contexto político e de extinção da Fundação Piratini no fazer jornalístico dos trabalhadores da emissora. Depois de abordar tópicos como a repentina adoção da prática do *home office* e a subsequente invasão do trabalho no espaço da vida pessoal; repercussões advindas da necessidade de isolamento social e como isso afetou os processos de construção de reportagens e de organização da equipe; o reconhecimento das mudanças estruturais provocadas pelas subseqüentes

alterações socioeconômicas e as tecnológicas (PEREIRA e ADGHIRNI, 2011), os autores concluem que, mesmo com o advento da pandemia - cujos impactos ultrapassaram a dimensão profissional da vida de todos - e graças a um esforço coletivo dos trabalhadores em diálogo com os atuais gestores, a TVE não ficou desativada.

Apesar de terem ocorrido avanços e um maior diálogo com o Governo Leite, os autores, por outro lado, não deixam de trazer a sua luta pela manutenção das emissoras e o contexto conflituoso que permeia o fazer desses profissionais desde novembro de 2016:

Antes da declaração de calamidade pública causada pela Covid-19 - que, no Rio Grande do Sul, ocorreu em 19 de março de 2020 -, esses profissionais já viviam as adaptações necessárias para retomar o telejornalismo diário, depois de quase dois anos sem um jornal no ar. Praticamente junto a isso, iniciam as transformações causadas pela pandemia [...] a luta pela manutenção do local de trabalho é um diferencial na vivência diária do jornalismo por esses profissionais. Desde novembro de 2016, eles vivem as consequências e as incertezas relacionadas ao processo de extinção da Fundação Piratini. A dedicação é coletiva na busca pela continuidade da emissora e do telejornal, por si só, uma conquista [...]. Com isto, à guisa de conclusão, podemos afirmar que a extinção da Fundação Piratini buscou encerrar em definitivo a experiência de comunicação pública na TVE-RS e, com ela, o princípio da complementaridade na comunicação. A continuidade da emissora no ar e o recomeço do telejornalismo se deram graças à atuação dos seus trabalhadores, antes e durante a pandemia. Se dependesse exclusivamente do processo político-institucional, a emissora talvez não tivesse hoje um telejornal diário no ar. Em tempos de exceção, em que as condições postas para o desenvolvimento de uma televisão pública foram profundamente precarizadas - pela pandemia e pela ação sucessiva de governos -, os ideais que regem o trabalho jornalístico de finalidade pública permanecem vivos na rotina produtiva desses profissionais. (SIFUENTES; RIBAS; ALMEIDA; GUILHERMANO, 2021, p.141;142).

Trazendo esse contexto para o presente, os novos investimentos que podem vir a ser alocados nos emissoras decorrentes do programa Avançar na Comunicação, trazem esperança para o quadro de servidores. O atual coordenador técnico das emissoras tem atuado de modo empenhado em diálogo comigo e com o servidor e operador de áudio José Luiz Lao para que, conjuntamente, consigamos criar um projeto técnico em que um dos objetivos é a busca pela implementação do protocolo de rede Dante na TVE e na FM Cultura.

Primeiramente, é necessário que entendamos um pouco da história por trás da concepção desses modernos sistemas digitais de áudio para que consigamos compreender a importância e a relevância disso para os futuros projetos musicais das emissoras.

Segundo Rayburn (2015, p.5062, tradução nossa⁷⁸) em publicação sobre *interfaces* digitais de áudio e redes escrita dentro do livro *Handbook for Sound Engineers* - um dos materiais mais abrangentes disponíveis para engenheiros de áudio, cobrindo e abordando mais de 40 tópicos em capítulos escritos por alguns dos principais profissionais da área - é dito que, na maioria das situações, é mais desejável trabalharmos e fazermos a *interface* entre equipamentos de áudio digitais dentro do “domínio digital ao invés de usarmos interconexões analógicas, isso ocorre porque toda vez que o áudio é transformado do analógico para digital, ou digital para analógico, há perdas de qualidade inevitáveis”.

O autor (RAYBURN, 2015, p.5009-5010, tradução nossa⁷⁹) demonstra que os primeiros sistemas de conversão de áudio analógico para o digital apresentavam distorções significativamente piores do que os primeiros conversores de digital para analógico, mas que com o tempo esses sistemas foram se aperfeiçoando, principalmente a partir da adoção de alguns padrões de interconexão adotados pela indústria como o AES3 e o ADAT, esse último mais voltado para o mercado de *home studios* e com limitações em relação ao número de canais.

Outro fator significativo a ser mencionado é que esses primeiros sistemas digitais não permitiam que o sinal de áudio percorresse grandes distâncias; e foi justamente dessas necessidades que surgiu o CobraNet nos anos 1990, um dos primeiros sistemas de áudio profissional com sucesso comercial, pois permitiu a substituição das conexões de áudio - outrora totalmente analógicas - por um sistema integrado e considerado inovador, pois o fabricante conseguiu utilizar *hardware* e a tecnologia de rede Ethernet - um protocolo de rede de computadores padrão do setor de informática e tecnologia da informação - para transportar dezenas de canais de áudio para vários destinos.

⁷⁸ “In most cases it is preferred to interface digital audio devices in the digital domain, instead of using analog interconnections. This is because every time audio is transformed from analog to digital, or digital to analog, there are inevitable quality losses. While analog interfacing is simple and well understood, there are few cases in which it would be desirable to interface two digital audio devices in the analog domain”.

⁷⁹ “There are many interfaces that carry more than two channels. One that is popular in the home studio market is the ADAT interface, which carries eight channels. Most of the interfaces that originated in the home studio market are limited in the distance they can be run. To address the need for greater distances and larger numbers of channels in professional applications, CobraNet was developed. It also differs from the other digital interfaces in that it allows point to multipoint connections instead of only point to point. This is due to it running on Ethernet, which is an industry standard computer networking protocol. Today there are several different digital interface systems sold that use some or all of Ethernet Standard to transmit digital audio”.

Com o passar dos anos esses sistemas, comumente chamados de *audio-over-Ethernet* seguiram em evolução, permitindo um agrupamento cada vez maior de dispositivos digitais dentro de uma só parte do sistema, ou seja, praticamente todas as interconexões acabam ocorrendo no domínio digital, e isso é positivo, pois segundo o autor (Ibidem, p.5010, tradução nossa⁸⁰) quando “minimizamos o número de conversões pelas quais nosso sinal passou” nós também “maximizamos a performance potencial” do sinal de áudio.

Similarmente, porém, já dentro do universo dos concertos musicais em estádios de futebol, por exemplo, foram sendo criadas alternativas ao sistema *audio-over-Ethernet* CobraNet, como os produtos *Optocore*, *Riedel*, *Rocknet* e *Stagetec* e *Nexus*; nesse caso estamos mencionando produtos que adotaram uma tecnologia utilizando fibra ótica proprietária, criada especificamente para transportar grandes quantidades de sinais digitais de áudio nesses contextos de grandes *shows* e eventos.

No projeto para as emissoras a ser implementado no ano de 2022, pretende-se adotar o protocolo Dante, um outro sistema proprietário, criado pela empresa Audinate. O Dante trabalha com a distribuição de áudio digital em uma rede IP - como a Internet - e é atualmente a solução de áudio sobre IP mais amplamente adotada no mundo, inclusive pelos fabricantes de equipamentos.

Conexões via Ethernet e IP já são quase onipresentes na atual sociedade, o que ajuda a explicar o sucesso desse novo padrão, que tem sido adotado não só em emissoras de TV e rádio pelo mundo, mas também em universidades e recentemente até mesmo nas estações de trem em lugares como a Austrália.

O investimento nesse sistema, aliado à aquisição de novos microfones, vai permitir no futuro a formação efetiva de redes locais e translocais, representando um grande salto tecnológico para as emissoras. Com a adoção do protocolo de rede Dante, teremos o poder de interligar as emissoras em áudio e vídeo a vários outros pontos de Porto Alegre, do Estado e do mundo que já trabalham com essa tecnologia. Também teremos o poder de distribuir o conteúdo produzido nas emissoras em tempo real para outras localidades, tanto em áudio quanto em vídeo, desde que no

⁸⁰ “By grouping as many of our digital devices in one portion of the system as possible, and making all the interconnections between them in the digital domain, we have minimized the number of conversions our signal has gone through, and maximized the potential performance.”

futuro sejam investidos e planejados recursos para a aquisição dos módulos de vídeo e áudio da Audinate.

O sistema Dante alimenta um sentimento de esperança no sentido de (re)construção das emissoras públicas. Em entrevista relatada nessa pesquisa, o sentimento por parte de um dos profissionais que está participando diretamente da construção desse projeto comigo se revela ambíguo, se por um lado há esperança, por outro existe um receio alimentado pela consciência das dificuldades e desafios que o momento presente carrega, um tempo de disrupção e marcado por incertezas gerais.

José Luiz Lao trabalha na TVE como operador de áudio. Havia ingressado nas emissoras públicas dois anos antes de ser aprovado no concurso público de 2014 onde, dentro do regime de contrato emergencial, havia trabalhado como técnico de externas.

Ele é um profissional com ampla experiência na área da música, gravação e tecnologias. Lao relata que a sua carreira em Porto Alegre começou nos estúdios/gravadora City, onde começou trabalhando como assistente de estúdio e posteriormente engenheiro de gravação. Lá ele gravou “80%, 90% da segunda geração da cena do Rock Gaúcho, bandas como “Ultramen, Comunidade Ninjistu, Acústicos e Valvulados... praticamente todo mundo”.

Posteriormente, ele também atuou por alguns anos como técnico de som da banda de Rock Gaúcha Papas da Língua. Além disso, Lao também possui formação acadêmica na área da Publicidade e Propaganda e diversos cursos na área de redes, computação em nuvem e curso especializado em Dante.

Segundo Lao, o Dante é muito importante para as emissoras e vai permitir grandes avanços. Segundo ele, o momento também é de grandes mudanças na indústria da comunicação como um todo, provocadas principalmente pelo crescimento dos serviços de *streaming*:

A TV precisa se reinventar e está com dificuldades de fazer isso. Primeiro veio a Netflix que deu o tapa inicial na distribuição de conteúdo audiovisual por *streaming*, e depois começaram a se proliferar as outras plataformas de *streaming* como a Amazon, Disney, etc... posteriormente começou um segundo movimento por parte dessas empresas, impulsionado pela questão de que elas não teriam como ser sustentáveis no longo prazo caso todas apresentassem o mesmo catálogo de produções. Isso fez com que na atualidade essas gigantes do audiovisual passassem a se tornar produtoras de conteúdo e até mesmo passassem a adquirir grandes estúdios, e nesse contexto, a TV está ferrada. A TV pública também está com um grande desafio pela frente, porque essas grandes empresas do *streaming* trabalham não só com a experiência do consumidor, mas também com a dimensão da inteligência artificial associada às possibilidades de verificação de métricas que fazem parte das plataformas desses serviços. A TV aberta, por outro lado, ela não se comunica, ela é cega... ela fala mas ela não enxerga... aqui na TVE só agora com a

transmissão do Enem é que nós conseguimos ter uma ideia melhor mesmo de quem nos assiste, mas essas empresas privadas estão muito mais avançadas do que nós, pois elas conseguem ver os comportamentos do público, e se a gente não migrar e acompanhar esse movimento para o digital, que atualmente é bastante ligado a essas plataformas, nós vamos ficar para trás! E trabalhar com isso é algo especializado e caro..., mas a TV pública ainda assim tem altíssimo valor, mas somente se o Estado souber utilizar! Se o estado transformasse isso aqui em uma TV Educativa de verdade, isso aqui poderia dar suporte para as universidades públicas e até para as privadas, poderia ser uma força e mudar a realidade, e o Dante tem essa visão... o investimento no Dante agora, aliado à aquisição de novos microfones, vai permitir um grande salto para as emissoras, poderemos trabalhar e receber aqui bandas de grande porte e até do exterior... (José Luiz Lao, entrevista, 14/04/2022).

Na sequência, Lao me comenta que, em relação à temática de perspectivas de futuro para a comunicação pública, seria interessante eu agregar a essa pesquisa alguns conhecimentos trazidos pela Sociedade Brasileira de Engenharia de Televisão, e assim procurei fazê-lo. A TV aberta na atualidade é “cega” sim - em comparação com os serviços de *streaming* conforme o entrevistado apontou - mas essa realidade parece estar mudando.

Fundada em 25 de março de 1988, a SET é uma associação técnico-científica sem fins lucrativos de profissionais de engenharia, tecnologia, operação, pesquisa e atividades fins, instituições de ensino e empresas, cuja finalidade é a difusão de conhecimentos técnicos, operacionais e científicos e o aperfeiçoamento das tecnologias das mídias eletrônicas de áudio e vídeo.

A SET traz em seu *website* diversas publicações, entre elas a Revista da SET, cujo conteúdo engloba diversos artigos científicos e matérias sobre o futuro da televisão.

Moura (2022, p.8) reporta que no Brasil já estão em andamento testes de laboratório para a implementação da TV 3.0, uma parceria entre o Fórum do Sistema Brasileiro de TV Digital Terrestre (SBTVD) e o Ministério das Comunicações:

A TV 3.0 é o novo sistema de TV aberta cujo desenvolvimento é realizado pelo Fórum SBTVD, que substituirá o sistema atual. O novo padrão trará inúmeras melhorias na experiência do telespectador, entre elas: mais qualidade de som e imagem, conteúdo segmentado geograficamente e de acordo com o perfil do telespectador, uma integração ainda mais transparente entre TV aberta e Internet - combinando os serviços de radiodifusão e Internet. (MOURA, 2022, p.10).

Alguns tópicos abordados na última edição da revista que tive acesso, como a criação de aplicações multissensoriais interativas (GHINEA; ANDRES; GULLIVER, 2012) - projeto em andamento por pesquisadores da Universidade Federal Fluminense para a TV.30 - surpreende

aqueles que como eu imaginavam que o universo da televisão estava estagnado na corrida tecnológica atual.

Gallier (2022, p.33, tradução nossa⁸¹) também discorre sobre o tópico das mudanças de paradigma sendo provocadas à medida em que a entrega de vídeo muda do tradicional sistema linear de *broadcast* para o *streaming* que é não-linear. Segundo o autor (Ibidem, p.33), as emissoras de TV estão caminhando com o objetivo de entregar ao público um conteúdo linear, mas ao mesmo tempo customizado a sua audiência. Gallier reporta que a “maior parte da tecnologia para fornecer fluxos lineares personalizados já está disponível e acessível”, e que existem três componentes principais para que as emissoras de TV possam fornecer serviços lineares personalizados a sua audiência: infraestrutura baseada em nuvens, *ad stitching* para permitir a veiculação de anúncios segmentados e *Content stitching*, que vai permitir a alteração em tempo real de um canal base de modo dinâmico, ou seja, os canais abertos irão cada vez mais se valer das ciências de análise de dados e *Machine Learning* para produzir conteúdo cada vez personalizado, e essa transmissão de fluxos lineares e conteúdos produzidos pelas emissoras será feita por meio da regionalização.

Na mesma revista Aronchi (2022, p.38) segue apontando nessa mesma direção. Segundo estudo citado por ele realizado pela consultoria Olsberg SPI, apesar de vivenciarmos no país problemas decorrentes da falta de profissionais realmente qualificados para posições técnicas, iremos vivenciar nos próximos anos um “novo *boom* do audiovisual”, impulsionado pela “digitalização da indústria” e pela “ascensão do *streaming*”. Para o autor (Ibidem, p.38), nesse contexto ocorrerá inclusive uma nova “ascensão da televisão, tanto gratuita quanto paga, por meio de dispositivos conectados à Internet”. Um dos pontos mais interessantes dessa publicação é que nesse futuro apontado pelo autor, que ele chama de século da automação, “as chamadas ‘habilidades sociais’ (*soft skills*), que trazem o pensamento crítico, perseverança e curiosidade” irão pesar mais do que nunca.

Trazendo uma visão sob ponto de vista sonoro e tecnológico, Watanabe (2022) escreve sobre a utilização da tecnologia Dolby Atmos e o processo de migração desse sistema para a TV 3.0.

⁸¹ “Most of the technology for delivering personalized linear streams is already in place and accessible”.

Dolby Atmos se tornou nos últimos anos o padrão para experiências de áudio imersiva trazendo uma maior sensação de espacialidade, detalhe, clareza. O sistema Dolby Atmos faz com que o usuário sinta que o som está vindo de todos os lados:

Em 2012, a Dolby apresentou o “*Atmos*”, um sistema de áudio imersivo multicanal. O sistema *Atmos* utiliza como layout das suas caixas de som o *Dolby Surround 7.1* adicionado de alto-falantes *surround* frontais, *subwoofers surround* esquerdo e direito, alto-falantes centrais esquerdo e direito opcionais e mais duas fileiras de alto-falantes posicionados no alto. O *Atmos* é em natureza muito mais integral em relação aos *codecs* anteriores utilizados para trabalhos com sonorização *surround*. O sistema consiste de/é formado por uma série de aplicativos de *software* de autoria proprietária e *plug-ins* para o sistema *Avid Pro-Tools*. (BARBAR, 2015, p.1104, tradução nossa⁸²).

Segundo Watanabe (2022) o primeiro projeto de transmissão mundial de vídeo 4K ao vivo utilizando a tecnologia Dolby Atmos no Brasil foi feito para o evento do Rock in Rio, em 2015. O autor (Ibidem, p.43-45) ressalta que, embora alguns poucos espectadores já consigam ter acesso no Brasil ao Dolby Atmos por meio de serviços de *streaming* como Netflix, Disney+, HBO Max e outros, o fato é que ainda tudo é muito novo. No cenário atual, as próprias “emissoras estão adotando uma abordagem prática e em fases para atualizar sua infraestrutura a fim de equilibrar o lançamento de novos recursos e seus custos financeiros”.

Pensando no atual projeto de investimento em tecnologias de áudio para a TVE e para a FM Cultura em contexto com os caminhos futuros apontados pelos autores da revista da Sociedade Brasileira de Engenharia de Televisão acima mencionados, constata-se que, embora o projeto atual do qual estou participando já contemple grandes avanços para as emissoras públicas do Estado com a adoção do Dante, infelizmente ainda estaremos atrás tecnologicamente de muitas emissoras privadas nacionais e estrangeiras pois não foi possível contemplar dentro do projeto atual a possibilidade de se transmitir os programas de música da TVE e da FM Cultura em Dolby Atmos.

O investimento de tempo e dinheiro para o planejamento associado e execução de tal empreitada teria que ser muito maior do que o disponível. Cada emissora tem seus próprios desafios técnicos a serem superados e transmitir áudio em Dolby é um projeto bastante complexo,

⁸² “In 2012, Dolby introduced “Atmos”, a multi-channel immersive audio system. The Atmos system utilizes the Dolby Surround 7.1 loudspeaker layout and adds front side surround loudspeakers, left and right surround subwoofers, optional left center and right center loudspeakers, and two rows of loudspeakers overhead. Atmos is much more integral in nature than previous codecs used for surround sound. It consists of a series of authoring software applications and plug-ins for the Avid Pro-Tools system.”

há uma carência de profissionais especializados e o orçamento é limitado. O fato de as emissoras estarem sob o mando direto da SECOM contribui para dificultar o andamento desse tipo de projeto, pois faz com que o processo de licitação para a aquisição de equipamentos especializados seja mais complicado do que anteriormente, quando as emissoras funcionavam juridicamente como uma Fundação Pública de Direito Privado e tinham mais autonomia em todos os sentidos:

Assim como as autarquias, os institutos e as empresas de economia mista, as fundações públicas são formas jurídicas que os governantes, não só no Brasil, foram adotando para escapar das regras paralisantes do orçamento público. Com mais liberdades para fazer contratos, captar recursos e tomar decisões gerenciais, as fundações públicas foram concebidas para dar mais agilidade à gestão governamental. Tornaram-se inseparáveis e indispensáveis à administração pública moderna. (TENTARDINI, 2018, p.26).

Essa problemática da falta de autonomia das emissoras públicas trazidas acima por Tentardini (2018) também é abordada sob um outro olhar por Liane Milanez Pereira. A ex-presidente da TVE e a primeira diretora da FM Cultura compartilha comigo, em entrevista feita *online*, um pouco das suas perspectivas sobre o futuro da comunicação pública no Brasil, tocando em pontos sensíveis relacionados à questão política e de autonomia das emissoras públicas, *serviços de streaming*, a formação de novas audiências e a importância de levarmos as emissoras “para a rua”:

Quando eu estava no Rio, na Rádio MEC, eu comecei a levar a Rádio pra rua; eu fiz programas na cidade do samba, no mercado, na central do Brasil, levava o estúdio da AM, entrevistava o povo, levava o programa de samba pros espaços de samba na época do carnaval, eu ia pra rua pra divulgar a Rádio. Eu não quero ser pessimista, mas dentro do contexto da constituição das emissoras públicas eu vejo muito risco! Enquanto elas forem de Governo e não forem de Estado elas vão sofrer, e vão sofrer porque não tem investimento, e com isso não se atualizam, elas são usadas e manipuladas. Dentro da perspectiva atual até a grande imprensa está morrendo, mas a gente vê surgindo muita coisa na *web*, o *streaming* hoje é a grande concorrência. Sinceramente não sei como vão ser as TVs e rádios públicas, porque se até as comerciais estão sofrendo... Dentro do mundo que a gente está vivendo com uma ultra direita em ascensão, imagina o que esses caras vão querer? Eu que escrevi a história da TVE posso dizer que a vida toda foi assim, cada governo entrava e fazia o que queria, é uma eterna desconstrução, entra um que reconstrói alguma coisa, aí vem um outro que destrói, aí vem outro que reconstrói, é uma sequência disso, eu não sei até quando elas resistem, né. Olha o Sartori! Quem diria que esse cara teria coragem de tentar acabar com uma emissora pública, de tentar extinguir todas as fundações. A pior coisa é essa direita, essa elite nojenta da gente. O governo quer fechar a Rádio MEC agora, o problema é que os ouvintes fieis estão velhos, estão morrendo. No meu sonho ideal as emissoras públicas teriam independência total do governo, sabe. O modelo da BBC é interessante, mas não temos como colocar mais um imposto no bolso do brasileiro que já paga tanto. Laurindo de Leal Filho tem uma ideia, um projeto encaminhado que existe, mas que está parado. A ideia é que as emissoras privadas de canal aberto, as operadoras de celular e canal a cabo paguem uma taxa, e esse

dinheiro então fosse dividido entre todas as emissoras públicas conforme a audiência, a população local. Lá na Colômbia isso foi feito, e já tem campanhas das empresas grandes como a Netflix contra isso. (Liane Milanez Pereira, entrevista, 13/03/2022).

Pensando na contemporaneidade, fica claro que estamos em um cenário extremamente complexificado, pois vimos nas últimas duas décadas a ascensão de poderosas empresas de tecnologia, empresas essas com poder, alcance e capital superior equivalente a alguns países.

O professor da *New York University Stern School of Business*, Scott Galloway (2017) nos traz um panorama sobre quatro empresas que dominam o segmento digital da Internet: *Amazon, Apple, Facebook e Google*. Elas são atualmente as quatro empresas mais influentes do planeta e correm a passos largos para se tornarem a primeira empresa do mundo a valer 1 trilhão de dólares. Galloway desconstrói em seu livro algumas estratégias agressivas dessas empresas, muitas vezes mascaradas sob linda arte gráfica, códigos elaborados e serviços variados cada vez mais intuitivos e facilitadores. Ele nos mostra como essas empresas nos manipulam através de estratégias e estímulos que mexem com os nossos instintos e necessidades emocionais mais básicas e que nos impulsionam desde o tempo em que nossos ancestrais viviam em cavernas, tudo isso em uma velocidade tão veloz ao ponto de não darem espaço para que outros concorrentes os igualem.

O crescimento desenfreado dessas gigantes de tecnologia, a expansão dos seus modelos hegemônicos, bem como as ferramentas disponibilizadas por essas empresas estão presentes em todas as esferas sociais, incluindo o setor público e o educativo. A grande maioria das pesquisas acadêmicas, por exemplo, em algum momento acaba passando pelo Google; em tempos de pandemia grande parte das nossas interações em redes sociais são feitas em plataformas criadas ou compradas pelo Facebook como o Whatsapp, Facebook Messenger ou o Instagram, Microsoft Teams.

Pensando no exposto pelo operador de áudio José Luiz Lao, em relação à capacidade dessas empresas de enxergarem o comportamento do consumidor, podemos tomar como exemplo a análise prática de gráficos usando a estrutura da Giraph da Fundação Apache⁸³, um sistema de processamento de gráficos - a mesma estrutura usada pelo Facebook e pela Google - para analisar gráficos sociais formados pelos usuários e as suas conexões com objetivo de derivar valor de

⁸³ A *Apache Software Foundation* conhecida também apenas como *Apache Foundation* ou Fundação Apache é uma organização sem fins lucrativos criada para suportar projetos de código aberto, incluindo o servidor *web* Apache HTTP *Server*.

negócios a partir de grandes quantidades de pontos de dados interconectados (big data). Esses gráficos nos permitem ver as conexões que são formadas naturalmente nos mundos digital e real.

Exemplos dessas conexões são abundantes em redes sociais como Facebook e Twitter entre usuários que avaliam filmes de serviços como Netflix e Amazon Prime, e são úteis até mesmo no contexto de redes biológicas para pesquisa científica. Seja no contexto de negócios ou ciência, ver os dados como conectados agrega valor aos mesmos. Principalmente quando há um aumento da quantidade de informações disponíveis para serem extraídas desses dados e que podem ser colocadas em uso na geração de novas receitas ou oportunidades científicas. Se pensarmos no presente, essas fronteiras entre o digital e o real estão cada vez mais borradas.

Para (COULDRY e MEJIAS, 2019, p.214-215, tradução nossa⁸⁴) essas empresas estão criando novas formas de capitalismo e construindo uma nova ordem social por meio do controle “de quem e o que pode influenciar os termos em que passamos a conhecer o mundo ao nosso redor”.

Para os autores (Ibidem, p.214-215, tradução nossa⁸⁵) isso acabará produzindo “padrões de poder e desigualdade que corroem todas as práticas significativas de liberdade”. Se for governado dessa forma, o mundo social deixará de ser “um espaço de diálogo e debate” e “muito menos de mudança democrática”, e passará a ser o “que a indústria de dados chama de espectro de propensão e probabilidade, regido por saberes que estão em grande parte nas mãos dessas empresas”.

Entendo que a dimensão ética e o cuidado com essa enorme quantidade de dados gerados diariamente deveria estar sempre presente. Mas na prática tudo ainda é muito novo e não há como ser feita uma efetiva regulação e fiscalização dessas gigantes da tecnologia, ainda mais nos EUA, onde os princípios da livre iniciativa e da livre concorrência são vistos como de extrema importância para que haja o desenvolvimento econômico e social e a intervenção do Estado na economia geralmente só ocorre em caso da prática de atos que firam o texto constitucional.

⁸⁴ “It also makes sense to assume that the economic and social inequalities associated with these changes will overlap with an even deeper inequality in who and what can influence the terms on which we come to know the world around us. This is the twinned legacy of data colonialism and the capitalism that is emerging from it”.

⁸⁵ “Governed this way, the social world stops being a space of dialogue and debate, let alone of democratic change, and becomes what the data industry calls a propensity and probability spectrum, governed by knowledges that are largely in corporate hands”.

No Brasil a tentativa controle sobre esses poderes midiáticos e tecnológicos - em grande parte controlado por empresas estrangeiras - tem se mostrado um tanto quanto caótica, inclusive gerando uma série de instabilidades jurídicas e disputas inéditas entre os poderes Executivo, Judiciário e Legislativo.

O interlocutor Leandro Maia em entrevista também falou um pouco sobre a sua perspectiva de futuro para a comunicação pública na contemporaneidade tocando em pontos interessantes. Ele menciona – assim como Liane – a importância de levar a Rádio “para a rua” e sugere ideias como a descentralização das emissoras públicas, criação de novos festivais e toca na questão da importância de expandirmos o alcance do sinal das TVs e da Rádio para o interior:

Nunca a comunicação pública foi tão importante e necessária, justamente por causa da concentração da informação em poucos veículos, em poucas famílias. Então assim, temos mais um argumento a favor da importância da comunicação pública né... eu acho que se enfrenta isso com produção local e contra hegemônica, os algoritmos do Facebook não permitem a circulação local do meu conteúdo. O que é necessário para a TVE e para a FM Cultura é a sua interiorização, essa falta de presença no interior do Estado é um aspecto que fragiliza a luta. No Conselho Municipal de Cultura eu tinha pouco apelo para fazer uma moção pela TVE e pela FM Cultura, sobretudo a FM Cultura. O sinal da Rádio não chega aqui. A FM Cultura tem que se tornar uma Rádio Estadual, esse é o primeiro aspecto. Além da interiorização, tem que haver uma descentralização das emissoras. Não estou dizendo terceirização, mas sim uma descentralização. Temos que ter um funcionário da FM Cultura em Pelotas e em outras cidades-polo sabe, uma cabine, um estúdio, em Santa Maria, em Passo Fundo e Caxias do Sul, etc... A BBC é um exemplo. Se formos comparar, ela não é uma, elas são várias né, a BBC é dona de uma lista de canais de televisão e estações de rádio locais, regionais, nacionais e internacionais, então a gente precisa entender isso e talvez pensar em construir uma grande rede de emissoras públicas universitárias, eventualmente comunitárias locais, e que a gente tenha momentos de programação comum nas plataformas digitais, aí sim a Internet vai ajudar e não vai atrapalhar. Porque nada substitui a comunicação local, nada substitui o trânsito e os circuitos, eu acho que o que falta para a comunicação pública é fazer promoção e produção cultural. Quando eu falo em produção de festivais não é porque eu quero um palco para tocar, é porque não adianta tocar na Rádio se não tem gente ouvindo a Rádio. É importante a Rádio sair do estúdio, ir para rua, ter banquinha, promoção, adesivo, camiseta, ter o seu festival e ir buscar público porque o público ele se modifica muito rápido e cada vez mais... (Leandro Maia, entrevista, 07/04/2022).

O conceito do que vem a ser uma emissora pública descentralizada é trazida em maiores detalhes por Rodrigues (2009):

[...] o modelo descentralizado é caracterizado por um nível significativo de segmentação ou independência na gestão, em que há diversas organizações que não são administradas de forma unificada. Nesse caso, embora o conjunto de organizações de mídia possa ser considerado, ou até se identificar, como parte do mesmo sistema, a propriedade e a responsabilidade de gerenciamento não estão ligadas apenas a uma ou duas organizações, mas a diversas corporações que possuem relativa autonomia para lidar com aspectos ligados à estrutura e a programação de suas emissoras. (RODRIGUES, 2009, p.295-296).

Acredito que seja possível relacionar e traçar paralelos das ideias de Leandro referentes à descentralização das emissoras com os conceitos de Blockchain anteriormente mencionados e o próprio conceito de descentralização poderia ser analisado em maiores detalhes. Mas isso demandaria um outro estudo especializado e possivelmente fora do escopo etnomusicológico dessa pesquisa. Também poderíamos abordar a questão da realização de festivais de música envolvendo as emissoras dentro desse conceito de uma emissora pública descentralizada, mas isso também demandaria um outro tipo de pesquisa etnográfica específica, e aqui nessa pesquisa já marcamos a realização e organização do Festival Salve Salve pelo próprio Leandro Maia, como um marcador da luta política de uma parte da classe artística gaúcha em defesa das emissoras.

A questão da importância das emissoras é outra temática que foi levantada por Leandro e que além de ter sido em parte tratada ao longo dos capítulos anteriores da pesquisa, será novamente discutida no capítulo final sob uma perspectiva diferente pois ela é fundamental para o cumprimento dos objetivos dessa pesquisa.

Também chama a atenção nos relatos trazidos durante as entrevistas o fato de que tanto Liane Milanez Pereira quanto Leandro Maia - ambos profissionais com significativa bagagem e experiência de gestão frente a diferentes rádios públicas/educativas/governamentais - terem mencionado a importância de levarmos a Rádio “para a rua”. Acredito que as iniciativas de trazer as emissoras para mais perto da comunidade são fundamentais para futuramente aumentarmos não só público, mas também a consideração e o carinho do mesmo para com as emissoras.

Talvez se tivéssemos no passado implementado no Brasil o modelo de televisão e rádio pública idealizado por Roquette-Pinto, ao invés do modelo privado trazido por Francisco de Assis Chateaubriand - “articulado aos interesses estadunidenses e contando com o beneplácito dos governos Eurico Dutra e Juscelino Kubitschek” (DINIZ, 2013,p.17) - essa relação de afetividade do grande público para com as televisões públicas poderia estar mais consolidada, a exemplo do que ocorre na Inglaterra, onde a BBC é considerada a fonte mais confiável de notícias e com maior audiência, conforme procurei demonstrar anteriormente no capítulo 3.

Alguns autores apontam (PAULINO; GUAZINA; OLIVEIRA, 2016, p.67-68) que tem sido cada vez mais difícil para as emissoras públicas encontrarem justificativas para a manutenção dos seus gastos e recebimento de dinheiro público. As transformações e as mudanças tecnológicas tanto no âmbito da comunicação pública quanto no panorama audiovisual como um todo vem

“tornando necessário aos órgãos públicos e privados de radiodifusão diversificar as suas operações e encarar novas plataformas de distribuição”. Eles sugerem (Ibidem) que “as rádios e TV públicas façam uso amplo e variado das novas tecnologias, a fim de facilitar e ampliar a prestação dos serviços no cumprimento das suas competências de serviço público”, que, em suas visões, é algo que se encontra “essencialmente no domínio cultural” e no fomento de “uma cidadania mais comprometida”.

Os etnomusicólogos precisam acompanhar de perto esses movimentos na sociedade e na cultura. Talvez a ideia sugerida por alguns autores (SEGATA e RIFIOTIS, p.38) seja válida. A de que estamos sendo testemunhas de uma etapa de transição para “uma etapa pós-corpórea muito promissora para novas lógicas sociais e de regimes sensoriais criativos”; é interessante refletirmos sobre isso “uma vez que o ciberespaço proporciona aos antropólogos possibilidades sem precedentes para tornar palpável essa promessa”. Por outro lado, procurei demonstrar que precisamos estar atentos a um outro lado dessa moeda, pois como nos lembram os autores (Ibidem, p.38) a cibercultura pode ser vista como a “imposição de uma nova rede de controle no planeta” e também como representação de “novas possibilidades de articulações poderosas entre os seres humanos, a natureza e as máquinas”.

Segundo (PINCH; BIJSTERVELD, 2012, p.4-5) todo esse desenvolvimento tecnológico tem trazido novas formas de produção, armazenamento e reprodução do som. Já fazem mais de 12 anos que podemos, por exemplo, escutar até o “som dos átomos” através do “microscópio de varredura por sonda, um dos principais instrumentos do novo campo da nanotecnologia” ou seja, na atualidade o “som não é mais apenas som; tornou-se um som tecnologicamente produzido e mediado”. Mas mesmo que estejamos todos diretamente ou indiretamente inseridos nesse contexto tecnológico permeado por uma certa reinvenção do panóptico (WEISMAN, 2021) e pelo colonialismo de dados (COULDRY e MEJIAS, 2019), acredito que a pesquisa de campo presencial deve continuar figurando como parte fundamental e essencial para o desenvolvimento das futuras pesquisas etnomusicológicas.

Afirmo isso pois essa pesquisa tem uma abordagem mista. Uma parte do trabalho etnográfico é feito virtualmente, mas grande parte do labor de campo da pesquisa se dá de forma presencial. As entrevistas foram feitas todas em 2022, quando o vírus estava já em sua fase mais branda e já estava sendo permitido o retorno de atividades presenciais, inclusive *shows* de música.

Embora as entrevistas e as atividades virtuais tenham sido bastante frutíferas, na minha experiência as dinâmicas construídas e as observações feitas durante o trabalho presencial - em superficial comparação - se mostram mais ricas e interativas. Depois que a pandemia passar, temos que fazer com que as tecnologias atuem ao nosso favor, aproximando as pessoas e não nos afastando uns dos outros. Não podemos nos tornar escravos desses sistemas e muito menos permitir que elas coloquem de lado e minimizem o tipo de conhecimento que só é possível adquirir através das trocas e relações presenciais entre as pessoas.

Além de tudo o que já foi exposto aqui, existem outras situações de (des)valorização e tensões presentes no campo que, em certa medida, podem estar comprometendo o próprio futuro das emissoras, como a questão da presente defasagem salarial decorrente de uma soma de fatores como inflação, pandemia e um plano de cargos e salários feito às pressas pelo Governo do Partido dos Trabalhadores para o concurso de 2014. Segundo o jornalista Daniel Marcílio a soma desses fatores tem trazido como consequências uma série de problemáticas como discrepantes desigualdades salariais entre funcionários que exercem a mesma função e grande esvaziamento do quadro funcional nos últimos anos, na maioria por parte dos funcionários mais jovens, movimento esse bastante acentuado nos últimos anos, principalmente a partir da aprovação do Projeto de Lei nº 246/2016:

[...] nós que entramos em 2014 sentimos muito mais essa defasagem salarial do que os colegas mais antigos. Tem aquele ditado, quem chega primeiro no oásis bebe mais água. Os servidores mais antigos pegaram benefícios que já não existem mais no funcionalismo, ou seja, alguns conseguiram incorporar funções gratificadas e recebem triênios. Isso já dá um reforço para eles conseguirem aguentar com mais tranquilidade os impactos da inflação. Nós que entramos em 2014 pegamos uma outra situação e não tivemos nenhum desses benefícios. Para completar ainda perdemos durante essa luta política os benefícios do acordo coletivo que havia sido firmado na gestão do Partido dos Trabalhadores, porque como somos servidores celetistas, nós tínhamos acordos firmados via sindicatos com o Governo, e podíamos discutir inclusive dissídios. Nós estávamos no meio do caminho entre empregados privados e estatutários. Agora que fomos jogados na administração indireta nós recebemos quase que o pior dos dois mundos porque não temos a estabilidade do servidor estatutário e nem a possibilidade de negociação dos servidores celetistas. Acho que isso cria uma tensão que não é explicitada, mas que existe, porque nós temos colegas que fazem as mesmas funções que nós, mas que recebem salários muito maiores do que os nossos para fazer as mesmas atividades... o governo do Partido dos Trabalhadores colocou os cargos anteriores aos nossos como cargos em extinção e isso não deixou margem para pedirmos equiparação salarial. Isso vai criar uma espécie de fosso salarial, mesmo que, em tese, nós que entramos no concurso de 2014 consigamos ficar aqui por 10, 20 anos, o nosso salário nunca vai chegar ao mesmo patamar dos mais antigos, mesmo que a gente receba todas as promoções possíveis dentro do plano de carreira. Por mais que a gente tenha um carinho grande pelas emissoras, ainda assim essa

defasagem é um fator que pesa quando pensamos em nosso futuro profissional e de carreira. Ainda mais no contexto em que se vive hoje, com inflação alta, com pandemia. Claro que comparativamente estamos melhores do que muitos na iniciativa privada, mas mesmo assim já chegou um momento crítico em que o nosso salário já está bastante defasado. Nós já não temos mais reposição salarial desde 2018. De lá para cá vieram apenas as promoções e, mesmo assim, essas promoções são apenas por critério de merecimento e antiguidade, nem todos receberam e elas não são um reforço o bastante para se equiparar à inflação. O governo do PT, na época da elaboração do plano de cargos e salários, não incentivou a educação dos servidores que entraram com os cargos de nível onde era exigido menor escolaridade para além de uma graduação. A justificativa na época foi a de que as emissoras não eram uma instituição de pesquisa, logo não precisariam de um corpo funcional tão qualificado. Eu acho um absurdo isso, pois outras Fundações como a FEE, que também fez um plano de cargos e carreiras na mesma época que a TVE e a FM Cultura, preveem um adicional que chega ao nível de doutorado. Para quem entrou em cargo de nível superior consegue um aumento máximo que é de 27%; para quem entrou em cargos de nível médio o aumento da remuneração é limitado a apenas 15%, então é um absurdo, pois eles fizeram de uma maneira que não incentiva a qualificação, e isso é horrível porque faz com que as pessoas daqui a pouco saiam para buscar outras possibilidades, afinal, a gente vê que o contexto geral é de desvalorização. Em 2014 o concurso foi feito para quase 100 empregos, e uma boa parte desse pessoal já saiu, isso sem falar nos antigos. Isso vai ter efeitos a longo prazo, mas mesmo assim achei uma vitória significativa nós termos resistido, é uma luta que já dura mais de cinco anos, e temos continuado aqui, fazendo comunicação pública com toda essa dedicação, às vezes sem recursos, com seus altos e baixos, ao menos as emissoras continuam e fizeram um trabalho magnífico na época da pandemia. Essa luta deixou marcas em diferentes colegas que reagiram das mais distintas formas, nós tivemos perdas significativas, mas no momento podemos contar mais vitórias do que derrotas. Isso agora tem que ser comemorado! Tem que ser valorizado o fato de as emissoras estarem ativas. Agora também é o momento de se pensar no futuro, no que vai acontecer. Vejo que hoje se tem muito mais espaço para discutir o futuro das emissoras e mais possibilidades de criarmos um caminho novo em relação ao que havia cinco anos atrás, então espero que as emissoras continuem cumprindo seu papel mostrando a importância de fazer uma comunicação pública de qualidade. (Daniel Marcílio, entrevista, 18/03/2022).

Longe de querer tentar fazer um perigoso exercício de futurologia, procurei no capítulo 4 argumentar e demonstrar que estamos passando por uma profunda transformação como sociedade, atravessada pelo tecnológico, e que o advento da pandemia de Covid-19 está tendo profundas implicações nas nossas formas de interação e mediação em quase todos os âmbitos, pois houve um crescimento do uso e da importância da Internet na vida social e profissional, incluindo a educação básica e superior e o ambiente da comunicação pública gaúcha.

Também busquei trazer algumas perspectivas de futuro para a comunicação pública no Rio Grande do Sul e no Brasil. Para isso, utilizo referências bibliográficas da área da etnomusicologia e faço diversos cruzamentos com as áreas dos *Sound Studies*, *Blockchain*, economia, arquivo, comunicação, rádio, engenharia de áudio e engenharia de televisão, objetivando ao final trazer ao leitor uma análise do quadro atual, que se, por um lado, é marcado por incertezas jurídicas, políticas, sanitárias e profissionais, por outro é marcado por disrupções tecnológicas e esperança

de novos investimentos por parte do Governo Leite, esperança essa que pode ser materializada principalmente através da adoção de novos *softwares*, *hardwares* e, principalmente, no sistema Dante, pois a possibilidade de distribuição e de receber áudio digital via redes IP representa um salto tecnológico significativo para a TVE e para a FM Cultura, com impacto direto na futura práxis musical das emissoras.

Capítulo 5 - *Kintsugi* a arte da re(construção): aceitando as imperfeições e cicatrizes

5.1 - A vida é um sopro: a dimensão da fragilidade da vida e a capacidade humana de resistir às adversidades

No ano de 2001 o arquiteto Oscar Niemeyer concedeu entrevista à Isabel Murray da BBC Brasil, uma subsidiária das emissoras públicas britânicas. Nessa entrevista, além de lembrar do entusiasmo de construir Brasília, falou dos projetos em que estava trabalhando à época, já com 93 anos de idade, e citou uma frase que ficou marcada: “A vida é um sopro”. (NIEMEYER, 2001).

Aparentemente simples - quase um clichê - essa frase consegue representar metaforicamente a natureza frágil e efêmera da condição humana de um modo marcante e, diga-se de passagem, um tanto quanto atual desde a instauração da pandemia de Covid-19 em 2020. Talvez uma das mais duras lições que aprendemos com o fatídico vírus é que podemos estar nos sentindo completamente bem e em perfeitas condições de saúde, mas basta um momento de descuido ou de azar para ser infectado por Covid-19, por exemplo durante uma rotineira visita ao supermercado. Muita gente perdeu a vida pelo vírus ou ficou com sequelas, talvez bem mais do que os dados divulgados oficialmente pela mídia, segundo estudo publicado pelo grupo Lancet:

Embora as mortes relatadas por COVID-19 entre 1º de janeiro de 2020 e 31 de dezembro de 2021 tenham totalizado 5,94 milhões em todo o mundo, estimamos que 18,2 milhões (intervalo de incerteza de 95% 17,1–19,6) pessoas morreram em todo o mundo por causa da pandemia de COVID-19 (conforme medido pelo excesso de mortalidade) durante esse período. (WANG; PAULSON, R; PEASE, A; *et al.*, 2022, tradução nossa⁸⁶).

Outro estudo recente também publicado pela Lancet (EVANS; LEAVY, O C; RICHARDSON; *et al*, 2022), aponta que apenas um em cada quatro pacientes com Covid-19 consegue se recuperar totalmente do vírus após um ano. A consciência dessa inerente condição de fragilidade da vida me foi ensinada antes da pandemia, mais precisamente em fevereiro de 2018.

Estou em casa trabalhando em regime de *home office* e escorrego no chão da cozinha da minha casa que estava molhado. Bato meu pulso violentamente contra uma garrafa de vidro que

⁸⁶ “Although reported COVID-19 deaths between Jan 1, 2020, and Dec 31, 2021, totalled 5.94 million worldwide, we estimate that 18.2 million (95% uncertainty interval 17.1–19.6) people died worldwide because of the COVID-19 pandemic (as measured by excess mortality) over that period”.

estava em pé em cima de uma mesa, no lugar errado e na hora errada, escuto um estouro, BOOOOOOOM!... sangue por todos os lados, uma artéria foi rompida, o meu braço está totalmente aberto, enxergo a carne viva. Estou sozinho em casa, saio correndo em direção ao ponto de táxi mais perto, o motorista diz que não vai me levar ao hospital: “Vai sujar de sangue o meu banco de couro...”. Estou no meio da rua já apavorado, é muito sangue escorrendo, eis que uma desconhecida me socorre na rua junto com seu filho que estava dirigindo e me levam ao hospital mais próximo.

Em questão de segundos a minha vida mudou, sofri uma lesão severa chamada de “punho de espaguete/*spaghetti wrist*”, o médico especialista que me operou relatou que a lesão tem esse apelido porque antes do processo cirúrgico de reparo as estruturas internas ficam parecendo como se fossem uma massa espaguete.

Segundo estudos médicos (YAZDANSHENAS; NAEENI; ASHOURI, 2016), esse tipo de traumatismo nas mãos geralmente ocorre em adultos jovens e geralmente envolvem a mão dominante. Lesões do tipo *spaghetti wrist* são compostas de lacerações extensas de até 16 estruturas diferentes, incluindo 12 tendões, 2 nervos e 2 artérias e é considerada uma das lesões mais graves da mão. Outros autores (KOSHY; PRAKASH; LUCKIEWICZ, 2018, p.12-13-18) atestam que “não se pode ignorar o componente funcional e psicológico dessas lesões”, 0% dos pacientes que passaram por tal procedimento recobriram a normalidade em suas mãos e 39% dos pacientes apresentaram transtornos de ordem psiquiátrica como depressão e transtorno de estresse pós-traumático.

A dimensão de fragilidade da vida e da capacidade humana de resistir às dificuldades já vem sendo estudada pelo campo das ciências sociais há um certo tempo. Pignatti e Castro (2010), por exemplo, conduziram um estudo sobre esses aspectos da fragilidade/resistência da vida humana em uma comunidade rural do Pantanal Mato-Grossense tomando como norte para a construção de suas reflexões, entre outros aspectos, a observação do *modus vivendi* e a noção de *habitus* (BOURDIEU, 1992) pensado no seu trabalho como um sistema que se constitui “de disposições duráveis e transferíveis que integram todas as experiências passadas e funcionam a todo momento como matriz de preocupações, apreciações e ações”. Segundo as autoras, esse conceito foi utilizado na sua pesquisa, pois permite “apresentar as pessoas em sua condição social”, bem como “qualificar seus atributos e os do grupo a que ela pertence”, pois considera “que as pessoas são sujeitos dos problemas” e, nesse sentido, acaba sendo importante em uma pesquisa a

qualificação dos agentes na sua “posição social, na estrutura social, e sua condição social, no plano da cultura” (PIGNATTI e CASTRO, 2010, p.3222-3223).

Já Herzlich (2005) aborda os aspectos da fragilidade humana sob uma outra perspectiva, no seu texto são enfocadas, por exemplo, algumas dimensões históricas dessa área; é relatado (Ibidem, p.193) que só após a segunda guerra mundial é que foram surgindo os primeiros estudos sistemáticos sobre a saúde - com exceção feita ao trabalho do sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss.

A autora traz como marcadores significativos desse desenvolvimento o surgimento da sociologia da saúde na França, durante a década de 1970 e, mais recentemente, o resgate da epidemiologia social - subespecialidade da epidemiologia que “estava no limbo” - e que foi trazida à tona com um enfoque maior na “fragilidade da vida como um tempo corporal e social, buscando maior aproximação com as ciências sociais”.

Segundo ela (HERZLICH, 2005, p.193), esses marcadores trouxeram contribuições fundamentais para “o campo da saúde pública, analisando sistemas de cuidados médicos, o acesso aos mesmos, o impacto social da fragilidade corporal ou até mesmo o sentido atribuído pelos indivíduos à experiência da doença”.

Para a autora, em todos os planos, a fragilidade social de uma pessoa, de uma família, de um grupo, de uma população, ou de uma nação, interfere na qualidade da resposta em termos de sua fragilidade corporal, entavando ou alterando aspectos como tratamentos e a sua “reparação”. (HERZLICH, 2005, p.200).

Já sob uma perspectiva antropológica, De Stexhe (2015) em *L'expérience de la maladie et du handicap (A experiência das doenças e das deficiências)* discorre sobre diferentes modelos de vivência da deficiência: religioso, ético, médico, sócio-reabilitador, político-inclusivo e traz interessantes reflexões sobre questões referentes à cidadania vinculadas à experiência da deficiência, que ele considera como constitutiva da condição humana e social comum. O autor não atenua “o caráter trágico da deficiência”, pelo contrário, ele as aponta em contraste às suas dimensões originais “de singularidade, criatividade e proximidade, cuja inclusão na cultura comum

poderia representar um limiar – agora qualitativo – da humanidade.” (Ibidem p.131-132, tradução nossa⁸⁷).

Herzlich (2005) também traz sua visão sobre o estudo *L'expérience de la maladie et du handicap* e sobre os desafios que as pessoas que convivem com algum tipo de deficiência têm que enfrentar cotidianamente:

Através do estudo *L'expérience de la maladie et du handicap* (A experiência das doenças e das deficiências), a sociologia evidencia o impacto social da fragilidade corporal e seu peso sobre a vida das pessoas. O estudo minucioso da vida cotidiana com uma doença crônica demonstra na maior parte das vezes uma desestabilização irreversível: a ruptura das rotinas cotidianas, a necessidade de reavaliar os comportamentos habituais, os “conhecimentos da experiência” em que está assente a existência pessoal de cada um, notadamente da vida em família e no trabalho. Ao estudar essas diversas desorganizações, os pesquisadores efetuam uma análise aprofundada da ordem social cotidiana, de sua fragilidade em relação às exigências corporais e biológicas, das dificuldades de sua reorganização. (HERZLICH, 2005, p.200).

É difícil transmitir em palavras as implicações da minha experiência de ter sofrido um acidente na dimensão que sofri. Para outro autor da área médica (WINSPUR, 2003, p.491, tradução nossa⁸⁸) a “avaliação objetiva da recuperação de um músico de uma doença ou lesão é inerente à natureza da ocupação de um músico” e, no caso de músicos profissionais, é preciso avaliar a capacidade do músico de “tocar em seu nível anterior”. Ian Winspur é um especialista em cirurgia de mão e aponta em seu trabalho (Ibidem, p.483, tradução nossa⁸⁹) que desde década de 1980,

⁸⁷ Cette réflexion interroge, dans la perspective d'une anthropologie, les enjeux de citoyenneté liés à l'expérience du handicap, qu'on tiendra ici pour constitutive de la commune condition humaine et sociale [...] “Sans atténuer le caractère tragique du handicap, on signale en contraste ses dimensions originales de singularité, de créativité, de proximité, dont l'inclusion dans la culture commune pourrait représenter un seuil – à présent qualitatif – d'humanité [...]”.

⁸⁸ “Objective assessment of a musician's recovery from illness or injury is inherent in the nature of a musician's occupation in the case of professional musicians - the ability to play at his or her former level. This encompasses repertoire, quality of performance, stamina, and duration of playing. These are objective and measurable. When a musician is recovering from illness or injury, all these parameters are reduced”.

⁸⁹ “In the early 1980s like-minded physicians in several countries around the world had formed small groups to investigate, research, and treat musicians' medical problems and to increase physician and public awareness of the unique and damaging nature of medical problems on performers. These small groups of individuals have now grown into defined, well organized, but still small national groups in North America and Europe. These organizations publish high quality medical journals and organize national and international meetings, which has allowed the crystallization of ideas from extensive worldwide experience on many conditions and the formulation of solid, scientific medical practice in the investigation and care of many musicians' upper limb problems”.

médicos com ideias semelhantes em vários países ao redor do mundo têm se reunido e formado pequenos grupos para investigar, pesquisar e tratar problemas médicos de músicos, objetivando com isso aumentar a conscientização médica e pública sobre a natureza única e prejudicial dos problemas médicos em artistas. Ele também fala que, para se conseguir fazer uma avaliação objetiva desses parâmetros, é necessário realizar a avaliação de aspectos e objetivos mensuráveis como “repertório, qualidade de desempenho, resistência e duração da execução”. O fato é que “quando um músico está se recuperando de uma doença ou lesão, todos esses parâmetros são reduzidos”. (WINSPUR, p.491).

Estudo música desde criança, o fazer musical materializado principalmente no instrumento do violão de 7 cordas tem sido há muito tempo parte constituinte da minha identidade psicossocial e profissional. A possibilidade de perder isso repentinamente é algo extremamente assustador, mas graças a toda a rede de apoio: médica, familiar, espiritual e biopsicossocial, assim como a minha disciplina em seguir o tratamento médico e fisioterapêutico recomendado pelos profissionais que me atenderam, eu consigo lentamente e gradualmente voltar às minhas atividades profissionais de modo razoavelmente satisfatório, mas existe uma lesão de caráter permanente, o que me torna um músico com deficiência física do tato, algo que é extremamente desafiador para quem como eu trabalha com a execução de instrumentos musicais.

Não sou o primeiro violonista de 7 cordas a passar por um processo de lesão severa. Dantas (2017) em artigo publicado sobre a trajetória de Raphael Rabello, um dos mais importantes e reverenciados violonistas de 7 cordas da história do Brasil, relata um acidente que ficou marcado como um dos momentos mais dramáticos vividos por Rabello durante a sua carreira:

A carreira meteórica de Raphael Rabello sofreu um grande baque quando, em 1989, o táxi onde ele estava foi atingido por outro carro em uma esquina do bairro do Leblon, no Rio de Janeiro – ferindo seriamente o braço direito do músico. O primeiro diagnóstico era cruel: o membro deveria ser amputado. De acordo com o segundo, mais ameno, o braço não precisaria ser amputado, mas o artista não voltaria a tocar violão. E, em um terceiro diagnóstico, o médico previa pelo menos um ano sem tocar. No fim, foi feita uma intervenção cirúrgica na qual o músico colocou nove pinos no braço e teve de reconstruir o úmero. Após quatro meses de tratamento, Raphael já estava fazendo *shows* [...] (DANTAS, 2017).

Rabello é inspiração para mim, pois felizmente, assim como eu, ele conseguiu voltar a tocar o seu instrumento, mas nem sempre isso é possível. É muito comum entre os violonistas de 7 cordas de choro que se lamentem um outro acidente ocorrido com o lendário chorão Valdir Silva. O pesquisador Lamas (2018) construiu uma dissertação de mestrado sobre Valdir Silva e o seu irmão gêmeo - também músico - Valter Silva. Após conversa informal realizada em 2010 com Valdir, o autor trouxe o seguinte relato:

No ano de 1982, Valdir Silva sofreu um acidente em que um caco de vidro cortou o tendão do polegar de sua mão direita, impossibilitando-o de tocar violão, pois perdeu a movimentação do polegar direito, fundamental na execução do violão de sete cordas. Vários músicos e amigos se empenharam para ajudá-lo na recuperação e no acompanhamento médico. Entre eles, Raphael Rabello, nessa época já consagrado nacional e internacionalmente como violonista de 7 cordas, que tentou providenciar um tratamento para a mão de Valdir Silva nos EUA, mas que só não foi realizado porque Rabello sofreu um acidente de carro, impossibilitando-o de ajudar o amigo. Esse fato deixou Valdir afastado dos palcos e sem tocar por mais de um ano e fez com que, após muitas reflexões, crenças religiosas, conversas com amigos e tratamento psicológico sobre sua vida profissional, ele se reestruturasse emocionalmente e conseguisse voltar a fazer *shows*, no entanto, tocando apenas o cavaquinho. A partir de então, seu irmão Valter passou a ser chamado com mais frequência para assumir o violão de sete cordas, mas também para trabalhos junto com Valdir no cavaquinho; fato que ajudou o grupo Chapéu de Palha a se reestabelecer e seguir atuando até hoje com Valdir Silva no cavaquinho e Valter Silva no violão de sete cordas. (LAMAS, 2018, p.36-37).

Em entrevista conduzida por Alvares (2021) e disponível no Youtube⁹⁰, o próprio Valdir conta essa história. Ele afirma que perdeu 10 tendões do braço direito e que fez um enxerto, retirando partes do pé e colocando no braço. “... depois do acidente não deu mais pra tocar o violão, fiquei 2 anos sem tocar, em tratamento, e pedi ao meu bom Deus que se eu não voltasse para o palco, que ele me levasse... e ele me deixou voltar ao palco tocando cavaquinho...”.

Embora na atualidade ele seja mais desconhecido do grande público em comparação com Raphael Rabello, Valdir foi junto com Dino 7 Cordas grande referência não só para mim, mas para o próprio Rafael Rabello. Valdir acompanhou uma constelação de sambistas e chorões como Clara Nunes, Luiz Ayrão, Abel Ferreira, Elza Soares, Martinho da Vila, Cartola, Clementina de Jesus, Conjunto Nosso Samba, Ataufo Alves, Gonzaguinha, Nelson Gonçalves, Ademilde Fonseca, Carlos Cachaca, Altamiro Carrilho, Trio Nordestino, Luiz Gonzaga e Roberto Ribeiro, com este

⁹⁰ Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Or5CbHFLEHM&t=264s>>

último trabalho, produziu gravações antológicas e que são referência para todos os que buscam aprender as linguagens da baixaria do violão de 7 cordas.

A experiência social da deficiência carrega em si uma natureza paradoxal: um vínculo social ao mesmo tempo intensificado por uma dependência que requer apoio, e enfraquecido por uma tendência constante ao distanciamento, à exclusão. O convívio com uma lesão permanente e crônica realmente provoca uma certa desestabilização irreversível (HERZLICH, 2015).

No caso de uma deficiência que afeta o fazer musical, não se deve buscar tentar amenizar o caráter trágico da deficiência. É preciso procurar trabalhar para o aceite dessa condição e trabalhar fortemente e criativamente na busca de modos criativos e singulares de contornar a situação. Valdir Silva foi resiliente e guerreiro, encontrou uma alternativa para expressar a sua força e a sua musicalidade no cavaquinho, instrumento que desempenha lindamente até os dias de hoje, com mais de 80 anos de idade. Raphael Rabello também mostrou uma enorme capacidade de resiliência, para Dantas (2017) depois do acidente sofrido ele conseguiu voltar a tocar no mesmo nível de antes, talvez até melhor.

Como evidência disso temos as gravações dos seus discos com a “Elizeth Cardoso (*Todo o Sentimento*, 1991), Ney Matogrosso (*À Flor da Pele*, 1991) o Dino 7 Cordas (*Raphael Rabello e Dino 7 Cordas*, 1991), a homenagem a Tom Jobim (*Todos os Tons*, 1992), e o disco com o Paulo Moura (*Dois Irmãos*, 1992), todos produzidos após a grave lesão sofrida pelo violonista.

Estudos envolvendo especificamente música e deficiência procuram explorar “os significados sociais, culturais e políticos da deficiência com o objetivo de compreender a variedade e a diferença humana”. (HOWE, JENSEN-MOULTON, LERNER; *et al.*, 2016, p.1, tradução nossa⁹¹).

Segundo os autores (Ibidem, p.1, tradução nossa) geralmente os estudos sobre os aspectos biológicos são relegados aos médicos especialistas, já os estudos culturais sobre a deficiência têm sido tratados por uma ampla gama de estudiosos da área de humanas, que não só veem a deficiência como algo “simultaneamente real, tangível e física”, mas também como “uma construção

⁹¹ “Disability Studies explores the social, cultural, and political meanings of disability with the goal of understanding human variety and difference. At the core of this field is the contention that, although it may have a concrete, somatic basis, disability is endowed with meaning by elaborate interpretive networks that emerge within particular societies and cultures. Disability is simultaneously real, tangible, and physical and also an imaginative construct whose purpose is to make sense of the diversity of human morphology, capability, and behavior”.

imaginativa cujo propósito é dar um sentido à diversidade de morfologia humana, capacidades/potencialidades e comportamento”.

A relação entre música, saúde e cura e etnomusicologia também tem sido construída através do trabalho de diversos estudiosos de várias disciplinas nas humanidades e nas ciências. Benjamin Koen (2014) foi um dos primeiros etnomusicólogos a cunhar o termo “etnomusicologia médica⁹²” na publicação: “*Devotional, Musical Healing in the Pamir Mountains: Toward a Holistic Approach for Medical Ethnomusicology*” (2005). O autor (2014) nos traz um panorama atual das possibilidades e áreas de estudos envolvendo música e a área da saúde:

Além da etnomusicologia médica, as áreas interessadas pela música, som, saúde, bem-estar, prevenção e cura estão cada vez aumentando mais, e incluem a antropologia médica, humanidades médicas, etnomusicologia cognitiva, etnomusicologia aplicada, antropologia aplicada, performance musical, medicina social, sociologia médica, estudos de saúde global, musicoterapia, dançaterapia, terapia de artes expressivas, arteterapia, artes na medicina, dramaterapia, terapia de poesia, terapia de som, *sound studies*, *sound healing*, as artes e várias outras disciplinas englobando o espectro da pesquisa acadêmica assim como o das áreas profissionais dentro da medicina, incluindo medicina holística, integrativa, complementar e alternativa (HICAM), psicologia, psicoterapia, neurociências, cognição, ciências sociais e da saúde e áreas afins. Além disso, novos caminhos e pistas dentro dos estudos musicais têm incluído cada vez mais algumas discussões/preocupações semelhantes em seus esforços/empreendimentos – isso pode ser visto, por exemplo, através de novas/os direções/caminhos como música e envolvimento da comunidade e música e bem-estar. (KOEN, 2014, p.3, tradução nossa⁹³).

Fica evidenciado pela amplitude e volume de disciplinas descritas acima por Koen (2014), que estudos envolvendo música e as áreas da saúde, música, som, deficiências das mais diversas ordens, prevenção e cura são um promissor campo para o desenvolvimento de futuras pesquisas

⁹² Um emergente campo de pesquisa integrativa e prática aplicada que explora holisticamente os papéis da música, dos fenômenos sonoros e das suas ações concretas relacionadas dentro de um contexto cultural e clínico de saúde e cura. Em geral, esses papéis e práticas são vistos como intimamente relacionados e entrelaçados com os domínios biológico, psicológico, social, emocional e espiritual da vida, todos os quais em um certo sentido acabam abarcando nossas experiências, crenças e entendimentos sobre saúde, cura, doença, vida e morte (KOEN, 2008).

⁹³ “In addition to medical ethnomusicology, the areas that are concerned with music, sound, health, wellness, prevention, and healing are increasing and include medical anthropology, the medical humanities, cognitive ethnomusicology, applied ethnomusicology, applied anthropology, music performance, social medicine, medical sociology, global health studies, music therapy, dance therapy, expressive arts therapy, art therapy, arts in medicine, drama therapy, poetry therapy, sound therapy, sound studies, sound healing, the arts, and several disciplines across the research, scholarly, and professional areas in medicine, including holistic, integrative, complementary, and alternative medicine (HICAM), psychology, psychotherapy, neuroscience, cognition, the social and health sciences and allied fields. Additionally, new tracks within music studies are increasingly including similar concerns in their endeavors - this can be seen for instance in the new tracks of music and community engagement and music and wellness”.

etnomusicológicas, principalmente o campo da etnomusicologia médica que, segundo o autor (KOEN, 2014, p.6), pode beneficiar aqueles engajados tanto em atividades musicais no âmbito acadêmico, como “nas esferas pública, privada, política, governamental e não governamental da sociedade”.

Não tenho a pretensão de, neste capítulo, realizar tal empreendimento pois fugiria da temática da pesquisa. Embora eu tenha cursado metade de um bacharelado em Musicoterapia e tenha tido experiência profissional nas áreas de avaliação, reabilitação, prevenção (deficiências mentais, cuidado paliativo, doenças neuro degenerativas); educação especial e inclusão social em lugares como o Hospital Psiquiátrico São Pedro em Porto Alegre e na Apae São Leopoldo - onde coordenei algumas atividades musicoterápicas - isso foi feito há mais de 15 anos atrás e os meus caminhos profissionais tomaram outros rumos, conforme foi relatado no decorrer dessa pesquisa.

Mesmo assim, revelo aqui um certo interesse pela relação entre música e a área da saúde. Pensando mais especificamente dentro do escopo dessa pesquisa, e para além do meu universo pessoal, acredito que seja possível traçarmos uma relação entre a área da saúde. No caso, mental e as emissoras públicas. Essa relação foi estabelecida no trabalho de Alexandre Leboutte da Fonseca (2021), arquivista das emissoras e colaborador dessa pesquisa. Ele publicou um vídeo⁹⁴ onde aborda os impactos da extinção da Fundação Piratini na saúde mental dos trabalhadores da TVE-RS e da FM Cultura.

O vídeo é bastante impactante. Ele alterna imagens históricas feitas durante o momento de votação do pacote de extinção das fundações, e evidencia momentos dramáticos como os sons das bombas explodindo, o momento do “abraço” coletivo na Fundação com cantos coletivos de protesto e até uma mensagem cínica do ex-Governador José Ivo Sartori “desejando vida longa a TVE” em março de 2015, quando ele visitou as emissoras em função de evento comemorativo do aniversário da TVE-RS. Também consta no vídeo depoimentos de alguns dos servidores relatando a necessidade que tiveram de se submeter a tratamento psicológico, e os seus sentimentos de frustração, desilusão, luto e raiva com o desmonte promovido pelo ex-Governador.

Ribeiro e Mancebo (2009) trazem interessantes reflexões e análises acerca do mundo do trabalho envolvendo a questão dos concursos públicos no contexto brasileiro, enquanto

⁹⁴ Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EvzNr9CSaf0>>

alternativas profissionais e de carreira, frente às turbulências e incertezas do mercado de trabalho fora do setor público. A citação a seguir nos ajuda a compreender um pouco dos valores embutidos dentro de algo tão complexo como as atividades laborais e, por consequência, nos ajudam a compreender o motivo de muitos trabalhadores das emissoras públicas que haviam ingressado nas entidades através de processo seletivo por concurso público terem perdido o seu norte com a ameaça de demissão em massa promovida pelo Governo:

A atividade laboral configura-se como um elemento fundante do ser social, como um dos grandes alicerces da constituição psíquica do sujeito, uma oportunidade de referência, de crescimento e desenvolvimento psicossocial do adulto. Possui um significado que perpassa as necessidades, os valores e a subjetividade daquele que trabalha [...]. Trabalhar é mais do que vender a força de trabalho em troca de remuneração. Há uma remuneração social embutida neste processo. Não significa apenas meio de sobrevivência, mas também possibilidade de manter contato com outras pessoas, de ter uma ocupação, de se reconhecer como parte integrante de um grupo ou da sociedade. Representa, ainda, uma significativa oportunidade de desenvolvimento das potencialidades humanas, atuando como uma importante fonte de autorrealização, de experiências psicossociais e de sentido de vida [...] é essencial que se advogue a existência de espaços para criação, inovação e intervenção no ambiente laboral. O trabalhador precisa imprimir a sua marca, encontrando, por conseguinte, sentido na labuta diária. O trabalho, assim, pode assumir significados de crescimento, valorização, coerência e realização. (RIBEIRO; MANCIBO, 2009, p.155).

Para além de pretender fazer uma avaliação dos traumas e dramas vividos pelos servidores, e sem querer fazer comparações e julgamentos de valor individual do grupo, pois isso também demandaria um estudo específico, especializado e extremamente complexo, posso, pelo menos, afirmar em nível pessoal, que algumas das problemáticas comuns que todos nós vivemos durante esse processo, como os sentimentos de ansiedade provocado pela incerteza quanto aos nossos futuros profissionais, foram bastante agravadas em mim devido ao acidente que sofri cujas implicações afetaram a minha capacidade laboral musical, o que carrega um fator significativo muito mais profundo e além da posição social e política de empregado público e defensor das emissoras.

A TVE e a FM Cultura carregam uma importância muito grande dentro na minha trajetória musical, elas dão voz e alcance não só ao meu trabalho, mas a toda uma outra cadeia criativa e coletivos de artistas e músicos. A continuidade das emissoras e os resultados positivos decorrentes dos tratamentos médicos e curativos, me permitiram que, no decorrer de 2021/2022, eu conseguisse re(construir) parcialmente não só os meus tendões, tecidos e nervos, mas também que fosse re(construído) o trabalho que eu havia começado a fazer em 2014, de vinhetagem e nova

identidade sonora para a FM Cultura, com foco em percussão afro-brasileira e violão de 7 cordas, trabalho esse que havia sido brutalmente interrompido devido à turbulenta gestão que assumiu as emissoras logo após o processo de aprovação da extinção da Fundação Piratini.

Esse processo positivo de re(construção) musical da identidade sonora da FM Cultura feito concomitantemente a essa pesquisa, aliado às novas possibilidades de investimento nas emissoras que o Governo Leite apresentou em 2022, relatadas no capítulo 4 dessa pesquisa, têm sido importantes para o meu processo de reabilitação profissional e recuperação da minha autoconfiança enquanto profissional da música.

Nos últimos anos também tenho tido contato com filosofias e conceitos orientais. Estou falando da filosofia e da arte japonesa *kintsugi*; decidi incorporar metaforicamente essa nota aos acordes dessa pesquisa, pois ela nos encoraja a não esconder as nossas histórias do passado, mesmo que tenham sido grandes acidentes ou perdas emocionais. A filosofia *kintsugi* nos encoraja a aceitar e abraçar tais eventos, pois é justamente através desses processos traumáticos que ocorrem novos renascimentos.

5.2 - *Kintsugi*

A palavra *kintsugi* vem do idioma japonês, *kin* significa ouro e *tsugi* significa junção, e em tradução literal pode significar “junção de ouro.”

É uma técnica ancestral desenvolvida no Japão durante o século XV, uma arte na qual o artesão trabalha para o reparo de um objeto quebrado, porém com um detalhe: ao invés de o trabalho ser feito para esconder as falhas e as imperfeições, procurando deixar o objeto o mais próximo do que era antes da quebra, os artesãos que dominam essa arte procuram acentuar essas falhas, preenchendo as mesmas com ouro:

Os fragmentos do objeto quebrado são primeiro reunidos um a um e depois limpos com cuidado. Em seguida, eles são colados novamente usando uma laca tradicional da árvore de laca japonesa. O objeto é deixado para secar e, em seguida, é cuidadosamente lixado. Na sequência, as fissuras são acentuadas com várias camadas de verniz. Finalmente, as cicatrizes são cobertas com um pó metálico. De ouro ou qualquer outro metal em pó (prata [técnica de *gintsugi*], bronze, latão, cobre), que é então pulverizado sobre a laca úmida e funde-se com ela, dando a ilusão de serem correntes de metal em fluxo. Após o polimento,

o objeto pode então finalmente revelar-se em todo o seu brilho. (SANTINI, 2018, p.10,11 e 12, tradução nossa⁹⁵).

Ainda de acordo com Santini (2018, p.10), essa arte foi se complexificando ao longo do tempo e, ao invés de ser vista apenas como meramente um trabalho de conserto de objetos quebrados, a filosofia por trás de sua prática foi se tornando um poderoso símbolo de cura e resiliência.

As pessoas que trabalham com a arte *kintsugi* procuram restaurar as coisas quebradas, fazendo com que elas não só fiquem mais belas e valiosas do que antigamente, mas que durem por muito mais tempo.

Alguns outros autores como o psicólogo espanhol Tomás Navarro (2018) se valem dos princípios dessa filosofia para tratar de temas como a importância de sermos resilientes perante os infortúnios e obstáculos inerentes à existência humana. Para Navarro (2018, p.9, tradução nossa⁹⁶) um dos motivos pelos quais os mestres da arte de reparo *kintsugi* deixam as marcas da reconstrução altamente visíveis é justamente porque para eles a peça reconstruída é um símbolo de fragilidade, força e beleza, portanto, as cicatrizes deixadas pelas dificuldades, flagelos, infortúnios e tragédias nos tornam mais belos, sábios e preparados para as nossas lutas e batalhas.

Já para Kumai (2018, p.37, tradução nossa⁹⁷), *kintsugi* é uma prática que envolve amor próprio e perdão, pois quando aceitamos as nossas rachaduras e cicatrizes estamos amando a nós mesmos. Nesse sentido, a autora aponta como aspecto fundamental da filosofia a adoção da prática contínua do auto perdão para consigo e posteriormente, a adoção da prática de perdoar o outro: “Na medida em que você vai trabalhando nisso, você verá que as partes mais bonitas e significativas de você são aquelas que foram quebradas, consertadas e curadas”.

⁹⁵ “The shards of the broken object are first gathered one by one and then gently cleaned. Then they are glued back together using a traditional lacquer from the Japanese lacquer tree. The object is left to dry, and then it’s carefully sanded. Next, the cracks are accentuated with multiple coats of lacquer. Finally, the scars are covered with a metallic powder. Gold powder, or any other powdered metal (silver [gintsugi technique], bronze, brass, copper), is dusted on the moist lacquer and melds into it, giving the illusion of streams of flowing metal. After polishing, the object can finally reveal its full brilliance.”

⁹⁶ “Kintsugi (“golden joinery”) is the ancient Japanese art of repairing what has been broken. When a ceramic piece breaks, the masters of kintsugi repair it with gold, leaving the reconstruction highly visible because, for them, a reconstructed piece is a symbol of fragility, strength, and beauty”.

⁹⁷ “As you work toward this, you’ll see that the most beautiful, meaningful parts of yourself are the ones that have been broken, mended, and healed”.

Um outro aspecto fundamental ressaltado pela autora ao longo do seu trabalho é a importância de mudarmos a nossa mentalidade em relação ao nosso passado. Ao fazermos esse trabalho interno, sairemos das nossas lutas como uma versão muito mais bonita e refinada de nós mesmos, as nossas rachaduras, marcas e cicatrizes *kintsugi* se tornarão como o valioso ouro que une os fragmentos dos objetos quebrados. A autora divide essa prática ou “trabalho” a ser feito em 10 princípios:

Wabi-sabi - Admire a imperfeição

Gaman - Viva com grande resiliência

Eiyōshoku - Nutra seu corpo

Ki o tsukete - Aprenda a cuidar

Ganbatte - Sempre faça o seu melhor

Kaizen - Melhorar continuamente

Shikata ga nai - Aceite o que não pode ser evitado

Yuimaru - Cuide bem do seu círculo íntimo e mais restrito

Kansha - Cultive a gratidão sincera

Osettai - Sejá útil aos outros (KUMAI, 2019. p.46, tradução nossa⁹⁸)

5.3 - *Kaizen*

Penso que no âmbito da música o conceito - ou filosofia - *Kaizen* talvez seja um dos mais interessantes, pois ele carrega a ideia inerente de melhoria contínua. Logo após o acidente sinto choques constantes na mão e no punho pois o nervo medial foi rompido e não tinha sido possível o reparo do mesmo pelo cirurgião no atendimento inicial de emergência, ou seja, o nervo está

⁹⁸ “Wabi-sabi - Admire imperfection
 Gaman - Live with great resilience
 Eiyōshoku - Nourish your body
 Ki o tsukete - Learn to take care
 Ganbatte - Always do your best
 Kaizen - Continuously improve
 Shikata ga nai - Accept what cannot be helped
 Yuimaru - Care for your inner circle
 Kansha - Cultivate sincere gratitude
 Osettai - Be of service to others, welcoming gifts”

enviando impulsos elétricos descontrolados para as minhas mãos. Bzzz....BZZZZZ...Aiii.... é uma experiência um tanto quanto desagradável e talvez até seja daí que venha a expressão nervos à flor da pele.

Alguns dias depois do primeiro atendimento consigo ser encaminhado para uma cirurgia com um médico especialista, o Dr. Leohnard Roger Bayer, para a reconstrução de toda a estrutura interna do punho direito. Descubro neste processo que o grande segredo para um melhor prognóstico de quem sofre uma lesão séria como essa é, já alguns poucos dias após a cirurgia de reconstrução, retirar o gesso e iniciar o processo de fisioterapia, que deve ser intenso e realizado idealmente a cada 2, 3 horas.

Um outro ponto fundamental é o uso de uma tipoia especial para dormir. Sou orientado a dormir com o braço para cima e imobilizado na posição correta para evitar que a mão fique torta.

Fico 5 meses dormindo com o braço para cima. As sessões de fisioterapia são dolorosas, e durante os primeiros meses eu não consigo nem mexer os meus dedos. Pego o meu violão e tento golpear a corda Mi com o dedo médio, infelizmente o dedo involuntariamente ataca a corda Si. É bastante complicado... é incômodo... a ideia de conseguir voltar a tocar meu violão sem errar as cordas é um sonho distante, um processo um tanto quanto frustrante e naquele momento impossível devido à total falta de tato na região inervada pelo nervo mediano que foi rompido durante o acidente.

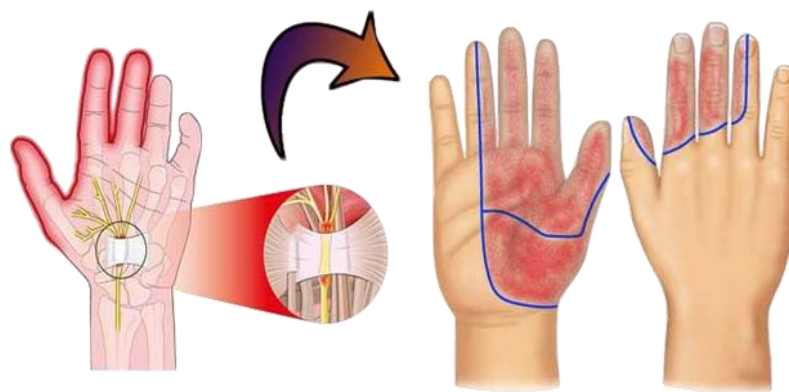


Figura 24:
mão na qual o nervo medial atua.

Região da

Os adeptos da filosofia Kaizen pregam a evolução através das pequenas melhorias que levem, eventualmente, àquela grande mudança que você quer ver acontecer no futuro. O conceito na prática é permeado pela ideia de melhora diária nos processos - ou sistema de aprendizado - na ordem de 1%, e assim tem sido a minha jornada com todo esse demorado processo de recuperação parcial da minha mão, incluindo as práticas com instrumentos musicais.

Inicialmente o meu objetivo inicial era conseguir mexer os dedos, posteriormente os objetivos foram evoluindo e passaram a ser conseguir fechar botões das minhas camisas, conseguir segurar talheres e comer, cozinhar e lavar a louça. Meses depois eu já estava conseguindo praticar atividades físicas com peso, mas o sonho de voltar a tocar ainda seguia distante. Havia uma grande aderência de pele no local do corte. Depois de um ano e meio sou submetido a um terceiro procedimento cirúrgico para tentar soltar essa aderência. Sofro algumas complicações no pós-operatório dessa última cirurgia, o pulso incha bastante, mas na medida em que os anos vão passando e parte do nervo medial vai lentamente crescendo, eu passo a notar pequenas melhoras progressivas no tato, e que afetam positivamente o meu desempenho musical com o instrumento.

O cérebro humano tem uma enorme capacidade de aprender e se reprogramar, é a neuroplasticidade. Por eu ter uma sensibilidade próxima do normal na região inervada pelo nervo ulnar, me vejo obrigado a adaptar a minha forma de tocar. Começo a inventar técnicas de mão direita alternando o dedo polegar com o anelar - que tem sensibilidade próxima do normal em metade do dedo - para conseguir tocar frases rápidas.

Sou multi-instrumentista, meus instrumentos principais são o violão 7 cordas e o cavaquinho, entre outros. Cada um deles trabalha um tipo de técnica diferente como arpeggios, baixarias, palhetada, pizzicato, dedilhado etc... todas essas técnicas requerem um certo grau de tensão para que o músico consiga tocar as notas, e encontrar o nível de tensão certo para a corda não é fácil, o sentido do tato normalizado é o que permite encontrar o ponto de equilíbrio adequado.

Muita força pode quebrar as cordas e pouca tensão não faz sair som o suficiente ou não soa bem, então o segredo para conseguir tirar som de um instrumento como o violão de 7 cordas é conseguir tocar com a mínima tensão, mas de modo intenso, atento e consciente. Uma tensão prolongada pode causar dor, ou se manifestar como tendinite, ou lesão por esforço repetitivo, portanto, conseguir relaxar o pulso, os dedos, os ombros enquanto se toca é fundamental, pois significa conseguir liberar ou eliminar qualquer tensão desnecessária.

É quase impossível para mim alcançar esse estado de relaxamento profundo da mão direita. Sinto um desconforto 24h por dia decorrente do corte do nervo mediano, uma sensação de mão anestesiada. O corte do nervo também me fez perder um pouco da musculatura na região do dedão. Mesmo após a realização de uma terceira cirurgia, volta a ocorrer uma segunda aderência de tecido da pele no ponto onde é possível notar uma grande cicatriz, trazendo a sensação constante de que existe uma força mecânica contrária aos movimentos de extensão dos músculos flexores da mão direita.

Também existe uma tensão psicológica, pois agora é necessário fazer um esforço muito maior do que antes pra tocar. Todos esses fatores somados contribuem para o quadro atual que é de redução parcial e permanente da minha capacidade para o trabalho com instrumentos musicais.

Quem me olha tocando hoje em dia não acredita que eu tenha uma deficiência física na mão direita, mas o esforço e concentração que eu tenho que fazer em comparação com os tempos anteriores é imenso. Mesmo com todas as inerentes dificuldades decorrentes da lesão, a adoção da mentalidade/filosofia *Kaizen* me ajudou a fazer grandes avanços, tornar-se “1%” melhor todos os dias é um jeito prático e simples de alcançar grandes objetivos como voltar a tocar um instrumento musical depois de uma lesão do tipo *spaghetti wrist*. Ao longo desses últimos anos algumas de minhas músicas produzidas para a TVE-RS tocaram em mais de 66 países, incluindo os 50 países da África, através da TV Brasil Internacional na época em que ela ainda estava ativa, antes do Governo Temer refazer ao seu modo as diretrizes de gestão da EBC, diminuindo consideravelmente o alcance internacional da emissora.

Trabalhando junto com a equipe do programa Nação, ganhamos o prêmio Vladimir Herzog, o mais importante prêmio jornalístico do Brasil. Também atuei em produções que ganharam o prêmio Ari de Jornalismo, um dos mais importantes do Estado; são marcos relevantes não só na minha trajetória profissional, mas para a própria instituição e que foram totalmente desconsiderados pelos governos mais afeitos aos ideais de neoliberalismo e da defesa do Estado mínimo. A FM Cultura é a única Rádio do Estado com programas exclusivos de MPB, Jazz e Música Erudita, e atinge mais de 6,5 milhões de telespectadores, estando presente em 85% dos principais municípios do Rio Grande do Sul. A TVE-RS já ganhou mais de 100 prêmios de Jornalismo, Direitos Humanos e Cultura nos últimos 20 anos, tem a maior produção de conteúdo entre as emissoras gaúchas e é a única emissora com programas exclusivos sobre a cultura negra, esporte amador e paradesporto. As emissoras estão se re(construindo) e acredito que a

mentalidade/filosofia Kaizen também se aplica a todo o trabalho de reconstrução que muitas pessoas tem feito nas emissoras desde o desmonte promovido pelo Governo Sartori e do evento da pandemia de Covid-19; e isso fica visível para o público, principalmente através da volta gradual de alguns dos programas de música tradicionais como o Radar, que reestreou no dia 2 de junho de 2022.

5.4 - Osettai

Outro aspecto da filosofia *kintsugi* trazida por Kumai (2019) que eu posso relacionar com toda a jornada descrita nessa pesquisa é o *Osettai*, que está relacionado à ideia de ser útil ao ambiente e às pessoas com quem se convive.

Em 2019, fui procurado pela cantora/compositora e atriz Pâmela Amaro para que eu a ajudasse a mixar, masterizar e finalizar o seu primeiro EP de samba chamado Veneno do Café.

Embora Pâmela na época fosse minha vizinha, nós não nos conhecíamos pessoalmente. Ela me relatou que também estava passando por um momento difícil no âmbito pessoal, um processo de luto. Eu aceitei ajudá-la e nessa caminhada fomos aos poucos desenvolvendo uma amizade permeada pela mútua paixão pelo Samba e pela Música Popular Brasileira.

Para mim foi um processo bastante significativo, pois embora a pandemia ainda não tivesse ocorrido, eu estava bastante isolado e sem fazer música com ninguém desde o acidente. O meu nível de confiança de que iria conseguir voltar a tocar profissionalmente era bastante baixo.

Em uma das tardes em que nos reunimos para tratar dos trabalhos de finalização do EP, ela pega um cavaquinho e começa a cantar uma música do grupo Os Tingoão chamada Cordeiro de Nanã. Eu pego meu violão e começo a tentar acompanhá-la. No meio da música sinto uma melhora na mão, é o meu nervo voltando a dar sinais elétricos para a minha mão, luz e vida voltando a irradiar sinais para o nervo mediano que está começando a voltar a crescer.

Os dedos repentinamente dão uma “destravada”, como não tinha acontecido desde o início de todo esse processo de recuperação. Eu aprendi a tocar a música e uma outra tarde nos reunimos, eu conecto 2 microfones no meu estúdio e gravamos a performance. É uma virada de chave para mim. Sinto naquela tarde que se eu mantiver a disciplina eu posso quem sabe voltar a trabalhar tocando meu instrumento. Posteriormente, já quase no período de finalizar o EP Veneno do Café, decidimos acrescentar e gravar na minha casa dentro do meu estúdio de produção musical uma

composição inédita dela chamada “Dagmar”; eu gravo violão, Pâmela grava todas as percussões e chamamos nossos familiares para fazer um coro improvisado.



Figura 25: Montagem. Abaixo gravação do “coro” da faixa “Dagmar” e momentos durante a mixagem do EP “Veneno do Café”.

Ficou um trabalho bonito. O fato de tê-la ajudado nessa empreitada e ter gravado em uma das faixas do seu EP é bastante significativo para mim. Voltar a gravar com a Pâmela em um certo sentido me ajudou a recuperar a minha confiança, ela me trouxe palavras de incentivo e ao final do processo eu demonstrei para mim mesmo que era possível ir além da deficiência e superar as dificuldades inerentes a ela, mesmo sendo uma das lesões mais sérias que um músico pode enfrentar.

Quando eu escuto aquela faixa também me vem à mente as ideias da filosofia *kintsugi Gaman*, cuja origem remonta ensinamentos budistas sobre perseverança. Segundo Littler (2021) esse conceito “foi aprimorado durante o *boom* econômico do pós-guerra no Japão, quando o trabalho passou a ser visto como elemento de construção da nação”. *Gaman* trata da capacidade de resiliência que os indivíduos podem desenvolver dentro de si. *Gaman* é sobre perseverar e tolerar coisas inesperadas ou ruins, difíceis de superar.

Para Navarro (2018, p.199 e 206, tradução nossa⁹⁹) aqueles que tiveram uma série de experiências que lhe permitiram superar suas circunstâncias e desenvolver suas melhores virtudes devem manter uma imagem de si mesmo como exemplos claros de resiliência e autonomia pois “é na adversidade quando vemos quem realmente somos e quem um dia poderemos nos tornar”.

Navarro (2018) nos encoraja a embelezar nossas cicatrizes e a dar lições de resiliência, pois as nossas experiências e conhecimentos podem ser um recurso valioso para aqueles ao nosso redor. O trabalho que fiz junto com a Pâmela Amaro foi bem recepcionado, logo depois que foi publicado nas plataformas de *streaming* ela foi contemplada com patrocínio da Natura Musical¹⁰⁰ por meio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura do RS (Pró-Cultura). Desde o lançamento do EP Veneno do Café, Pâmela tem sido uma das artistas locais do Rio Grande do Sul com maior destaque na programação das emissoras públicas nos últimos anos, inclusive sendo convidada a participar de um especial sobre o Carnaval na TVE-RS e na comemoração do aniversário de 33 anos da FM Cultura, um momento marcante, pois desde o início da pandemia de Covid-19 até aquela semana, nenhum artista havia participado de programas ao vivo nos estúdios da Rádio.

⁹⁹ “It’s in adversity when we see who we really are and who we can one day become.”

¹⁰⁰ Embora projetos como o Natura Musical carreguem as suas problemáticas como a falta de continuidade no tocante ao financiamento de alguns de seus projetos, ainda assim é necessário que ele seja reconhecido como bastante importante para o fomento do setor da cultura e da música, tanto que é um dos editais mais concorridos do Brasil e permitiu o lançamento do primeiro disco de Pâmela chamado “Samba às Avessas” em 2022.



Figura 26: Pâmela Amaro nos estúdios da FM Cultura que já estava há 2 anos sem receber visitas de artistas devido à pandemia de Covid-19.

Em entrevista que faço com Pâmela para essa pesquisa, ela discorre sobre o trabalho que fizemos, sobre a sua trajetória na TVE e na FM Cultura e sobre a importância fundamental da relação do artista com os servidores das emissoras como diferenciais significativos e importantes para os musicistas que frequentam aqueles espaços públicos em comparação com outras emissoras privadas:

Eu já participei na RBS, foi com o musical Lupi, um musical gravado, ele foi ao ar no contexto do centenário de Lupicínio Rodrigues. Então ali foi a primeira vez que eu participei dessa emissora privada, também fui na Band e no SBT; na Band foi uma vez que eu divulguei o “Noite dos Museus”, e no SBT foi quando eu participei de um festival lá em Brasília, o “latinidades” e eu cantei Veneno do Café, esse meu samba do EP. Na época não tinha o EP ainda, mas eu cantei mesmo assim. Eu sinto uma certa

imparcialidade nas emissoras privadas, porque muitas vezes o profissional dali - o repórter - eu não o conheço ou quase ninguém ali, e ninguém me conhece, logo as perguntas são muito mais frias, comerciais e objetivas. Na TVE e na FM Cultura não, eu sei que aquele entrevistador, ele já me conhece, e aí tem uma diferença. Porque a pessoa que vai te entrevistar ela já sabe que eu vim da carreira de teatro, então ele vai lá e diz: - Conta para nós como é que foi essa transição do teatro para a música, isso aí já mostra que aquele profissional acompanha a sua carreira. Isso demonstra também um cuidado com quem tu estás recebendo. Como eu já fui cerimonialista do Sarau Poético sei que às vezes não é sempre que tu consegues se aprofundar na carreira daquela pessoa que tu estás recebendo para poder fazer as perguntas, mas um básico daquela história é legal. Hoje em dia parece que a minha carreira está se construindo de um jeito que as pessoas já sabem de onde eu venho, o que eu já fiz, e quando tem profissionais que são admiradores do meu trabalho isso acaba mudando a relação. Às vezes não criamos a relação com a instituição em si, mas sim com as pessoas que fazem a instituição, porque hoje é muito legal eu chegar nesse espaço e poder dizer: - Olha foi um profissional de vocês, do quadro de vocês, que né, mixou e masterizou o meu primeiro EP, então, que nem tu falou, tu passa nos corredores e as pessoas sabem que tu ajudou a construir o meu primeiro EP né, gravou a Dagmar também né, tocou o violão 7 cordas ali, então são coisas assim que vão sendo diferentes né, porque tu tá fazendo parte também da história, da minha carreira com esse meu primeiro trabalho e que abriu portas para eu poder estar gravando o primeiro CD “Samba às Avessas”, hoje com apoio nacional, e é isso que eu digo, são as pessoas que fazem uma emissora e qualquer espaço é feito de pessoas, de histórias e isso tem que ser valorizado. Uma coisa é a instituição e outra coisa são as pessoas, enquanto eu não via meus pares lá talvez eu não tivesse essa relação que eu tenho hoje. Por exemplo, a Fernanda Bastos, o Domício Grillo, a Vera Cardozo, tu mesmo né, que participou da finalização do Veneno do Café. O que constitui a minha relação mesmo são as pessoas, os profissionais que são vocês, porque se eu for pensar na instituição a gente ainda vai manter aquela relação fria, porque é uma emissora, mas são vocês que fazem a emissora, então depende muito de como vocês nos recebem, né... a forma como eu sou recebida hoje é muito diferente da forma como eu fui recebida na primeira vez que eu fui no Radar, né... (Pâmela participou do programa Radar durante a adolescência como entrevistada, foi sua primeira participação em TV)... então tem toda uma construção da minha carreira... da minha história, porque é a emissora que mais fortaleceu a minha carreira. Eu sempre digo que a importância da TVE e da FM Cultura é que elas fortalecem muito a cultura local, e ali não tem assim essa diferença se é samba, se é rap, se é erudito, eu entendo que tudo que vocês consideram dentro de uma cena vai lá e fortalece, então isso é fundamental. E a questão afetiva eu acho que na verdade é com esses profissionais que fazem a TV e a FM Cultura. Como a minha carreira ela é muito racializada, é pautada na questão de negritude e mulheres, é importante pra mim encontrar profissionais que me recebam entendendo a política do meu trabalho. Mesmos os profissionais não negros, quando eles entendem o meu trabalho e recebem, respeitam e acreditam nessa pauta que eu tô trazendo, também é diferente. Porque daí tu não se sente um “ET” falando sobre as coisas não, as pessoas acolhem. A última vez que eu fui na TVE foi agora no especial de Carnaval de 2022, e depois fui no programa do Messias González na FM Cultura e ele foi super receptivo, ele quis saber como que era o meu processo de composição, como que era trabalhar nessa linha das mulheres e tal, mesmo quando eu trago a temática das africanidades, negritude no Rio Grande do Sul ou mesmo quando eu denuncio a questão do racismo, é preciso que esses profissionais da comunicação recebam e acolham aquilo. Claro que isso é diferente hoje, porque já se falou tanto nisso, é uma pauta na atualidade tão dada que hoje em dia tu já não se sente mais estranho falando disso, então isso é fundamental também. As emissoras vão mostrando os caminhos, as pessoas vão vendo, e com o tempo vão reconhecendo. Eu queria deixar registrado esse fato de ter participado dos 33 anos da FM Cultura e ter sido uma das artistas locais com mais destaque na programação atual. Às vezes eu vou no Youtube e olho os programas que eu participei lá e gosto, porque isso também mostra o meu caminho. Tem um programa que eu adoro ver que é um especial sobre o Wilson Batista que eu fui lá divulgar, aquilo ali é registro que

mostra toda a minha trajetória, mostra a roupa que eu vestia há muito tempo atrás, mostra a forma como eu cantava anos atrás, que tipo de samba eu cantava naquele momento, com quem eu estava. Tem toda uma construção histórica né, e quando vê a tua vida está ali registrada, vê que está ali toda a tua carreira artística, assim como uma Globo registrou Beth Carvalho, Elza Soares no Sudeste, a TVE e a FM Cultura são o que temos de melhor aqui. Por isso eu acredito que sim, o Estado e o Governo têm que valorizar as emissoras, tem que manter as políticas públicas que possam cada vez mais trazer excelência para as suas estruturas, porque elas fazem esse registro histórico do que está acontecendo na cidade. Por exemplo, se eu quiser pesquisar sobre a Zilah Machado, quem é que vai ter os arquivos das entrevistas dela ou de outros artistas como o Giba Giba? Só quem se interessou pela carreira deles, só quem que fez esse trabalho de curadoria, de trazer esses artistas para TV e pra Rádio, e ali se contou momentos ímpares da história deles, e hoje eles já não estão mais aqui conosco. Estamos passando por uma pandemia, assim como eu estou podendo hoje dar essa entrevista, eu podia simplesmente não estar, pois o vírus matou muita gente, levou muita gente embora, então o que fica de registro nos programas é fundamental pra preservar a nossa história. Então acho que vale cada vez mais tocar nessa tecla, da importância das emissoras, delas existirem e de serem valorizadas enquanto patrimônio, enquanto um espaço público, tem que investir grana nessas estruturas. (Pâmela Amaro, entrevista, 05/04/2022).

Outro artista que também esteve recentemente - no dia 18/05/2022 - nos estúdios da FM Cultura é o violonista gaúcho Yamandu Costa, na atualidade um dos violonistas de 7 cordas do Brasil de maior reconhecimento mundial.

Yamandu tem uma ligação histórica com as emissoras. O servidor com mais de 40 anos de serviços prestados à radiodifusão pública, José Manoel da Silva, conta durante a nossa entrevista que o pai de Yamandu, que também foi musicista, há muito tempo atrás, se apresentava na TVE com o grupo Os Fronteiriços, e diz que se lembra do Yamandu ainda criança frequentando os espaços.

As minhas primeiras lembranças com o violonista remontam ao começo da minha adolescência; a primeira vez que eu o vi foi na televisão no programa do Jô Soares da TV Globo no início dos anos 2000. Alguns meses depois eu o reconheci no elevador de um shopping de Porto Alegre. Anos depois fui assisti-lo ao vivo em um *show* seu com o clarinetista Paulo Moura em Porto Alegre. Já por meados de 2009 eu o conheci pessoalmente, quando ele veio a Porto Alegre e visitou a Oficina de Choro do Santander Cultural junto com o Bandolinista Hamilton de Holanda. Na ocasião, ele estava sem violão e pegou o meu emprestado para tocar o movimento Chiquinha Gonzaga da Suíte Retratos de Radamés Gnattali.

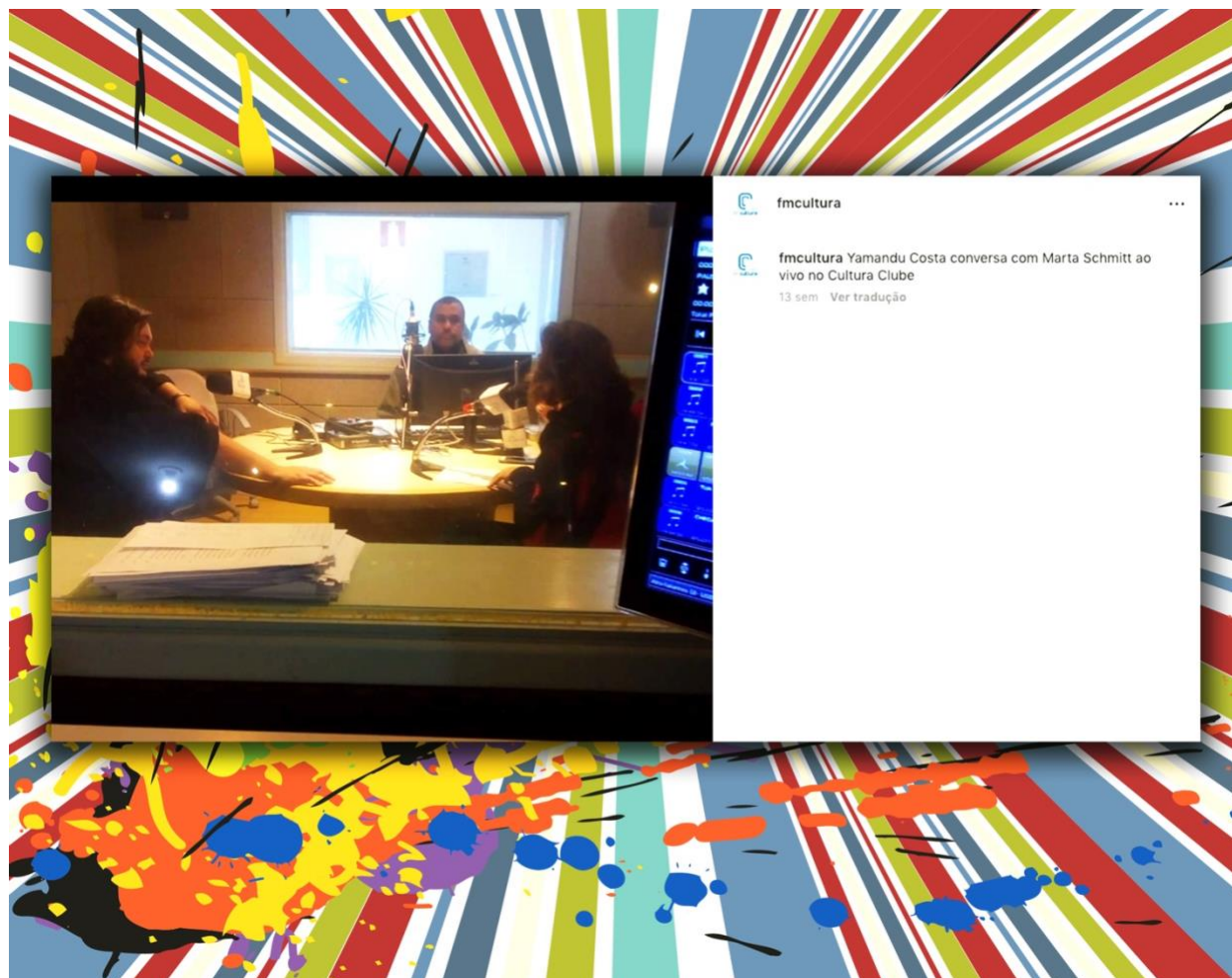


Figura 27: Yamandu Costa nos estúdios da FM Cultura em 18/05/2022. Captura de tela.

Alguns anos depois, em 2014, quando eu já trabalhava nas emissoras, ele veio a Porto Alegre, e nos encontramos novamente em uma roda de choro, eu estava acompanhado do bandolinista gaúcho Elias Barboza, que nos apresentou. Pouco tempo depois eu estava caminhando na rua Venâncio Aires, no bairro Cidade Baixa pela noite, e encontro Yamandu aleatoriamente, ele estava com o braço enfaixado. Com o semblante visivelmente preocupado, ele me reconhece e me conta que havia sofrido um acidente em casa, que tinha ocorrido uma lesão no pulso.

Desde essa ocasião acabamos nos encontrando em algumas outras situações, sempre que ele visita as emissoras ou em eventos/reuniões musicais informais, ele passa a me tratar amigavelmente. Nas suas diversas visitas à TVE e à FM Cultura conversamos sobre música e violão. Levo Yamandu para estúdio que eu trabalho, onde mostro algumas músicas minhas de

violão que eu havia produzido para a FM Cultura e para o programa Galpão Nativo da TVE-RS. “Ficou bonita essa!”.

Yamandu, mesmo sendo um dos músicos gaúchos de maior destaque do mundo, não deixa de privilegiar a TVE e a FM Cultura até os dias de hoje e considera elas importantíssimas, conforme depoimento divulgado na página do Facebook do Movimento dos Servidores da TVE e da FM Cultura em 2016, quando ele marcou sua presença na luta contra o desmonte:

“Estou aqui para expressar o meu sentimento de luto pela TVE e pela FM Cultura, instituições que ajudaram tanto a vida da gente e a informação nesse país, não é uma perda só para o Estado do Rio Grande do Sul, é uma perda enorme para o Brasil. É uma das coisas mais importantes que nós sempre tivemos aí no Sul e está tendo esse tratamento. Estou com o sentimento muito ferido e espero que alguma coisa se faça para conseguir reverter toda essa situação”. (Yamandu Costa depoimento contra o desmonte da Fundação Piratini em 23/11/2016).

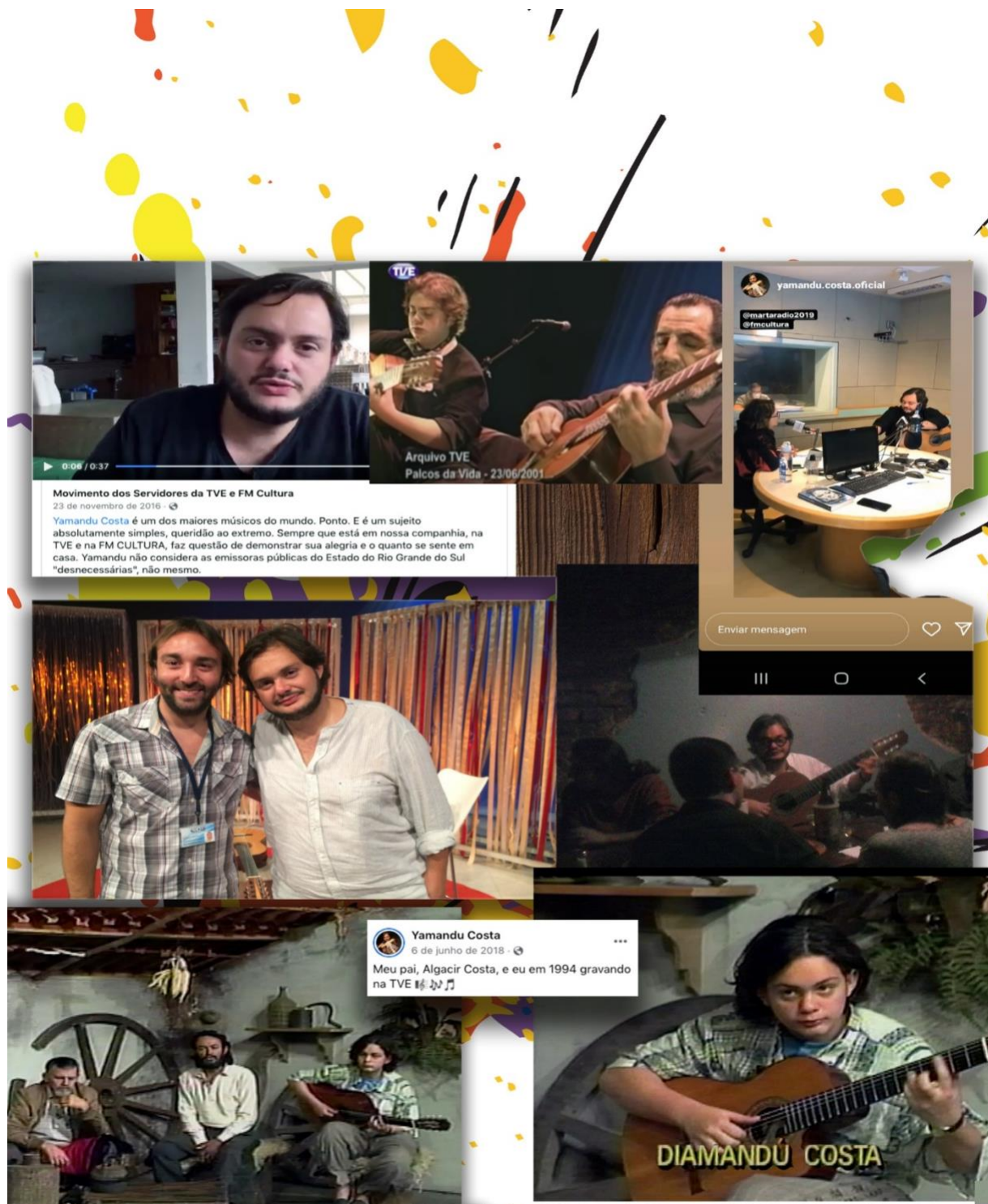


Figura 28: Yamandu Costa frequentando as emissoras em diversos momentos da sua carreira, de 1994 até 2022. Acima, à esquerda, em vídeo-depoimento contra o desmonte. No meio, registro de alguns encontros comigo na TVE-RS, em uma roda de choro em Porto Alegre. Abaixo, tocando com seu pai Algacir Costa no programa Galpão Nativo apresentado por Glênio Fagundes, falecido em 2022. Montagem de imagens do meu acervo pessoal e do arquivo da TVE-RS.

Tanto as minhas histórias com Pâmela Amaro quanto as com Yamandu Costa são apenas dois exemplos de um diferencial importante e bastante significativo que o conceito de comunicação pública, feito por servidores públicos, carrega em relação ao setor de comunicação privado, a construção de relações humanas que, com o passar dos anos, vão sendo solidificadas e sedimentadas, criando laços de conexão, memória e afetividade tanto da parte dos servidores para com os artistas quanto da parte dos artistas para com os servidores. Quando colocamos a figura da instituição TVE e FM Cultura na equação somada às relações dos servidores com os servidores, talvez tenhamos o que Feld (2012, p.161) chamou de “um triângulo acustemológico ligando lugares à cosmologia através do som”. As emissoras não são instituições frias, dentro dos prédios circulam centenas de pessoas e junto com esse processo há a construção de um grande conhecimento relacional acustemológico. Acredito que a dimensão da comunicação pública também está relacionada com *Osettai*.

A cultura japonesa *Osettai* tem mais de 1.200 anos. Suas origens remontam uma rota de peregrinação em uma das principais ilhas japonesas de *Shikoku*, conhecida como *Shikoku Henro*. Essa rota inclui 88 templos que são anualmente visitados por mais de 150.000 pessoas, de acordo com matéria publicada pela emissora pública japonesa NHK (Maiko,2018). *Osettai*, portanto, é relacionado à ideia de servir e ser útil ao próximo, pois nos tempos antigos os peregrinos - que viajavam por longas distâncias e sem as conveniências dos tempos modernos - eram ajudados voluntariamente pelos moradores e através do recebimento de comida e dinheiro.

Embora estejamos bem longe geograficamente do Japão, o conceito de comunicação pública quando sai da academia e é trazido para o mundo real do trabalho e das práticas profissionais, acaba também sendo permeado pela cultura/filosofia *Osettai*, mesmo que indiretamente ou até mesmo através de outra terminologia. É uma alegria para mim ver a Pâmela crescendo na sua carreira artística e saber que tanto eu como a TVE e a FM Cultura contribuimos e a servimos para com a sua bonita caminhada na música, no teatro, na arte, e na sua luta “racializada” e “pautada na questão de negritude e mulheres” (Pâmela Amaro, entrevista).

Também é uma alegria ver Yamandu Costa frequentando a Rádio FM Cultura 5 anos após a tentativa de desmonte promovida pelo Governo Sartori. Os testemunhos positivos desses dois artistas em relação à TVE e à FM Cultura, e o seu reconhecimento da importância do trabalho dos servidores das emissoras públicas do Estado do Rio Grande do Sul para a setor cultural e criativo, também é corroborado por Leandro Maia em entrevista feita para essa pesquisa, onde ele aborda

questões como a sua experiência de gestor frente a uma emissora de rádio educativa vinculada à Universidade Federal de Pelotas, a importância da estabilidade do servidor público como fator fundamental para a manutenção do interesse público, terceirização das emissoras e relações entre rádios públicas, educativas e governamentais:

[...] A FM Cultura é uma Rádio que se caracteriza também por uma curadoria de programação né, também por uma relação entre os seus apresentadores e os artistas né, entre um apresentador, um produtor, jornalistas que conhecem os artistas, sabem das suas trajetórias, dos seus nichos culturais, e conseguem estabelecer um diálogo profundo e de qualidade. Mesmo não sendo um artista conhecido, digamos assim, existe esse carinho de produção né? Em outras emissoras comerciais o artista tem que estar sempre se apresentando... na minha passagem como gestor da Rádio Federal FM da emissora da UFPEL, onde trabalho, fizemos uma parceria muito legal e bastante inédita. Eu peguei uma emissora muito desestruturada, também sem microfone, com uma torre caindo... aquelas coisas. Eu esperava trabalhar na programação e na parte criativa, pensando vinhetas, promoções, sobretudo festivais e não consegui fazer nada disso porque eu estava apagando incêndios, como renovar a outorga da Rádio. Acabei me tornando administrador da Rádio, mas foi muito legal, isso me tornou cada vez mais adepto à causa. Isso influenciou muito a minha radicalidade né, em relação à função e à importância das emissoras públicas. A emissora da Universidade Federal não é uma emissora pública, ela é educativa. Essa distinção entre emissoras educativas, governamentais e públicas é importante. A minha meta era tornar a Rádio da UFPEL uma emissora pública, espero manter essa bandeira, mas ela ainda é uma Rádio vinculada ao gabinete da reitoria, e às vezes isso é bom pois podemos pedir verba direta. Então também te falo porque tive uma breve uma experiência de gestor, eu acho que é preciso ter um equilíbrio assim, da maneira como as coisas estão não é possível mais fazer toda a programação das emissoras só com os funcionários, mas por outro lado eu quero deixar claro que não é possível desenvolver uma emissora pública e fazer política pública sem servidores públicos. É uma coisa meio óbvia né, mas assim, o servidor público precisa de autonomia e de capacidade administrativa e liberdade para poder tocar as políticas públicas, e isso se dá somente pela sua prerrogativa do servidor público, que é ser a pessoa responsável pelo seu local de trabalho, a pessoa responsável pelos seus equipamentos e que responde juridicamente ou judicialmente caso perca um microfone na sua instituição. O servidor público é chave essencial para a engrenagem de uma emissora né, o que a gente sabe é que na virada, na quebra da Fundação, teve esse processo de sucateamento das emissoras, e aí começa a vir gente contratada, terceirizada e aí começa a sumir equipamento, aí o servidor tem que trazer o cabo de casa. O servidor público é essencial porque depende muito dele o sucesso de uma emissora pública, a sua história, a sua continuidade... a prerrogativa da estabilidade do servidor público é o que garante a durabilidade, eficiência, continuidade, execução de política pública e combate à corrupção, ainda mais em um setor delicado como o setor da comunicação, que lida com mídias, com indústrias criativas, com *royalties*, com um universo que move montanhas em termos de recursos financeiros, de imaginários. Então, servidor público é essencial, não é possível fazer uma emissora sem servidores públicos, parcerias são muito legais e eu iniciaria parcerias entre emissoras públicas, e foi o que a gente fez na parceria entre a Federal FM e a FM Cultura naquele período de 2013. O legal não é só fazer retransmissão de programação, mas também a possibilidade de se fazer produção conjunta, de trocar repertório, de trocar programas. Agora, imagina, se a gente pegar só as rádios universitárias educativas com finalidade universitária. Nós temos aqui, por exemplo, Rio Grande, Santa Maria, Passo Fundo, Ijuí, Pelotas, e estou falando das básicas. Então, o circuito de emissoras públicas é algo que responde a essa demanda da terceirização, entendeu? A simples terceirização ela pode ser pontual né, como um convênio, talvez não seja possível o servidor da Rádio fazer um festival, daí penso que é válido terceirizar uma função para questões que não

são essenciais e internas da Rádio como ações promocionais, parcerias e tal né, essa tem sido a minha opinião. A iniciativa privada não faz milagres por si, ela não fabrica dinheiro, e estamos aqui lidando com o objeto da emissora pública que trata justamente desse direito à comunicação, o direito à diversidade de repertório, da diversidade de sotaques, um ecossistema, uma ecologia da informação e da cultura. E isso só pode ser realizado por uma emissora pública com servidores públicos estáveis e que não sejam ameaçados. Não tem como fazer comunicação pública de forma voluntária ou meramente terceirizada. É preciso ter um núcleo muito bem estabelecido de funcionários, de servidores, pessoas concursadas, pessoas qualificadas e comprometidas com dedicação específica para essa atividade. (Leandro Maia, entrevista, 07/04/2022).

Leandro Maia tocou em diversos pontos interessantes. Muito mais poderia ser refletido sobre a terceirização dos serviços públicos de radiodifusão e os impactos decorrentes na programação musical e na própria relação acustemológica entre servidores, as emissoras e a classe artística-musical. Também poderíamos discutir sobre a questão financeira e se de fato existe uma relativa “facilidade” de se conseguir verba quando uma emissora de rádio se encontra sobre a administração direta do Estado em relação à administração indireta, trazendo como pano de fundo o atual projeto de investimentos proposto pelo Governo do Estado. Embora todas essas pautas sejam muito importantes, provavelmente dentre todos esses assuntos, o ponto que eu considero mais fundamental para ser discutido aqui nessa pesquisa é a questão das parcerias entre as emissoras públicas de radiodifusão e as universidades públicas, pois como já foi mencionado, tentou-se ao longo do trabalho e do curso que fosse efetivada uma parceria entre o grupo Etnomus e a FM Cultura.

5.5 - Universidades públicas x emissoras públicas: o grupo Etnomus e a FM Cultura

Conforme já relatado por interlocutores dessa pesquisa como Daniel Marcílio (entrevista, 18/03/2022), “em 2014 o concurso foi feito para quase 100 empregos, e uma boa parte desse pessoal já saiu, isso sem falar nos antigos...” ou seja, há um grande déficit de pessoal nas emissoras e, por consequência, há uma dificuldade para que na atualidade consigamos ampliar a programação; nesse sentido, outro apontamento trazido por Leandro Maia também é bastante importante: “da maneira como as coisas estão não é possível mais fazer toda a programação das emissoras só com os funcionários”.

Voltando a trazer o conceito de *Osettai* na visão de Kumai (2019) - relacionado à ideia de sermos útil ao ambiente e às pessoas com quem convivemos - busquei ao longo do último ano tentar fazer com que o programa Músicas do Mundo do grupo Etnomus/UFRGS, antes veiculado

pela Rádio da Universidade (UFRGS) - que está desativado desde o início da pandemia – conquistasse um espaço na FM Cultura.

Ao longo dessa pesquisa o campo se mostra em constante transformação e evolução, principalmente durante a escrita da dissertação, o que torna esse processo um tanto quanto desafiador e intenso, pois eu estou ao mesmo tempo trabalhando e produzindo para as emissoras, assim como pesquisando, lendo, entrevistando e escrevendo. Gostaria de poder estar agora falando em um tom no qual fosse possível celebrar a consolidação de alguns programas no ar, já dentro da programação da FM Cultura. Seria encerrar essa pesquisa com “chave de ouro” pois, ao meu ver, essa parceria entre a área da etnomusicologia com as emissoras públicas e as universidades nunca foi tão importante, e por vários motivos.

Um programa de etnomusicologia dentro de uma rádio pública talvez seja uma das melhores formas de ampliar a pluralidade da programação da Rádio para outras sonoridades e vozes além das que se escutam habitualmente na FM Cultura. Em um contexto de disrupção tecnológica como a que estamos vivendo, em que é extremamente difícil para uma emissora pública conseguir dar conta de se manter em pé de igualdade e audiência com o mercado privado nacional e internacional, é mais importante do que nunca que enfatizemos a natureza do caráter público de uma emissora pública. Alguns colaboradores dessa pesquisa como José Manoel da Silva, com mais de 40 anos trabalhando nas emissoras, apontaram caminhos: “...as emissoras precisam fazer aquilo que o mercado não faz...”¹⁰¹ e eu concordo com isso, pois pensando nesse sentido, uma ampliação das parcerias com o setor educativo e com as universidades é fundamental para uma programação mais diversificada e com maior alcance. Conforme demonstrei no capítulo 1, o eixo educativo tem ligação visceral com a própria história das emissoras públicas no Brasil e isso deve ser cada vez mais trabalhado e enfatizado. Pensemos, por exemplo, na situação vivida durante a pandemia, quando a TVE-RS foi utilizada na produção de programas educativos sobre conteúdos do ENEM. Isso contribuiu para que o estudo dos jovens, que simplesmente não tiveram mais acesso presencial às aulas, fosse menos prejudicado. Já pensando no ambiente de rádio, acredito que são raras as vezes em que uma rádio privada ocupa a sua programação com a divulgação de pesquisas científicas, ainda mais na área da etnomusicologia.

¹⁰¹ Fala de trecho da entrevista.

Embora a etnomusicologia permita que façamos “contribuições inusitadas para o pensamento mais amplo, estas contribuições ficam, muitas vezes, ofuscadas pela sua marginalidade entre as disciplinas acadêmicas”. (REILY, 2016, p.12-13).

Devido à pandemia de Covid-19, muitos acontecimentos e eventos ocorreram por meios virtuais, principalmente através de conversas pelos aplicativos Whatsapp, Instagram, Facebook ou em plataformas como o Youtube, Zoom, Skype e Google Meet. Participo ao longo de 2020 e 2021 de diversas *lives* e reuniões sobre o tema da comunicação pública com servidores e colegas da TVE-RS, membros da classe artística e sociedade civil, agentes políticos e jurídicos significativos e relevantes para a área. Posteriormente, faço a transcrição de algumas dessas falas, entre elas a de Leonardo Beroldt, reitor da UERGS, o qual discorre¹⁰² sobre a importância dos espaços de comunicação pública para as universidades públicas – ainda mais em tempos de pandemia:

A TVE e a FM Cultura são patrimônios importantes da nossa história, da nossa cultura, da comunicação pública no Rio Grande do Sul. A gente, quando faz essa discussão, essa reflexão, traz isso para o âmbito da Universidade, pensando na proposta que me foi feita como reitor da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Como eu vejo o papel da TV e da FM Cultura... a relação que elas têm com a educação... e a gente pode contextualizar nesse momento de pandemia o qual estamos vivendo. A UERGS vem enfrentando toda essa adversidade da pandemia, do isolamento, desde março de 2020, e vem trabalhando aí, tentando encontrar alternativas para não ficar parada, não cruzar os braços e continuar o processo de educação, o processo de formação, ou seja, continuar a nossa missão enquanto Universidade. Para isso, nós fizemos todo o processo de formação continuada dos nossos professores no uso das ferramentas de ensino à distância, para que a gente pudesse repensar juntos uma retomada, mesmo que remotamente. Estamos vivendo uma experiência de ensino remoto com todos os desafios implícitos...então a gente tem consciência de que, muitas vezes, mesmo que se faça todo esforço de tentar ofertar, continuar a ofertar um ensino de qualidade, a garantia da inclusão plena ela não está posta, né? E aí eu trago então para nós refletirmos o papel desses instrumentos como, por exemplo, uma TVE e uma rádio pública como a FM Cultura... hoje eu vejo a TVE prestando um importante serviço para a educação básica através do programa do Pré Enem. Que importante serviço está se prestando para esses estudantes, que neste momento estão confinados em casa e não tem acesso à escola e a TV cumprindo esse importante papel... se a TVE nesse momento não atende 100% dos municípios do Estado isso tem muito a ver com um processo de desinvestimento do Estado. Eu sei que normalmente isso é uma escolha, e que o motivo alegado é que não há dinheiro, mas alguns Estados da Federação não estão quebrados, em alguns Estados da Federação todas as rodovias estaduais estão em perfeitas condições, por exemplo, e na escola tem alimentação exemplar... veja as sucessivas políticas de renúncia fiscal... acredito que quando o Estado abre mão de captar recursos públicos, para reinvestir na qualidade do serviço público, isso também tem como consequência, em alguma medida, a redução de receitas e a precarização do serviço público... a TVE e a FM Cultura, num caso como esse agora (pandemia), seriam importantes instrumentos associados à Universidade para quê, além do que está sendo feito, também utilizar dessas estruturas, dos estúdios da TV e da

¹⁰² Evento disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ti-2k9Gm0FM&t=2679s>>

Rádio para podermos gravar videoaulas podermos transmitir programas e além, pensando em um projeto de médio e longo prazo... uma Universidade, ela tem por natureza a produção e a reprodução de conhecimentos. E quem produz e reproduz conhecimento também tem necessidade de divulgar o conhecimento acadêmico produzido na Universidade!... então, claro, que ter um veículo de comunicação né, instrumentos de comunicação de massa e um canal aberto com certeza ele dá um poder, uma potência muito maior de nos comunicarmos; isso, associado a uma instituição de educação, com certeza dá um outro *status* para o próprio trabalho da Universidade. Temos que pensar para a frente, pensar em aproximar cada vez mais a Universidade de estruturas como a TVE e a FM Cultura, isso pode ser útil para ambas as instituições, mas acima de tudo é importante para a sociedade, é um serviço qualificado para atender as demandas dela. Eu tenho acompanhado o próprio comitê científico que tem dado suporte ao Governo do Estado em relação à Covid-19, acompanho o trabalho do comitê, acompanho a discussão dos especialistas né, e nós temos ali um quadro de especialistas da mais alta qualificação no Rio Grande do Sul, são especialistas de hospitais universitários, hospitais-escolas, hospitais referências de universidades e centros de saúde das melhores universidades do Rio Grande do Sul, e a gente percebe ao mesmo tempo a dificuldade da comunidade científica de comunicar sobre o que a ciência tem de conhecimento sobre a Covid-19, há uma dificuldade muito grande de se comunicar para a sociedade... no Brasil vivemos uma sociedade fraturada. A maior parte da população sequer sabe o que se passa no seio da comunidade científica. A Universidade também tem uma necessidade de comunicar aquilo que se produz ali, traduzir o conhecimento científico, que hoje ainda é um conhecimento hermético, que está circunscrito aos *papers*, aos artigos publicados em revistas científicas. Isso precisa ser traduzido e ressignificado para uma linguagem em que a sociedade entenda... há a necessidade de se fazer uma educação, ou reeducação sobre o que a ciência produz para o conhecimento da sociedade, popularizar, digamos assim, o conhecimento científico para a sociedade. A TVE e a FM Cultura podem ter um papel muito importante nisso, o Estado pode ganhar muito com isso, e quando eu falo da Universidade não estou falando exclusivamente da UERGS, claro que há uma facilitação, uma aproximação pelo fato de a UERGS ser do Estado, mas evidentemente estou falando em um arranjo pensando no conjunto das Universidades poderem contribuir com a grade de programação tanto da TV quanto da FM Cultura. De um modo geral, era isso que eu queria trazer para a gente poder refletir, obrigado. (Leonardo Beroldt, entrevista, 15/08/2020).

Uma das soluções colocadas à mesa depois da aprovação do Projeto de Lei nº 246/2016 foi a tentativa de se pensar em uma estratégia que vinculasse as Fundações à UERGS. O jornalista da TVE-RS, Daniel Marcílio, acompanhou todo esse processo e relata que:

Uma das maneiras de resolvermos a situação das Fundações seria potencializar a UERGS de modo a colocar todas as Fundações dentro de uma estrutura universitária. A gente tem conversado desde então com o reitor (Leonardo Beroldt) para ver se isso seria possível. Isso inclusive seria bom para qualquer gestor que quisesse colocar isso como política pública. Imagina colocar uma TVE e uma FM Cultura dentro de uma estrutura universitária, seria valorizar a universidade em possibilidades de divulgação, em pautas, e seria um alívio para nós também porque assim ficaríamos dentro da administração indireta novamente..., mas é uma construção política lenta. O pessoal da UERGS não consegue avançar muito nesse projeto, já que a UERGS tem um corpo de funcionários pequeno em relação ao tamanho da Universidade, então não existem pessoas que possam tocar esse projeto adiante. Nós até o momento conseguimos montar uma pequena carta de intenções, um pré-projeto com pontos positivos que poderiam ser avaliados caso a UERGS abraçasse as emissoras. Essas discussões não avançaram porque existe também

um limite até onde nós conseguimos ir, enquanto Movimento dos Servidores, já que essa ideia depende não só do reitor da UERGS, mas de um amplo apoio institucional e das gestões governamentais ocupadas pelos cargos comissionados. A nossa ideia seria colocar as emissoras dentro da estrutura da UERGS, mas mantendo uma certa autonomia, a gente não deixaria de ser uma emissora com esse viés da comunicação pública, manteríamos a nossa grade de programação e também ajudaríamos na construção dos programas de uma TV Universitária. Também poderíamos trabalhar na possibilidade de criação de novos cursos universitários e incentivar a criação de uma nova escola de comunicação e produção audiovisual. (Daniel Marcílio, entrevista, 18/03/2022).

Acredito que, caso as emissoras estivessem sob a administração indireta do Estado, certamente o programa Músicas do Mundo, do grupo Etnomus/UFRGS, já estaria no ar. Durante as últimas tentativas de negociação o processo de inserção do programa na FM Cultura acabou “trancando” ao passar pelo crivo de um Procurador-Geral do Estado, o que eu considero algo completamente descabido e desproporcional, um exemplo claro de ingerência governamental e estatal na autonomia de programação da FM Cultura.

A atual diretoria se mostrou interessada em colocar o programa no ar, mas na atualidade os poderes de decisão da programação e da formação de parcerias entre as emissoras com a sociedade estão nas instâncias superiores da hierarquia governamental. Outro motivo, atual, das dificuldades encontradas nessa tentativa de parceria entre o Etnomus/UFRGS e a FM Cultura pode estar em questões legais envolvendo o voluntariado de pessoas nas emissoras, algo que no momento dessa pesquisa se encontra em processo de ajustes na esfera governamental e que tem gerado questionamentos pelo quadro de funcionários, porém, isso está fora do escopo de análise dessa pesquisa.

Araújo (2020) faz importantes questionamentos nos debates envolvendo a esfera política e a pesquisa em música no “Brasil pós-2016”. Quem age hoje na *interface* entre as políticas para a pesquisa em música e o fazer musical e a quais público(s) se dirige? A demora de mais de um ano para a aprovação da entrada de um programa de etnomusicologia na FM Cultura - uma rádio pública - demonstra em um certo sentido que o atual governo Leite, embora infinitamente mais aberto ao diálogo em comparação com o seu predecessor, ainda opera sobre uma lógica privatista, ou seja, na prática parece que está se confirmando o que escreveu o autor (ARAÚJO, 2020, p.34), “a pesquisa em música pouco parece interessar ao Estado brasileiro sob hegemonia privatista, e menos ainda num contexto de recessão econômica e incerteza como o atual”.

De qualquer forma, importantes avanços têm sido feitos pelo Governo Leite, as emissoras saíram da UTI, estão frágeis, mas aos poucos se recuperando. Acredito que essa parceria entre o

Etnomus/UFRGS e a FM Cultura irá ocorrer em um futuro breve, e se não agora, certamente ocorrerá no dia em que as emissoras saírem do “guarda-chuva” da Secretaria de Comunicação do Estado e voltarem a ter total autonomia de programação. Também advogo pela volta do Conselho Deliberativo que também é importantíssimo para que se garanta o caráter público da programação.

Ao final, acredito que para serem eficazes, todas essas futuras experiências educativas nos meios de radiodifusão, bem como as parcerias entre universidades e emissoras públicas, devem ser pensadas levando em consideração ações mais abrangentes e uma concreta integração com a Internet e a dimensão tecnológica, na atualidade parte integral e cotidiana da vida das pessoas, sem isso provavelmente não alcançaremos grandes resultados.

Basta lembrarmos a visão de Horta (1973, p.117) que deixou constatado já há quase 50 anos atrás que o período de 50 anos de radiodifusão educativa no Brasil, por ele analisado, foi “suficientemente longo para suscitar grandes desilusões”. Para o autor, os resultados obtidos através do uso do rádio como instrumento de educação ficaram “muito aquém das esperanças nele colocadas”, pois embora tenha tido sucesso como “instrumento de transmissão do conhecimento ou de instrumentação, ele se mostrou muito pouco eficaz quanto à conscientização e à mudança de atitudes das pessoas e comunidades atingidas”; ele conclui o seu trabalho apontando a necessidade de iniciativas e atividades mais amplas junto às comunidades do que a “simples” emissão de programas de rádio.

CONCLUSÃO

A etnomusicologia foi historicamente evoluindo, adaptando e mudando as suas abordagens epistêmicas, teóricas e metodológicas. Esse processo se deu desde a sua concepção, enquanto disciplina no período de conquista colonial dos europeus, e segue até o presente, sempre em busca de um melhor entendimento sobre o papel do pesquisador e dos seus colaboradores, tanto no texto quanto no trabalho de campo.

Nesse período histórico que engloba o desenvolvimento da etnomusicologia e as suas irmãs, como a antropologia, alguns autores marcaram época. Figuras como Bronislaw Kaspar Malinowski - na necessidade de legitimar o fazer antropológico - ganharam notoriedade e autoridade ao tentarem alçar a antropologia para o mesmo *status* das ciências exatas, sistematizando a escola funcionalista e a observação participante como método. Dentro da escola funcionalista etnomusicológica, temos Alan Merriam como um dos principais expoentes. Em que pese as críticas à escola funcionalista trazida por autores como Chernoff (1989), alguns conceitos ainda permanecem válidos; como um certo guia padrão para pesquisas que aspirem aos objetivos sistemáticos da etnografia científica, por exemplo, a relevância da teoria para o método, a importância de formularmos explicitamente nossos objetivos de pesquisa, de mantermos uma familiaridade com a metodologia e uma cristalina compreensão de quais métodos podem contribuir mais precisamente com os nossos problemas em campo e a importância de considerarmos os dados relevantes já publicados, incluindo materiais que dão sustentação às nossas hipóteses e, em caso de pesquisa em culturas diferentes da nossa própria, à literatura etnográfica.

Mais adiante surgiram outros autores que se autodenominaram pós-modernos, como James Clifford e Clifford Geertz. Esses autores tiveram grande impacto na antropologia, uma vez que questionaram e propuseram a desconstrução deste *modus operandi* funcionalista do fazer antropológico, trazendo novas alternativas de escrita etnográfica e questionando a própria natureza da cientificidade, algo que Merriam buscava com afincos em seu trabalho. Esses autores propuseram novos referenciais para a disciplina da antropologia através da criação de uma linha teórica denominada antropologia interpretativa. Nessa corrente, os parâmetros para a definição do que é científico reside na estruturação lógica da pesquisa e no entendimento do fenômeno a ser estudado. Eles também apontaram para algumas tendências que seguem atuais na etnografia

moderna, como a construção de textos etnográficos polivocais, onde procura-se colocar os informantes nativos como construtores ativos de sua realidade.

Posteriormente, as obras de Clifford e Geertz foram criticadas e acusadas de representarem estruturas de poder repressivas como as colonialistas e imperialistas. Essa crítica veio por autoras como Lila Abu-Lughod (2018) e trouxe profundos questionamentos em temas como luta anticolonial, feminismo, política e fronteiras. Ela marca a inauguração de um novo marco teórico na disciplina da antropologia, onde fica em evidência a dimensão da posicionalidade dos autores no texto, indo além da postura parcial que havia sido um marco de autores como Clifford e Geertz.

Esse período provocou profundas transformações e reflexões autocríticas nas ciências humanas, incluindo a própria disciplina da etnomusicologia e é nesse turbulento contexto que surgiu o célebre livro *Shadows in the Field* cujos autores propuseram uma etnografia reflexiva, dando ênfase na experiência ao invés da representação, incluindo aí as suas próprias posturas epistemológicas, suas relações com as práticas culturais e os indivíduos estudados e até as relações dos mesmos com as suas práticas culturais, incluindo formas interativas de realização de etnografias virtuais pela Internet.

Ao longo da última parte desse trabalho, busquei ir um pouco além do que havia sido proposto nos capítulos anteriores, que teve como foco maior aspectos musicais, políticos, históricos e temas relacionados à área da comunicação pública. Nesse capítulo final acabo expondo ao leitor detalhes íntimos e pessoais da minha vida e, conseqüentemente, trazendo um pouco da minha posicionalidade como uma forma de localizar o meu olhar sobre os temas abordados nessa pesquisa. Nesse processo procurei dar voz aos interlocutores que entrevistei e convivi, alguns por um período de quase 8 anos ou mais.

Nesse sentido é importante ressaltar alguns conceitos já expostos nessa pesquisa; só a dimensão da posicionalidade não basta para cobrirmos toda a diversidade polifônica de vozes que compõem e que já compuseram as emissoras públicas, tanto no presente quanto no passado, através do seu arquivo, “é necessário que tenhamos flexibilidade sobre as nossas posições e nossas escolhas metodológicas e epistêmicas”. (BRITO; ORNAT, 2021, p.10).

No caso do arquivo da Fundação Piratini há ainda de se considerar o fato de que, infelizmente, os diversos incêndios do passado somado à desgravação das fitas dos arquivos promovida por ex-gestores como Bibó Nunes - segundo o relatado por interlocutores - fez com que muitas dessas vozes, sons e músicas do passado tenham sido silenciadas para sempre.

Acredito que exista uma necessidade de continuação dessa pesquisa, não só para ajudar na salvaguarda do arquivo e futura digitalização do mesmo, mas também para ampliar essa polifonia de vozes existentes dentro das emissoras. Cada um dos interlocutores abordados durante esse trabalho agregou um tipo de conhecimento único, através da sua visão de mundo, e tenho certeza que há muito mais conhecimento científico para ser construído a partir do ambiente da comunicação pública, tanto na esfera regional quanto na global. Assim como os autores (BRITO; ORNAT, 2021, p.10) sei que “o processo de dar voz é uma via de mão dupla” e, como forma de remediar a universalização dos argumentos construídos ao longo dessa pesquisa, procuro deixar clara a minha posição; também faço um esforço no sentido de tentar apontar aonde eu pretendo chegar com ela. Mesmo assim, acredito que tenha sido inevitável de evitar nesse processo algum tipo de silenciamento, ainda mais que trato aqui de analisar ambientes institucionais/políticos e que naturalmente englobam uma enorme diversidade de lentes e visões de mundo. Seriam necessárias muitas outras pesquisas, dissertações de mestrado e teses de doutorado para dar conta de cobrir toda a diversidade de vozes do presente e do passado existentes na TVE e na FM Cultura.

Espero que esse trabalho como um todo venha a inspirar outros pesquisadores para a realização de futuras pesquisas, principalmente, dentro do que me arrisco a chamar de uma etnomusicologia da comunicação pública, já que esse universo é o motor desse trabalho.

Existem dois tipos de problemas, os internos e os externos. Há algumas exceções, mas geralmente não temos nenhum tipo de controle sobre os nossos problemas externos, como por exemplo o caso da manutenção dos empregos dos funcionários da TVE-RS e da FM Cultura. Isso depende de uma decisão do Supremo Tribunal Federal. É a mais alta corte do país, e eu não tenho nenhum tipo de conexão pessoal com a alta esfera jurídica nacional, portanto, o meu poder de influência perante as decisões da corte na esfera prática é basicamente nulo.

Outra saída para a resolução dos diversos problemas que ocorrem nas emissoras públicas, aqui apontados, pode ser alcançada pela luta política. Nesse sentido, a minha arma principal é o voto, mas novamente é uma questão que, em última instância, foge da minha alçada. Nem sempre os políticos, partidos e ideologias a favor da luta pela manutenção das emissoras chegarão ao poder. A luta política é uma construção coletiva e eu não tenho controle eficaz e nem grandes poderes sobre os rumos efetivos que o país irá tomar.

O fato é que a atuação e a promoção de mudanças efetivas na esfera social em nível “macro”, é algo extremamente difícil de ser feito, quando não impossível. Mas grandes mudanças

podem ser feitas no nível do “micro”. Digo isso pois os problemas internos, por mais que tenhamos ajuda externa para tentar solucioná-los, em última instância cabe a nós lidarmos com eles. Estou aqui falando de problemas comuns à existência humana, envolvendo questões emocionais, psicológicas, biológicas e físicas. Como lidamos com nós mesmos? Como se dá essa relação de diálogo interna? Como resolver as questões internas?

Existem diversas ferramentas que podem auxiliar na resolução dos nossos problemas internos, por exemplo, a opção de buscarmos ajuda externa com profissionais, para aqueles que podem pagar por ajuda especializada. Se não quisermos ou se não tivermos condições de pagar esse auxílio, é possível buscarmos informações úteis em livros, vídeos, técnicas e conversas, mas isso pode acabar sendo um tanto quanto exaustivo e custoso, pois existe uma infinidade de opções. Na prática, muito depende da situação e do tipo de problema que se busca resolver. Nem todo tipo de problema tem solução efetiva, pragmática e/ou viável, como é o caso de uma lesão permanente, mas, de um modo geral, quase sempre é possível fazermos alguma coisa na busca de uma solução ou alívio para os nossos problemas internos, por mais minimamente eficaz que seja.

A questão das deficiências físicas e mentais, não só no âmbito da música mas sob uma perspectiva global - incluindo aí a busca pelos seus significados sociais, culturais e políticos - é muito importante de ser abordada e estudada, pois é uma situação que em algum grau pode atingir a todos nós, seja no presente ou no futuro, direta ou indiretamente quando, por exemplo, não temos nenhum tipo de deficiência, mas convivemos ou construímos algum tipo de relação com alguém que se enquadra nessa situação. É uma dimensão que simplesmente existe e pode afetar a todos os seres humanos, independentemente de sua orientação filosófica, ideológica, religiosa, espiritual, ou de qualquer titulação, cargo, cor de pele, raça, etnia, idade, gênero ou posição social-financeira.

Em última instância, toda a solução para os nossos problemas internos - quando possível - passa necessariamente pela questão do autoconhecimento. Nesse sentido, a filosofia *kintsugi* é útil, pois nos ensina que o processo de libertação de um passado negativo, conflituoso e/ou traumático só é possível através da prática da aceitação dos fatos e das consequências, e isso é algo extremamente desafiador de ser feito, na medida em que é um processo complexo, intransferível, interno, espiritual, físico, emocional e, muitas vezes, um tanto quando doloroso.

A grande maioria das pessoas jamais vai conseguir se libertar das amarras do seu passado, é uma luta diária, e, no meu caso, a conexão com as práticas musicais, com a etnomusicologia, com pessoas e com as emissoras públicas tem sido fundamentais para um quadro de evolução e

melhora. Acidentes, problemas e situações dramáticas acontecem, podem fazer parte do curso natural da vida, e, na ampla maioria das vezes, quando não é possível prevenir, só cabe a remediação, evitar cair nas armadilhas de auto vitimização e procurar lidar da melhor forma possível com as consequências dos fatos, por mais traumáticos que sejam.

Remoer aspectos negativos do passado e carregar mágoas é algo destruidor e tem efeitos deletérios, mas, ao mesmo tempo, é importante registrarmos esses acontecimentos, pois isso contribui inclusive para que consigamos refletir e aprender lições com nossos erros que foram cometidos no passado e também para que as futuras gerações consigam acessar esses conhecimentos.

Observar a relatividade do bem, do mal e das coisas negativas ou traumáticas que aconteceram no passado - a exemplo o caso das emissoras de comunicação pública do Estado do Rio Grande do Sul - também pode servir como uma espécie de alerta para terceiros. Nesse sentido, a tentativa de entendimento do porquê essas coisas aconteceram é também importante, pois é um tipo de conhecimento que pode ser utilizado como uma forma de libertação das amarras do passado. A verdade - mesmo sendo relativa - tem que servir para nos libertar do passado, não para nos tornar escravos do mesmo e, muito menos, escravos de ideologias, políticas, pessoas, posições sociais, cargos e instituições.

O caminho é longo e, nessa estrada, compreender que existe por trás das instituições as quais nós fizemos ou somos parte também é muito importante. A dimensão musical - no contexto apresentado ao longo dessa pesquisa - atua como o elo que possibilita a construção de redes de significados e pontes entre a diversidade de assuntos aqui discutidos como a minha memória, sensibilidade, trajetórias institucionais, luta política, apoio, solidariedade e resistência.

Como exemplo, trago registro das minhas memórias tocando samba com os integrantes do Instituto Brasilidades¹⁰³ nos contextos de eventos ligados ao Dia Nacional do Samba realizados na

¹⁰³ Criado em 2009, o Instituto Brasilidades é uma entidade sem fins lucrativos que possibilita o acesso da população a diferentes manifestações, com o objetivo de afirmar a Cultura Popular Brasileira no RS. Para o coletivo, entende-se que a diversidade cultural brasileira é direito fundamental de todo o cidadão gaúcho para o fortalecimento da cidadania e que é fundamental que se reflita sobre as nossas origens de uma maneira crítica, exercendo uma postura construtiva em relação ao que somos hoje, de onde viemos e para onde vamos. Há mais de 13 anos nas ruas de Porto Alegre, o Brasilidades reuniu milhares de pessoas de diferentes regiões, formando um público diversificado e comprovando a demanda por ações desta natureza. Com entrada gratuita e sempre em locais centrais da cidade, as atividades levam à população um conteúdo cultural pouco difundido nas mídias tradicionais, contribuindo para a afirmação do nosso Estado em um contexto nacional e multicultural.

cidade de Porto Alegre. No evento do Dia Nacional do Samba de 2015 tocamos com Monarco da Portela e Guaraci 7 Cordas, dois mestres do samba e ambos infelizmente falecidos nos últimos anos. Já no evento do Dia Nacional do Samba de 2016 os integrantes se uniram novamente e fizeram uma roda de samba em apoio à luta pelas emissoras. Na última foto mostro o registro de uma roda de samba que toquei em 2022, um momento especial para mim pois além de toda a vitória pessoal que é conseguir voltar a tocar em público, também simboliza que estamos a caminho de vencer a pandemia Covid-19.



Figura 29: Montagem de fotos retratando o evento do Dia Nacional do Samba 2015 organizado pelo Instituto Brasilidades com a participação de Monarco da Portela e Guaracy 7 Cordas.



Figura 30: Acima, Instituto Brasilidades no Dia Nacional do Samba 2016 em defesa das emissoras públicas. Abaixo, eu tocando na roda do Instituto Brasilidades em 23/04/2022, depois da desobrigação do uso de máscaras em locais abertos pela Prefeitura de Porto Alegre, sinalizando um enfraquecimento da pandemia da Covid-19. Arquivo pessoal.

A filosofia *kintsugi* nos ensina que é necessário que façamos constantemente um exercício de distanciamento e ressignificação do nosso passado, ainda mais quando ele é permeado por traumas e conflitos das mais diversas ordens. Talvez o caminho mais adequado se encontre no ponto de equilíbrio entre uma aceitação positiva dos fatos, preservação da memória e a celebração do que foi bom e positivo, o que muitas vezes só é possível quando a dimensão do diálogo interno está em equilíbrio saudável.

O tempo não volta, o tempo é implacável, ele não para. Espero que os investimentos prometidos pelo Governo Eduardo Leite cheguem; que as emissoras consigam superar o desmonte promovido por gestões passadas - algumas mal intencionadas - e que consigam se adaptar plenamente aos novos tempos de convergência tecnológica, retomando a sua autonomia, da mesma forma como eu consegui superar as sequelas de um grave acidente, voltando a tocar o violão de 7 cordas, e me re(construindo) todos os dias, com orgulho das minhas marcas, cicatrizes e vivências.



Figura 31: Montagem¹⁰⁴ mostrando acima a evolução da cicatriz da minha lesão. Abaixo, restaurações feita por mestres *kintsugi*.

¹⁰⁴ Montagem original. Arte de fundo “bamboo”. Disponível em: <<https://allwallpapersfree.blogspot.com>> . Data de acesso: 22/08/2022.

O encerramento do trabalho de campo dentro dos arquivos da TVE-RS e da FM Cultura, bem como a própria escrita do trabalho, ocorre no dia 5/7/2022. O fim da pesquisa é simbolizado em um fato etnográfico recente. Há algumas semanas atrás eu fui solicitado por um músico local e cavaquinhista ligado à cena do samba e do choro de Porto Alegre para que eu intermediasse uma relação com um material musical do arquivo das emissoras; ele precisa de acesso a um conteúdo musical que é único da TVE-RS para fins acadêmicos, alguns dos registros audiovisuais de uma participação sua em um show transmitido pela TVE gravados para o programa Palcos da Vida da TVE-RS realizado em dezembro de 2001. Ele me conta que o registro é bastante significativo pois trata-se de um show com a participação de diversos nomes importantes do samba gaúcho como Nego Izolino, Mestre Papai, grupo Flor de Ébano entre outros.

Ao fazer esse intermédio com o servidor Alexandre Leboutte - inicialmente por meios virtuais - fica constatado por ele que o material por mim solicitado ainda não havia sido incorporado ao sistema MAM pela Casa, estava em fita SVHS. O Palcos da Vida é um programa que eu tenho uma lembrança especial envolvendo memória, música e a minha trajetória profissional, pois foi a minha primeira música a ir ao ar como trilha de abertura para televisão, sendo que foi a última trilha de abertura desse programa antes da sua descontinuidade e desmembramento por pessoas ligadas a cargos comissionados junto ao Governo Sartori. Curiosamente, essa mesma trilha de abertura do último Palcos da Vida tem sido o prefixo da FM Cultura desde 2017.

No momento de encerramento da escrita dessa dissertação o material do arquivo que foi solicitado aos servidores das emissoras está sendo digitalizado. Em conversa pelo aplicativo Whatsapp, Leboutte relata que se trata de um show com vários “grupos de samba”. Quais grupos tocaram? Quais autores e compositores? Onde foi feito o show? Como está a qualidade sonora de um material que estava em fita SVHS? Muitas questões a serem respondidas, mas uma pesquisa não pode seguir *ad infinitum*, ela precisa ter um ponto final. O mundo relatado permanece nos registros etnográficos e segue para além, em constante transdução e movimento. Esse tipo de registro, relacionado não só às minhas memórias e trabalhos musicais pessoais, mas principalmente aos registros dos arquivos ligados a cenas culturais específicas, como a música

negra gaúcha e a gêneros como o samba, o choro e o pagode de grupos locais, entre diversos outros, é justamente o que enfatiza e reforça a ideia da necessidade de preservação contínua dos registros e do acervo das emissoras.

Encaminho o término dessa dissertação citando parte do trecho final da tese de doutorado de Pereira (2017, p.165), também conhecida pelo apelido de Baiana, e que foi peça fundamental para que eu conseguisse agregar nessa pesquisa detalhes sobre a construção da identidade musical da FM Cultura: “para não mexer mais no rascunho, interrompo (encerro) essa etapa, convencido de que seguirei com as reflexões e incertezas, consciente da incompletude”.



Figura 32: Foto do arquivo pessoal de Liane onde ela aparece com parte da equipe presente nos primórdios da FM Cultura como Guta Teixeira, Lena, Maria Inês Bertoloto e Ivette Brandalise.

Ora, se a “a vida é um sopro”, como disse Niemeyer, e se nunca teremos controle de todas as coisas e dos acontecimentos que estão em nosso entorno, o único meio de estarmos preparados para tudo é procurarmos viver para a nossa realidade, sempre buscando um alinhamento para com

os nossos talentos e dons naturais ou inerentes. Será esse o segredo para “nos tornarmos água”? Conforme diz o artista marcial, ator, diretor e instrutor de artes marciais sino-americano Bruce Lee em trecho transcrito de um livro publicado por sua filha, a cantora Shannon Emery Lee, presidente da Bruce Lee Foundation:

Esvazie sua mente. Seja amorfo, sem formato, como a água. Você coloca água em um copo; ela se torna o copo. Você coloca água em um bule de chá; ela se torna o bule de chá. Você coloca em uma garrafa; ela se torna a garrafa. Agora a água pode fluir, ou pode colidir! Seja água, meu amigo. (LEE¹⁰⁵, 2020, p.8, tradução nossa).

¹⁰⁵ “Empty your mind. Be formless, shapeless, like water. You put water into a cup; it becomes the cup. You put water into a teapot; it becomes the teapot. You put it into a bottle; it becomes the bottle. Now water can flow, or it can crash! Be water, my friend”

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila. *A escrita contra a cultura (Writing against Culture)*. Equatorial, Natal, v. 5, n. 8, jan./jun. 2018.

ALVAREZ, Valdir. *Ideias Musicadas*. Entrevista Valdir Silva (Valdir 7 Cordas) | TBT do Violão. Youtube, 28/01/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Or5CbHFLEHM>. Acesso em: 18 maio 2022 às 14h.

DEL BIANCO, Nélia; PINHEIRO, Elton Bruno Barbosa. Tensionamentos do viés educativo na origem e atuação do serviço de radiodifusão pública brasileiro. In: DEL BIANCO, Nélia; KLÖCKNER, Luciano; FERRARETTO, Luiz Artur. 80 anos das rádios Nacional e MEC. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. p. 193-211. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/170915/001055246.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 agosto 2022.

ARAÚJO, Samuel. *Praxis sonora en tiempos de incertidumbre; consideraciones sobre los dilemas de la investigación musical en Brasil post-2016*. El oído pensante, v. 9, n. 1, 1970. Dez/2020. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/9848>. Acesso em: 18 maio 2022 às 14h30.

ARCOS, Luis Claudio. *The blockchain technology on the music industry*. Brazilian Journal of Operations & Production Management, v. 15, n. 3, p. 439–443, 2018.

ARONCHI, José Carlos. *Era de Ouro do Mercado Audiovisual: BID aponta a urgente capacitação para os negócios da América Latina e Caribe*. Revista da Set (ISSN 1980-2331). São Paulo. Ano XXXII - No 201 Jan/Fev 2022. Disponível em: <https://set.org.br/publications/revistadaset/revista-da-set-n-201>. Acesso em: 18 maio 2022 às 15h.

ASHTON, Kevin. *A história secreta da criatividade*. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2016.

BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Boletim do Banco Central do Brasil – Relatório Anual 2013*. p. 25. Disponível em: <https://www.bcb.gov.br/pec/boletim/banual2013/rel2013p.pdf>. Acesso em: 18 maio 2022 às 18h22.

BARBAR, Steve in BALLOU, Glen (Org.). *Handbook for sound engineers*. Fifth edition. Burlington, MA: Focal Press, 2015.

BARBOSA FILHO, Fernando de Holanda. *A crise econômica de 2014/2017*. Estudos Avançados, v. 31, n. 89, p. 51–60, 2017.

BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (Ed.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008.

BARZ, Gregory F. 2002. *No One Will Listen To Us Unless We Bring Our Drums! AIDS and Women's Music Performance in Uganda*. In The a Wake Project: Uniting Against the African AIDS Crisis, edited by Jenny Eaton and Kate Etue, 170-77. Nashville: W. Publishing.

BBC, Reel. Terushi Sho, Camelia Sadeghzadeh. *The Japanese art of fixing broken pottery*. Youtube, 5/08/2020. Reino Unido: BBC, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r9LMKGte0UU>. Acesso em: 28 dez. 2021 às 17h.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. 3a ed. São Paulo: Perspectiva; 1992.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Músicas do mundo: etnomusicologia na Rádio da Universidade, AM 1080: encontros interculturais através de repertórios e práticas musicais da América Latina e do mundo*. In: Congreso de la Rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el

Estudio de la Musica Popular - IASPM-AL, XIV,2020. Anais do Encontro da IASPM Rama Latina. Porto Alegre. 2020.

BRITO, Hortência; ORNAT; Márcio José. **POSICIONALIDADE: teoria e prática geográfica nas epistemologias Pós- coloniais, Feministas e Queer**. August 2021. Conference: 7º Colóquio Mulher e Sociedade At: Ponta Grossa, Paraná, Brasil.

BUCCI, Eugênio. **O Estado de Narciso: a comunicação pública a serviço da vaidade particular**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CARVALHO, Edwin dos Santos. **Contribuições de Pierre Bourdieu para o Campo Jornalístico**. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Florianópolis, 2017.

CHERNOFF, J. M. **The Relevance of Ethnomusicology to Anthropology: strategies of inquiry and interpretation**. In: DjeDje, Jacqueline (ed.) *African musicology: current trends*. Los Angeles: Univ. of California Press. Vol. 1. 1989.

CHIGNELL, Hugh. **Public Issue Radio**, London: Palgrave Macmillan UK, 2011.

CORREA, Marcio Guedes. **Concerto Carioca nº 1 de Radamés Gnattali: a utilização da guitarra elétrica como solista**. Dissertação de mestrado. UNESP. SÃO PAULO – 2007.

CORRÊA, Rochele Tonello Zago. **TV Brasil e Redes sociais virtuais**. Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 2013.

DANTAS, Itamar. **Rumos 2015-2016: a trajetória de Raphael Rabello**. Itaú Cultural. 02/02/2017. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/rumos-2015-2016-a-trajetoria-de-raphael-rabello>. Acesso em: 28 dez. 2021 às 19h.

DAUGHTRY, J. Martin. *Belliphonic Sounds and Indoctrinated Ears*. In: ___ Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq. Oxford: Oxford University Press, 2015.

DE STEXHE, Guillaume. IV - *L'expérience du handicap comme seuil d'humanité*. Revue interdisciplinaire d'études juridiques, v. 73, n. 1, p. 131, 2015.

DETTMER, Jamie. *European Public Broadcasters Facing Twin Threats*. VOA. 20/03/2021 – Disponível em: <https://www.voanews.com/a/europe-european-public-broadcasters-facing-twin-threats/6204826.html>; Acesso em 25/03/2022 às 18h50.

DIAS, Roberto Gonçalves. *TVE-RS: A Extinção da Fundação Piratini como configuração de políticas neoliberais no RS entre os anos 2015–2018*. Dissertação de mestrado. UFPEL, Pelotas, 2020. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/6539>. Acesso em: 04 ago. 2021 às 21h.

DINIZ, Ângela Maria Carrato. *Uma história da TV Pública Brasileira*. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

DUARTE, Adriana. *Roquette-Pinto e a rádio sociedade do Rio de Janeiro: Coletâneas de Documentos*. Trabalho de conclusão de curso. Fundação Getúlio Vargas Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea. Rio de Janeiro, 2008.

ECAD. *Informativo*. Abril, 2018. Disponível em <http://www.ubc.org.br/Anexos/Comunicados/0b622c5ca12843b795dbb1b79907daf5.pdf> Acesso em: 04 ago. 2021 às 21h20.

ENLI, Gunn Sara. *Redefining Public Service Broadcasting: Multi-Platform Participation*. Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies, v. 14, n. 1, p. 105–120, 2008.

EVANS, R A; LEAVY, O C; RICHARDSON, M; *et al.* ***Clinical characteristics with inflammation profiling of long COVID and association with 1-year recovery following hospitalisation in the UK: a prospective observational study.*** The Lancet Respiratory Medicine, p. S2213260022001278, 2022.

FARGE, A. ***O Sabor do Arquivo.*** São Paulo: EDUSP, 2009.

FEAMSTER, Nick; LIVINGOOD, Jason. ***Measuring internet speed: current challenges and future recommendations.*** Communications of the ACM, v. 63, n. 12, p. 72–80, 2020.

FELD, Steven. ***Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five Musical Years in Ghana,*** Durham, NC: Duke University Press, 2012.

_____. ***Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression.*** Duke University Press, Durham, 2012.

_____. ***Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five Musical Years in Ghana,*** Durham, NC: Duke University Press, 2012.

_____. ***Alternativas pós-etnomusicológicas: a acustemologia.*** PROA: Revista de Antropologia e Arte, Unicamp, v. 10, n. 2, p. 193-210, jul.-dez. 2020. (Trad. Rafael do N. Cesar; ver. Iracema Dulley). Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/4265>. Acesso em: 02 agosto 2021.

FERNANDES, Marina Rossato. ***Ancinav: Análise de uma proposta.*** Dissertação de mestrado. UFSCar. São Carlos, 2014.

FERRARETTO, Luiz Artur. ***Ivete Brandalise e a mulher no rádio do Rio Grande do Sul.*** Radio no RS. 2006. Disponível em: <http://www.radionors.jor.br/2014/03/ivete-brandalise-e-mulher-no-radio-do.html>. Acesso em 02 de agosto de 2021 às 17h35.

_____. *Rádio – O veículo, a história e a técnica*. 3.ed. Porto Alegre: Doravante, 2007.

_____. *Roquette-Pinto e o ensino pelo rádio: ainda estamos no início do começo*. In: Congresso Brasileiro de Comunicação. Brasília, DF. Anais [...]. São Paulo: Intercom, 2008.

_____. *Por que o rádio brasileiro começou em Recife*. Revista FAMECOS, v. 28, n. 1, p. e. 40142 Porto Alegre, 2021.

FILHO, Laurindo Leal. *Live contra O Desmonte da Comunicação Pública no RS*. Youtube, 19/04/2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eB07t_C6I6I&t=4335s. Acesso em: 19/04/2021 às 21h49.

FOLEY, Sean; KARLSEN, Jonathan R; PUTNINŠ, Tālis J. *Sex, Drugs, and Bitcoin: How Much Illegal Activity Is Financed through Cryptocurrencies?* The Review of Financial Studies, v. 32, n. 5, p. 1798–1853, 2019.

FONSECA, Alexandre Leboutte da. *Os impactos da extinção da Fundação Piratini na saúde dos trabalhadores da TVE e da FM Cultura*. Brasil: Alexandre Leboutte da Fonseca. Youtube, 23/11/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EvzNr9CSaf0>. Acesso em 19.04.2021 às 21h49.

FORNARI, Ernani. *O “Incrível” Padre Landell de Moura*. Porto Alegre: Biblioteca do exército editora. 1984.

FUNDAÇÃO DE CULTURA CIDADE DO RECIFE. SECRETARIA DE CULTURA DO RECIFE. Edital. **EDITAL DE APOIO À OCUPAÇÃO DA GRADE DE PROGRAMAÇÃO DA FREI CANECA FM 2021-2022**, Recife, p. 12, 19 ago. 2021. Disponível em: <<http://www.freicanecafm.org/sites/default/files/inline-files/Retifica%C3%A7%C3%A3o-Minuta%20Edital%20de%20Ocupa%C3%A7%C3%A3o%20C3%A0%20Programa%C3%A7>

%C3%A3o%20da%20Frei%20Caneca%20FM%20-%202021-2022.pdf. Acesso em 19.08.2022 às 12h03.

GALLIER, Eric. *Personalization is the Future of Linear Channels*. Revista da Set (ISSN 1980-2331). São Paulo. Ano XXXII - No 201 Jan/Fev 2022. Disponível em: <<https://set.org.br/publications/revistadaset/revista-da-set-n-201/>>. Acesso em 19.04.2021 às 21h55.

GALLOWAY'S. *The four: the hidden DNA of Amazon, Apple, Facebook, and Google*. New York: Portfolio, Penguin, 2017.

GHINEA, George; ANDRES, Frederic; GULLIVER, Stephen (Orgs.). *Multiple sensorial media advances and applications: new developments in mulsemedia*. Hershey, Pa: Information Science Reference, 2012.

GOLEMBIEWSKI, Dick. *Milwaukee television history: the analog years*. Milwaukee, Wis: Marquette University Press, 2008.

GOULART, Rissiane D.S.K *Uma breve reflexão sobre os modelos contemporâneos de democracia: Representação “versus” participação*. Revista Jurídica - CCJ v. 15, no. 29, p. 53 - 68, jan./jul. 2011.

GOVERNO DO ESTADO DO RS. JOSÉ IVO SARTORI. *Projeto de Lei que autoriza a extinção da Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul e dá outras providências, a fim de ser submetido à apreciação da Assembleia Legislativa*. OF.GG/SL - 119 Porto Alegre, 7 de agosto de 2015.

GOVERNO DO ESTADO DO RS. JOSÉ IVO SARTORI. *Projeto de Lei que dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais, a fim de ser submetido à apreciação da Assembleia Legislativa*. OF.GG/SL - 119 Porto Alegre, 25 de fevereiro de 2016.

GRANJEIRO, José Wilson. *A constituição de 1988 e os concursos públicos*. 2013.. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/reportagem/a-constituicao-de-1988-e-os-concursos-publicos/> Acesso em 19.04.2021 às 23h49.

HEART, Raven; *Criptomoeda não é uma alternativa*; JacobinBrasil. 03/01/2022; Disponível em: <https://jacobin.com.br/2022/01/criptomoeda-nao-e-uma-alternativa/>; Acesso em:17/03/2022 às 21h59.

HERZLICH, Claudine. *Fragilidade da vida e desenvolvimento das ciências sociais no campo da saúde*. Physis: Revista de Saúde Coletiva, v. 15, n. 2, p. 193–203, 2005.

HESMONDHALGH, David. *Digital Sampling and Cultural Inequality*. Social & Legal Studies, v. 15, n. 1, p. 53–75, 2006.

HODGSON, Brian. 2001. *Delia Derbyshire: Pioneer of Electronic Music who Produced the Distinctive Sound of Dr. Who*. *Guardian*, July 7, 22. Disponível em <https://www.theguardian.com/news/2001/jul/07/guardianobituaries1>

HORTA, José Silvério Baía. *Histórico da radiodifusão educativa no Brasil (1922-1970)*. Extraído de “Cadernos da PUC-Rio. Tópicos em Educação/Série Letras e artes. 1972.

HOWE, Blake; JENSEN-MOULTON, Stephanie; LERNER, Neil William; *et al* (Orgs.). *The Oxford handbook of music and disability studies*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2016.

INCTI - Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. *Encontro de Saberes nas Universidades: bases para um diálogo intepersistêmico*. (Documento-base do Seminário) Brasília: UnB, 2015.

KAPLÚN, Mario. *Producción de programas de radio*. Quito: Quipus, 1999.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987

KISLIUK, Michelle. *Writing the Magnified Musicking Moment*. In: KAPCHAN, Deborah A. (Org.). *Theorizing sound writing*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2017.

KOEN, B. (2008). *Beyond the roof of the world: Music, prayer, and healing in the Pamir Mountains*. New York: Oxford University Press. Quoted in Benjamin Koen, ed., *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology* (New York: Oxford University Press, 2008).

KOEN, Benjamin D. *Ethnomusicology Scholarship and Teaching - Reflections and Future Directions in Medical Ethnomusicology*. *College Music Symposium*, v. 54, 2014. Disponível em: <https://symposium.music.org/index.php/54/item/10680-iethnomusicology-scholarship-and-teaching-i-reflections-and-future-directions-in-medical-ethnomusicology>. Acesso em: 25 abr. 2022.

KOSHY, Kiron; PRAKASH, Rohan; LUCKIEWICZ, Andrzej; *et al.* *An Extensive Volar Forearm Laceration – The Spaghetti Wrist: A Systematic Review*. *JPRAS Open*, v. 18, p. 1–17, 2018.

KRISHNAN, Saravanan; Valentina E. Balas; E. Golden Julie; Y. Harold Robinson; S. Balaji; Raghvendra Kumar. *Handbook of Research on Blockchain Technology*. [s.l.]: Elsevier, 2020.

KUMAI, Candice. *Kintsugi Wellness the Japanese Art of Nourishing Mind, Body, and Spirit*. First Edition. Sydney; Australia. Harper Collins, 2018.

KUNREUTHER, Laura. *Sounds of Democracy: Performance, Protest, and Political Subjectivity*. *Cultural Anthropology*, v. 33, n. 1, p. 1–31, 2018.

LAMAS, Guilherme. *O violão de sete cordas, dos irmãos Valter Silva e Valdir Silva*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2018.

LEE, Shannon. *Be Water, My Friend*. New York: Flatiron Books, 2020.

LEIGHT, Elias. *The Essential Mix at 25: Pete Tong on Creating One of Dance Music's Most Important Mix-Shows* 26/10/2018. Rolling Stone. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/pete-tong-essential-mix-dance-music-bbc-radio1-745904>. Acesso em: 25 abr. 2022 às 12h45.

LITTLER, Julian. *Os riscos e benefícios do 'gaman', a arte da perseverança que define o Japão*, 20/07/2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57904943>>

LÜHNING, Ângela. *Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais*. Música em Perspectiva, v. 7, n. 2, 2014.

LUNDBERG, Dan. *Archives and Applied Ethnomusicology*. In: PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (Orgs.). The Oxford handbook of applied ethnomusicology. Oxford; New York: Oxford University Press, 2015.

LUPTON, Deborah. *Doing fieldwork in a pandemic (crowd-sourced document)*. 2020. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1clGjGABB2h2qbduTgfqribHmog9B6P0NvMgVuiHZCl8/mobilebasic>. Acesso em 27.05.22 às 22h13.

MAIA, Leandro. Et.al. *A TVE e a FM Cultura na formação do habitus musical: questões pessoais, implicações coletivas* In: SANTOS, N. W.; SILVA, N. P.; OLIVEIRA, R. C. (orgs.). Comunicação Pública no Brasil: desafios e perspectivas: memórias e depoimentos. Porto Alegre: Editora Fi, 2019, p. 25-50.

MAIKO, Eiraku. *The osettai culture of Shikoku's pilgrimage route appeals to travelers from across the world*. NHK World Japan. 28/11/2018. Disponível em: <https://www3.nhk.or.jp/nhkworld/en/news/backstories/305/>. Acesso em: 25 abr. 2022 às 12h55.

MARCUS, George E. *Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal*. Alteridades. México: Iztapalapa, 2001.

MATTOS, Sérgio. *Um perfil da TV brasileira: 40 anos de história (1950-1990)*. Salvador: Abap-BA/ATARDE, 1990. p.85.

MAZZA, Luigi. Piauí. *Folha de São Paulo*. 06 maio 2022. GOVERNO CRIA A “TV BOLSONARO”. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/governo-cria-tv-bolsonaro/>. Acesso em 27.05.22 às 22h17.

McDONALD, David A. *My Voice is My Weapon: Music, Nationalism, and the Poetics of Palestinian Resistance*. Durham: Duke University Press, 2013.

McKINNEY, Phil; *CableLabs Launches 10G Challenge: Powering the Future of Broadband Innovation*; CableLabs. 21/10/2021; Disponível em: <https://www.cablelabs.com/blog/cablelabs-launches-10g-challenge-powering-the-future-of-broadband-innovation>; Acesso em: 16/03/2022.

McQUAIL, Denis. *Atuação da Mídia, Comunicação de Massa e Interesse Público*. Penso Editora. Porto Alegre, 2012.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press. 1964.

MICKIEWICZ, Ellen. *Television, Power, and the Public in Russia*. Cambridge University Press. 2008.

MONDIN, Thamíris. *Com aporte de R\$ 11,4 milhões, Estado lança o programa Avançar na Comunicação*. Disponível em: <https://estado.rs.gov.br/com-aporte-de-r-11-4-milhoes-estado-lanca-o-programa-avancar-na-comunicacao>. Acesso em 24/02/2022.

MOURA, Fernando. *Testes da TV 3.0 avançam para terceira fase*. Revista da Set. São Paulo. Ano XXXII - No 201 Jan/Fev 2022. Disponível em: <https://set.org.br/publications/revistadaset/revista-da-set-n-201/>. Acesso em 27.05.22 às 22h23.

MYERS, Hellen. In: *Ethnomusicology*. History to 1945. The new Grove: dictionary of music and musicians. 2th ed. London: Macmillan, c2001. v. 17, p.

NAVARRO, Tomas. *Kintsugi The Japanese Art of Embracing the Imperfect and Loving Your Flaws*. London; United Kingdom. Hodder & Stoughton, 2018.

NAVES, Rubens. *Como e por que devemos fortalecer a TV Cultura*; Nexo. 10/07/2018. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2018/Como-e-por-que-devemos-fortalecer-a-TV-Cultura>. Acesso em 27.05.22 às 22h55.

NEGREIROS, Alexandre Hees De. *Música Apócrifa: Legitimidade dos compositores da televisão brasileira*. p. 209, Dissertação de Mestrado, UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

NIEMEYER, Oscar. *Entrevistadora: Isabel Murray*. Disponível em: Portal BBC Brasil http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2001/010420_niemeyer.shtml. 20 de abril, 2001.

NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (Orgs.). *Keywords in sound*. Durham ; London: Duke University Press, 2015.

O'CONNELL, John Morgan; CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. *Music and conflict*. University of Illinois Press, 2010.

OLUSOGA, David. *I owe Margaret Thatcher a debt of thanks for creating Channel 4. Now her heirs could destroy it*. 25/7/2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/jul/25/i-owe-margaret-thatcher-a-debt-of-thanks-for-creating-channel-4>. Acesso em 27.05.22 às 23h23.

PALOMBINI, Carlos; SCHAEFFER, Pierre. *Towards an Experimental Music..* Music and Letters, v. 74, n. 4, p. 542–557, 1993.

PASSOS, Clarice. *Balanco 2011-2014 mostra que investimento na TVE e FM Cultura chegou a R\$ 12 milhões.* 24/12/2014. Disponível em: <https://estado.rs.gov.br/balanco-2011-2014-mostra-que-investimento-na-tve-e-fm-cultura-chegou-a-r-12-milhoes>

PAULINO, Fernando Oliveira; GUAZINA, Liziane; OLIVEIRA, Madalena. Serviço público de mídia e comunicação pública: conceito, contextos e experiências. *Comunicação e Sociedade*, v. 30, p. 55–70, 2016.

PENTLAND, Alex; WERNER, John; BISHOP, Chris. *Blockchain+AI+Human: Whitepaper and Invitation.* Massachusetts institute of Technology (MIT). p. 6. 2018. Disponível em: <https://connection.mit.edu/sites/default/files/publication-pdfs/blockchain+AI+Humans.pdf>

PEREIRA, Felipe Augusto de Araújo. *O ECAD e o viés patrimonialista dos direitos autorais.* Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Paraná. 2010.

PEREIRA, F. H.; ADGHIRNI, Z. L. *O jornalismo em tempo de mudanças estruturais.* Intexto, Porto Alegre, v. 1, n. 24, p. 38-57, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/19208>. Acesso em: 6 dez. 2021.

PEREIRA, Liana Maria Milanez. *Instabilidades recorrentes da TV Pública. Estudos de caso: Brasil e Colômbia.* São Paulo, Universidade de São Paulo, 2017.

PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (Orgs.). *The Oxford handbook of applied ethnomusicology.* Oxford; New York: Oxford University Press, 2015.

PIERANTI, Octavio Penna. *Políticas públicas para radiodifusão no governo Dilma.* Brasília-DF: UnB, 2017. Disponível em: <https://faclivros.wordpress.com/2017/09/29/politicas-publicas-de-radiodifusao-no-governo-dilma/>. Acesso em: 05 ago. 2019.

PIGNATTI, Marta Gislene; CASTRO, Sueli Pereira. *A fragilidade/resistência da vida humana em comunidades rurais do Pantanal Mato-Grossense* (MT, Brasil). p. 12, 2010.

PIKETTY, Thomas. *Capital e ideologia*. Trad: Daniel Fuentes Castro”. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

PILAU, Juliano. *TVE amplia cobertura no interior do Estado com programação renovada*. 2012. Disponível em: <https://www.estado.rs.gov.br/tve-amplia-cobertura-no-interior-do-estado-com-programacao-renovada>

PINCH, Trevor; BIJSTERVELD, Karin (Orgs.). *The Oxford handbook of sound studies*. New York: Oxford University Press, 2012. (Oxford handbooks).

PITRE VÁSQUEZ, Edwin Ricardo; FERREIRA – LIA, Luzia Aparecida. Experiencias de gestión en la creación de un grupo de investigación en etnomusicología. *Investigación Administrativa*, v. 51–2, p. 1–12, 2022.

POLIVANOV, B. *Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos*. Esferas. Ano 2, n. 3, 2013.

RAMOS, Murilo Cesar. *EBC: os avanços e os desafios depois de meia década*. Universidade Federal do Fluminense, 2013.

RANGEL, Jorge Antônio. **Edgard Roquette-Pinto**. Recife, PE: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

RAPPAPORT, Joanne; RODRÍGUEZ, Mariela Eva. *Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración*. Revista Colombiana de Antropología, v. 43, p. 197–229, 2007.

RAYBURN, Ray in BALLOU, Glen (Org.). *Handbook for sound engineers*. Fifth edition. Burlington, MA: Focal Press, 2015.

REILY, Suzel Ane. *Etnomusicologia e marginalidade: implicações para a disciplina no Brasil (e outros contextos marginais)* in: Anais I Colóquio em Música do Brasil e América Latina. UFRGS, Porto Alegre, p.11-21, 2016.

RIBEIRO, Carla Vaz dos Santos; MANCEBO, Deise. *Concurso público, uma alternativa sensata frente às turbulências do mundo do trabalho?* In: Trabalho & Educação – vol.18, nº 1 – UFMG, Belo Horizonte: jan./abr. de 2009.

RIZATTO, Mariana. *Quem foi Assis Chateaubriand?* Super interessante. 2017. Disponível em: < <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quem-foi-assis-chateaubriand/>>

RODRIGUES, Diogo Moyses *et al* (Orgs.), **Sistemas públicos de comunicação no mundo: experiências de doze países e o caso brasileiro**, São Paulo (Brasil): Intervezes-Coletivo Brasil de Comunicação Social: Paulus, 2009.

ROSA, Milton; OREY, Daniel Clark. *O campo de pesquisa em etnomodelagem: as abordagensêmica, ética e dialética*. Educação e Pesquisa, v. 38, n. 4, p. 865–879.

SANDURSKAYA, Sophia. *Russian Liberal Radio Mainstay Ekho Moskvyy Closes After Pulled Off*. 12/03/22. Moskva News Agency. Disponível em <Russian Liberal Radio Mainstay Ekho Moskvyy Closes After Pulled Off Air <https://www.themoscowtimes.com/2022/03/03/russian-liberal-radio-mainstay-ekho-moskvyy-closes-after-pulled-off-the-air-a76730>

SANTINI, Céline. *Kintsugi: Finding Strength in Imperfection*. edição ilustrada. Kansas City, Missouri. Andrews McMeel Publishing, 2019.

SANTOS, Nádya Maria Weber; SILVA, Newton Pinto da; OLIVEIRA, Rodrigo Cássio (Orgs.) *Comunicação Pública no Brasil: desafios e perspectivas; memórias e depoimentos*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

SANTOS, Rita de Cássia Melo *Viagem ao Coração do Brasil: Roquette-Pinto e a Expedição de 1912*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH São Paulo, julho 2011.

_____. **“No coração do Brasil”: Roquette-Pinto e a expedição à Serra do Norte**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

_____. *Um antropólogo no museu: Edgar Roquette-Pinto e o exercício da antropologia no Brasil nas primeiras décadas do século XX*. Horizontes Antropológicos, v. 25, n. 53, p. 283–315, 2019.

SAVA, Eleonora. *The Ethnological Archive: Paradigms and Dialogues*. Perugia: Morlacchi Editore, 2011.

SCHMITT, Marta Adriana. *O Rádio na formação musical: um estudo sobre as ideias e funções pedagógico-musicais do programa Clube do Guri (1950-1966)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. Cadernos de campo, São Paulo. n. 17, p. 237-260, 2008.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo, 2015.

SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos. *Políticas etnográficas no Campo da Cibercultura*. Brasília; Joinville: ABA publicações; Editora Letradágua, 2016.

SIFUENTES, Lírian; RIBAS, João Vicente; ALMEIDA, Charles F. *Transformações nas rotinas produtivas na televisão pública*. v. 15, n. 3, p. 18, 2021.

SILVA, Juliano Zarembski da. *O Papel da TV Pública: uma análise do programa TVE Repórter*. Trabalho de Conclusão de Curso Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

SILVA, R. de C. O. da. *Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld*. Revista de Antropologia, [S. l.], v. 58, n. 1, p. 439-468, 2015. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.2015.102113. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/102113>. Acesso em: 18 mar. 2021.

SILVA, Yuri Victorino Inácio da. *A produção da informação audiovisual na televisão: um estudo preliminar sobre os documentos U-Matic do Arquivo da TVE-RS*. 2008. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

SITONIO, Camila; NUCCIARELLI, Alberto. *The Impact of Blockchain on the Music Industry*. p. 14, 2018.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

STEIN, Marília. *Etnomusicologia na contemporaneidade*. Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Anais. Belém: UFPA, 2016.

STERNE, Jonathan (Org.). *The sound studies reader*. New York: Routledge, 2012.

STRELOW, Aline (org.) et al. *Primórdios da Comunicação Midiática no Rio Grande do Sul*. 1. ed. Florianópolis, SC: Editora Insular, 2021.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TAYLOR, Harry. *Channel 4: the 40-year countdown to privatization*. 4/4/2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/media/2022/apr/04/channel-4-the-40-year-countdown-to-privatisation>.

THIRY-CHERQUES, Hermano Robert. *Pierre Bourdieu: a teoria na prática*, Revista de Administração Pública, v. 40, n. 1, p. 27–53, 2006.

THOMAS, Nicholas. *Against Ethnography*. Cultural Anthropology, v. 6, n. 3, p. 306–322, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. Primeira edição portuguesa: Lisboa, Editorial Caminho, 1990.

TORVES, José Carlos de Oliveira. *TVE-RS: Governos X Conselho Deliberativo: Um estudo das operações ideológicas no comando da emissora*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Comunicação Social, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

TOURNET-LAMMER, Jocelyne. *Pierre Schaeffer et le Service de la recherche de l'ORTF (1960-1974)*. Hermès, v. n.º 48, n. 2, p. 77, 2007.

TURINO, Thomas. *Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical*. Horizontes Antropológicos, v. 5, n. 11, p. 13–28, 1999.

VELHO, Gilberto. *Observando o familiar*. In: _____. Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Funarte/Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas. 332 pp. 1997

WANG, Haidong; PAULSON, Katherine R; PEASE, Spencer A; *et al.* ***Estimating excess mortality due to the COVID-19 pandemic: a systematic analysis of COVID-19-related mortality, 2020–21.*** The Lancet, v. 399, n. 10334, p. 1513–1536, 2022.

WATANABE, Carlos. ***Áudio imersivo é uma notícia que soa bem e já está disponível para como emissoras.*** Revista da Set (ISSN 1980-2331). São Paulo. Ano XXXII - No 201 Jan/Fev 2022. Disponível em: < <https://set.org.br/publications/revistadaset/revista-da-set-n-201/>>

WEISSMAN, Jeremy. ***The crowdsourced panopticon: conformity and control on social media.*** Lanham: Rowman & Littlefield, 2021.

WESTERN, Tom. ***Introduction: ethnomusicologies of radio.*** Ethnomusicology Forum, v. 27, n. 3, p. 255–264, 2018.

WINSPUR, Ian. ***Advances in objective assessment of hand function and outcome assessment of the musician's hand.*** Hand Clinics, v. 19, n. 3, p. 483–493, 2003.

WOLTON, Dominique. ***Elogio ao grande público. Uma teoria crítica da televisão.*** São Paulo: Ática, 1996.

YAZDANSHENAS, Hamed; NAEENI, Alireza; ASHOURI, Anousheh; *et al.* ***Treatment and Postsurgery Functional Outcome of Spaghetti Wrist.*** Journal of Hand and Microsurgery, v. 08, n. 03, p. 127–133, 2016.

ZEHBRAUKAS, Adriana. ***O ibope é confiável? Desconfiados, publicitários e TVs fiscalizam o Ibope.*** Folha Imagem TV folha, São Paulo, 26/11/2000. Disponível em: <https://feeds.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv2611200016.html>.

Entrevistas

Alexandre Leboutte da Fonseca, em 10 de março 2022.

Antônio Carlos da Costa Santos, em 18 de abril de 2022.

Daniel Marcilio, em 18 de março de 2022.

Ivette Brandalise, em 9 de março de 2022.

José Fernando Cardoso, em 17 de março de 2022.

José Luiz Lao, em 7 de abril de 2022.

José Manoel da Silva, em 14 de março de 2022.

Leandro Maia, em 7 de abril de 2022.

Liane Milanez Pereira, em 13 de março de 2022.

Márcio Gobatto, em 17 de março de 2022.

Pâmela Amaro, em 5 de abril de 2022.

Ricardo Chaves, em 14 de março de 2022.