

de Moraes Ribeiro de Barcellos, Rebeca; do Livramento Dellagnelo, Eloise Helena
A Teoria Política do discurso como Abordagem para o estudo das organizações de resistência: reflexões sobre
o caso do circuito fora do eixo
Organizações & Sociedade, vol. 21, núm. 70, julio-septiembre, 2014, pp. 405-424
Universidade Federal da Bahia
Salvador, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=400634028004>



Organizações & Sociedade,
ISSN (Versão impressa): 1413-585X
revistaoes@ufba.br
Universidade Federal da Bahia
Brasil

A TEORIA POLÍTICA DO DISCURSO COMO ABORDAGEM PARA O ESTUDO DAS ORGANIZAÇÕES DE RESISTÊNCIA: REFLEXÕES SOBRE O CASO DO CIRCUITO FORA DO EIXO

Rebeca de Moraes Ribeiro de Barcellos*
Eloise Helena do Livramento Dellagnelo**

Resumo

Considerando a Teoria Política do Discurso (LACLAU; MOUFFE, 1985) como uma alternativa capaz de auxiliar na compreensão dos processos de resistência vivenciados por organizações contra-hegemônicas, os quais podem ilustrar práticas organizacionais alternativas, este trabalho buscou analisar o contexto de surgimento de uma experiência alternativa no contexto cultural – o Circuito Fora do Eixo. O estudo permite concluir que os conceitos propostos por esta teoria, tais como hegemonia, deslocamento, lógica de equivalência, ponto nodal e significante vazio, podem auxiliar a compreender a dinâmica de surgimento deste movimento. Nossas reflexões indicam que a TPD auxilia na compreensão do contexto organizacional das organizações contra-hegemônicas e de resistência, cuja abordagem ainda é deficiente no campo dos estudos organizacionais devido à falta de suporte teórico adequado para sua análise no contexto das Teorias Administrativas.

Palavras-chave: Teoria Política do Discurso. Organizações Contra-Hegemônicas. Circuito Fora do Eixo.

Abstract

Considering Political Discourse Theory - PDT (Laclau, Mouffe, 1985) a theoretical alternative capable of assisting in understanding the processes of resistance experienced by counter-hegemonic organizations, which may illustrate alternative practices to organize, this study aimed to analyze the context of the emergence of an alternative experience in cultural context in Brazil- the Circuito Fora do Eixo. The study suggests that the concepts proposed by this theory, such as hegemony, dislocation, logic of equivalence, nodal point and empty signifier can help to understand the dynamics of emergence of this movement. Our discussions indicate that PDT assists in understanding the organizational context of resistance and counter-hegemonic organizations, whose approach is still deficient in the Organizational Studies due to lack of adequate theoretical support for their analysis.

Keywords: Political Discourse Theory. Counter Hegemonic Organizations. Circuito Fora do Eixo.

* Doutora em Administração. Professora do Departamento de Ciências da Administração, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. E-mail: rebecamribeiro@gmail.com

** Doutora em Engenharia de Produção. Professora do Departamento de Ciências da Administração e do Curso de Pós-Graduação em Administração, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. E-mail: eloise@cse.ufsc.br

Introdução

O campo dos estudos organizacionais tem sido compelido, pelas constantes transformações pelas quais vêm passando a realidade social, a buscar uma perspectiva diferente para leitura e compreensão do social que se transforma, fora dos limites da disciplina da Administração. Conforme demonstram autores como Cordeiro e Mello (2010), os estudos organizacionais têm a oportunidade problematizar o potencial de mudança associado às práticas de movimentos e atores sociais, acompanhando as transformações sociais que vêm ocorrendo. Dentre estes movimentos destaca-se a articulação de diversas lutas urbanas – ecológicas, antiautoritárias, anti-institucionais, feministas, antirracistas, étnicas, regionais, ou das minorias sexuais – que vêm sendo articuladas sob diferentes formas organizacionais.

Neste sentido, Misoczky (2010) argumenta que uma das tarefas políticas mais importantes dos estudos críticos na área de organizações é explorar os processos de organização da resistência e das lutas sociais que tendem a ser ignoradas pelo discurso organizacional hegemônico contemporâneo. Contudo, diversos estudos (MISOCZKY; FLORES; BÖHM, 2008; SPICER; BÖHM, 2007; SULLIVAN, SPICER; BÖHM, 2010) demonstram que existem organizações com práticas que desafiam o modelo vigente, não se submetendo à sua lógica e desafiando a estrutura do campo, ao que chamamos organizações contra-hegemônicas ou de resistência.

O referencial teórico tradicionalmente disponível no campo dos estudos organizacionais, entretanto, não facilita essa reflexão, não permite esse novo olhar, uma vez que traz consigo uma concepção de organização restrita a entidades formais e instituições nas quais a organização social parece sempre já formada, predeterminada e dada. Esta concepção refere-se à administração e manutenção de um mundo ordenado e técnico, caracterizado pela divisão do trabalho, profissionalismo, burocracia e corpos racionais que podem ser alocados, medidos e representados. (BÖHM, 2006)

Neste contexto, acreditamos que a Teoria Política do Discurso (TPD) desenvolvida por Laclau e Mouffe e publicada originalmente em 1985, pode ser encarada como uma alternativa capaz de auxiliar na compreensão dos processos de resistência vivenciados por organizações contra-hegemônicas, as quais podem ilustrar práticas organizacionais alternativas. (BÖHM; DELLAGNELO; MENDONÇA, 2010; DELLAGNELO; BÖHM, 2010; MENDONÇA; BÖHM, 2010)

Para Mendonça (2003b), a Teoria Política do Discurso, de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe aparece como uma alternativa epistemológica para a análise de fenômenos políticos e sociais e já vem exercendo influência em círculos acadêmicos norte-americanos e europeus desde meados da década de 1980. Na área organizacional, Böhm, Dellagnelo e Mendonça (2010) demonstram que o uso da TPD tem focado a problematização e análise de resistências e outras formas de antagonismos, considerando os aspectos relacionais e contingentes destas lutas e suas conexões com diferentes espaços. Neste contexto, a resistência é vista como uma articulação dos múltiplos antagonismos nos quais a gestão e os negócios estão imbricados. (OTTO; BÖHM, 2006)

Embora a questão da organização nunca seja diretamente abordada pela TPD, ela está sempre considerada implicitamente como de grande importância. Ao enfatizar a produção e o processo de construção de ideologias políticas, os pesquisadores engajados nesta perspectiva teórica encaram diretamente as complexidades organizacionais envolvidas no forjar de relações hegemônicas. (DELLAGNELO; BÖHM, 2010) Mendonça e Böhm (2010) argumentam que o uso da TPD favorece o mapeamento de diferentes articulações discursivas em redes de organizações e indivíduos, compreendendo como formam coalisões, alianças e cadeias de equivalência.

Assim, acreditamos que a TPD pode auxiliar os estudiosos das organizações a entender os processos de resistência a partir da construção e reconstrução de discursos hegemônicos e contra-hegemônicos. A compreensão destes processos abrange mais do que a simples relação com as estruturas econômicas, pois os conecta a eventos políticos e culturais. Neste sentido, baseando-nos nas ideias de Laclau e Mouffe (2001), pretendemos analisar o contexto de surgimento de uma experiência alternativa no

campo cultural – o Circuito Fora do Eixo, contribuindo para as discussões acerca da organização da resistência sobre uma plataforma concreta para a exploração de alternativas políticas para a prática organizacional.

Os conceitos da teoria política do discurso desenvolvidos pelos autores, tais como deslocamento, articulação e lógica de equivalência são referências importantes para a compreensão do surgimento desta organização. O Circuito Fora do Eixo (FDE) constitui uma rede de cerca de 200 coletivos situados em diferentes regiões do país e trabalha com diferentes manifestações culturais como música, poesia, teatro, *design* e cinema. O FDE apresenta-se como uma forma coletiva de resistência à perspectiva dominante no campo cultural, trabalhando em frentes como o protagonismo e o empoderamento político, o desenvolvimento cooperativo e público de conhecimento, a produção de festivais de música independente, a disseminação de produção cinematográfica periférica, entre outros, sempre enfatizando o uso de ferramentas colaborativas na produção e na gestão cultural.

Compreender o Fora do Eixo é um exercício de desapego em muitos sentidos. O que mais tem impacto neste trabalho relaciona-se ao fato de que o FDE não é uma organização tradicional, de acordo com a definição dominante do que seja organizar. Esta definição, no sentido explicitado por (BÖHM, 2006), tem seus pressupostos vinculados a construções modernas como o individualismo (DUMONT, 2000), o mito da escassez (SAHLINS, 1972), a privatização do mundo (PROUDHON, 1988), a racionalização (WEBER, 2004) e a ideologia do progresso. (SCHUMPETER, 1982)

Este entendimento nos levou à busca por apresentar o Fora do Eixo de maneira que não o tornasse uma caricatura dessa organização pré-definida, mas que também viabilizasse a aproximação com esta organização tão diversa. Argumentamos que, para entender o Fora do Eixo é necessário entender primeiro como ele surgiu, voltado para a produção musical independente. Este surgimento se dá dentro do contexto de transformações ocorridas na indústria fonográfica na década de 90 e na reformulação da postura do Estado na área da cultura com a chegada da esquerda ao poder em 2002, mais especificamente na gestão de Gilberto Gil frente ao Ministério da Cultura, no Governo Lula.

Assim, tivemos por objetivo explorar de forma mais abrangente o processo político do FDE, apoando-nos em categorias da Teoria Política do Discurso (LACLAU; MOUFFE, 2001) para compreender a evolução do circuito, como as estruturas foram se formando, novos coletivos foram chegando e mobilizações foram ocorrendo.

A fim de alcançar este propósito, apresentamos algumas das principais categorias da Teoria Política do Discurso que podem ajudam a compreender o caso em questão: contingência, prática articulatória, ponto nodal, significante vazio, lógica de equivalência e deslocamento. Em seguida relatamos os procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa. A apresentação do caso é feita inicialmente com uma contextualização das transformações ocorridas na indústria fonográfica na década de 90 e das mudanças operadas na política cultural adotada pelo Estado a partir do Governo Lula. Com base neste contexto, e relacionando-o às categorias apresentadas no referencial teórico, discutimos o surgimento do Circuito Fora do Eixo. Finalmente, tecemos nossas considerações e sugerimos direcionamentos para o desenvolvimento de estudos futuros.

A Teoria Política do Discurso: categorias centrais

A teoria do discurso parte do princípio de que todos os objetos e ações são significativos e que seu significado é conferido por sistemas historicamente específicos de regras. (HOWARTH; STAVRAKAKIS, 2000) Ou seja, o significado de algo é atribuído socialmente e está historicamente situado. Neste contexto, explicam os autores, a teoria do discurso investiga a forma pela qual as práticas sociais articulam e contestam os discursos que constituem a realidade social, sendo estas práticas possíveis, pois os sistemas de significados são contingentes e nunca exaurem um campo de significados.

Dentre as diversas abordagens empregadas para o uso do discurso nas Ciências Sociais, a TPD, de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe aparece como uma alternativa epistemológica para a análise de fenômenos políticos e sociais. (DELLAGNELO; BÖHM, 2010; HOWARTH, 2000; HOWARTH; NORVAL; STRAVAKAKIS, 2000; MENDONÇA, 2003a; 2009a) Esta teoria confere *status central* à política na estruturação de seus conceitos, nos quais os sistemas de relações sociais aparecem sempre como construções políticas que envolvem a construção de antagonismos e o exercício do poder.

A perspectiva em questão envolve um universo de extrema complexidade social, no qual a “possibilidade de ação de qualquer identidade deve ser entendida em sentido relacional: uma identidade busca impor suas vontades na concorrência com outras, visando, com isso, universalizar seus conteúdos particulares.” (MENDONÇA, 2009b, p. 250)

A categoria central da TPD é a hegemonia, tributária dos escritos de Gramsci. (PINTO, 1999) A partir de Gramsci, a noção de hegemonia sustentada por Laclau e Mouffe leva à ideia de que a realidade social está posicionada dentro de formações históricas específicas, as quais perduram ao longo do tempo e do espaço, sempre com suas contestações e embates. (BÖHM, 2006) Böhm (2006) explica que hegemonia é uma estrutura discursiva inherentemente aberta e precária, a qual fomenta resistências e oposições. Envolve, ademais, certo fechamento ideológico o qual nunca é definitivo, devido à contingência e à impossibilidade da organização social que estão na base da noção de prática hegemonicamente.

No sentido deste fechamento ideológico, Mendonça (2009b) afirma que um discurso hegemonicamente é essencialmente um discurso sistematizador, aglutinador. É um discurso de unidade de diferenças, no qual objetivos inicialmente tidos como de um grupo particular passam a ser identificados como objetivos gerais de uma determinada formação discursiva. A hegemonia, explica Mendonça (2009b, p. 251) é “uma relação em que uma determinada identidade, num determinado contexto histórico, [...] passa a representar, a partir de uma relação equivalencial, múltiplas identidades.”

Outrossim, o processo de constituição de uma ordem hegemonicamente parte sempre de um discurso particular que consegue representar discursos ou identidades até então dispersas em torno de um ponto nodal que consegue fixar sua significação. A partir dela, articulam-se elementos que previamente não estavam articulados entre si, sempre de forma precária e contingente. (MENDONÇA, 2009a) Otto e Böhm (2006) reforçam que um discurso se torna hegemonicamente se está embasado em instituições, práticas e formas de organização.

Mendonça (2009b, p. 257) lembra que “sendo o poder hegemonicamente em essência precário e contingente, existirá sempre a possibilidade da existência de processos discursivos contra hegemonicamente e constituidores de uma nova hegemonia”. Ou seja, hegemonia é uma condição pela qual diferentes formações discursivas podem travar suas lutas.

O que permite esta atuação no campo político é a contingência. A noção de contingência desempenha um papel fundamental na teoria de Laclau e Mouffe, pois é esta condição que nega o essencialismo do social, permitindo observá-lo como algo aberto, sujeito a modificações e interferências. Para Laclau (2004, p. 294), contingência é um limite de pensamento dentro de uma situação teórica, sem que se atribua a este limite um caráter necessário.

Brüseke (2002) esclarece que nas teorias sociais a compreensão da contingência leva à observação de que algo é como é, mas poderia ser diferente; de que as coisas estão necessariamente em seu lugar, mas também poderiam estar em outro; e que as coisas acontecem em uma determinada hora, mas não necessariamente.

Para Laclau e Mouffe (2001), as relações sociais são agregados de instituições, formas de organização, práticas e agentes os quais não obedecem a nenhum princípio causal único ou lógica de consistência, diferem em forma e não são essenciais uns aos outros. O caráter não essencialista das ligações entre diferentes agentes caracteriza uma realidade na qual não se pode conceber a sociedade como totalidade, e por isso os autores situam a ideia de articulação.

Articulação, definem Laclau e Mouffe (2001, p.105, grifo do autor), é “qualquer prática que estabeleça uma relação entre elementos de forma que suas identidades são modificadas como resultado da **prática articulatória**.” É a totalidade estruturada resultante da prática articulatória que os autores chamam discurso. Assim, discurso refere-se a sistemas de práticas repletas de significados que formam as identidades de sujeitos e objetos. (HOWARTH; STAVRAKAKIS, 2000) São construções sociais e políticas que fazem a realidade fazer sentido, fixando as identidades de objetos e ações em sentidos particulares. (BARROS, 2008) Burity (1997) destaca que o termo discurso é utilizado para destacar o fato de que toda configuração social é significativa, tendo em vista que quaisquer ações empreendidas por sujeitos, identidades, grupos sociais são ações significativas e que o sentido delas é contingente à sua localização num sistema de relações sociais.

A fim de demonstrar teoricamente a construção de relações antagônicas, Laclau e Mouffe optaram por apresentar como um discurso é desafiado por um antagonismo e introduzem a noção de lógica de equivalência. Esta dinâmica consiste na dissolução de identidades particulares dos sujeitos dentro de um discurso pela criação de uma identidade puramente negativa que parece estar desafiando-os. (HOWARTH, 2000; HOWARTH; STAVRAKAKIS, 2000)

Laclau e Mouffe (2001) explicam que a equivalência cria um segundo significado o qual, parasitando o primeiro, subverte-o. Neste processo, as diferenças anulam-se mutuamente na medida em que são usadas para expressar algo idêntico que permeia a todos. “O problema é determinar o conteúdo deste ‘algo idêntico’ presente nos vários termos da equivalência”. (LACLAU; MOUFFE, 2001. p. 127) Decorre desta ambiguidade a importância da possibilidade de se estabelecer diferentes significados em torno de um ponto nodal cujo significado é vazio, ou abundante, nos termos de Mendonça (2003a).

Böhm (2006) complementa que as cadeias de equivalência estabelecem algo em comum entre atores que resistem em uma determinada formação discursiva, formando um campo de negatividade, o que envolve um discurso de antagonismo social, ou um nós contra eles. Em seu estudo, Barros (2008) demonstra que ao longo de sua busca pelas pessoas desaparecidas no período ditatorial na Argentina, os parentes dos desaparecidos começam a se reunir, construindo uma cadeia de equivalência entre suas demandas não atendidas. Desta forma, para além do caráter particular de cada caso e situação ou do íntimo sofrimento de cada família, estes parentes estabeleceram um senso de igualdade e solidariedade entre eles, baseados em suas experiências compartilhadas de ausência e rejeição.

Assim, pode-se afirmar que as fronteiras antagônicas emergem das lutas discursivas em torno de ordens simbólicas, as quais somente podem ser entendidas em seus contextos históricos. (MENDONÇA; BÖHM, 2010) Aqui se insere a ideia de deslocamento, a qual se refere ao processo pelo qual a contingência de uma formação discursiva é tornada visível. Um evento de deslocamento desafia identidades já existentes e induz o sujeito a uma crise de identidade, criando uma falta no nível de significado que estimula novas construções discursivas as quais possam suturar a estrutura deslocada. (HOWARTH; STAVRAKAKIS, 2000)

O deslocamento permite a emergência de uma nova formação discursiva como uma resposta à necessidade de interpretar ou fazer sentido em uma situação que mudou ou em uma situação que não encontra resposta ou significação dentro de uma ordem hegemônica. (BARROS, 2008) A autora destaca que os eventos de deslocamento são ambíguos, pois, por um lado, rompem e desafiam o espaço social e as identidades políticas e sociais correntes, mas por outro, estes efeitos abrem novas possibilidades de ação e compelem o sujeito a ser livre para operar a ressignificação do sentido.

Nesta direção, Dyrberg (2004) destaca que ao ser entendido em termos de temporalidade, possibilidade e liberdade, o deslocamento é o desvelar de possibilidades ilimitadas, potenciais. Assim, é a condição que torna a política possível, na medida em que esta diz respeito aos deslocamentos entre o atual e o potencial. O surgimento do Circuito Fora do Eixo, conforme este estudo pretende demonstrar, caracteriza uma ação política dentro de uma formação discursiva hegemônica que não consegue mais

dar sentido à experiência de diferentes grupos. Para compreender este processo, debruçamo-nos sobre o caso a partir das abordagens metodológicas descritas a seguir.

Procedimentos Metodológicos

Com base em uma perspectiva qualitativa, julgamos importante destacar que, aplicando a TPD, partimos da noção de contingência que é presente em toda realidade social. A contingência das relações sociais apontada pela teoria do discurso impede o analista social de tomar as relações sociais para além de injunções contextualizadas. Por isto, optamos pelo estudo de caso.

O estudo de caso é uma estratégia de pesquisa que investiga um fenômeno contemporâneo dentro do seu contexto da vida real, permitindo analisar o fenômeno de maneira pormenorizada, dentro de sua especificidade histórica e com suas particularidades. A intenção, ao utilizar este método, foi compreender a situação em profundidade, enfatizando seu significado para os indivíduos envolvidos no processo. Neste contexto, a escolha do Circuito Fora do Eixo para estudo decorreu por considerá-lo um caso representativo do fenômeno de resistência à ordem hegemônica vigente e, com isso, apresenta grandes oportunidades de aprendizado aos estudos sobre práticas organizacionais.

Barros (2008) lembra a importância de se proceder análises que utilizam a TPD como quadro teórico fundamentadas no contexto linguístico e político no qual o fenômeno é produzido e desenvolvido. À luz desta consideração, as técnicas de coleta de dados aplicadas no presente estudo foram a observação e as entrevistas semiestruturadas. As entrevistas semiestruturadas tiveram como objetivo compreender a história da organização a partir dos relatos de seus participantes, assim como os significados atribuídos por eles às questões de interesse da pesquisa. (GODOY, 2006)

Ao todo, foram utilizadas onze entrevistas, sendo que destas, nove foram realizadas pelas pesquisadoras e outras duas foram obtidas como dados secundários, por terem sido realizadas por terceiros em outros contextos. Os nomes dos entrevistados estão divulgados de acordo com seus consentimentos, e as entrevistas concedidas a terceiros são de domínio público, constando nelas também o nome dos entrevistados. As entrevistas realizadas pelas pesquisadoras aconteceram nos períodos de dezembro de 2010, março e setembro de 2011. Durante a realização de algumas entrevistas, pôde-se também observar diretamente a dinâmica da organização, permitindo apreender aparências, eventos e/ou comportamentos. (GODOY, 2006) As observações foram sistematizadas em um diário de campo e imagens foram coletadas por meio de fotografias realizadas no local.

A análise, em consonância com a perspectiva qualitativa, foi interpretativa já que ocorreu ao longo da coleta de dados, durante a qual os pesquisadores foram entrando em contato com a realidade estudada, buscando compreender os fenômenos que lhe foram relatados pelos sujeitos do processo de pesquisa.

Outrossim, ao longo do processo de análise procuramos perceber na dinâmica do Circuito Fora do Eixo algumas das categorias propostas pela TPD. A noção de contingência nos informa que a realidade é construída pelas práticas discursivas desenvolvidas pelos atores sociais em um determinado período histórico, sendo possível de modificação e necessitando de contextualização para ser significada.

O ponto nodal é um ponto que, resultante de uma prática articulatória, reúne os interesses e demandas de diferentes elementos, articulando-os entre si. O deslocamento é um momento de ruptura com os significados que antes eram fixados, abrindo, ao mesmo tempo, a possibilidade para o surgimento de novos sentidos, pressionando o campo da discursividade no sentido de elaborar novas significações. Este ponto nodal precisa ser um significante vazio, um termo que possa, ao mesmo tempo, significar várias coisas diferentes, várias demandas.

Por fim, a lógica de equivalência pode ser entendida como uma simplificação do social, uma reunião de diferentes demandas que se equivalem quando articuladas em

uma cadeia de equivalência, em torno de um ponto nodal, sempre como resultado de uma percepção comum de negação, oportunizada pelo deslocamento.

As lacunas da hegemonia

Na década de 80, relata Vicente (2006), a indústria fonográfica, organizada a partir da perspectiva de atuação de dois grandes atores, as *majors* e as *indies*¹, passa por uma grande crise, acumulada desde a década de 70. Isto a levou a aumentar sua seletividade, racionalizar sua atuação e reduzir elencos, marginalizando artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar.

A atuação hegemônica das gravadoras, que já era característica no Brasil desde os anos 70, fica mais seletiva e deixa à margem um maior número de artistas que não veem suas demandas atendidas pela forma de produção cultural dominante. Além disso, a concentração geográfica das gravadoras hegemônica a produção cultural feita no e para o chamado eixo Rio-São Paulo, praticamente ignorando a produção cultural realizada em outras partes do país, não se interessando em levar seus produtos para estas regiões, a não ser por intermédio da divulgação massiva da mídia.

Na década de 90, a indústria fonográfica passa por uma reestruturação, impulsionada por uma crise qualitativa; pela queda nas vendas atribuída, em parte, ao crescimento da pirataria, quer por meio físico com as cópias ilegais, quer por meio eletrônico pelo compartilhamento de arquivos pela internet; pelo surgimento, popularização e barateamento de tecnologias de gravação e reprodução musical; pelo fortalecimento da produção cultural em circuitos autônomos; pela entrada de novos atores no campo do entretenimento, ampliando as possibilidades de negociação e enfraquecendo o poder das gravadoras; e, finalmente, pelo fenômeno dos Novos Festivais os quais, com rádios e outras formas primárias de difusão de música dominadas pelas *majors*, configuraram novas possibilidades de relacionamento direto dos artistas com o público na cena independente no Brasil. (MARCHI, 2006; NOGUEIRA, 2009; NAKANO, 2010; VICENTE, 2006)

Com isso, ocorre um deslocamento na forma como a produção musical era entendida no país até então. As empresas transnacionais passaram a adotar um modelo flexível de gerenciamento da produção industrial substituindo a estrutura verticalmente centralizada de gerência por estruturas em rede ou horizontais, arrendando boa parte da etapa de produção, adotando políticas austeras de gerência de catálogos e apostando em novas tecnologias que pudessem otimizar os lucros. (MARCHI, 2006)

Por outro lado, a atuação do Estado no campo da cultura também passa por uma série de transformações, dentre as quais duas se destacam pelo indicativo de modificação na configuração hegemônica. A primeira, ocorrida na década de 90, caracteriza-se pelo desmanche da estrutura voltada para a cultura. Isso ocorre com a extinção do Ministério da Cultura e de outros órgãos federais ligados ao campo cultural, numa estratégia de redução da presença do Estado na economia, abrindo o caminho para atuação do setor privado na cultura. (NASCIMENTO, 2007; SIMÕES; VIEIRA, 2010)

A consolidação de um sistema onde as relações de mercado passam a ser centrais acaba resultando na criação da Lei *Rouanet*, redirecionando a capacidade gerencial e de decisão na área da cultura do Estado para o mercado (SIMÕES; VIEIRA, 2010), estabelecendo um arcabouço legal a partir do qual se criou uma estrutura de participação das entidades representativas dos setores culturais na seleção de projetos num padrão de relações aparentemente mais democrático, porém profundamente mercadológico com as empresas detendo o poder de decisão final.

¹ As *majors* são gravadoras de atuação globalizada e/ou ligadas aos grandes conglomerados de comunicação existentes no país. Atualmente, esse grupo é formado pelas empresas transnacionais Universal, Warner, Sony/BMG e EMI, além da nacional Som Livre. As *indies* são empresas de atuação predominantemente local, vinculadas normalmente a segmentos musicais específicos.

A configuração do campo como mercado (SIMÕES; VIEIRA, 2010); a predominância do financiamento empresarial à cultura por meio das leis de incentivo, em detrimento do investimento direto do Estado (BARBOSA, 2007); e a rotinização e intensificação do patrocínio corporativo às artes, pressionando o campo em direção à profissionalização de intermediários e à descoberta de novas possibilidades de lucro econômico nos mercados culturais (DURAND, 2001) são aspectos centrais da nova perspectiva hegemônica. Nela a cultura passa a ser objeto de apreciação do mercado, o qual irá definir os projetos que devem ou não ser executados. Assim, podemos concluir que o discurso dominante de atuação do Estado até meados da década de 80, como definidor e executor das políticas culturais no país, é gradativamente substituído, após o processo de redemocratização, pelo discurso da eficiência empresarial. (SIMÕES; VIEIRA, 2010)

A segunda transformação, deflagrada com a chegada da esquerda ao poder em 2002, caracteriza-se pela abertura conceitual e prática do novo governo com relação à noção de cultura no país. Esta abertura aponta para o abandono da visão elitista e discriminadora de cultura e representa um contraponto ao autoritarismo estrutural marcado historicamente, deslocando o foco do Estado sobre os criadores culturais para a sociedade brasileira e demarcando uma nova relação política que se quer instituir no campo cultural brasileiro. (RUBIM, 2010)

Em diversas iniciativas desenvolvidas pelo governo neste período – como a criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e as Conferências Nacionais de Cultura (CNC) – a participação popular é a principal tônica do discurso do Estado, abrindo o campo conceitual para a disputa dos significados do que seja cultura. Este deslocamento do significado hegemônico do termo passa pela ampliação do conceito de cultura por parte do Estado para abarcar a noção de cultura como belas-arts, a cultura como experiência (num sentido antropológico), a cultura como atividade econômica e a cultura como espaço de intervenção política. (BARBOSA, 2007)

Soto e colaboradores (2010, p. 37) afirmam que a realização das conferências nacionais de cultura neste período “suplanta a elaboração autoritária das políticas culturais, ao colocar a sociedade civil como a principal articuladora deste processo”. A reestruturação do Conselho Nacional de Políticas Culturais também é destacada por estes autores como indicativo de uma nova lógica de participação.

Neste sentido, um dos programas mais importantes do governo foi o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva, criado em 2004 pelo Ministério da Cultura. A proposta era a de estimular as produções culturais já existentes e dispersas em todo o País, dando visibilidade a expressões que não eram até então objeto de política governamental, descentralizando em parte a tomada de decisão e a aplicação de recursos diretos do Estado no campo da cultura. (DOMINGUES; SOUZA, 2009)

Assim, pode-se afirmar que, embora o mercado continue desempenhando papel relevante no campo cultural com o predomínio do financiamento à cultura por meio das leis de incentivo (BARBOSA, 2007; SALGADO; PEDRA, CALDAS, 2010), o Estado ampliou sua atuação no campo. Com isso, deixou mais evidente a lacuna na perspectiva hegemônica, abrindo possibilidades para uma disputa do significado de cultura e, de certa forma, empoderando novos grupos para fazer a disputa. É neste contexto que surge o Circuito Fora do Eixo.

Nas lacunas da hegemonia, o surgimento do Fora do Eixo

Historicamente, nas cidades distantes do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, a dificuldade para produzir, circular e distribuir música de forma independente sempre foi ainda maior do que a vivenciada no eixo. Na cidade de Cuiabá, onde surgiu o coletivo Cubo, cujos projetos lançaram as bases para as principais tecnologias desenvolvidas

pelo FDE, Lenissa Lenza relata que a cena musical² era dominada por *covers* – bandas que interpretam músicas de outros artistas.

Em Uberlândia, a cena cultural era dominada pelas manifestações culturais veiculadas pelos meios de comunicação, e os eventos que a juventude produzia eram voltados para o sertanejo, o *pop* e as bandas *cover*. Simplesmente, não havia espaço para produzir, criar algo novo. Em Cuiabá, a escassez de produção autoral era explicada pela falta de estruturas que pudessem dar vazão ao trabalho dos artistas. E assim era, e ainda é, a realidade de muitas cidades no interior do Brasil.

É nesta realidade que alguns grupos começam a se formar, buscando alternativas para se apropriar de uma produção cultural local, para fomentar a capacidade e o desejo de artistas locais de produzirem sua arte, de poderem compartilhá-la com o público local, quiçá com outros públicos e, em última instância, poder fazer dela seu sustento, sem precisar atuar em outras atividades profissionais durante os dias e em alguns finais de semana. Com esta perspectiva surgem, na década de 90, o Coletivo Cubo em Cuiabá (MT), o Coletivo Alona em Londrina (PR), o Coletivo Goma em Uberlândia (MG) e o coletivo Catraia em Rio Branco (AC).

Em todos estes grupos, a referência ao termo coletivo é usada para designar um grupo de pessoas interessadas em trabalhar juntas em prol da cultura local. Alguns são formados por membros de uma banda, outros por produtores culturais e outros por pessoas que simpatizam com a causa e intencionam dedicar-se a ela, integral ou parcialmente.

Dríade Aguiar relata que

O que mais pegava naquela época era circulação e representatividade. Porque você pensa: são quatro coletivos muito distantes um do outro. É Rio Branco no Acre, Cuiabá no MT, Londrina no Paraná e Uberlândia em Minas Gerais. Fisicamente estão muito distantes entre si e estão fora do Eixo RJ-SP. Ou seja, a cultura não circula ali, a cultura brasileira, como todo mundo entendia, ela não circula por ali, seja pela mídia, a própria banda não fazia turnê por ali, ou seja, não estava na rota. Então, era difícil trazer bandas e era difícil mandar bandas [...] por ser fora do eixo geograficamente falando, as grandes mídias não se interessam pela produção cultural destes quatro pontos. (Dríade Aguiar)

Podemos entender que estes coletivos vivenciavam o deslocamento (LACLAU; MOUFFE, 2001) como um processo histórico, como uma negativa histórica das suas demandas e, até mesmo, da sua existência, na medida em que o Estado, a mídia e a indústria fonográfica simplesmente ignoravam a sua existência. Barros (2008) menciona que as experiências compartilhadas de ausência e rejeição podem levar a uma percepção comum de negação, caracterizando assim a falta de sentido na ordem vigente para certas demandas particulares.

Como afirma Böhm (2006), nenhuma formação hegemônica consegue dar conta da realidade social e, nas suas lacunas, nas suas dificuldades em oferecer sentido que dê significado satisfatório às diversas demandas sociais, atuam as identidades negadas pelo sentido dominante. No entanto, toda formação dominante é precária e contingente, conforme nos ensinam Laclau e Mouffe (2001), o que quer dizer que a realidade que está posta não é decorrência de uma característica essencial de um sistema social, pelo contrário, este é algo aberto, sujeito a modificações e interferências.

Assim, no sentido da contingência do social explicitado por Brüseke (2002), a impossibilidade de ter uma cena musical local, de ter bandas que não fazem parte das gravadoras *majors* circulando pelo país e extraíndo seu sustento disso é como é, mas poderia ser diferente. Segundo esta perspectiva, a produção musical indepen-

² A noção de cena musical remete ao entendimento de que "as cenas são mais instáveis e contam com maior protagonismo dos atores sociais, dependendo assim de identificações e alianças afetivas construídas entre os indivíduos." (FREIRE FILHO; FERNANDES apud MELO; CASTRO, 2011. p.188)

dente no Brasil está necessariamente no eixo Rio-São Paulo, mas também poderia estar em outro.

Apropriando-se desta contingência da formação dominante, agentes historicamente deslocados como os quatro coletivos que mencionamos, passam a perceber que as condições conjunturais daquele momento histórico apresentam, entre outras, uma maior possibilidade de disputa do significado de aspectos chaves da produção musical naquele período.

Por um lado, surge o fenômeno dos Novos Festivais, a partir do Abril Pró-Rock em Recife, sinalizando para produtores e músicos de outras partes do país a possibilidade de se produzir eventos relacionados à música, independente das estruturas da grande indústria. Pablo Capilé, um dos fundadores do FDE, conta que na década de 90 o Abril Pró-Rock e o Movimento Manguebeat emitem para a cena nacional independente uma simbologia muito forte de que uma forma alternativa poderia se articular na tentativa de substituir o *modus operandi* dominante, viabilizando a promoção de artistas locais.

Conversando com Talles Lopes, também fundador do FDE, compreendemos que o ressurgimento dos festivais na cena cultural do país assume uma relação muito forte com a cena local, dentro de uma perspectiva de mostra, de vitrine, de campo de intercâmbio e é neste contexto que o Abril Pró-Rock se tornou uma referência para outras iniciativas em várias cidades. É como se o evento evidenciasse a contingência da formação dominante: música se faz no eixo Rio-São Paulo, mas também em Recife; a produção autoral está sob o domínio de grandes gravadoras, mas também de artistas independentes. Se eles podem, nós também podemos, assim começaram a pensar conjuntamente.

Esta nova possibilidade amplia, na visão de Capilé, a perspectiva de bandas que até a década de 80 só tinham como horizonte a possibilidade de um dia serem descobertas e contratadas por uma grande gravadora. Na medida em que os produtores passam a articular festivais locais, potencializou-se o intercâmbio entre bandas de diferentes cidades e criou-se espaços para que as bandas pudesse tocar e levar ao público suas produções musicais.

Em complemento a isso, no final dos anos 90 e início dos anos 2000 a conexão entre os produtores musicais de regiões geográficas não contempladas pelo eixo Rio-São Paulo é possibilitada pela internet e pelo advento e barateamento de novas tecnologias. (NOGUEIRA, 2009)

Na visão de Pablo Capilé, a Internet impulsiona alguns fenômenos na cena de produção cultural independente no Brasil, como a crença de que a atuação da indústria de produção cultural na área de música tendia a se modificar nos próximos anos em função dos sites de compartilhamento de música, por exemplo. Com isto, os pequenos produtores culturais situados em localidades consideradas fora do eixo de produção musical dominante passaram a suspeitar que o modelo até então vigente poderia não ser o que pautaria o desenvolvimento da indústria da música nos próximos anos. Além disso,

Por intermédio das tecnologias disponíveis, os pequenos produtores musicais passaram a se conectar de forma mais ágil e dinâmica. Estas conexões começam a caracterizar um embrião de outro mercado, com o intercâmbio entre bandas independentes em diferentes cidades. (Pablo Capilé)

Estes pequenos produtores percebiam que as transformações que vinham ocorrendo na indústria fonográfica estavam modificando a estrutura de funcionamento daquele campo, abrindo o espaço para outros formatos de atuação. De acordo com Talles Lopes, havia entre os produtores a concordância de que era necessário construir alternativas distintas das embasadas nos princípios que pautavam a atuação daquela indústria, direcionando os esforços para o sucesso de poucos em detrimento das oportunidades de trabalho para muitos. A reflexão de Talles ajuda a compreender que havia uma ordem vigente, na qual a atuação da indústria fonográfica selecionava

alguns poucos artistas, enquanto os demais ficavam excluídos deste espaço, sem oportunidades para poder atuar e viver da sua arte no contexto da música.

Atílio Alencar, também membro da organização, relata que a operacionalização do FDE ocorre exatamente com a finalidade de pensar como uma rede autônoma e colaborativa poderia, através dos seus participantes, dispensar algumas mediações clássicas, como a gravadora. Neste momento inicial de constituição do grupo, a tecnologia exerce um papel muito importante, como relata Rafael Rolim:

A tecnologia, a internet/computador, foi a plataforma que viabilizou a existência do FDE. Quando a gente estava trabalhando na consolidação de cenários independentes, na construção de um cenário cultural, a gente precisava de duas coisas importantíssimas: conseguir se comunicar com outras pessoas no resto do país que estavam trabalhando nisso também para conseguir estabelecer uma circulação e um diálogo mais constante [...] e a possibilidade de todo e qualquer cidadão ser um produtor de conteúdo [...].

Estando os coletivos excluídos da perspectiva dominante na produção cultural vigente até o início dos anos 2000 e dispersos em diversas partes do país, o desenvolvimento de tecnologias que pudessem viabilizar a comunicação entre estes coletivos era fundamental. Foi a comunicação estabelecida de maneira intensa e constante que permitiu a articulação entre os elementos (os coletivos) antes dispersos no campo, possibilitando a identificação de demandas comuns e a construção de novas identidades, articulando-os em momentos de uma formação discursiva que vinha se estabelecendo.

Resgatando a noção de articulação, definida por Laclau e Mouffe (2001, p.105) como “qualquer prática que estabeleça uma relação entre elementos de forma que suas identidades são modificadas como resultado da prática articulatória”, a comunicação estabelecida entre os coletivos foi o meio que viabilizou o estabelecimento destas relações, as quais, mais tarde, serão responsáveis pela modificação das identidades dos coletivos em prol de uma nova identidade de natureza universal.

A comunicação assumiu um papel fundamental, em especial porque os coletivos trabalhavam com cultura independente, algo marginalizado pelos veículos de comunicação dominantes e ignorado pelo Estado. Assim, na visão de Rafael Rolim, a criação de suas próprias ferramentas de comunicação era fundamental: não havia espaço na mídia e, com as tecnologias existentes, cada coletivo poderia ter sua própria TV via internet, ter o seu *blog*, ter um *site* melhor desenvolvido. Estas tecnologias expandiram as possibilidades de articulação com outros coletivos e ampliaram os meios de comunicação com públicos potenciais.

A internet também desempenha um papel na transformação que a indústria fonográfica vinha sofrendo na época, com, entre outros fatores, a desintermediação da relação entre o artista e o público. Isto configura um instrumento que ajuda na disputa pelo domínio da produção musical em todo o mundo. Nas palavras de Pablo Capilé:

A internet ressignifica a imagem de Deus para os envolvidos com o setor cultural. Não tem mais os seres que são próximos dele, a Internet vem e fala: tá todo mundo na mesma. Você sai daquela perspectiva do tronco, que antes as pessoas eram só galhinhos em meio aos troncos da Academia, da grande indústria etc., e entram numa perspectiva de grama, e esta perspectiva de grama te faz do mesmo tamanho.

Assim, a partir do Abril Pró-Rock e das conexões estabelecidas entre os produtores, viabilizadas pelo advento das novas tecnologias, percebe-se que as cenas culturais independentes vão se fortalecendo em várias cidades do interior. Todo o contexto favorecia um empoderamento dos atores locais e vários festivais de música independente foram surgindo, como o Goiânia Noise em Goiânia, o Casarão em Porto Velho (1999), o Demo Sul em Londrina (2000), o Calango em Cuiabá (2001), o Tendencies em Palmas (2003), o Varadouro no Acre (2005), o Jambolada em Uberlândia (2005), o Se Rasgum em Belém do Pará (2006). Em torno deles, surge toda uma cadeia produtiva como selos, estúdios e circuitos de festivais com a negociação entre

os próprios festivais, gerando a troca de tecnologias e fortalecendo o intercâmbio entre bandas de diferentes localidades.

Para Talles Lopes, os festivais configuravam o grande momento da cena da cidade, potencializando a circulação de bandas e estabelecendo um diálogo mais interessante, tanto com o poder público quanto com a iniciativa privada. No entanto, os festivais não eram suficientes para potencializar a cadeia da música nas cenas locais. Tratava-se de uma ação pontual de grande amplitude, a qual trazia muito retorno, mas era uma ação de alcance limitado. Partindo desta percepção, o coletivo CUBO, em Cuiabá, passa a criar estruturas próprias que pudessem estimular a produção local:

Eles começaram a perceber que a banda não tinha onde tocar, então eles começaram a produção de eventos ao longo da semana, então tinha evento no domingo, na terça, começaram com a produção de eventos com mais frequência, para que a banda tivesse onde tocar que não fosse o festival, aí começou a estratégia. Aí a banda não tinha onde ensaiar, então o Cubo começou com a preocupação de montar um estúdio de ensaio, aí montou um estúdio de ensaio, e aí não tinha onde gravar, montou um estúdio de gravação, não tinha espaço na grande mídia, montou a Cubo Comunicação, então a gente foi se organizando através da demanda da cidade mesmo. (Dríade Aguiar)

Pablo Capilé relata que estas ações vão ocorrendo e se fortalecendo na década de 90 e no início dos anos 2000, até que em 2005 se percebe a necessidade de conectar estas ações de forma mais sistêmica, visando organizar um novo sistema de circulação de artistas, de distribuição de produtos e de circulação da nova música brasileira. Este sistema se posicionaria claramente em oposição ao sistema vigente dominado pelas gravadoras *majors*. Talles Lopes conta como foi a conclusão da conversa que ele, de Uberlândia, teve com Pablo Capilé, de Cuiabá, durante o festival Jambolada:

[...] Nós todos aqui somos pequenos e, por conta das dificuldades, quem sabe a gente não se junta, a gente não cria campos mais interessantes pra solução desses problemas? (Talles Lopes)

A conversa de Talles e Pablo ilustra o fato de que eles passam a reconhecer pontos em comum, similaridades as quais não necessariamente igualavam suas demandas, mas percebem que há uma identificação entre as necessidades e as dificuldades que ambos enfrentavam em suas cidades por não estarem localizados no eixo geográfico Rio-São Paulo. Recorrendo a Böhm (2006) percebe-se que há o estabelecimento de algo em comum entre atores que resistem em uma determinada formação discursiva, o que envolve um discurso de antagonismo social, ou um *nós x eles*, o desenho de fronteiras entre os *insiders* e os *outsiders* (GRIGGS; HOWARTH, 2000), estes últimos vistos como impedimento à plena constituição da identidade de diversos agentes.

Eles percebem que não podem existir como artistas devido ao contexto vigente, de acordo com o qual quem define que tipo de arte deve ser feito é a iniciativa privada, com base em seus critérios de lucratividade e de imagem. Isso ocorre por meio da atuação direta da indústria fonográfica e também por meio da atuação das empresas na seleção dos projetos que são financiados pela Lei *Rouanet*, o principal instrumento público de financiamento à cultura no Brasil. (SALGADO; PEDRA; CALDAS, 2010)

Um mês depois, em dezembro de 2005, surgem durante o Festival Calango, em Cuiabá, duas iniciativas. A Associação Brasileira de Festivais Independentes (Abrafin), com o objetivo de potencializar a estruturação e defender os interesses dos festivais independentes; e o Circuito Fora do Eixo, um movimento social que pudesse dar conta de outros elos da cadeia produtiva. Para Talles Lopes, existia uma noção de que este movimento não deveria ser uma organização formalizada, como uma associação, mas que se tratava de um movimento social.

O cuidado dos fundadores em não restringir o circuito a uma associação pode ser compreendido como uma tentativa de manter o Fora do Eixo como algo aberto, que pudesse dar conta de diferentes demandas. Como o próprio Talles menciona,

eles precisavam de um campo amplo para poder dar conta de repensar a cultura de uma forma mais abrangente. Isso porque, conforme afirma Capilé, desde o início eles pensavam na multiplicidade de linguagens culturais que existia nas diferentes regiões do país e, pensando a cultura em sentido antropológico, eles pretendiam organizar um movimento social, e não uma rede de empreendimentos ligados ao mercado cultural. Somado a isso, o intuito inicial era, de acordo com Talles Lopes, pensar cultura como comportamento e como oportunidade de formação e, embora a música fosse uma questão importante como linguagem artística, a preocupação já era pensar no circuito de forma mais abrangente.

Talles Lopes explica que, em termos de produção musical, as principais dificuldades que os coletivos enfrentavam nas suas localidades estavam nos processos de circulação, distribuição e divulgação e, por isso, estes foram os pilares principais sobre os quais o FDE decidiu iniciar a sua atuação. Estes processos foram profundamente influenciados pelas transformações que ocorreram na indústria fonográfica de maneira geral.

Com a descentralização de processos importantes dentro da cadeia da música, operada pelas *majors*, e com pequenos produtores tendo maior acesso às tecnologias de produção, alguns processos historicamente restritos ao domínio das *majors* foram abrindo espaço para a atuação de novos atores. Esta abertura aumentou as possibilidades dos artistas poderem gravar seus trabalhos, de forma que um leque muito grande de artistas que sempre existiram conseguiram agora materializar sua produção, colocá-la na internet, criando, como conta Talles Lopes, um circuito no Brasil na segunda metade dos anos 90 e início dos anos 2000.

Certamente, esta reconfiguração da indústria está longe de ser uma nova formação hegemônica, distinta da anterior. Conforme já demonstramos quando discutimos as transformações ocorridas na indústria fonográfica na década de 90, as *majors* continuam detentoras da maior parte da venda física de *cds* e *dvds* no Brasil e sua participação no mercado não é desafiada nem pelas gravadoras independentes, sequer por movimentos como o Fora do Eixo. Entretanto, pode-se afirmar que as lacunas existentes nesta hegemonia ficaram mais amplas e que a forma de operar da indústria passou a fazer sentido para um número cada vez menor de pessoas, quer sejam elas produtores, artistas, ou mesmo o próprio público, abrindo um pouco mais o campo para o travamento de novas disputas em torno destes sentidos.

As transformações ocorridas nas políticas públicas para cultura a partir de 2002 também desempenham papel importante neste contexto. Descentralizam-se as iniciativas voltadas à cultura e abre-se espaço para a disputa do significado do que se entende por cultura no Brasil. Isto caracteriza parte da conjuntura que define a contingência que possibilitou o surgimento do FDE. Em entrevista a Andrew Dubber (DUBBER, 2012), Felipe Altenfelder afirma que iniciativas como o Fora do Eixo são praticamente uma consequência da política cultural desenvolvida por Gilberto Gil.

Felipe conta que diversas redes surgiram no Brasil desde 2002 por causa do contexto das políticas culturais nas quais o então ministro Gilberto Gil estava trabalhando. Estas políticas descentralizaram o pensamento sobre cultura no país por meio da implementação de programas que tentaram direcionar recursos e pessoas para capacitar agentes em muitas cidades pelo Brasil, o que nunca tinha acontecido antes.

Na interpretação de Atílio Alencar, a nova postura do governo habilita diálogos e trocas com outros atores da cultura, tornando a relação com o governo mais próxima da realidade de grupos historicamente negligenciados pela forma dominante de entender a cultura no desempenho das políticas públicas para esta área.

Conforme apontado por Rubim (2010), com a chegada da esquerda ao poder em 2002, há uma abertura conceitual e prática do novo governo, demarcando uma nova relação política que se quer instituir no campo cultural brasileiro. Atílio Alencar, do FDE, exemplifica esta nova postura afirmando que houve uma ruptura com uma concepção de cultura eurocêntrica que fazia com que apenas a música erudita ou então a música maciçamente comercial conseguisse acessar alguns editais. Hoje tem edital específico para produção coletiva, para festivais independentes de música, pra cultura popular do Cariri, afirma ele.

Neste contexto, embora o mercado continue desempenhando papel relevante no campo cultural com o predomínio do financiamento à cultura por meio das leis de incentivo (BARBOSA, 2007; SALGADO; PEDRA, CALDAS, 2010), o Estado ampliou sua atuação no campo e deixou mais evidente a lacuna na perspectiva hegemônica, abrindo possibilidades para uma disputa do significado de cultura e, de certa forma, empoderando novos grupos para fazerem parte desta disputa, dentre os quais figura o Fora do Eixo.

É importante destacar que, embora tenham ocorrido mudanças na postura do Estado, estas têm efeito em termos mais gerais, permanecendo as dificuldades que os coletivos enfrentavam nos seus estados e nas suas cidades, tendo em vista a grande diferença existente entre as políticas de abrangência nacional e as políticas de estados e municípios.

O fato de poucos estados, e ainda um menor número de municípios, terem aderido ao Sistema Nacional de Cultura até meado de 2012 é um indicativo de que haveria ainda um longo caminho a ser trilhado no sentido de uma política de alcance nacional, articulada nas três instâncias de governo.

Neste contexto de transformações na indústria fonográfica, de popularização e barateamento das tecnologias e de mudança na postura do Estado com relação ao funcionamento da cultura, os coletivos vão intensificando as trocas entre si. Passam a se comunicar de maneira mais intensiva e constante, aumentam as ações de intercâmbio, seja por meio da circulação das bandas, seja por meio da circulação de agentes. Nestes encontros, virtuais ou presenciais, vai se construindo uma percepção conjunta de terem suas identidades historicamente negadas pela perspectiva hegemônica, possibilitando o estabelecimento de equivalências entre suas demandas, mesmo que de forma parcial e incompleta. (LACLAU; MOUFFE, 2001) Neste sentido, Talles Lopes desabafa:

Você começa a sair, você começa a viajar, começa a encontrar pessoas, você percebe que tem pessoas que estão vivendo essa mesma realidade, que as dificuldades são as mesmas, que não é você que está sendo burro e que não está conseguindo trabalhar. (Talles Lopes)

Na conversa que tivemos com Pablo Capilé, na Casa Fora do Eixo, em São Paulo, ele destacou que os coletivos eram diferentes, tinham demandas e formas de atuar diferentes e que esta diferença foi a grande força motriz do projeto FDE, uma vez que ela garante uma rede heterogênea e com grande capacidade de mobilização de outros agentes. Para ele, a matéria-prima da construção do FDE foi esta diferença e o grande desafio foi tentar articular esta diferença em pactos comuns.

Todo este processo culmina, em 2006, na primeira reunião oficial do FDE, com a participação de cerca de quarenta produtores culturais de vários estados do Brasil, na qual foram definidos os pilares desse movimento que começa a conectar pequenos produtores com base em três premissas principais de trabalho: circulação, distribuição e produção de conteúdo.

A importância destes três processos é destacada em muitos documentos do Fora do Eixo e foi mencionada em praticamente todas as entrevistas que realizamos e nos materiais que coletamos diretamente do circuito ou na internet. Estes são os processos cujo domínio pertencia exclusivamente às *majors* e à mídia hegemônica. É uma forma de o circuito se articular para, por meio da criação de uma dinâmica e de estruturas próprias nestes três campos, dispensar os grandes intermediários responsáveis pela concentração de muitos recursos em poucos artistas. Isso era vivenciado por diversos coletivos, e reforçava a perspectiva de um Fora do Eixo geográfico.

Já nesta primeira reunião, em 2006, percebeu-se que o significado de Fora do Eixo era muito mais abrangente do que a noção geográfica e que incluía uma possibilidade de atuação mais ampla nas lacunas de um modelo hegemônico vigente. Talles Lopes conta que quando eles pensavam em Fora do Eixo, naquele momento, pensavam em uma forma de fazer cultura diferente do padrão que estava estabelecido. Era uma

alternativa ao padrão hegemônico instituído, ligado a todo um conceito de indústria cultural, de produção de massa, que de certa forma existia e repercutia como um modelo de produção e difusão de cultura. O eixo, do qual eles se consideravam fora, era muito mais abrangente que o geográfico.

Este eixo, que configura o *eles contra o qual o nós*, Fora do Eixo se confronta, também não é um único elemento, mas sim uma formação discursiva na qual os elementos estão articulados formando momentos de uma hegemonia. (LACLAU; MOUFFE, 2001; MENDONÇA, 2009a) Neste sentido, Felipe Altenfelder nos afirmou que o FDE não é uma sociedade paralela que está sendo construída, mas é uma ferramenta para disputar a única sociedade que existe, com suas formações discursivas específicas.

Böhm (2006) explica que hegemonia é uma estrutura discursiva inherentemente aberta e precária, a qual fomenta resistências e oposições, mas que envolve certo fechamento ideológico o qual nunca é definitivo devido à contingência e à impossibilidade da organização social que estão na base da noção de prática hegemônica.

Na fala de Capilé percebe-se que o movimento, que já tinha uma perspectiva política desde o início, vai compreendendo ao longo do seu processo de estabelecimento e crescimento que a disputa a ser travada era mais ampla do que uma disputa por espaço dentro da indústria cultural. Mais do que isso, a disputa é por uma nova conceituação do que seja uma produção cultural, um artista e cultura em última instância. Como explica Dríade Aguiar, a disputa é pela expansão do significado de cultura, de forma que ele não represente apenas aquilo que é produzido por artistas-estrela no *mainstream*, mas que contemple a produção cultural feita por indivíduos comuns, nas suas realidades, que questionam a distinção entre trabalho e cultura e querem viver e se sustentar a partir dela.

O processo deflagrado em 2006, focado na circulação, distribuição e produção de conteúdo perdura por cerca de três anos. Pablo Capilé afirma que a atuação do FDE neste período, somada ao contexto que já discutimos anteriormente, desencadeia uma mudança significativa no cenário da música no Brasil, descentralizando a tomada de decisão sobre quem produz, toca e circula no país.

Os números do FDE neste período indicam que houve uma grande mobilização de agentes. Em 2006, o FDE movimentou cerca de 200 bandas, contava com 5 casas de shows parceiras, 14 festivais associados, movimentando cerca de R\$ 500.000. Em 2009 foram cerca de 2.500 bandas circulando entre os coletivos, 35 casas de shows parceiras, 45 festivais associados e movimentação de cerca de 25 milhões de reais, em moeda oficial e própria.³

Atílio Alencar conta que, com a aproximação de um número cada vez maior de coletivos, eles foram se dando conta de que não eram quatro cidades fora do eixo, mas sim um país inteiro com toda uma demanda de circulação e distribuição que era impossível de ser realizada de acordo com a lógica da grande indústria ou do patrocínio corporativo. Primeiramente no espaço da música, mas depois foram verificando que estavam excluídas dos processos dominantes muitas iniciativas independentes em linguagens como audiovisual, literatura, artes plásticas, *design* e teatro, por exemplo.

Esta aproximação com coletivos de diferentes linguagens e com demandas distintas foi articulada pelo estabelecimento de uma lógica de equivalência. Laclau e Mouffe (2001) reforçam que a diferença é a condição para que haja equivalência, pois do contrário, haveria apenas identidade. Por outro lado, esta equivalência acaba por subverter os sentidos particulares, na medida em que se identifica que em algum ponto as demandas se equivalem. Aglutinando esta equivalência, havia um ponto nodal, uma perspectiva que, embora não significasse uma demanda em comum dos diferentes coletivos, foi capaz, por ser um significante vazio, de articular diferentes demandas num termo que fazia sentido para todas: FORA DO EIXO.

³ O Fora do Eixo desenvolveu uma moeda complementar, o CARD, para fazer frente à escassez de recursos financeiros comum a todos os coletivos que integram a rede. O CARD é uma moeda que circula entre os coletivos e também entre os coletivos e organizações parceiras. Cada Card equivale a um real, e cada hora trabalhada no Circuito equivale a 50 Cards.

Resgatando a perspectiva de Howarth e Stavrakakis (2000), o ponto nodal é um significante privilegiado, um ponto de referência em um discurso que agrupa um sistema particular de significados ou uma cadeia de significados. Mendonça (2003b, p. 11) afirma que os pontos nodais são fundamentais para a prática articulatória, pois, “por serem pontos discursivos privilegiados, eles possuem a capacidade de fixar, ainda que de forma parcial e precária, a própria articulação”, representando o próprio sentido de uma prática articulatória.

Estas articulações entre diferentes coletivos em todo o país em torno de um ponto nodal foram viabilizadas porque este ponto configurou o que Laclau e Mouffe (2001) chamam de significante vazio, um elemento de convergência de tantas identidades a ponto de perder seu significado específico e tornar-se um significante sem significado. O significante Fora do Eixo, que se referia a uma demanda específica de coletivos de produção musical que não conseguiam atuar fora do eixo Rio-São Paulo, universaliza seu conteúdo e passa a não ter um significado específico, podendo assim acolher diversas demandas.

Na medida em que o termo Fora do Eixo vai sendo usado para simbolizar demandas diversas, mas nada especificamente, ele vai se esvaziando de significado. Com este esvaziamento foi possível abarcar demandas diversas dentro do contexto cultural como relata Pablo Capilé quando questionamos sobre as buscas dos coletivos ao se engajarem no FDE:

Hoje nós estamos precisando de um guarda-chuva para mil pautas e dentro dessas mil pautas a gente vai interligando elas e vai fortalecendo um a pauta do outro. [...] as buscas são infinitas: é o cara que quer escoar mais artistas locais, o cara que quer dar um upgrade no movimento estudantil da cidade, o cara que tem um determinado espaço cultural pra gerir na cidade e não tem tecnologia suficiente pra que isso aconteça, então pra mim é a busca pelo protagonismo, quero ser protagonista, quero estar no debate, eu quero me empoderar nesta discussão [...]. (Pablo Capilé)

Organizados em torno deste ponto nodal, os coletivos assumem a identidade universal Fora do Eixo e modificam suas identidades particulares, como resultado da prática articulatória que se dá entre eles. (LACLAU; MOUFFE, 2001) O coletivo Catraia, por exemplo, continua a ser o Catraia e atua na cidade de Rio Branco, no Acre, de acordo com seus princípios e sua caracterização. Mas além de ser o Catraia, ele é um Ponto Fora do Eixo, o que habilita sua articulação dentro de uma ampla rede de coletivos que desenvolvem suas próprias formas de gestão e que se apoiam mutuamente em busca de construções comuns.

Os coletivos pertencentes ao FDE atuam como um organismo nesta formação discursiva contra-hegemônica. Pablo Capilé afirma que o FDE é a única rede de cultura na América Latina que quando se movimenta o faz em bloco, diferente, por exemplo, dos pontos de cultura. O FDE é heterogêneo, cada coletivo tem suas particularidades, mas a partir da identificação de equivalências, há o entendimento de que uma atuação conjunta pode fortalecer as disputas, muito mais do que a soma deles individualmente, cada uma com a sua diretriz.

O esvaziamento da noção de Fora do Eixo é resultado da articulação entre elementos que estavam dispersos no campo da cultura e, com esta articulação, identidades vão sendo modificadas quando os coletivos passam a compor a rede e incorporam a noção do universal, Fora do Eixo, como algo maior que as identidades individuais. Foi no segundo Congresso Fora do Eixo, realizado em 2009, que isso ficou mais evidente.

Talles Lopes conta que foi lá, com a chegada de pessoas de linguagens com as quais o circuito não trabalhava até então, que eles perceberam que a forma de trabalhar do FDE e as tecnologias e estruturas que eles estavam desenvolvendo poderiam ser utilizadas para potencializar uma grande diversidade de iniciativas. Assim, os interessados em trabalhar com teatro criaram o Palco FDE, os interessados em

discutir a questão Ambiental criaram o Nós Ambiente, os que trabalhavam com Literatura criaram o Fora do Eixo Letras (FEL), e assim aconteceu com outras iniciativas.

Um dos aspectos que chamou nossa atenção no relato de Talles é que estas estruturas não são criadas de cima para baixo, não são designadas pessoas para nelas trabalhar, nem metas, nem resultados, nem é previamente definido como irão atuar. Os interessados em teatro, por exemplo, criaram, com a anuência do restante da rede, uma estrutura para trabalhar teatro, eles próprios. Hoje, eles têm uma estrutura que, embora faça parte do FDE, não depende dele, mas é potencializada por ele, assim como ajuda a potencializar outras iniciativas.

Assim, a formação que inicialmente se deu em torno da música, hoje envolve uma série de diferentes linguagens que potencializam umas às outras, embora a música ainda ocupe um lugar de destaque no circuito. O argumento de Laclau (2011) ajuda a analisar este processo. Para o autor, cada elemento de um sistema discursivo só tem uma identidade, na medida em que é diferente dos outros. No entanto, todas estas diferenças se equivalem na medida em que pertencem ao lado interno da fronteira da exclusão, como no caso dos coletivos, que são excluídos do sistema de produção cultural hegemônico. Neste caso, a identidade dos coletivos é constitutivamente dividida: “por um lado, cada diferença expressa a si mesma como diferença; por outro, cada uma delas anula a si mesma enquanto tal ao entrar numa relação de equivalência com todas as outras diferenças do sistema”. (LACLAU, 2011, p. 69) Assim, podemos afirmar que os coletivos que compõem o FDE são identidades distintas dentro de um sistema que está excluído da ordem hegemônica, mas que, devido a esta exclusão, eles são equivalentes, eles são Fora do Eixo.

Considerações finais

Com este trabalho procuramos fazer uma aproximação entre o tema das organizações de resistência presente nos estudos organizacionais e a Teoria Política do Discurso, analisando o contexto de surgimento de uma experiência alternativa no campo cultural – o Circuito Fora do Eixo, uma iniciativa de organização contra-hegemônica, que desde 2005 vem desafiando a forma dominante de se compreender e realizar ações culturais no Brasil. Entendemos que a TPD pode ser uma perspectiva importante para o desenvolvimento deste campo e nossas reflexões, corroborando resultados de pesquisas anteriores como de Dellagnelo e Böhm (2010) e Böhm, Dellagnelo e Mendonça (2010), indicam para a possibilidade de aprofundamento a partir desta teoria.

O estudo nos permitiu perceber que os conceitos propostos pela Teoria Política do Discurso podem auxiliar a compreender a dinâmica de surgimento deste movimento. Nossa esforço consistiu em tentar compreender uma realidade social e organizacional, sustentando-nos em categorias centrais da TPD.

A noção de hegemonia nos permitiu uma aproximação das disputas que caracterizavam o contexto de surgimento do FDE. O conceito de deslocamento nos possibilitou compreender a incapacidade da formação dominante de dar sentido às diversas experiências no campo da cultura. A perspectiva da lógica de equivalência ilustrou como diferentes demandas de coletivos espalhados por todo o país percebem que são diferentes facetas de uma mesma negativa por parte de um sistema opressor. A ideia de ponto nodal enfoca um ponto em torno do qual estas demandas se aglutinam e que formam um significante que, por ser abundante, é vazio e, com isso, carrega consigo a possibilidade de fazer sentido para as mais diversas demandas no campo da discursividade.

Nossas principais reflexões indicam que a concepção da realidade social de forma contingente é útil para compreender o contexto que possibilitou o surgimento do Circuito Fora do Eixo, caracterizado por movimentações, no final da década de 90 e nos anos 2000, em duas estruturas que tiveram impactos diretos sobre as condições de operação do Circuito: a indústria fonográfica e o Estado, mais especificamente nas políticas públicas para a cultura com o início do governo Lula.

Naquele contexto, o fenômeno dos novos festivais e o barateamento do acesso às tecnologias de comunicação permitiram a articulação entre coletivos de produção artística e cultural de todo o país, os quais, com demandas distintas, porém historicamente negadas pela formação hegemônica, puderam identificar equivalências em suas realidades. A partir disso, configura-se uma cadeia de equivalências em torno de um ponto nodal, Fora do Eixo, inicialmente referente ao eixo geográfico fora do qual a música independente não consegue se realizar em termos de seus principais processos (produção, circulação e distribuição), mas que ao longo das articulações que vão se desenvolvendo entre os coletivos, passa a universalizar seu conteúdo particular, esvaziando-se de sentido para abarcar uma infinidade de possibilidades, dentro do campo cultural, e até mesmo fora dele.

A dinâmica de organização do Circuito Fora do Eixo, fundamentada em práticas coletivas de tomada de decisão, no acesso irrestrito a informações, em processos compartilhados de solução de problemas, mediados fortemente por comunicação eletrônica nos instiga novas questões que passam agora a direcionar outras pesquisas em desenvolvimento. Com apoio da Teoria Política do Discurso pudemos perceber essa dinâmica como processo político e contingente que, para ser compreendido, merece ainda mais atenção em nossas pesquisas.

Referências

- BARBOSA, F. *Política cultural no Brasil, 2002-2006*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. v. 1, 2.
- BARROS, M. *The emergence and constitution of the human rights movement and discourse in Argentina*. 2008. (PhD thesis) - Department of Government, University of Essex, 2008.
- BÖHM, S. *Repositiong organization theory*. New York: Palgrave MacMillan, 2006.
- BÖHM, S.; DELLAGNELO, E.; MENDONÇA, P. *Political discourse theory and epirical studies of resistance movements: a critical analysis from an organizational perspective*. In: ORGANIZATION STUDIES SUMMER WORKSHOP, 5., 2010, Margaux, France. *Papers...* Margaux: [s.n], 2010.
- BRÜSEKE, J. A descoberta da contingência pela teoria social. *Soc. Estado*, Brasília, v. 17, n. 2, p. 283-308, jul./dez. 2002.
- BURITY, J. *Desconstrução, hegemonia e democracia: o pós-marxismo de Ernesto Laclau*. 1997. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Departamento de Ciência Política, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1997. Disponível em: <bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/brasil/nabuco/joan7.rtf>. Acesso em: 15 de março de 2011.
- CORDEIRO, A.; MELLO, S. Teoria do discurso laclauiana: uma mediação entre teoria crítica e prática política. In: ENCONTRO DA ANPAD, 34., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Anpad, 2010.
- DELLAGNELO, E.; BÖHM, S. Empirical studies and political discourse theory: a critical analysis of resistance from organizational perspective. In: ENCONTRO DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS EnEo, 6., 2010, Florianópolis. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPAD, 2010.
- DOMINGUES, J.; SOUZA, V. Programa Cultura Viva: a política cultural como política social? Elementos de análise dos fundos públicos e do direito à produção da cultura. In: ENECULT, 5., 2009, Salvador. *Anais...* Salvador: Faculdade de Comunicação, UFBA, 2009.
- DUBBER, A. Brazil Research Project. *Interview with Felipe*, 2011. Disponível em: <<http://andrewdubber.com/brazil/?p=89>>. Acesso em: 15 Jan. 2012.

- DUMONT, L. *Homo aequalis*. Bauru, SP: EDUSC, 2000.
- DURAND, J. C. Cultura como objeto de política pública. *São Paulo Perspec.* v. 15, n. 2 São Paulo: abr/jun, 2001.
- DYRBERG, T. The political and politics in discourse analysis. In: CRITCHLEY, S.; MARCHART, O. *Laclau: a critical reader*. New York: Routledge, 2004. p. 241-255.
- GODOY, S. Estudo de caso qualitativo. In: GODOY, C.; BANDEIRA-DE-MELO, R.; SILVA, A. *Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais: paradigmas, estatégias e métodos*. São Paulo: Saraiva, 2006. p. 115-146.
- GRIGGS, S., HOWARTH, D. New environmental movements and direct action protest: the campaign against Manchester Airport's second runway. In: Discourse theory and political analysis: identities, hegemonies and social change. New York: Manchester University Press, 2000.
- HOWARTH, D. *Discourse*. New York: Open University Press: McGraw Hill, 2000.
- HOWARTH, D.; NORVAL, A.; STAVRAKAKIS, Y. *Discourse theory and political analysis: identities, hegemonies and social change*. New York: Manchester University Press, 2000.
- HOWARTH, D.; STAVRAKAKIS, Y. Introducing discourse theory and political analysis. In: HOWARTH, D.; NORVAL, A.; STAVRAKAKIS, Y. *Discourse theory and political analysis: identities, hegemonies and social change*. New York: Manchester University Press, 2000.
- LACLAU, E. Glimpsing the future. In: CRITCHLEY, S.; MARCHART, O. *Laclau: a critical reader*. New York: Routledge, 2004. p. 279-328.
- LACLAU, E. *Emancipação e diferença*. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.
- LACLAU, E.; MOUFFE, C. *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*. 2. ed. London: Verso, 2001.
- MARCHI, L. Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira? *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 167-182, 2006.
- MELO, O.; CASTRO, O. A apropriação de tecnologias e produção cultural: inovações em cenas musicais da região norte. In: HERSCHEMANN, M. (org.) *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2011.
- MENDONÇA, D. A noção de antagonismo na ciência política contemporânea: uma análise a partir da perspectiva da teoria política do discurso. *Rev. Sociol. Polit.*, Curitiba, n. 20, p. 135-145, Junho 2003a.
- MENDONÇA, D. A teoria do discurso de Laclau e Mouffe: em direção à noção de significante vazio. *Barbarói*, n. 18, p. 55-71, jan-jun 2003b.
- MENDONÇA, D. Com o olhar "político" a partir da teoria do discurso. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 1, p. 153-169, 2009a.
- MENDONÇA, D. A teoria da hegemonia de Ernesto Laclau e a análise política brasileira. *Ciências Sociais Unisinos*, v. 43, n. 3, set-dez. 2009b.
- MENDONÇA, P.; BÖHM, S. *The organization of counter-hegemonic movements and the struggle for rural development in Sertão*. [Écully, França]: [EMLyon Business School], outubro, 2010. Draft paper presented at EMLyon Business School.
- MISOCZKY, M. Das práticas não-gerenciais de organizar à organização para a práxis libertadora. In: MISOCZKY, M.; FLORES, R.; MORAES, J. *Organização e práxis libertadora*. Porto Alegre: Dacasa, 2010.

- MISOCZKY, M.; FLORES, R.; BÖHM, S. A práxis da resistência e a hegemonia da organização. *O&S*, v. 15, n. 45, abr./jun. 2008.
- NAKANO, D. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. *Gest. Prod.*, São Carlos, v. 17, n. 3, p. 627-638, 2010.
- NASCIMENTO, A. *A politica cultural no Brasil*: do Estado ao mercado. ENECULT, 3., 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2007.
- NOGUEIRA, B. A nova era dos festivais: Cadeia produtiva do rock independente no Brasil. *Ícone*, Recife, v. 11, n. 1, jul. 2009.
- OTTO, B.; BÖHM, S. "The people" and resistance against international business: the case of bolivian water war. *Critical perspectives on International Business*, v. 2, n. 4, p. 299-320, 2006.
- PINTO, C. Notas a respeito de Ernesto Laclau. *Revista de Ciências Sociales*, Montevidéu, v. 15, p. 36-48, 1999.
- PROUDHON, P. *O que é a propriedade?* São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- RUBIM, A. Políticas culturais no governo Lula. In: RUBIM, A. *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010.
- SAHLINS, M. *Stone age economics*. New York: Aldine, 1972.
- SALGADO, G.; PEDRA, L.; CALDAS, R. As políticas de financiamento à cultura. In: RUBIM, A. *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010. p. 87-130.
- SCHUMPETER, J. Teoria do desenvolvimento econômico. In: OS ECONOMISTAS. São Paulo: Abril Cultural, 1992.
- SIMÕES, J.; VIEIRA, M. A influência do Estado e do mercado na administração da cultura no Brasil entre 1920 e 2002. *RAP*, Rio de Janeiro, v. 44, n. 2, p. 779-798, 2010.
- SOTO, C. et al. Políticas públicas de cultura: os mecanismos de participação social. In: RUBIM, A. *Políticas públicas para cultura no governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010. p. 25-48.
- SPICER, A.; BÖHM, S. Moving management: theorizing struggles against the hegemony of management. *Organization Studies*, v. 11, n. 28, p. 1667-1698, 2007.
- SULLIVAN, S.; SPICER, A.; BÖHM, S. Becoming global (un)civil society: counter-hegemonic struggle and the Indymedia network. *Globalizations*, v. 8, n. 5, p. 707-717, 2010.
- VICENTE, A. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção independente do país. *E-compós: Revista da Associação Nacional da Pós-Graduação em Comunicações*, 2006.
- WEBER, M. *Economia e sociedade*: fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília: Editora da UnB, v. 1, 2004.
- YIN, R. *Case study research: design and methods*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994.

Submissão: 03/08/2012
Aprovação: 30/03/2014