

Políticas e industrias culturales en América Latina

Autoría



Barbalho Alexandre

Graduado em História e em Ciências Sociais, mestre em Sociologia e doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Professor dos Mestrados em Políticas Públicas e Sociedade da UECE e em Comunicação da UFC. Líder do Grupo de Pesquisa em Políticas de Cultura e de Comunicação UECE/CNPq. Coordenador do Grupo de Pesquisa Comunicação para a cidadania da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação). Autor, entre outros, dos livros: *Relações entre Estado e cultura no Brasil* (1998); *A modernização da cultura* (2005) e *Textos nômades: Política, cultura e mídia* (2008). Organizador das seguintes obras: *Comunicação e cultura das minorias* (com Raquel Paiva - 2005); *Políticas culturais no Brasil* (com Albino Rubim - 2007) e *Brasil, brasis: Identidades, cultura e mídia* (2008).

Sumario

Abstract

1. Introdução

2. Definindo de onde se fala: o que se entende por política e indústria culturais

3. Políticas culturais na América Latina: uma perspectiva histórica

4. A configuração das indústrias culturais da/na América Latina

5. Cruzamentos entre as Políticas e as Indústrias Culturais na América Latina: uma visão de conjunto

6. Cruzamentos entre as Políticas e as Indústrias Culturais na América Latina: as experiências brasileiras e mexicanas.

Referências bibliográficas

ABSTRACT



Actualmente disponible en portugués

As indústrias culturais na América Latina desempenham papel fundamental na conformação de suas culturas continental, nacionais e locais, ao lado da produção simbólica considerada como tradicional, até porque, como já apontou, entre outros, Martín-Barbero nos anos 1980, há intensas vias de comunicação e troca entre as esferas do massivo e do popular. No entanto, tais indústrias, sejam as fonográficas, as de audiovisual, as de edição etc, estão, majoritariamente, nas mãos de corporações privadas, algumas multi e transnacionais. Os poderes públicos, historicamente, têm evitado intervir nesses setores, a não ser como suporte, para não entrar em conflitos com os interesses empresariais. Poucas são as experiências de políticas de Estado voltadas para as indústrias culturais, apesar de ser por meio delas que se produz a maior parte da produção simbólica consumida no mundo contemporâneo. Ao contrário do que ocorre com a "cultura popular", campo privilegiado das políticas culturais governamentais, motivadas, na maioria das vezes, com a elaboração de discursos identitários. A lição que propomos é investigar as tensas relações entre as políticas de cultura e as indústrias culturais na América Latina, tanto em uma perspectiva diacrônica, quanto sincrônica, dando maior atenção às experiências brasileiras e mexicanas. O recorte destes dois países se justifica por suas fortes indústrias e mercados culturais.

1. INTRODUÇÃO

Em um livro publicado no início deste novo século, Néstor García Canclini (2002) se indaga sobre os significados que o pertencimento à América Latina proporciona na contemporaneidade. Ou em outras palavras: "o que significa ser latino-americano". A tese do autor é a de que não são apenas as respostas a esta questão que têm se transformado, mas a própria questão, uma vez que ela já não comporta um lugar geográfico e afetivo muito claro, resultado da mera soma de Estados-nações situados no continente americano com língua oficial de origem latina (espanhol, português e francês).

Com as migrações de latino-americanos, em especial para a Europa e os Estados Unidos, e com o fluxo mundializado das produções simbólicas originárias daquela parte do continente, sentir-se da América Latina não implica mais estar fixado em alguma parte do território entre o México e a Argentina. Por outro lado, habitar algum dos países latino-americanos já não garante mais uma "identidade nacional" ou "regional" estável, integradora do "ser". Esta sensação de desterritorialização não resulta apenas da mundialização da cultura (WARNIER, 1999) e do consumo intenso de seus produtos, que Ortiz (1998) denomina de cultura internacional-popular e que vem se sobrepor à nacional-popular.

À crise dos parâmetros culturais endógenos aos quais recorriam os ideólogos da nacionalidade há que somar outro dado, de ordem político-cultural e social, que é o questionamento feito por dentro da nação por aqueles setores marginalizados pela tradição inventada

que sustenta o discurso identitário: a herança europeia do homem branco cristão.

Contra a História oficial insurge o pensamento liminar com suas histórias locais (MIGNOLO, 2003). Pensamento liminar formado pelos "saberes sujeitados", aqueles que, como situa Foucault (1999), eram desqualificados por não serem conceituais, elaborados, e qualificados como ingênuos e inferiores. São esses saberes, construídos na história de suas lutas, que trazem os diversos movimentos sociais e que se somam à tradição de resistência dos movimentos operários, camponeses e indígenas latino-americanos: os movimentos feministas, dos jovens, dos afro-descendentes, dos ecologistas, dos homossexuais, enfim, das diversas minorias e seus devires (BARBALHO; PAIVA, 2005). Cada um deles possui sua própria comunidade imaginada e a negocia com aquela mais ampla, que procura se impor como totalidade e integradora, como hegemonia, que é a das elites da Nação.

Retornando ao desafio proposto, pensar sobre o lugar dos latino-americanos no novo século, Canclini nos coloca a seguinte hipótese: "aun reconociendo el vigor y la continuidad de la historia compartida, lo latinoamericano no es una esencia, y más que una identidad es una tarea" (CANCLINI, 2002, p. 32). Sua argumentação se desenvolve em torno de como três esferas profundamente inter-relacionadas da vida contemporânea podem informar sobre a latino-americanidade: o Estado nacional, cujo sujeito é o cidadão; as indústrias culturais, cujo sujeito é o espectador; o mercado, cujo sujeito é o consumidor.

A partir desse contexto, proponho trabalhar nesta lição como a presença do Estado e suas políticas na esfera das indústrias culturais respondem, ou não, à tarefa de estabelecer uma latino-americanidade plural, aberta não apenas à diversidade, mas inclusive às diferenças. Uma América Latina onde o cidadão não se transforme apenas em consumidor (CANCLINI, 1997; BAUDRILLARD, 1995), e nem em mero espectador (DEBORD, 1997).

Para dar conta desse debate, nosso percurso vai se dividir em 5 momentos: 1. Definindo de onde se fala: o que se entende por política e indústria culturais.; 2. Políticas culturais na América Latina: uma perspectiva histórica.; 3. A configuração das indústrias culturais da/na América Latina; 4. Cruzamentos entre as Políticas de Cultura e as Indústrias Culturais na América Latina: uma visão de conjunto; 5. Cruzamentos entre as Políticas de Cultura e as Indústrias Culturais na América Latina: as experiências brasileiras e mexicanas.

(1) A distinção entre diversidade e diferença se faz necessária por conta da tradição de nossas políticas culturais de fazerem do discurso da diversidade um elemento de integração autoritária, esvaziando todo conflito que a diferença traz (BARBALHO, 2007).

2. DEFININDO DE ONDE SE FALA: O QUE SE ENTENDE POR POLÍTICA E INDÚSTRIA CULTURAIS

Iniciamos a lição trazendo para o campo de debate sobre o conceito de política cultural a riqueza de significados que a palavra "política" tem na língua inglesa, e que não possui no português e nem no espanhol: *policy* e *politics*.

Na há consenso na ciência política sobre o significado destes termos, como demonstra Carlos Machado (2007), o que exige sempre um recorte e o estabelecimento de onde se fala. Nesse sentido, parece-me interessante a definição proposta por Klaus Frey, na qual *policy* se refere à "configuração dos programas políticos, aos problemas técnicos e ao conteúdo material das decisões políticas". Se a *policy* é da ordem material, a *politics* é processual e dá conta do "processo político, frequentemente de caráter conflituoso no que diz à imposição de objetivos, aos conteúdos e às decisões de distribuição" (FREY, 1999, p. 4).

Parece-me que é em sentido muito próximo que Chantal Mouffe opera quando faz a distinção entre "política" e "o político". Por este, a autora entende a "dimensão do antagonismo que pode assumir muitas formas diferentes e emergir em relações sociais diversas". A "política", por sua vez, dá conta da "reunião de práticas, discursos e instituições que buscam estabelecer uma certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que são potencialmente conflitantes", justamente porque são afetadas por "o político" (MOUFFE, 2001, p. 417).

Para diferenciar, na língua espanhola, os sentidos de *policy* (que "se refiere más bien a la acción pública, al aspecto programático de la acción gubernamental") e *politics* (que "tiene que ver con la política como lucha por el poder"), Eduardo Nivón Bolán (2006, p. 59) propõe chamar a primeira de "Política", com maiúscula, e a segunda como "políticas", com minúscula e no plural.

Ao acrescentarmos o qualificativo cultural, teríamos então cultural *politics* e cultural *policy* que agregam as distinções comentadas acima ao campo da cultura. Como não é possível este mesmo jogo de palavras e significados em português e em espanhol, proponho falarmos em "política cultural", para dar conta da cultural *policy*, e em "política de cultura", para fazer referência ao universo da cultural *politics*.

Assim, política cultural (cultural *policy*) diz respeito ao universo das políticas públicas voltadas para a cultura implementadas por um Governo. Em outras palavras: "un proceso en el que el Estado impone un tratamiento político - es decir, resultado del debate público sobre el sentido de la acción del Estado - a aquello que llama "cultura" e cuyos objetivos consisten en "ordenar, jerarquizar o integrar un conjunto necesariamente heterogéneo de actores, discursos, presupuestos y prácticas administrativas" (BOLÁN, 2006, p. 60).

Já as políticas de cultura (cultural *politics*) se referem às disputas de poder em torno dos valores culturais ou simbólicos que acontecem entre os mais diversos estratos e classes que constituem a sociedade. Apoiando-se em Jim McGuigan (1996), podemos afirmar que elas dão conta do confronto de idéias, das disputas institucionais e das relações de poder na produção, circulação/distribuição e recepção/consumo de bens e significados simbólicos.

É nesse sentido que podemos entender a afirmação de Sonia Alvarez, Evelina Dagnino e Arturo Escobar (2000) de que os movimentos sociais na América Latina contemporânea, ao desafiar os sentidos hegemônicos de nação, de raça, de gênero, de religião, de geração, de desenvolvimento, enfim, ao colocarem em xeque a cultura política dominante, acabam por colocar em ação políticas culturais (ou políticas de cultura).

Mesmo entendendo que as dimensões da cultural *policy* e da cultural *politics* não são independentes, muito pelo contrário, são interdependentes, já que as ações e disputas de uma alimentam a outra e vice-versa (ORTIZ, 2008), assumimos que neste artigo o

lugar privilegiado de análise será o da política cultural (cultural policy). Isso significa que focaremos a atuação do Estado e dos governos e de suas políticas públicas em detrimento das disputas políticas entre os diversos agentes do campo cultural no estabelecimento de sua norma (doxa) (BOURDIEU, 1989; 1992).

Definido o conceito de política cultural, resta explicitar do que estamos falando quando dizemos "indústria cultural".

É inegável a força que ainda hoje possui, em especial no campo da filosofia, o conceito de indústria cultural (Kulturindustrie) elaborado por Adorno e Horkheimer (1985), dentro da crítica que fizeram à razão técnico-instrumental e à sociedade administrada.

Para Adorno e Horkheimer, o termo indústria não se refere necessariamente à produção industrial de bens culturais, mas antes à transformação destes em mercadoria, em bens de consumo. É um movimento que resulta na mercantilização da cultura existente, bem como na criação de uma nova cultura, que surge totalmente dentro da lógica do mercado. Ou como qualificou Adorno (1986b) com sua conhecida ironia, trata-se do molho com o qual os respeitáveis motivos do lucro cobriram a cultura em seu todo.

A explicitação clara da ideia de indústria cultural significando transformação generalizada da cultura em mercadoria, mais do que propriamente as técnicas de sua produção, encontra-se não no texto fundador de 1947, mas em um outro, do início dos anos 60, traduzido no Brasil como "A indústria cultural". Nele, Adorno ressalva que "não se deve tomar literalmente o termo indústria. Ele diz respeito à estandardização da própria coisa (...) e à racionalização das técnicas de distribuição, mas não se refere estritamente ao processo de produção" (Adorno, 1986c, p. 94-95). A cultura torna-se industrial quando assimila as formas planejadas, racionalizadas, de organização do trabalho. Através da utilização generalizada da planificação na produção, as indústrias culturais conformam-se enquanto totalidade.

Contudo, a discussão sobre a transformação da cultura em mercadoria e a possível perda de sua capacidade emancipadora não dá conta da discussão sobre a cultura produzida e reproduzida por meio de aparatos técnicos, ou seja, sobre o estatuto da cultura na "era da sua reprodutibilidade técnica", parafraseando Benjamin (1987).

Ainda mais se levarmos em consideração as profundas transformações pelas quais vêm passando os tais aparatos de "reprodutibilidade técnica". Como adverte Rafael Roncagliolo (1999), o âmbito da indústria cultural não só aumentou, como incorporou áreas conexas, deixando sem significado operacional o antigo conceito. Afinal como ele pode dar conta, tendo sido criado em uma época de livros, rádios, jornais e cinemas, das convergências entre cultura, informática e telecomunicações, por exemplo?

Portanto, proponho fazer um deslocamento e acompanhar o debate conceitual sobre indústria cultural não a partir de sua base filosófica, mas como ele se dá no âmbito da economia política da comunicação e da cultura. Nesse contexto, destaca-se a contribuição do Groupe de Recherches sur les Enjeux de la Communication (Gresec) da Universidade de Stendhal de Grenoble com a publicação em 1978 da pesquisa coletiva intitulada *Capitalisme et industries culturelles*.

Segundo César Bolaño (2000), o trabalho do Gresec muda o foco das pesquisas, antes voltado para o mercado, apontado-o, a partir de então, para o processo produtivo de bens culturais. Em vez de pensar a indústria cultural como o encontro da oferta e da demanda de bens que respondem às "necessidades culturais", é preciso compreender o processo de produção destes bens na formação social.

Dois anos depois da pesquisa coletiva, sai outro trabalho importante relacionado ao Gresec, o livro de Patrice Flichy *Les industries de l'imaginaire*. Flichy, pela primeira vez, divide o conjunto até então homogêneo da indústria cultural em indústria da edição e cultura de flut. A indústria, ou melhor, as indústrias da edição reúnem a literária, a fonográfica e a do audiovisual e caracterizam-se por produzirem mercadorias culturais (livros, discos, filmes etc.). As culturas de flut englobam as indústrias de rádio, televisão e imprensa e não possuem um produto, mas um programa cultural.

Na segunda metade dos anos 80, é publicado um outro importante trabalho do Gresec, *L'industrialisation de l'audiovisuel* (1986). Segundo aponta Bolaño, a preocupação dos autores é analisar as "lógicas sociais", ou seja, as formas como se organizam os "diferentes modelos econômicos em torno dos quais se articula a produção cultural" (Bolaño, 2000, p. 173). O Gresec delinea cinco "lógicas sociais", ampliando a tipologia elaborada por Flichy: 1. Edição de mercadorias culturais; 2. Cultura de flut; 3. Informação escrita; 4. Produção de programas informáticos; e 5. Retransmissão do espetáculo ao vivo.

Dialogando com a tradição francesa do Gresec, o espanhol Ramón Zallo é outro autor fundamental para se pensar as questões contemporâneas da economia política da comunicação e da cultura.

Zallo (1988) afirma, como seus antecessores, que as áreas da comunicação e da cultura devam ser vistas como áreas produtivas e organizações internas específicas para a produção de capital, com um lugar crescente nas estruturas econômicas nacionais e internacionais.

As indústrias culturais, constituidoras de um "setor industrial diferenciado", cujas especificidades incidem sobre as formas de produção e de mercado, "deixaram de ser um setor arcaico e protegido para se converterem em um setor dinâmico, concentrado, transnacionalizado, de alta rentabilidade e com volumes crescentes de capital comprometido" (Zallo, 1993, p. 66).

Zallo propõe um conceito de indústria cultural atualizado com as novas configurações de produção e comercialização da cultura e que dê conta de três aspectos. Em primeiro lugar, o termo indústria refere-se a uma determinada "forma de produção" com a separação entre as esferas do capital e do trabalho. Por outro lado, a indústria da cultura é diferente das outras pelas naturezas específicas do trabalho criativo e seus produtos (geradores e transmissores de valores simbólicos).

O segundo aspecto é que o formato de cultura industrializada demarca seu espaço com outras formas culturais não mediadas por um sistema industrial de produção. Ela refere-se, portanto, a uma parcela - hegemônica, diga-se de passagem - da cultura. O terceiro e último aspecto é que a indústria cultural está voltada para os mercados de consumo, seja privado ou público, coletivo ou estratificado. Por fim, Zallo apresenta seu conceito de indústria cultural: "un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos (...) organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo..." (Zallo, 1988, p. 25-26).

Posteriormente, Zallo (1992) reforça essa definição ao dizer que a cultura industrializada encontra-se organizada por um capital que procura reproduzir e ampliar seu valor, estruturando processos de trabalho e produção industriais e capitalistas, ainda que ajustando-os às particularidades da produção cultural.

Em outro trabalho, a industrialização aparece como a aplicação de procedimentos e formas de trabalho industriais em várias fases da produção cultural, buscando, dessa forma, "el abaratamiento de costes, la normalización de las pautas productivas, la reproducción, la serialización, la aceleración del ciclo que comienza en la creación y termina en el consumo, y la generalización y constante reproducción del consumo cultural" (Zallo, 1995, p. 28).

Adotaremos, portanto, a definição de indústria cultural proposta por Zallo por entendermos que ela nos fornece um melhor referencial para o entendimento sobre a produção cultural na contemporaneidade, sem cair no "juízo de valor" a priori negativo. Por sua vez, nos impede de pensar que tudo é indústria cultural, uma vez que a produção de qualquer bem é marcada hoje por seu aspecto imaterial ou simbólico, posição defendida, por exemplo, por Daniel Mato (2008). Não que a tese de Mato seja descabida, mas se assim procedermos, o conceito perderia qualquer valor heurístico e não caberia desenvolvermos este ensaio.

Definidos os conceitos de política cultural e indústria cultural adotados neste artigo, podemos passar para o ponto seguinte que é fazer um balanço histórico das intervenções do Estado na cultura na América Latina.

(2) Em outras abordagens (HELLER; CASTRO, 2007; TAYLOR; DA ROS, 2008), policy é sinônimo de "política pública" e politics aparece significando "política", o que de certa forma converge com as indicações de Frey.

(3) Em sentido próximo, Toby Miller e George Yúdice definem política cultural como os "soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida" (MILLER; YÚDICE, 2004, p. 11).

(4) Por "política cultural", Sonia Alvarez, Evelina Dagnino e Arturo Escobar entendem o "processo posto em ação quando conjuntos de atores sociais moldados por e encarnando diferentes significados e práticas culturais entram em conflito uns com os outros". Essa perspectiva supõe que "significados e práticas - em particular aqueles teorizados como marginais, oposicionais, minoritários, residuais, emergentes, alternativos dissidentes e assim por diante, todos concebidos em relação à determinada ordem cultural dominante - podem ser a fonte de processos que devem ser aceitos como políticos" (ALVAREZ; DAGNINO; ESCOBAR, 2000, p. 24-25). Como se observa, a definição proposta pelos autores converge com aquilo que estou denominando de "políticas de cultura".

(5) O conceito "indústria cultural" foi elaborado pelos autores em 1947 para se contrapor ao de "cultura de massa", uma vez que este possibilita tanto a ideia de uma cultura surgida no meio da população, detentora de seu processo produtivo, quanto a de uma cultura de acesso democratizado. Ele surgiu, pela primeira vez, no texto "A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas", um dos capítulos do livro de Adorno e Horkheimer traduzido no Brasil com o título de Dialética do esclarecimento. Nesta obra, os autores analisam a crise da civilização e do progresso na Era Moderna. A Razão, elemento central desse processo, ao mesmo tempo em que libertou o homem das amarras da tradição, criou novas formas de sujeição e dependência, configuradas na razão instrumental, e transformou o mundo em "mundo administrado" (ADORNO, 1986a). O conceito de cultura, na acepção alemã do termo, remete ao que é mais alto e puro, à essência do homem, sem ligação necessária com a funcionalidade. Nesse sentido, a cultura seria contraposta à administração. Contudo, a razão instrumental também ocupou a esfera cultural. Nesse embate entre a cultura e a razão instrumental, aos poucos vão sendo negados os elementos constitutivos do bem cultural: a autonomia, a espontaneidade e a crítica. A indústria cultural é a manifestação dessa barbárie moderna, qual seja, a ocupação do mundo da cultura pelo mundo administrado.

3. POLÍTICAS CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Para discutirmos as políticas culturais na América Latina em uma perspectiva diacrônica, iremos nos apoiar em um artigo de Nestor García Canclini, publicado no Brasil em 1983, intitulado "Políticas culturais na América Latina".

Naquele início de década, conhecida como a "década perdida", por conta da recessão econômica mundial - que respaldou o forte avanço do que ficou conhecido como "neoliberalismo" com a subida ao poder de Margaret Thatcher, na Inglaterra, em 1979 e Ronald Reagan, nos E.U.A., em 1981 -, Canclini se preocupava com as possibilidades de uma política popular na América Latina e o lugar que nela ocuparia a cultura. Daí o debate acerca das concepções de "nacional-popular" vigentes na região ao longo de sua história e suas correlatas políticas culturais: 1) a biológico-telúrica; 2) a partidária do Estado; 3) a mercantil; 4) a militar; e 5) a histórico-popular.

A concepção biológico-telúrica é mais afeita aos regimes oligárquicos e ao nacionalismo de direita, pois entende a nação como uma unidade definida por laços naturais, seja geográfico (o espaço territorial), seja biológico (a raça), e irracionais (o amor à terra natal, a religião). Esta concepção integradora desconsidera as diferenças sócio-culturais e políticas que compõe a nação e busca, no plano simbólico, operar com uma identificação hegemônica do que considera como "interesse nacional".

Como define Canclini, o "Ser nacional" é aquele estabelecido pelas grandes famílias privilegiadas e aristocráticas, com suas concepções de submissão à ordem e respeito às origens. A constituição histórica e conflituosa da nação é diluída na noção apaziguadora de "tradição" em prol das instituições: Igreja, Exército, Família e Propriedade.

A política cultural correspondente à concepção biológico-telúrica tem como base a promoção do "folclore" que é a fossilização e a despoltização da cultura das camadas populares. Assim, não está interessada em entender as "novas práticas de apropriação com que os setores populares tentam modificar sua dependência da cultura hegemônica ou criam, inventam, o que o sistema dominante não lhes dá para satisfazerem suas necessidades" (CANCLINI, 1983, p. 41). O movimento que importa é o de afirmação da identidade nacional em contraposição à alteridade daquele que não pertence ao meio, mas que vem perturbar a sua paz.

A outra concepção é a estatista, também apoiada em uma visão substancialista do nacional. Só que aqui a base da nacionalidade é o Estado. É ele quem legitima os valores a serem cultuados pelo povo e que integra a sociedade, regulando os conflitos. Não se trata de um Estado democrático, mas sustentado nas corporações e no ideário populista, geralmente personificado na figura de um "grande líder", como Vargas no Brasil e Perón na Argentina, ou de um partido coeso, como o PRI no México.

A política cultural estatista, na simbiose entre nacional e Estado e se posicionando contrariamente às oligarquias, procura unir as camadas populares e a burguesia nacional. Para isso, promove tanto determinadas expressões das culturas populares, como o samba no Brasil e o tango na Argentina, quanto das indústrias culturais, como o rádio e o cinema.

Como situa Canclini, ao contrário da "adesão declamatória do racismo" das oligarquias pautadas pela concepção biológico-telúrica, aqui a tradição é adaptada pelo Estado a novas etapas do desenvolvimento capitalista nacional: "o artesanato mostra a multiplicidade

de lugares nos quais o capitalismo pode tornar funcionais objetos e símbolos à primeira vista estranhos a seus fins" (CANCLINI, 1983, p. 43-44).

A outra concepção é a mercantil, onde o Estado se faz presente pautado prioritariamente, não pela questão da cultura nacional, mas pela constituição de um mercado nacional. O esforço é o de unificar os padrões e os costumes, de modo a formatar o consumidor e potencializar a circulação das mercadorias, inclusive, ou principalmente, a de bens simbólicos.

Se na lógica estatista há a transformação do étnico e do popular no nacional, na lógica mercantil eles se reduzem ao "típico", mais uma vez em detrimento da pluralidade e das diferentes expressões culturais da nação. Geralmente esse típico é apresentado (e/ou vendido) recorrendo a formatos espetaculares, em um movimento que, como define Canclini, perde em explicação e ganha em exposição. O que ocorre, desse modo, é uma política cultural promotora da padronização em nome do mercado.

A quarta concepção é a militar que tomou sua forma mais bem acabada após o golpe no Brasil em 1964 e que, posteriormente, foi seguido por outros países latino-americanos, como Argentina, Chile, Bolívia, Equador, Peru e Uruguai. Como força presente nos rumos políticos da região desde os momentos iniciais da independência, o Exército resolve assumir o controle do Estado e da sociedade diante das ameaças externas (o comunismo), da desordem interna (conflitos sociais) e em nome da ética no combate à corrupção dos governos populistas.

A base ideológica e pretensamente legitimadora dos golpes militares de Estado na América Latina é a "Doutrina da Segurança Nacional", motivada pelos temores gerados pela Guerra Fria e pela revolução cubana e fundamentada nos ensinamentos vindos da Academia Militar Norte-Americana, com posterior contribuição dos militares franceses. A política cultural gerada por tal doutrina é a da apologia de determinados elementos da cultura nacional mais apropriados à necessidade de controle por parte dos militares e, por outro lado, inibindo a participação da população e de suas organizações (sindicatos, organizações de bairro, estudantis etc).

Na realidade, não se trata de uma política cultural inovadora. Pelo contrário: seu programa é o de reproduzir determinadas práticas aristocráticas (concepção biológico-telúrica) e tecno-burocráticas (concepção estatista), com um viés de extremo autoritarismo. O que se evidencia em suas atuações negativas: censura, fechamento de instituições culturais, perseguição, prisão, tortura e exílio de intelectuais.

Por fim, a concepção histórico-popular. Analisando o que naquele momento representava, ou tinha representado, as experiências desta concepção (Cuba, Nicarágua, Guatemala, El Salvador, Unidade Popular Chilena, Peronismo Revolucionário Argentino), Canclini conclui que esses movimentos estão unidos mais pelas ações político-econômicas e sociais do que por suas políticas culturais e que existem várias e divergentes concepções acerca do "popular", sendo que, muitas vezes, a cultura não está nem explicitada como vetor das lutas sociais. O que há, portanto, é muito mais um "repertório de problemas" do que uma "fórmula alternativa ou de projetos elaborados do que seria uma política popular na cultura" (CANCLINI, 1983, p. 48).

Mas como caracterizar essa concepção, que aparece como um conjunto de ações e intenções dispersas? É possível afirmar, acima das diferenças e singularidades, que é aquela que vai se constituindo nos próprios projetos populares, que percebe o popular como força contra-hegemônica e não como algo essencializado, substancializado, folclorizado, tipificado, como nas outras concepções.

Analisando os dilemas da democracia na América Latina nos anos 1980, quando os regimes autoritários começavam a dar lugar a governos eleitos diretamente, Albert Hirschman observa que qualquer análise deste tipo deve "partir do pessimismo". Na sua avaliação, não adianta muito buscar a "causa fundamental" das instabilidades dos regimes democráticos na região, porque se trata de um amplo conjunto de fatores entrelaçados, inclusive de estrutura cultural. Seria também pouco produtivo alinhar os elementos necessários para que tal estabilidade possa existir (crescimento econômico, fortalecimento da sociedade civil e dos partidos políticos, imprensa independente etc).

Apesar de seu pessimismo, Hirschman indica o caminho que deve ser seguido: o importante é compreender como "a democracia pode sobreviver e se fortalecer, não só em face de, como apesar de, várias situações adversas persistentes ou emergentes". Portanto, a posição do analista é a de atenção. É preciso estar atento não às "condições necessárias", mas àquilo que é da ordem do acontecimento, do inesperado, das "constelações raras de eventos favoráveis, caminhos estreitos, avanços parciais aos quais talvez se sigam outros, e assim por diante. Temos que pensar no possível, em vez do provável" (HIRSCHMAN, 1986, p. 86).

Portanto, o desafio é a da passagem da concepção para a elaboração e execução de políticas populares para a cultura aproveitando os "eventos favoráveis". Como defende Canclini, são as organizações populares e seus movimentos que podem "socializar os meios de produção cultural, não resgatar, mas reivindicar o próprio, não difundir a cultura de elites, mas apropriar-se criticamente do melhor dela para seus objetivos" (CANCLINI, 1983, p. 48 - itálicos do autor).

Como se observa, a análise de Canclini, no momento em que foi feita, não poderia dar conta de fenômenos que são imediatamente posteriores, ocorridos desde a segunda metade do anos 1980 até os dias correntes, como o fim do bloco socialista, a ascensão do liberalismo, bem como a escalada do processo de globalização e o gradual retorno à democracia nos países latino-americanos.

Em relação a esse último ponto, Guillermo O'Donnell (1998) observa que a redemocratização na América Latina é questionada por vários analistas por elas não responderem aos desafios do acesso aos direitos básicos (moradia, trabalho, educação, saúde, cultura, assistência social etc). Seriam, portanto, democracias políticas, ou "poliarquias", com governos eleitos livremente, mas sem resultados satisfatórios no que se referem a outras dimensões da democracia. A tarefa que se coloca nesse processo é o de efetivar os direitos civis formais e responder às demandas por ampliação da cidadania, inclusive a cultural.

Levando em consideração todas estas transformações e desafios, é necessário atualizar a tipologia traçada por Canclini. Diante das variáveis, retomo a questão fundamental de sua reflexão, qual seja, discutir as concepções de nacional popular e as correspondentes políticas culturais. Para dar conta desta conjuntura de redemocratização e de integração na região, bem como da globalização e do neo-liberalismo, parece-me interessante pensar na "concepção de espaço cultural latino-americano" e sua política cultural.

Para isto, recorremos a Manuel Garretón que conceituou o "espaço cultural latino-americano". O autor levanta três hipóteses que considera básicas para compreender este espaço na contemporaneidade: 1. "no habrá integración de los países latinoamericanos a la globalización si no es por medio de la integración en un bloque propio"; 2. "la dimensión cultural constituye un eje fundamental em la conformación de un bloque latinoamericano que se integra ao mundo globalizado"; 3. "si la conformación del gran espacio mundial se hace a través de espacios culturales, América Latina puede ser uno de esos espacios" (GARRETÓN, 2008, p. 45-48).

Por outro lado, Garretón enumera três dificuldades que têm que ser enfrentadas para que esse espaço consiga se efetivar. A primeira é que com a crise das comunidades nacionais provocada, entre outros vetores, pela globalização, faz-se necessário recompor os parâmetros de pertença. O que pode ser uma oportunidade de superar os padrões de nacionalidade excludente, elaborados pelas concepções anteriores (biológico-telúrica, estatista, mercantil e militar), e efetivar um modelo mais democrático não alcançado pela concepção histórico-popular, mas que dê conta dos parâmetros locais, nacional e supra-nacional.

A segunda dificuldade é a da exclusão social, ou seja, "la expulsión de masas que ya no pertenecen a las comunidades nacionales ni siquiera em calidad de explotadas u oprimidas, sino que aparecen como simplemente sobrantes" (GARRETÓN, 2008, p. 48). A questão é como esta grande parcela de latino-americanos deixa de ser vidas sem qualidade, sobras, e se transforma em cidadãos.

Por fim, a falta de vontade política dos grupos dirigentes para a construção do espaço cultural latino-americano que está formado por alguns componentes básicos: identidades; patrimônio; memória; educação; ciência e tecnologia; indústrias culturais .

A política cultural correspondente ao que poderíamos denominar de concepção espaço cultural latino-americano passou por dois paradigmas nas duas últimas décadas. Nos anos 1990, segundo Garretón, suas características eram "más de aparatos e instituciones que de sustrato" , o que se configurava na "generación de institucionalidades para desarrollar cultura, protección frente a la globalización, incorporación o acceso a la cultura autonomizada de la educación pero con claro prioridad de ésta, predominio de los enfoques multiculturalistas" (GARRETÓN, 2008, p. 54).

Nos anos 2000, acrescentando-se a elementos vindos do paradigma anterior, às políticas culturais se colocam questões de substrato. Em outras palavras, como responder à nova problemática latino-americana, o que requer "una redefinición del pasado en función de nuevos proyectos históricos, industrias culturales o poderes e influencias mediáticos, que de no abordarse a nivel latinoamericano dejarán a estos países dependientes de los poderes fácticos transnacionales" (GARRETÓN, 2008, p. 54 - grifos meus).

Aproveitando o gancho de Garretón, analisaremos a seguir como as indústrias culturais e midiáticas se configuraram historicamente na América Latina.

(6) Para uma leitura complementar sobre políticas culturais na América Latina ou especificamente em algum de seus países ver BARBALHO (1998), BARBALHO; RUBIM (2007), CANCLINI (1986) e RUBIM; BAYARDO (2008).

(7) Para uma análise sócio-econômica da América Latina no início da década de 1980 e suas perspectivas imediatas ver FURTADO (1986).

(8) Devemos entender essas concepções como "tipos-ideais" que não se encontram de forma pura no socius, nem são excludentes entre si. Muitas vezes, aparecem misturadas em uma mesma configuração histórica, como veremos. Por sua vez, remeto ao instigante ensaio de Claudio Lomnitz (2001) que, dialogando com a noção de "comunidade imaginada" de Benedict Anderson, vai propor uma leitura alternativa sobre a constituição do nacionalismo na América Latina.

(9) Como revela Fábio Konder Comparato (1981), a ideologia de segurança nacional é uma inversão do ideário marxista. A luta de classes dá origem a uma guerra permanente cujo inimigo a ser eliminado não é a classe burguesa, mas os subversivos, e quem deve ser redimida não é a classe operária, mas a Nação. E como alternativa à ditadura do proletariado, é oferecido o Estado de Segurança Nacional.

(10) Para uma análise da burocracia autoritária e sua dominação de classe que assume o poder junto com os regimes militares no América Latina ver CARDOSO (1984), ALMEIDA (1981) e FRANCO (1983).

(11) Sobre os desafios colocados à redemocratização na América Latina pós-regimes militares ver DUCATENZEILER; FAUCHER; REA (1992), FARIA (1994), LECHNER (1985), O'DONNELL (1991; 1993) e REIS (1991).

(12) Vale registrar que Canclini (2004) fez uma rápida discussão acerca da configuração do nacional-populismo após a hegemonia do pensamento único neo-liberal e suas consequências para a política cultural. Ver também, a defesa de Bresser-Pereira (1993; 1998) de um Estado Social-Liberal para a América Latina que superaria os dilemas colocados historicamente pelo Estado Social-Burocrático e, mais recentemente, pelo liberalismo.

(13) Poderíamos dizer que esta concepção lida com o nacional popular em uma época que vigora a cultura internacional popular que, segundo Ortiz (1998), é aquela que, desterritorializada, não guarda mais relação com o seu local de origem, sendo produzida e consumida por grande parcela da população em várias partes do mundo.

(14) É importante indicar que o pensamento de Garretón e de outros pensadores latino-americanos que reivindicam a formação de um espaço (político, cultural, social econômico) comum na região não é consensual. Cito aqui, por exemplo, a postura de Bresser-Pereira (1991) que no início da década de 1990 defendia que, salvo o Mercosul, a prioridade da integração do Brasil era com os E.U.A., criticando, inclusive, o governo brasileiro por não ter aceito, de imediato, a "iniciativa Bush" de criar uma zona de livre comércio com a América Latina.

(15) Garretón diferencia duas dimensões da cultura. Uma, a cultura como "substrato", seria o conjunto de perguntas e respostas pelo "sentido". A outra, dá conta, por meio dos aparatos e instituições (onde se insere as indústrias culturais), das "cristalizaciones de esas preguntas y respuestas por el sentido em el campo de lo simbólico" (GARRETÓN, 2008, p. 46).

4. A CONFIGURAÇÃO DAS INDÚSTRIAS CULTURAIS DA/NA AMÉRICA LATINA

Quando discutimos o contexto das indústrias culturais na América Latina, devemos ter como observação primeira, fundamental pra o entendimento de sua lógica, a especificidade das culturas populares elevadas a símbolos da nacionalidade e o papel dos meios massivos nesse processo, em uma população formada por grande número de analfabetos ou de alfabetos funcionais. Este contexto, ainda mais dramático no início do século XX, favorece àqueles ramos que privilegiam o audiovisual (rádio, disco, cinema, televisão, publicidade, novas mídias eletrônicas) .

Jesús Martín Barbero (1997) discutiu esta configuração em seu clássico trabalho sobre os meios e as mediações na América Latina. Ao apontar a continuidade entre a memória, a cênica e a iconografia populares nos produtos e programas do rádio, do cinema e da televisão, o autor se contrapõe às visões maniqueístas, opondo de um lado o popular como genuíno e do outro o massivo como corruptor, e às visões simplistas que vêem nas indústrias culturais meros instrumentos de dominação cultural imperialista.

Martin-Barbero atenta para o fato de que a implantação das indústrias culturais na América Latina passou por duas etapas. A primeira, que vai dos anos 1930 a finais dos 1950, é marcada pelo movimento de "apropriação e reconhecimento, por parte das massas populares, deles (dos meios) e de si próprias, através deles" (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 229), o que permitiu que a Nação deixasse de ser apenas um ideário das elites políticas e pudesse ser vivenciada pelo povo.

No entanto, nos interessa mais a segunda fase identificada por Martin-Barbero, pois já prenuncia o que passamos na contemporaneidade, e que se inicia a partir dos anos 1960. É quando, pelas próprias contradições e tensões que a região vivencia em seu projeto desenvolvimentista, as indústrias culturais, até então vistas como fundamentais para a construção da "comunidade imaginada" da nação, vai ganhando outra dimensão política subordinada a suas funções econômicas. Nesse momento, os Estados mantêm o serviço de transmissão como "serviço social", mas entrega ao setor privado e à lógica do mercado as indústrias culturais. Aí a comunicação passa a ser "medida" por meio de referenciais quantitativos: tiragem diária do jornal; quantidades de aparelhos de rádio e televisão; número de computadores por residência; quantos acessam a internet etc. Medida esta que dá o grau de desenvolvimento de determinado país.

Esta opção dos Estados latino-americanos se revela em toda a sua dimensão dramática, no que se refere aos interesses culturais desses países, com a crise da década de 1980 cuja saída encontrada pelo capital é o da radicalização da transnacionalização. Isso provocou novas tensões que "remetem seu alcance e seu sentido às diversas representações nacionais do popular, à multiplicidade de matrizes culturais e aos novos conflitos e resistências que a transnacionalização mobiliza" (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 231).

Este contexto nos remete a outro ponto de nossa discussão e que pode parecer óbvio para um cidadão desta parte do continente: o de que poucas indústrias culturais são de propriedade de empresários latino-americanos e menor ainda é o número daquelas que são de propriedade do Estado ou mistas (empresas com capital público e privado). Essa situação vem se agravando nos últimos trinta anos, como resultado dos movimentos de reforma liberal dos estados nacionais que significam, entre outras coisas, a desregulamentação e a privatização de vários setores das economias nacionais, como o de telecomunicações e o das indústrias culturais.

Outro fator que se agrega a essa tendência é o da convergência tecnológica entre telecomunicação, informática e indústria cultural que tem promovido processos de fusões entre as transnacionais que atuam nestes setores, provocando a formação de grandes conglomerados produtores e distribuidores de bens simbólicos. São estas mega-empresas que estão comprando algumas das indústrias culturais latino-americanas, nos mais diversos ramos, ou tornando-se sócias, muitas vezes majoritárias, das empresas da região.

Em particular por seu momento de expansão econômica nos anos 1990 e por conta de sua relação histórica com a América Latina, inclusive pela facilidade da língua, as empresas de capital espanhol estão entre as que mais investem na região. Lluís Bonet e Albert de Gregório (1999) destacam quatro setores dentre os investimentos espanhóis nas indústrias culturais latino-americanas: telefonia, editorial, audiovisual e fonográfico.

Dos casos citados pelos autores, o mais emblemático é o da Telefónica Internacional, que aproveitando a onda de desregulamentação do setor de telecomunicação e de privatização das empresas públicas no Brasil, Chile, Argentina e Venezuela que ocorreram naquela década, tornou-se sócia de empresas de telefonia fixa e móvel nesses e em outros países. Mas não só, pois também atua no ramo do audiovisual e seus produtos preenchem grande parte da programação da televisão a cabo e por satélite na América Latina (LUCHINI, 1999).

A presença das empresas espanholas também é importante no ramo da indústria editorial, seja com a significativa exportação de livros desde a Espanha à região, seja atuando diretamente na edição, adquirindo ou tornando-se sócia majoritária de editoras latino-americanas, em particular da Argentina, como ocorreu com a Editorial Sudamericana, ou mesmo abrindo filiais de suas empresas, como é o caso da editora Planeta no Brasil. No caso do audiovisual, Bonet e de Gregório (1999) destacam a parceria que apenas se iniciava na segunda metade dos anos 90 entre os grupos espanhóis Recoletos e Telefónica e a empresa mexicana Televisa.

A par da presença espanhola, os interesses empresariais norte-americanos continuam os mais vultuosos no mercado cultural da América Latina, atuando mais na distribuição de seus produtos do que no investimento na produção de artistas da região. Uma das exceções é o setor da indústria fonográfica, em razão tanto da qualidade dos compositores, músicos e intérpretes latino-americanos, quanto do amplo mercado consumidor para os seus produtos, não apenas na região, mas também na Europa e, principalmente, nos próprios Estados Unidos, por conta da migração.

Não é à toa que as majors do setor, como aponta George Yúdice, há mais de duas décadas são, ao mesmo tempo, empresas globais e empresas nacionais. Afinal, se há "una penetración del repertorio internacional que alcanza un 30 por ciento del mercado total, el repertorio doméstico y regional latinoamericano domina en casi todos los países del continente" (YÚDICE, 1999, p. 189). Por sua vez, como fenômeno correlato, Miami tornou-se a capital mundial da música latina, pois dali penetra não apenas no potente mercado norte-americano, mas em todo o mundo.

Na realidade, são bastante escassos e dispersos os dados e informações quantitativas e qualitativas sobre as indústrias culturais na América Latina, mas as pesquisas existentes apontam para o processo de concentração de empresas e centralização de produção, o que resulta na dificuldade de acesso por grande parte da população a estes bens e serviços, bem como na diminuição da diversidade de conteúdo (BECERRA; MASTRINI, 2008; LOPES; MELO, 1997; MASTRINI; BOLAÑO, 1999; MORAES, 2008).

Como já situava Dênis de Moraes (1998) no final dos anos 1990, os indícios eram de que o processo de conglomeração tendia a aumentar na região, inclusive com a união dos grupos latino-americanos com os transnacionais, de modo que se impõe um certo modelo que mistura velhos padrões (propriedade familiar) com novos paradigmas (diversificação produtiva; convergência tecnológica; ampliação de parcerias; busca do mercado externo).

A conjunção destes fatores (privatização, desregulamentação, convergência tecnológica, monopolização e transnacionalização) vem ratificando o lugar da América Latina como espaço integrado no circuito mundializado da cultura, inclusive como grande fornecedor de mão de obra (criadores) e conteúdo simbólico, mas sem deter a posse dos meios de produção, de distribuição e, muitas vezes, de consumo de bens culturais (18). Daí podermos falar da importante presença das indústrias culturais na América Latina, mas das dificuldades enfrentadas por aquelas que ainda são da América Latina.

Diante desse quadro, vale investigar que relações existem ou são possíveis entre as políticas e as indústrias culturais na região.

(16) Mais recentemente, Rafael Roncagliolo (1999), dialogando com a periodização de Régis Debray (logosfera, grafosfera e videosfera), vai defender que ela é particularmente aplicável à América Latina, diante da sua profunda imersão na videosfera. Recorrendo a estatísticas de 1985, quando se completavam os 60 anos do rádio e da telefonia e os 30 anos da televisão, Roncagliolo indica que na região a média era de 8,5 aparelhos de rádio e 2,75 de televisão por cada aparelho de telefone. Se todas as três são mídias audiovisuais, a correlação indica o papel destacado que as duas primeiras tiveram nos processos culturais e comunicacionais latino-americanos. No que diz respeito à publicidade, a região é a que concentra mais gastos em meios audiovisuais (55%) e o menor investimento em publicidade impressa (25%).

(17) Para uma análise do mercado editorial na América hispânica ver ALATRISTE, 1999.

(18) Uma das mais importantes exceções a esta situação é o da produção de telenovelas, que é feita por empresas sediadas na América Latina e utilizando mão-de-obra local, dos atores aos roteiristas. Trata-se de uma produção presente em grande parte da região, apesar da posição de destaque do Brasil e do México, voltada para um mercado transnacional (MATO, 1999).

5. CRUZAMENTOS ENTRE AS POLÍTICAS E AS INDÚSTRIAS CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA: UMA VISÃO DE CONJUNTO

Quando observamos as relações entre as políticas e as indústrias culturais na América Latina, a primeira constatação é de que, historicamente, tais relações são muito tênues. Ou seja, independente se o modelo for o biológico-telúrico, o partidário do Estado, o mercantil, o militar, ou até mesmo o histórico-popular, não há uma tradição de presença do poder público no que se refere a este campo da cultura. Mesmo o seu papel regulador sofreu com as medidas de desregulamentação desde os anos 1980, período em que também ocorreram as privatizações das poucas empresas públicas do setor, em especial as de telecomunicações, como vimos.

Dessa forma, basicamente, as ações das políticas culturais latino-americanas se restringiram àqueles setores da cultura identificados com a cultura popular, ou com as expressões da cultura erudita e das expressões artísticas de vanguarda que necessitam das benesses governamentais para poder existirem. Assim, os poderes públicos se abstiveram de entrar em uma área de extremo interesse para o setor privado, mas que, ao mesmo tempo, são os principais meios de formação e de informação da população. Basta levar em consideração que no Brasil, em 2006, 95,1% dos domicílios possuem um aparelho de televisão (número maior que o número de geladeira: 92,1%). Por outro lado, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no mesmo ano, 82% dos municípios brasileiros não possuíam museus, 84,5% não tinham teatro, 92% não tinham cinema e cerca de 20% não tinham bibliotecas públicas (19).

Pesando não mais em termos de políticas culturais nacionais, mas na construção do espaço cultural latino-americano, ações públicas no âmbito das indústrias culturais tornam-se mais viáveis na medida que ocorram no marco de cooperações regionais. No entanto, se a tarefa da latino-americanidade não deve se resumir apenas ao campo da política e muito menos da economia, e que, muito pelo contrário, ela é acima de tudo cultural, quando observamos os blocos regionais (Mercosul e Comunidade Andina) muito pouco se fala e menos ainda se faz em relação à cultura e, em especial, às indústrias culturais. Trata-se mais de questões ligadas ao livre comércio entre os países membros do que da constituição de um espaço político-social e cultural comum.

No caso específico do Mercosul, há uma tensão interna entre ser um tratado de livre comércio, como o TLCAN, ou um instrumento de integração regional, como a União Européia (ACHUGAR, 1997). Mesmo na perspectiva mais econômica, ainda que compreendendo seu valor para a construção de "nossos projetos coletivos, nossos sonhos e valores", a cultura não tem ganhado destaque nas preocupações e nas ações do Mercosul.

Um sinal desse desprestígio é que em sua página oficial (<http://www.mercosur.int>), onde se conta a trajetória e a atual situação do Mercosul, a cultura não aparece. Fala-se da política, do econômico-comercial, da correção das assimetrias estruturais, da integração produtiva, da agricultura familiar, da ciência e da tecnologia, da cooperação energética, da questão social e dos direitos humanos, sem que o dado cultural receba o mínimo destaque em qualquer destes temas. A questão da integração cultural e a discussão sobre o seu significado e conseqüências, por exemplo, só foram introduzidas na Cúpula de Fortaleza, em 1996, de onde surgiu o "Protocolo de Integração Cultural do Mercosul" (QUINTÃO, 2010).

Em relação às indústrias culturais, apesar de pouca ação prática ter sido de fato executada, muito se avançou em termos de discussão sobre o assunto desde o encontro em Fortaleza. Vale salientar que na X Reunião de Ministros da Cultura dos países do Mercosul, ocorrida em Buenos Aires em 2000, foi aprovado o projeto "As indústrias culturais no Mercosul: Incidência econômica e sócio-cultural, intercâmbios e políticas de Integração Regional". A XV Reunião, ocorrida em 2002, no Rio de Janeiro, incluiu o "Seminário Indústrias Culturais no Mercosul", que contou com diferentes especialistas dos países membros e associados que discutiram o informe realizado na etapa preparatória da referida pesquisa.

O documento resultado dos debates traz aquilo que foi consenso entre os participantes. Entre as recomendações se destacam: 1. Criação de um sistema de informações culturais; 2. Constituição de um Observatório Cultural do Mercosul; 3. Aumento do intercâmbio das indústrias culturais entre os países do bloco, levando em conta tanto a integração regional, quanto a interna a cada país; 4. Políticas de estímulo à produção de conteúdos para as grandes, médias e pequenas empresas do setor; 5. Criação de circuitos integrados de produção e distribuição entre os grandes e os pequenos mercados consumidores; 6. Livre circulação dos produtores e trabalhadores das indústrias culturais; 7. Criação de contas satélite na cultura de modo a tornar visível o papel das indústrias culturais na economia dos países membros e associados (XV REUNIÃO DE MINISTROS DA CULTURA DOS PAÍSES DO MERCOSUL E ASSOCIADOS apud ÁLVAREZ, 2003).

Como se observa, as recomendações privilegiam mais o papel do setor privado do que o do público. A participação do Estado no processo de produção, circulação e consumo de bens culturais continua restrita a um papel de financiador, observador e regulador. Sem dúvida, papéis fundamentais. No entanto, se as políticas culturais quiserem oferecer um contraponto aos valores que regem a lógica de mercado devem fortalecer a criação de empreendimentos públicos nas diversas indústrias culturais, que possam, assim, ofertar produtos e serviços diversos que não interessam às empresas privadas por sua baixa rentabilidade financeira (sem falar nas restrições ideológicas).

Em dimensão próxima, talvez a experiência mais interessante no que se refere a uma atuação conjunta dos países latino-americanos no âmbito das indústrias culturais é a TeleSur/Sul, uma empresa pública multiestatal criada em julho de 2005 com sede na Venezuela e que hoje é mantida também por mais outros seis países: Argentina, Bolívia, Cuba, Equador, Nicarágua e Uruguai, além do apoio logístico do Brasil.

A TeleSur/Sul utiliza-se de um satélite de natureza pública, o Satélite Simón Bolívar, e possui correspondentes e colaboradores em várias cidades, tais como Buenos Aires, La Paz, Havana, Brasília, Cidade do México, Montevideu, Bogotá, Caracas, Porto Príncipe, além de Washington. O canal não tem fins comerciais, portanto quase não há publicidade, e ele pode ser acessado gratuitamente em seu site e em canais locais de países de língua espanhola ou de algumas operadoras de TV a cabo ou TV satelital que disponibilizam seu sinal.

O lema da TV explicita claramente sua política editorial: "Nuestro norte es el sur" (20), o que além de implicar em uma opção geopolítica pelo sul do globo (o que lembra a América invertida no desenho do artista uruguaio Joaquín Torres García), aposta também na integração latino-americana e por isso recebeu a alcunha de Al Jazira latina (21). Sua missão, exposta na página web da emissora, é ser "un medio de comunicación latinoamericano de vocación social orientado a liderar y promover los procesos de unión de los pueblos del SUR. Somos un espacio y una voz para la construcción de un nuevo orden comunicacional". Sua visão é a de ser "un canal de servicio público con cobertura global que, desde el SUR, produce y divulga contenido informativo y formativo para una amplia y leal audiencia; con una visión integradora de los pueblos" (22).

A programação da TeleSur/Sul é marcada pela diversidade (jornalismo, programas educativos, de entretenimento, filmes etc), o que se observa nos próprios apresentadores que mantêm os sotaques de seus países, ao contrário, por exemplo, da CNN Espanhol que adota um espanhol estilizado, que não é encontrado em qualquer país da região. O seu conselho consultor reúne intelectuais e personalidades importantes da América Latina e de outras regiões do mundo como Eduardo Galeano, Ernesto Cardenal, Ignacio Ramonet, Adolfo Pérez Esquivel, Tariq Ali, Harry Belafonte, Orlando Sena, entre outros.

Apesar de seu pouco tempo de existência e das dificuldades que enfrenta, a TeleSur/Sul é sem dúvida a experiência mais concreta de integração por meio das indústrias culturais na América Latina a partir de uma lógica pública. Daí o seu papel como contraponto às imagens hegemônicas sobre os países da região, feitas tanto pelas empresas privadas de comunicação latino-americanas, quanto estadunidenses - imagens que, como demonstra Beto Almeida (2009), resvala muitas vezes em terrorismo midiático.

Podemos concluir essa parte da lição concordando com a afirmação categórica de Teixeira Coelho: "Uma política cultural regional para a indústria cultural-comunicacional não garante por si só uma mudança radical de cenário. Mas propiciaria em prazo mais curto (e talvez esse seja o único prazo de que dispomos, diante da velocidade do mercado) a consolidação do espaço latino-americano" (COELHO, 2000, P. 102).

(19) Dados disponíveis em [linha](#). Acessado em 12.abril.2010.

(20) Desde o início de seu funcionamento, a TeleSur/Sul vem sofrendo ameaças dos E.U.A. O congressista republicano Connie Mack propôs, em agosto de 2005, uma ementa que autorizava a transmissão de imagens e sons para a Venezuela com o intuito de interferir no sinal da TV. A esse respeito ver o artigo de Marco Aurélio Weissheimer, "Estados Unidos aprovam medida para interferir no sinal da TV Sul", [disponível em linha](#).

(21) A esse respeito ver a matéria "Al Jazira latina? Telesur pretende integrar os povos latino-americanos". [Disponível em linha](#). Acessado em 14.abril.2010.

(22) [Disponível em linha](#). Acessado em 14.abril.2010. O próprio conceito de "sul/sur" não é geográfico mas geopolítico, "que promueve la lucha de los pueblos por la paz, autodeterminación, respeto por los Derechos Humanos y la Justicia Social".

6. CRUZAMENTOS ENTRE AS POLÍTICAS E AS INDÚSTRIAS CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA: AS EXPERIÊNCIAS BRASILEIRAS E MEXICANAS.

Para finalizar, abordaremos as atuais relações entre as políticas e as indústrias culturais no Brasil e no México. A idéia não é de modo algum aprofundar o tema, mas, como uma espécie de tarefa ao final da lição, apontar algumas linhas de força para eventuais e posteriores aprofundamentos, tendo em vista que no Brasil, no ano que vem, se inicia um novo governo, o que possibilita investigar a continuidade de tais linhas de força.

A escolha dos dois países se justifica pelo fato de serem os maiores da região e por possuírem as economias mais potentes - dado que se expressa também em suas indústrias culturais, simbolizadas pelas empresas Globo e Televisa. Mas também por passarem por experiências bem distintas no que se refere à integração regional: o Brasil, membro do Mercosul, e o México, tendo optado pelo acordo de livre comércio entre os E.U.A. e o Canadá. Devo ressaltar ainda que não se trata de fazer um comparativo entre as duas realidades, mas tão só apresentar e aproximar os dois casos.

Em relação ao Brasil, uma abordagem sobre a situação mais recente da política cultural necessariamente tem que mencionar os esforços dos Governos Lula (2003-2006 e 2007-2010), nas gestões dos ministros de cultura Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010), em reforçar o papel do Estado e do poder público, depois de um logo período de enfraquecimento desta presença, desde o retorno à democracia na segunda metade dos anos 1980. Também é importante assinalar a concepção ampla de cultura, a partir de um suporte antropológico, que passa a respaldar a política do Ministério da Cultura (MinC), valorizando tanto a cultura popular, quanto a erudita, bem como as suas interfaces com as indústrias culturais.

Esta política cultural e sua matriz teórica se materializam em diversos programas, projetos e ações que não cabe aqui mencionar em sua totalidade, mas apenas destacar aqueles que se apresentam como estruturantes: as Conferências Nacionais de Cultura, a implantação do Sistema Nacional de Cultura, a criação das Câmaras Setoriais nas diversas linguagens artísticas, o Programa Cultura Viva, que por meio dos Pontos de Cultura, estabelece vias de troca entre o Estado e a sociedade civil, a elaboração do Plano Nacional de Cultura etc (23).

No caso específico das indústrias culturais, o MinC, reorganizado na atual gestão, não conseguiu superar as dificuldades do Estado de se fazer presente no setor, que, principalmente a partir dos anos 1970, tornou-se um dos mais dinâmicos da economia brasileira, portanto, alvo de investimento de grandes grupos empresariais nacionais e multinacionais (ORTIZ, 1989). Não há no organograma do Ministério uma secretaria específica para tratar do setor. O mais próximo disso é a Secretaria do Audiovisual, a qual compete, entre outros objetivos, elaborar a política nacional do cinema e do audiovisual; a política de desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual; a política para a produção e a difusão de conteúdos cinematográficos e audiovisuais e o fomento às atividades cinematográficas e audiovisuais brasileiras.

Entre os programas sob sua responsabilidade, destaca-se o DOCTV (Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro) que se propõe a integrar a produção independente e as televisões públicas, fomentar a regionalização da produção de documentários e a implantação de um circuito nacional através da Rede Pública de Televisão. O programa gerou também o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão de Documentários Iberoamericanos (DOCTV América Latina) que viabiliza a produção de um documentário por país participante da Conferência das Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Iberoamericana (Caaci) formada por Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Espanha, México, Peru, Portugal, Porto Rico, Uruguai, Venezuela e, como observadores, Canadá e Costa Rica. E também o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (Timor-Leste, Moçambique, Angola, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, Cabo Verde, Portugal e Brasil e Macau).

Cabe destacar também a atuação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), uma agência reguladora criada em 2001, ainda no governo Fernando Henrique Cardoso (24), que tem como atribuições "o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil". A sua missão é "induzir condições isonômicas de competição nas relações dos agentes econômicos da atividade cinematográfica e videofonográfica no Brasil, proporcionando o desenvolvimento de uma indústria forte, competitiva e auto-sustentada" (25).

É possível, ainda, identificar vários programas e ações do MinC voltados para ou com forte interface com o setor das indústrias culturais, como aqueles dirigidos para a cultura digital, para os direitos autorais e para a economia da cultura.

Além da atuação do MinC, o governo Lula se faz presente no setor das indústrias culturais por meio de programas e ações que não estão vinculadas ao Ministério. Não cabe aqui desdobrar este âmbito de atuação, já que nos interessa o vínculo explícito com as políticas culturais, mas é necessário assinalar a existência da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), criada em 2007, que reúne em uma programação unificada na TV Brasil quatro canais públicos de televisão (26).

No caso do México, além da falta de tradição, como no Brasil, de presença de políticas públicas no âmbito das indústrias culturais, há o agravante de sua participação no Tratado de Livre Comércio de América del Norte (TLCAN) com os E.U.A. e o Canadá desde 1994. Ao contrário do Mercosul, que prevê cooperações e políticas para o setor e troca mais equilibradas entre os países, o TLCAN atua liberalizando as trocas comerciais, o que é uma grande desvantagem para o país latino-americano, uma vez que se trata de se relacionar com a maior indústria de entretenimento do mundo.

Desde 1988, a política cultural no país se descola da área educativa e está sob responsabilidade do Conselho Nacional para a Cultura y las Artes (CONACULTA) que coordena quase toda as instituições culturais federais. No ano seguinte, cria-se o Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), com o objetivo de estimular a criação artística (27).

Historicamente, a política cultural mexicana se caracteriza por sua centralização no governo federal, apesar dos esforços recentes de descentralizar recursos e programas para os estados e municípios (BOLÁN, 2004, 2008) e por uma forte atuação no âmbito do patrimônio cultural, que se materializa em uma extensa rede de museus, sítios arqueológicos, bibliotecas, escolas de arte etc. Não, sem razão, afirma-se que o patrimônio é "el buque insignia de la política cultural". Porém, mesmo essa atuação fundamentada na promoção da cultura nacional sofre bastante com as políticas de liberalização e redução dos investimentos públicos a partir dos anos 1980.

Segundo Delia Druetta (1999), se referindo especificamente ao audiovisual, existem três elementos que marcam as transformações pelos quais o ramo vem passando desde as reformas liberalizantes do Estado: no setor jurídico, se dá um processo de desregulamentação favorecendo o jogo livre do mercado; no setor econômico, os sistemas de propriedade são reestruturados para dar conta da pressão dos grandes conglomerados transnacionais, permitindo fusões, alianças e incorporações; por fim, no plano dos conteúdos, há uma subordinação da cultura aos imperativos mercadológicos.

Portanto, a abertura do México para os mercados internacionais, em especial o norte-americano, sem que tenha ocorrido uma maior discussão em torno da "exceção cultural" nos marcos do TLCAN (28), bem como a redução dos recursos públicos na cultura vêm resultando tanto no desaparecimento de organizações da sociedade civil atuantes no campo cultural, quanto em condições difíceis de produção para vários setores das indústrias culturais mexicanas. Por sua vez, como situa Lucina Jiménez, a legislação vigente sobre o setor foi elaborada antes do processo de globalização e de convergência tecnológica e mesmo que tenha passado por reformas recentes, não dá conta destas transformações no sentido de "no conceber y ordenar el espacio cultural como un recurso vinculado con el desarrollo, com perspectivas de sostenibilidad y de mayor fortalecimiento del tercer sector" (JIMÉNEZ, 2008, p. 222).

Jiménez (2008) destaca as áreas e os programas mais importantes da política cultural no México: patrimônio cultural; criação, educação e investigação artísticas; fomento do livro e biblioteca; cultura popular e indígena; difusão e acesso aos bens e serviços culturais; cooperação internacional; desenvolvimento e turismo e vinculação cultural e cidadania, meios audiovisuais. Como se observa, não há um programa sequer relacionado às indústrias culturais (29).

Como no Brasil, o mais próximo é o programa voltado para o audiovisual. Talvez porque este ramo tenha sofrido, mais que outros, os processos de desregulamentação e privatização, antes mesmo da criação do TLCAN, pois já em 1990, a empresa de telefonia mexicana (Telmex) foi privatizada e em 1993, duas redes públicas nacionais de televisão foram adquiridas por um grupo privado (TV Azteca). No caso do cinema, as principais tendências em fins dos anos 1990 eram: 1. Contração da produção nacional. O México deixou de ser um dos maiores produtores de filme do mundo para se tornar um dos que menos produzem; 2. Concentração em poucas empresas das atividades de produção, distribuição e exibição e 3. Transnacionalização acelerada e desequilibrada, pois implica na entrada no mercado global, ou quase que exclusivamente norte-americano (30), de forma subordinada (RUIZ, 1999).

Por tudo isso, e finalizando, a encruzilhada por decifrar neste início de novo milênio segundo Jiménez, ou seja, o desafio a longo prazo

das políticas culturais mexicanas é "generar vínculos transversais con otros sectores de la economía, el turismo, el desarrollo social, el medio ambiente y la comunicación" (JIMÉNEZ, 2008, p. 225). De certo modo, esse também é o desafio brasileiro.

(23) Para maiores informações sobre o [Ministério da Cultura](#) ver seu endereço eletrônico.

(24) Os governos de Fernando Henrique Cardoso (1994-1997 e 1998-2002) foram marcados pela privatização de diversas empresas públicas, como as de telecomunicações, e a criação de agências reguladoras seguindo um ideário liberalizante. Para uma análise desse período ver LAMOUNIER (2002).

(25) Informações contidas no endereço eletrônico da [ANCINE](#). Acessado em 16.abril.2010. A tentativa do MinC em criar em 2004 um nova agência para o ramo, a Agência Nacional de Cinema e Audiovisual (ANCINAV), com maior poder regulatório e de interferência do poder público foi prontamente rechaçada tanto por alguns setores da produção nacional, em especial daqueles radicados nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, quanto pelos representantes no país de empresas multinacionais. Isso sem que a proposta indicasse qualquer iniciativa de presença estatal no âmbito da produção, distribuição e circulação do cinema e do audiovisual. A esse respeito ver Xavier et al (2004).

(26) A Empresa é parceira do MinC e, na realidade, surgiu da proposta elaborada no Fórum da TV Pública, promovido pelo Ministério em 2007. Para maiores informações ver o endereço eletrônico da [EBC](#) e da [TV Brasil](#).

(27) Para maiores informações ver o endereço eletrônico do [CONACULTA](#) e do [FONCA](#).

(28) O Canadá, que já vinha de acordos bilaterais com os E.U.A. desde 1987, levantou reticências quando se tratou das negociações em "igualdade de condições" no que se refere às indústrias culturais. A esse respeito ver RUIZ (1999) e DELARBRE (1997).

(29) É bem verdade que no Programa de Cultura para 2007-2012, as indústrias culturais encontram-se entre os oito eixos da política cultural (BOLÁN, 2008). Mas não observamos nem nos comentários, nem nas páginas web do CONACULTA e do FONCA, projetos e ações de fomento ao setor. O que sustenta a observação de Jiménez.

(30) Isso não se refere apenas às indústrias culturais, mas à economia mexicana como um todo que tem privilegiado os E.U.A. como parceiro nas trocas comerciais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo. *Imagens da integração*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

ALATRISTE, Sealtiel. El mercado editorial en lengua española. In: CANCLINI, N. G.; MONETA, C. J. (orgs.). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México, Grijalbo, 1999. p. 283-310.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. Os democratas no fio da navalha. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 1.1, São Paulo, 1981, p. 37-44.

ALMEIDA, Beto. *Terrorismo mediático, una mirada desde Brasil*. Caracas: Imprensa Nacional, 2009.

ALVAREZ, Sonia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo. *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: Novas leituras*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ADORNO, Theodor W. *Cultura y Administracion*. In: ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. *Sociologica*. Madri, Taurus, 1986a. p. 53-73.

_____. *Teoría de la seudocultura*. In: ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. *Sociologica*. Madri, Taurus, 1986b. p. 175-199.

_____. *A indústria cultural*. In: COHN, Gabriel (org.). Theodor W. Adorno. *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo, Ática, 1986c. p. 92-99.

ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

ÁLVAREZ, Gabriel (org). *Indústrias culturais no Mercosul*. Brasília: IBRI, 2003.

BARBALHO, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil: Identidade e diversidade sem diferença*. In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Albino (org). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: UFBA, 2007.

_____. *Relações entre Estado e cultura no Brasil*. Ijuí: Unijuí, 1998.

_____; PAIVA, Raquel (org). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005.

_____; RUBIM, Albino (org). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: UFBA, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. Rio de Janeiro, Elfos, 1995.

BECERRA, Martín; MASTRINI, Guillermo. La esfera mediática concentrada de América Latina: Aportes de investigación sobre la estructura de las industrias culturales. In: GOMES, Pedro; BRITTOS, Valério (org). *Comunicação e governabilidade na América Latina*. São Leopoldo: UNISINOS, 2008. p. 69-99.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo, Brasiliense, 1987.

BOLÁN, Eduardo Nivón. *Planeación cultural, la asignatura pendiente: El caso del Distrito Federal en México*. *Políticas culturales em revista*, Salvador, n. 2, p. 1- 33, 2008. [Disponível em linha](#). Acessado em 19.abril.2010.

_____. *La política cultural: Temas, problemas y oportunidades*. Cidade do México: CONACULT, 2006.

_____. *Políticas culturales estatales: Nuevas formas de gestión cultural*. In: ARIZPE, Lourdes (org). *Los retos culturales de México*. Cidade do México: UNAM, 2004. p. 327-350.

BOLAÑO, César. *Indústria cultural: Informação e capitalismo*. São Paulo, Hucitec/Pólis, 2000.

BONET, Lluís; DE GREGORIO, Albert. *La industria cultural española en América Latina*. In: CANCLINI, N. G.; MONETA, C. J. (orgs.).

Las industrias culturales em la integración latinoamericana. México, Grijalbo, 1999. p. 87-128.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1989.
_____. A economia das tocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Um novo estado para a América Latina. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 50, p. 91-98, out. 1998.

_____. Uma interpretação da América Latina: A crise do Estado. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 37, p. 37-57, nov. 1993.
_____. Integração latino-americana ou americana? Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 31, p. 69-77, out. 1991.

CANCLINI, Nestor García. Preguntas sobre el nacionalpopulismo recargado. In: GRIMSON, Alejandro (org). La cultura en la crisis latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2004. p. 283-292.

_____. Latinoamericanos buscando lugar en este siglo. Buenos Aires: Paidós, 2002.
_____. Consumidores e cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
_____. Cultura e política na Argentina: A reconstrução da América Latina. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n.14, p. 52-61, fev. 86.
_____. Políticas culturais na América Latina. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, 2, p. 39-51, jul. 83

CARDOSO, Fernando Henrique. A democracia na América Latina. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n.10, p. 45-56, out. 84.

COELHO, Teixeira. Guerras culturais: Arte e política no novecentos tardio. São Paulo: Iluminuras, 2000.

COMPARATO, Fábio Konder. Segurança nacional. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 1, 1, p. 51-57, dez. 81.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DELARBRE, Raúl. Para que alcanzar al mundo? La experiencia de Mexico en la era del NAFTA. In: LOPES, Maria Immacolata; MELO, José Marques de (org). Políticas regionais de comunicação: Os desafios do Mercosul. Londrina: UEL, 1997. p. 99-114.

DRUETTA, Delia. Inequidades Del NAFTA/TLCAN: um análisis Del sector audiovisual mexicano. In: MASTRINI, Guillermo; BOLAÑO, César (org.) Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina: Hacia una economía política de la comunicación. Buenos Aires: Biblos, 1999. p. 151-170.

DUCATENZEILER, Graciela; FAUCHER, Philippe; REA, Julian Castro. A democracia incerta: Argentina, Brasil, México e Peru. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 34, p. 165-197, nov. 1992.

FARIA, José Eduardo. Os direitos humanos e o dilema da América Latina às vésperas do século XXI. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 38, p. 61-78, nov. 1994.

FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANCO, Rolando. Revendo o autoritarismo, repensando a democracia. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, 2, p. 52-60, jul. 1983.

FREY, Klaus. Análise de políticas públicas: Algumas reflexões conceituais e suas implicações para a sociedade brasileira. PPGSPIUFSC, Cadernos de Pesquisa, n° 18, Sete.ano 1999. [Disponível em linha](#). Acessado em 16.mar.2010.

FURTADO, André. Dinâmica sócio-econômica da América Latina. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 14, p. 16-30, fev. 86.

GARRETÓN, Manuel Antonio. El espacio cultural latinoamericano revisitado. In: RUBIM, Linda; MIRANDA, Nadja (org). Transversalidades da cultura. Salvador: UFBA, 2008. p. 45-58.

HELLER, Léo; CASTRO, José Esteban. Política pública de saneamento: apontamentos teórico-conceituais. Eng. Sanit. Ambient. [online]. 2007, vol.12, n.3, pp. 284-295. [Disponível em linha](#). Acessado em 16.mar.2010.

HIRSCHMAN, Albert. A democracia na América latina: Dilemas. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 15, p. 85-88, jul. 86.

JIMÉNEZ, Lucina. Políticas culturales em México: uma encrucijada por descifrar. In: RUBIM, Albino; BAYARDO, Rubens (org.). Políticas culturais na Ibero-América. Salvador: UFBA, 2008. p. 201-229.

LAMOUNIER, Bolívar; FIGUEIREDO, Rubens. (org). A era FHC: Um balanço. São Paulo: Cultura, 2002.

LECHNER, Norbert. Pactos sociais no processo de democratização: A experiência da latino-americana. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 13, p. 29-44, out. 1985.

LOMNITZ, Cláudio. O nacionalismo como um sistema prático: A teoria de Benedict Anderson da perspectiva da América Hispânica. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 59, p. 37-61, mar. 2001.

LOPES, Maria Immacolata; MELO, José Marques de (org). Políticas regionais de comunicação: Os desafios do Mercosul. Londrina: UEL, 1997.

LUCHINI, Eduardo Giordano. Telefónica en América Latina: Hacia un imperio audiovisual español?. In: MASTRINI, Guillermo; BOLAÑO, César (org.) Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina: Hacia una economía política de la comunicación. Buenos Aires: Biblos, 1999. p. 125-134.

MACGUIGAN, Jim. Culture and the public sphere. Londres: Routledge, 1996.

MACHADO, Carlos. Rev. eletrônica Mestr. Educ. Ambient, v.19, julho a dezembro de 2007. [Disponível em linha](#). Acessado em 18.mar.2010

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MASTRINI, Guillermo; BOLAÑO, César (org.) Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina: Hacia una economía política de la comunicación. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- MATO, Daniel. Los "estudios de cultura" pueden y deben salir del ghetto. In: RUBIM, Linda; MIRANDA, Nadja (org). Transversalidades da cultura. Salvador: UFBA, 2008.
- _____. Telenovelas: transnacionalización de la industria y transformación del género. In: CANCLINI, N. G.; MONETA, C. J. (orgs.). Las industrias culturales em la integración latinoamericana. México, Grijalbo, 1999. p. 245-282.
- MIGNOLO, Walter. Histórias locais / projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- MILLER, Toby; YÚDICE, George. Política cultural. Barcelona: Gedisa, 2004
- MORAES, Dênis de. Mídia e indústrias culturais na América Latina: Concentração e luta pela diversidade. In: GOMES, Pedro; BRITTO, Valério (org). Comunicação e governabilidade na América Latina. São Leopoldo: UNISINOS, 2008. p. 89-104
- _____. Planeta mídia: Tendências da comunicação na Era Global. Campo Grande: Letra Livre, 1998.
- MOUFFE, Chantal. Identidade democrática e política pluralista. In: MENDES, Candido; SOARES, Luiz (org). Pluralismo cultural, identidade e globalização. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- O'DONNELL, Guillermo. Poliarquias e a(in)efetividade da lei na América Latina. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n.51, p. 36-61, jul. 1998.
- _____. Sobre o Estado, a democratização e alguns problemas conceituais: Uma visão latino-americana com uma rápida olhada em alguns países pós-comunistas. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n.36, p. 123-145, jul. 1993.
- _____. Democracia delegativa? Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n.31, p. 25-40, out. 1991.
- ORTIZ, Renato. Cultura e desenvolvimento. Políticas Culturais em Revista, Salvador, n. 1, v. 1, p. 122-128, 2008. [Disponível em linha](#). Acessado em 05.abril.2010
- _____. Mundialização e cultura. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- _____. A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- QUINTÃO, Aylê-Salassí Filgueiras. Americanidade: Mercosul, passaporte para a integração. Brasília: Senado Federal, 2010.
- REIS, Fabio Wanderley. Para pensar transições: Democracia, mercado, Estado. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 30, p. 76-98, jul. 91.
- RONCAGLIOLO, Rafael. Las industrias culturales em la videosfera latinoamericana. In: CANCLINI, N. G.; MONETA, C. J. (orgs.). Las industrias culturales em la integración latinoamericana. México, Grijalbo, 1999. p. 65-86.
- RUBIM, Albino; BAYARDO, Rubens (org.). Políticas culturais na Ibero-América. Salvador: UFBA, 2008.
- RUIZ, Enrique Sánchez. El cine em México: globalización, concentración y contracción de una industria cultural. MASTRINI, Guillermo; BOLAÑO, César (org.) Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina: Hacia una economía política de la comunicación. Buenos Aires: Biblos, 1999. p. 222-226.
- TAYLOR, Matthew M. and DA ROS, Luciano. Os partidos dentro e fora do poder: a judicialização como resultado contingente da estratégia política. Dados [online]. 2008, vol.51, n.4, pp. 825-864. [Disponível em linha](#). Acessado em 16.mar.2010.
- WARNIER, Jean-Pierre. La mondialisation de la cultura. Paris: La Découverte, 1999.
- XAVIER, Ismail et al. Limites do controle: A proposta de regulação do setor audiovisual brasileiro. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n.70, p. 115-139, nov. 2004.
- YÚDICE, George. La industria de la musica en la integración América Latina-Estados Unidos. In: CANCLINI, N. G.; MONETA, C. J. (orgs.). Las industrias culturales em la integración latinoamericana. México, Grijalbo, 1999. p. 181-244.
- ZALLO, Ramón. Industrias y políticas culturales en España y País Vasco. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1995.
- _____. Novas tendências econômicas da cultura industrializada. Processos culturais de trabalho e movimentos de capital na Europa dos anos 60-80. In: KUNSCH, Margarida M. K (org.). Indústrias culturais e os desafios da integração latino-americana. São Paulo: Intercom, 1993. p. 66-90.
- _____. El mercado de la cultura: Estructura económica y política de la comunicación. Donostia: Tercera Prensa, 1992.
- _____. Economía de la comunicación y la cultura. Madrid: Akal, 1988.

