

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA

LUCAS COTOSCK LARA

Integração cultural em festivais da canção: entre a América Latina e a Ibero-América

Versão corrigida

São Paulo

2023

LUCAS COTOSCK LARA

**Integração cultural em festivais da canção: entre a América Latina e a Ibero-
América**

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Área de Concentração: Integração da América Latina

Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio
Gumieri Valério

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Cotosck Lara, Lucas
Cotosck Lara - Integração cultural em festivais da canção: entre a América Latina e a Ibero-América / Lucas Cotosck Lara - Lara; orientador Marco Valério - São Paulo, 2023.
845i 209 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Integração da América Latina. Área
de concentração: Integração da América Latina.

1. Integração Regional. 2. Espaço Cultural. 3.
América Latina. 4. Ibero-América. 5. Festivais da
Canção. I. Valério, Marco, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
 Termo de Ciência e Concordância da orientador(a)

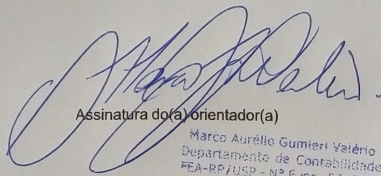
Nome do(a) aluno(a): *Ducan Potosck Dora*

Data da defesa: *09 de maio de 2023*

Nome da orientador(a): Prof(a). Dr(a). *Marco Aurélio Gumieri Valério*

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, *31/7/2023*



Assinatura do(a) orientador(a)

Marco Aurélio Gumieri Valério
 Departamento de Contabilidade
 FEA-RP/USP - Nº F. Inc. 56 2158

Dissertação de autoria de Lucas Cotosck Lara, sob o título “**Integração cultural em festivais da canção: entre a América Latina e a Ibero-América**”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Ciências, na área de concentração Integração da América Latina, aprovada em ____ de _____ de _____ pela comissão julgadora constituída pelos doutores:

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Presidente

Prof. Dr. _____
Instituição: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____

Opto por uma dedicatória longa porque o conhecimento deve ser entregue a todos.

Dedico ao Ministério da Cultura do meu país. Que possa ser útil.

Dedico a todos os que gostariam de receber um trabalho sobre música e integração latino-americana.

Dedico, por fim, a todos os que não gostariam de receber um trabalho sobre música e integração latino-americana; eles são os que mais precisam.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Marco Aurélio Gumieri Valério.

Aos prolanianos e outros acadêmicos que tiveram algum dedo ou comentário na construção desta dissertação (Maria Clara, Júlio César Suzuki, Gustavo Menon, Gilvan Cerqueira de Araújo, Rossana Rocha Reis, Daniela Vieira dos Santos, a carioca que esqueci o nome, Pedro Lopes, Fernando Pizzardo, Kelly Cotosck, Bernardo Moraes, Ana Raquel).

À CAPES.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram de forma próxima com este trabalho: Amanda, Kelly, Ricardo, Tarcísio.

Ao PROLAM-USP, por ter me acolhido quando eu precisava.

Àqueles que assistiram ao ESC comigo: Amanda, Lucas, Pedro, Caio, Camila, Ana Vitória, Murilo, Heloísa, Mônica.

À Jinora, que praticamente fez o mestrado comigo.

A todos os nomes que eu sei que gostariam de estar aqui, e provavelmente merecem de uma forma ou outra. Se há algo de que tenho certeza é de que nós somos feitos de relações e nelas prosperamos. Agradeço à Ana Maria, ao Valdemar, à Vanda Lara; à Tainara, à Melissa e ao hiperlink, porque o hipertexto é a mágica da dobra do espaço. rb.gy/b4sqnt.

Ao DdC e à Modelândia, simplesmente porque sim.

A todos os irmãos latino-americanos que assim se sentem.

A todas as almas que fazem e escutam música.

“Sin embargo, frente a la opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida.”

(Gabriel García Márquez)

RESUMO

COTOSCK LARA, Lucas. **Integração cultural em festivais da canção**: entre a América Latina e a Ibero-América. 2023. 209 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

O objetivo desta dissertação é entender se e como os projetos Hispavisión e Eurovision Song Contest Latin America, anunciados em 2022, podem contribuir com a integração cultural latino-americana e ibero-americana. Para isso, constrói-se e coleta-se um instrumental teórico e histórico que posteriormente é usado para se levantarem problemáticas e sugestões para ambos os projetos e para a ideia geral de um festival internacional da canção que englobe toda a América Latina ou a Ibero-América. O instrumental teórico é construído a partir da criação de uma definição *ad hoc* de integração cultural e é coletado pelo estudo da cultura e da comunicação via aportes centrados nos conceitos de mediação, popular e massivo e pelo estudo da ideia de espaços culturais e identidade latino-americana, tanto na academia quanto nas organizações internacionais. O instrumental histórico foi feito com estudos da história do projeto político espanhol do conceito de comunidade ibero-americana; do fenômeno da Nova Canção como representativo de um fenômeno musical regional que se aproximava da Península Ibérica; e de diferentes festivais da canção selecionados entre a Europa e a América Latina. A primeira conclusão delimitou o Hispavisión, projeto da Radiotelevisión Española, como potencialmente vinculado à integração cultural, mas não o Eurovision Latin America, impulsionado pela empresa Voxovation, que adquiriu os direitos da marca Eurovision para outras regiões. No entanto, essa divisão não impede que a situação mude no futuro e que possam ser feitas recomendações para ambos os projetos. Nesse aspecto, o trabalho tem uma motivação técnico-normativa, por encontrar problemáticas e criar sugestões para um melhor modelo, tendo-se em vista o contexto cultural e princípios comuns à América Latina e à Ibero-América.

Palavras-chave: Integração Cultural. América Latina. Ibero-América. Hispavisión. Eurovision Song Contest.

ABSTRACT

COTOSCK LARA, Lucas. **Integração cultural em festivais da canção**: entre a América Latina e a Ibero-América. 2023. 209 f. Dissertation (Master of Science) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This dissertation's aim is to understand if and how the Hispavisión and Eurovision Song Contest Latin America projects, announced in 2022, might contribute with Latin-American and Ibero-American cultural integrations. In order to do that, it builds and collects a theoretical and historical framework that is later used to raise problematizations and suggestions for both projects and for the general idea of an international song contest that encompasses all of Latin America or Ibero-America. The theoretical framework is built from the creation of an *ad hoc* definition of cultural integration and is collected by the study of culture and communication from sources centred on the concepts of mediation, the popular and the massive, and by the study of the idea of cultural spaces and Latin-American identity, both in academic and international organizations' proposals. The historical framework was done based on studies of the history of the Spanish political project of the concept of an Ibero-American community; the phenomenon of the Nueva Canción/New Song as representative of a regional musical phenomenon that was close to the Iberian Peninsula; and of different song contests selected throughout Europe and Latin America. The first conclusion delimited Hispavisión, Radiotelevisión Española's project, as potentially linked to cultural integration. Meanwhile, Eurovision Latin America, promoted by the Voxovation company, that acquired brand rights for Eurovision in other regions, is not. Nevertheless, this division does not impede the situation to change in the future and recommendations to be made for both projects. On this matter, this dissertation has a technical-normative motivation, because it finds problems and create suggestions for a better model, in view of the cultural context and common principles shared in Latin and Ibero-America.

Keywords: Cultural Integration. Latin America. Iberoamerica. Hispavisión. Eurovision Song Contest.

RESÚMEN

COTOSCK LARA, Lucas. **Integração cultural em festivais da canção: entre a América Latina e a Ibero-América.** 2023. 209 f. Disertación (Maestro en Ciencias) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

El objetivo de esta disertación es comprender si y cómo los proyectos Hispavisión y Eurovision Song Contest Latin America, anunciados en 2022, pueden contribuir con la integración cultural latinoamericana e iberoamericana. Para eso, se construye e se recolecta un instrumental teórico e histórico que posteriormente es usado para que se levanten problemáticas y sugerencias para ambos proyectos y para la idea general de un festival internacional de la canción que abarque a toda América Latina o Iberoamérica. El instrumental teórico es construido a partir de la creación de una definición *ad hoc* de integración cultural y es recolectado por el estudio de la cultura y de la comunicación a partir de aportes centrados en los conceptos de mediación, popular y masivo, y por el estudio de la idea de espacios culturales e identidad latinoamericana, tanto en la academia como en las organizaciones internacionales. El instrumental histórico se hizo con estudios de la historia del proyecto político español del concepto de comunidad iberoamericana, del fenómeno de la Nueva Canción como representativo de un fenómeno musical regional que se aproximaba de la Península Ibérica y de diferentes festivales de la canción seleccionados entre Europa y América Latina. La primera conclusión delimitó Hispavisión, proyecto de Radiotelevisión Española, como potencialmente vinculado a la integración cultural, pero no Eurovision Latin America, impulsado por la empresa Voxovation, que adquirió los derechos de marca de Eurovison para otras regiones. Sin embargo, esa división no impide que la situación cambie en el futuro y que puedan ser hechas recomendaciones para ambos proyectos. En ese aspecto, el trabajo tiene una motivación técnico-normativa, por encontrar problemáticas y crear sugerencias para un mejor modelo, teniendo-se en cuenta el contexto cultural y principios comunes a Latinoamérica e Iberoamérica.

Keywords: Integración Cultural. América Latina. Iberoamérica. Hispavisión. Eurovision Song Contest.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Gracias a Dios nací en Latinoamérica..... | 84 |
| Figura 2 – Tuíte usando o <i>meme</i> anterior para exaltar um aspecto cultural..... | 84 |
| Figura 3 – Te quiero mucho | 84 |
| Figura 4 – Comparação entre a música e as cidades na Escandinávia e na América Latina... | 85 |
| Figura 5 – Dilema..... | 85 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|--------------|---|
| ALADI | Associação Latino-Americana de Integração |
| ALALC | Associação Latino-Americana de Livre-Comércio |
| ALBA | Alternativa Bolivariana para os Povos da Nossa América |
| ASC | American Song Contest |
| ASEAN | Associação das Nações do Sudeste Asiático |
| ATEI | Associação de Televisões Educativas e Culturais Ibero-Americanas |
| BBC | British Broadcasting Corporation |
| CAB | Convenio Andrés Bello |
| CALC | Cúpula da América Latina e do Caribe sobre Integração e Desenvolvimento |
| CAN | Comunidade Andina das Nações |
| CE | Comunidade Europeia |
| CECA | Comunidade Europeia do Carvão e do Aço |
| CELAC | Comunidade dos Estados Latino-Americanos e Caribenhos |
| CEPAL | Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe |
| COMJIB | Conferência de Ministros da Justiça dos Países Ibero-Americanos |
| COSIPLAN | Conselho Sul-Americano de Infraestrutura e Planejamento |
| ERT | Ellinikí Radiofonía Tileórasi |
| ESC | Eurovision Song Contest |
| FIC | Festival Internacional da Canção Popular |
| FONPLATA | Fundo Financeiro para Desenvolvimento da Bacia do Prata |
| IIRSA | Iniciativa para Integração Regional Sul-Americana |
| LGBT+ | Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero e outras minorias de orientação sexual e identidade de gênero |
| MCCA | Mercado Comum Centro-Americano |
| Mercocidades | Mercado Comum de Cidades |
| MERCOSUL | Mercado Comum do Sul |
| MPB | Música Popular Brasileira |
| NAFTA | Acordo de Livre-Comércio da América do Norte |
| NBC | National Broadcasting Company |
| ODECA | Organização dos Estados Centro-Americanos |

| | |
|-----------|---|
| OEI | Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura |
| OIJ | Organismo Internacional de Juventud para Iberoamérica |
| OISS | Organização Ibero-Americana de Segurança Social |
| OIT | Organização Internacional do Trabalho |
| OLAS | Organização Latino-Americana de Solidariedade |
| ONGs | Organizações Não Governamentais |
| OSPAAAL | Organização de Solidariedade dos povos da Ásia, África e América Latina |
| OTCA | Organização do Tratado de Cooperação Amazônica |
| OTI | Organização de Televisões Ibero-Americanas/Organização de Telecomunicações da Ibero-América |
| OTAN | Organização do Tratado do Atlântico Norte |
| OUA | Organização da Unidade Africana |
| Parlacen | Parlamento Centro-Americano |
| Parlasur | Parlamento do MERCOSUL |
| Parlatino | Parlamento Latino-Americano |
| PEAS | Plano Estratégico de Ação Social do MERCOSUL |
| PSOE | Partido Socialista Operário Espanhol |
| RAI | Radiotelevisione Italiana |
| RTÉ | Raidió Teilís Éireann |
| RTVE | Radiotelevisión Española |
| RÚV | Ríkisútvarpið |
| SACM | Sociedad de Autores y Compositores de México |
| SBS | Special Broadcasting Service |
| SEGIB | Secretaria-Geral Ibero-Americana |
| SELA | Sistema Econômico Latino-Americano e do Caribe |
| SICLAC | Sistema de Informações Culturais da América Latina e do Caribe |
| TAL | Televisión América Latina |
| T-MEC | Tratado entre México, Estados Unidos e Canadá |
| TRT | Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu |
| TVR | Televiziunea Română |
| UA | União Africana |
| UE | União Europeia |

| | |
|--------|--|
| UER | União Europeia de Radiofusão |
| UIT | União Internacional de Telecomunicações |
| UNASUL | União de Nações Sul-Americanas |
| UNESCO | Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura |
| Unila | Universidade Federal da Integração Latino-Americana |
| UP | Unidade Popular |
| UTC | Tempo Universal Coordenado |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 14 |
| 1.1 | <i>JUSTIFICATIVA</i> | 17 |
| 1.2 | <i>OBJETIVOS E MÉTODOS</i> | 18 |
| 1.3 | <i>ESTRUTURA</i> | 20 |
| 1.4 | <i>ENOLOGIA DAS IDEIAS</i> | 27 |
| 2 | EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO ADEQUADA DE INTEGRAÇÃO CULTURAL | 29 |
| 2.1 | <i>CULTURA</i> | 31 |
| 2.2 | <i>INTEGRAÇÃO</i> | 40 |
| 2.2.1 | Teorias políticas da integração..... | 42 |
| 2.2.2 | Teorias econômicas da integração..... | 47 |
| 2.2.3 | Integração na América Latina e suas múltiplas dimensões..... | 48 |
| 2.3 | <i>INTEGRAÇÃO CULTURAL</i> | 56 |
| 3 | MEDIAÇÕES DO POPULAR E DO MASSIVO | 65 |
| 3.1 | <i>DAS MEDIAÇÕES</i> | 65 |
| 3.2 | <i>CULTURA POPULAR E CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADO, MASSAS E INDÚSTRIA</i> | 69 |
| 3.3 | <i>INDÚSTRIAS CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA</i> | 74 |
| 3.4 | <i>PROBLEMAS E PRINCÍPIOS</i> | 77 |
| 4 | LATINO E IBERO-AMÉRICA NO CONTEXTO DE ESPAÇOS CULTURAIS | 80 |
| 4.1 | <i>NOÇÕES E USOS LATINO E IBERO-AMERICANOS DE ESPAÇO CULTURAL</i> | 81 |
| 4.2 | <i>O PROTAGONISMO ESPANHOL NO PROCESSO DE UMA COMUNIDADE IBERO-AMERICANA</i> | 88 |
| 4.3 | <i>ESPAÇO CULTURAL: PROPOSTAS E INSTITUIÇÕES ÚTEIS NA PERSPECTIVA DE FESTIVAIS DA CANÇÃO</i> | 93 |
| 5 | FENÔMENOS MUSICAIS RELEVANTES NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX | 98 |
| 5.1 | <i>O FESTIVAL EUROVISÃO DA CANÇÃO</i> | 98 |

| | | |
|----------|---|------------|
| 5.2 | <i>A NOVA CANÇÃO E SUA INSERÇÃO NO MUNDO A PARTIR DO CASO CATALÃO</i> | 114 |
| 5.2.1 | Contextualização histórica..... | 115 |
| 5.2.2 | Nacional, latino-americano e internacional..... | 120 |
| 5.2.3 | Esquematização do fenômeno..... | 124 |
| 5.3 | <i>A “ERA DOS FESTVAIS” NO BRASIL</i> | 126 |
| 5.4 | <i>O FESTIVAL OTI DA CANÇÃO</i> | 134 |
| 6 | OS PROJETOS HISPAVISIÓN E EUROVISION LATIN AMERICA | 142 |
| 7 | EXPECTATIVAS E NECESSIDADES DOS FESTIVAIS VINDOUROS TENDO EM VISTA A INTEGRAÇÃO CULTURAL | 153 |
| 7.1 | <i>INTEGRAÇÃO CULTURAL?</i> | 153 |
| 7.2 | <i>CONSTRUÇÃO DE CULTURAS, CONSTRUÇÃO DE SUJEITOS</i> | 155 |
| 7.3 | <i>COMPETIÇÃO, DEMOCRATIZAÇÃO E OUTROS MODELOS</i> | 159 |
| 7.4 | <i>PAÍSES E EMISSORAS</i> | 162 |
| 7.5 | <i>LÍNGUAS E IDENTIDADES</i> | 169 |
| 7.6 | <i>POLÍTICA E POLÍTICA</i> | 172 |
| 7.7 | <i>FORMATO</i> | 176 |
| 8 | CONCLUSÃO | 180 |
| | REFERÊNCIAS | 188 |

1 INTRODUÇÃO

Investigar um vinho de banana hipotético é uma tarefa que parece no mínimo complicada, mas o futuro surge porque as ideias são hipóteses que depois se concretizam. A tentativa de criar algo envolve sempre o hipotético, e a de construir envolve sempre o futuro. Construir, prever, entender e categorizar possuem sempre uma dimensão de controle, material ou mental, do que é e do que pode ser. Isso serve para as grandes empreitadas da humanidade ou para a fermentação de uma fruta originária do Sudeste Asiático. No entanto, quando José Martí trouxe o vinho de banana como uma alegoria para a produção nativista na Nossa América, não necessariamente ele dava tantas dimensões à metáfora como se darão nesta introdução. A intenção metafórica do pensador cubano do final do século XIX, mesmo assim, se aproxima das propostas desta dissertação. Diz Martí (1983):

Os jovens da América arregaçam as mangas, põem as mãos na massa e a fazem crescer com a levedura de seu suor. Entendem que se imita demais e que a salvação é criar. Criar é a palavra-chave desta geração. O vinho é de banana; e se sair ácido, é o nosso vinho! Entende-se que as formas de governo de um país deverão se acomodar a seus elementos naturais; que as idéias absolutas, para não pecar por erros de forma, devem ser postas em formas relativas; que a liberdade, para ser viável, tem que ser sincera e plena; que, se a república não abre os braços a todos, morre a república (p. 4).

Tratava Martí da adaptação de ideias externas à Nossa América para melhor adaptação e aplicação aqui, em nome da criatividade e da criação política de uma região com propostas próprias. Esta dissertação é sobre isso. Mas, afinal, por que um vinho e por que de banana? Quem o faz e quem o traga? O que exatamente é próprio desta região e o que não é? E, mais além, de quem é a *Nossa América* e quem somos nós? Essa última pergunta, respondida por Martí em seu tempo, hoje ganha novos contornos na medida em que o objeto central deste trabalho, os festivais internacionais da canção, se desdobra em ao menos duas interpretações e especulações possíveis. E o autor, que nem vinho bebe nem bananas aprecia, se vê na tentativa de julgar se se deve fazer um vinho de banana e qual a melhor forma de fazê-lo.

A escolha de Martí pela banana como representante do que é nativo ou orgânico da região é no mínimo sintomática, visto que a fruta não é daqui originária, como foi dito. Curiosamente, a representação da ideia europeia, o vinho, cujos registros mais antigos também datam de fora da Europa, é feito da uva, que, não surpreendentemente, também tem origem fora do Velho Continente, embora tanto fruta, quanto bebida, tenham tido manifestações lá muito rapidamente e já sejam uma parte fundamental da ideia de Europa.

Martí não precisava saber dos detalhes da origem histórica dos produtos, como também não precisava saber sobre engenharia genética, *YouTube*, SEGIB ou televoto. Esta

dissertação, no entanto, precisa dos três últimos termos, e é por isso que o vinho de banana que bradava pela independência de Cuba hoje terá outros objetivos. Mas, de qualquer forma, comentar a produção de algo e sugerir a *melhor* forma de isso ser feito significa que há um eminente caráter técnico aqui: pergunta sob quais critérios, ou princípios valorativos, o vinho é bom ou ácido, e quais as formas de se melhorar dentro desses critérios.

Em suma, esta dissertação visa criar e propor, além de compreender. O objeto, no caso, são festivais internacionais da canção. Mais precisamente, dois projetos anunciados no ano de 2022, um em fevereiro, o Hispavisión, proposto pela Radiotelevisión Española (RTVE), e outro em julho, o Eurovision Song Contest Latin America, anunciado pela União Europeia de Radiodifusão (UER) em parceria com a empresa Voxovation. Os dois projetos têm uma semelhança muito clara: a inspiração no Eurovision Song Contest, ou Festival Eurovisão da Canção (ESC), um festival da canção anual, no qual países, representados por suas redes de televisão filiadas à UER¹, competem com canções. Dada a incipiência dos projetos, que tiveram poucos anúncios, esta dissertação busca contextualizá-los para compreendê-los, mas também propor princípios, modelos e situações que beneficiem-nos e possam criar melhores eventos.

A motivação para isso começou antes mesmo do anúncio desses dois projetos, no entanto. Ela partiu de uma curiosidade especulativa que imaginava a existência de um festival num futuro próximo envolvendo os países latino-americanos, cuja forma seria proposta como uma *tabula rasa*, embora, claro, a partir de um estudo muito similar ao que foi de fato executado aqui. No meio do período da pesquisa, no entanto, o Hispavisión foi anunciado, acompanhado do Eurovision Latin America, cinco meses depois, dando mais concretude ao objeto de pesquisa e requerendo ênfases ligeiramente diferentes. Todavia, a proposta geral continuou a mesma: reunir um arcabouço teórico e histórico que permitisse ser usado como ferramental para se pensar problemáticas e sugestões dentro do tema de um festival da canção que reunisse os países latino-americanos. Essa ideia, por mais atraente que pudesse parecer de antemão, requeria um passo atrás para partir de um ponto de vista neutro: uma pergunta de sim ou não que justificasse essas sugestões: antes de perguntar *como* um festival deveria ser feito, seria importante perguntar *se* ele deveria ser feito, e sob quais princípios. Adianta-se que o principal eixo que guia esses princípios é o da integração cultural.

¹ Da qual a RTVE faz parte.

Mas, antes de mais nada, o que são festivais da canção? Sob a leitura de Homem de Mello (2003), há duas concepções diferentes para o termo festival: um tipo de evento musical que visa o lançamento de músicas e artistas novos, para o qual existe um sistema de competição; e um que também pode visar o lançamento ou exposição de manifestações artísticas do momento, mas que pode se basear em artistas e obras já consagrados e famosos e não se centra na competição. Esses dois modelos têm em comum a apresentação musical de vários artistas. No caso dos festivais da canção, há um destaque, obviamente, para a instituição da canção: o produto, dentro de um intervalo máximo definido pelo evento, em que acontece uma faixa com começo, meio e fim. Esses eventos, na maioria das vezes televisionados, são fenômenos culturais e de entretenimento que, portanto, reúnem artista, público e um entorno técnico e institucional que executa o festival e o transmite. Isso é um vinho. Estudar qual a melhor forma de trazê-lo para a América Latina (e para o contexto latino-americano) é a intenção deste trabalho. Mais precisamente, a América Latina também aqui precisa ser colocada em relação com a Ibero-América, um conceito similar, mas que exclui o Haiti e inclui a Espanha, Portugal e às vezes Andorra.

Esses dois projetos, o *Hispanvisión* e o *Eurovision Latin America*, serão analisados sob a ótica da integração regional. Como existem diferentes dimensões de um processo de integração, escolheu-se recortar o trabalho sob a ótica da integração cultural, ou seja, da dimensão cultural dos processos de integração. Assim, a bebida fermentada passa a ter um lastro que vai além dela, na medida em que é colocada como parte de um processo. De certa forma, esse lastro também acaba se aliando à proposta de Martí e de outros que advogaram pela unidade ou aproximação dos países da região, considerando-se a integração como parte desse fenômeno.

Processos de integração regional e as teorias que os explicam historicamente se confundem com as duas dimensões principais desses processos: a política e a econômica, de forma tal que o que é estudado como “teoria de integração regional” majoritariamente se refere a leituras sobre como os Estados cedem soberania, criam instituições supranacionais ou harmonizam suas políticas econômicas para gerar comércio e desenvolvimento, como se encontra na revisão feita por Briceño Ruiz (2018). Justamente por esse peso histórico e teórico das dimensões política e econômica na integração regional, sabe-se que essas dimensões são, sim, as mais importantes, sob o ponto de vista factual, para o fenômeno da Integração como um todo. No entanto, conforme os processos em questão incluem institucionalidades e projetos que são mais bem configurados em novas caixas conceituais, e conforme teoria e realidade se complexificam, outras dimensões começam a ficar cada vez

mais notáveis e merecem cada vez mais atenção. Essa atenção, contudo, ainda é limitada. Foi por esse motivo que não se encontrou nenhuma sistematização da ideia de “integração cultural”, dispersa entre interpretações muito amplas, que incluíam qualquer fenômeno cultural regional no termo, ou definições tão específicas de integração regional que essa própria dimensão perdia o sentido. Perante a isso, compreender festivais internacionais da canção, que mais e mais vêm atraindo trabalhos acadêmicos (no caso do Eurovision), sob o aspecto da aproximação institucional de Estados-Nação, requer um ferramental conceitual ainda incipiente.

1.1 JUSTIFICATIVA

Os festivais da canção já fizeram parte da história latino e ibero-americana com bastante intensidade. Ainda estão presentes, dado que formatos competitivos e não-competitivos têm grande audiência e permanência. Contudo, não existe um festival relevante que seja internacional na organização e que possua representação por países, como foi o Festival da OTI, entre 1972 e 2000, e como acontece no Festival Eurovisão da Canção até hoje. Esse panorama começou a mudar com o anúncio dos dois festivais aqui estudados. Mesmo assim, até a data de término da pesquisa, muitas perguntas estavam sem resposta.

Além disso, ou talvez porque essas perguntas continuam sem resposta, há uma margem de manobra maior para que elas sejam respondidas neste trabalho, na forma de valores, princípios e recomendações. Em última instância, portanto, pretende-se contribuir de forma prática com o cenário dos festivais da canção na América Latina. Para esses dois projetos e para o futuro, mesmo não vinculado a eles, espera-se que este trabalho contribua de alguma forma com a cultura da América Latina em sua relação com o processo de integração e com as indústrias culturais.

Ademais, dada a juventude dos dois projetos, compreende-se o motivo de não se haver encontrado nenhuma referência ou estudo acadêmico sobre ambos. Destarte, este trabalho intenciona ser pioneiro e fornecer uma base acadêmica, com recorrido factual, contextualização e análise, que possibilite trabalhos futuros sobre o *Hispanvisión* e o *Eurovision Latin America*. Em resumo, ele busca contribuir de forma técnica com as sugestões e reflexões, contidas majoritariamente no capítulo 7, e também ajuda a contribuir, de forma acadêmica, com uma primeira análise dos fenômenos tão recentes estudados. Com

isso, por se ter uma contribuição prática e uma teórica, esta dissertação espera funcionar como uma ponte entre as duas coisas.

Nesse contexto, algumas questões levantadas devem ser respondidas. A primeira já foi mencionada: podem os festivais da canção estudados ser considerados como integração cultural latino-americana? Dessa pergunta, há duas alternativas: sim ou não. Supõe-se que sim, caso eles contribuam para a produção e o intercâmbio culturais na região ou para a formação de uma identidade comum. A partir daí, o como é uma derivação lógica da pergunta, que busca entender, sob o paradigma da integração cultural, a melhor forma de se fazer um festival, mesmo que ele em si não seja considerado como integração cultural.

1.2 OBJETIVOS E MÉTODOS

Os objetivos geral e específicos desta dissertação são os seguintes:

Objetivo geral: **compreender se, e como, os projetos Hispavisión e Eurovision Latin America contribuem ou podem melhor contribuir para a integração cultural na América Latina.**

Objetivos específicos:

- Criar uma definição *ad hoc* de integração cultural para sistematização do objetivo geral do trabalho.
- Criar um aporte teórico que ajude a compreender os festivais internacionais da canção no contexto da produção de significados culturais.
- Entender a relação entre os conceitos de América Latina e Ibero-América para melhor compreensão das propostas que envolvem a participação e a iniciativa espanhola.
- Estudar outras experiências relevantes de festivais da canção que destaquem problemáticas práticas a serem refletidas.
- Detalhar os fatos já conhecidos sobre os projetos Hispavisión e Eurovision Latin America e contextualizá-los.
- Recolher princípios e problemáticas que podem ser relevantes para esses projetos e sugerir modelos que resolvam ou amenizem essas problemáticas a partir dos princípios definidos.

Esses objetivos refletem uma metodologia que ficou evidente ao longo da feitura do trabalho. Consiste-se em uma pesquisa aplicada e propositiva, que tem como intenção principal diagnosticar um *se* e um *como* e fornecer propostas que englobam princípios básicos

para um projeto de festival da canção e formatos que façam jus a esses princípios. Desde a formulação do projeto até a condução da pesquisa, percebeu-se que o tema dos festivais da canção à luz da integração regional é um fenômeno cultural complexo, que envolve uma variedade de outros temas que, se fossem esgotados, impediriam a própria compreensão primária desses festivais. Assim, para intuídos dessa pesquisa, foi-se atrás de aportes teóricos e históricos, de onde foi possível extrair os diagnósticos de problemáticas, os princípios nos quais esses diagnósticos se apoiam e os principais fatos que sustentam as decisões sugeridas ao final. Com isso, a pesquisa tem a intenção de ser uma ponte entre ciência e técnica, ao propor uma definição teórica de integração cultural que, embora *ad hoc*, possa ser generalizada eventualmente. Esses aportes foram divididos em cinco capítulos (2, 3, 4, 5, e 6), com um sexto capítulo (o capítulo 7) que os amarra ao explicitar as problemáticas relacionadas aos festivais estudados e sugerir soluções, mesmo que imperfeitas.

O método usado foi essencialmente qualitativo para a criação dos diagnósticos e das sugestões. Nele, foram usados trabalhos teóricos, fontes históricas secundárias e, quando necessário, especialmente ao se estudarem os projetos *Hispanvisión* e *Eurovision Latin America*, fontes primárias. Também fontes primárias de tratados, declarações e *websites* oficiais de organizações internacionais, para compreensão de seu parecer sobre os temas, foram utilizadas em certos capítulos. Cada um precisou de fontes com naturezas diferentes para melhor adaptação ao tema: o capítulo 2 usou tanto fontes teóricas primárias e secundárias e exemplos advindos de instituições internacionais para que sua conceitualização viesse das duas esferas. O capítulo 3 usou majoritariamente fontes teóricas, com eventuais estudos específicos de cada área para contextualizar a teoria. O capítulo 4, quase um espelho da dissertação em termos metodológicos, lançou mão de fontes de todas essas naturezas para a compreensão dos projetos latino e ibero-americano de espaços culturais. O capítulo 5 se concentrou em fontes históricas secundárias e primárias para um panorama de diferentes fenômenos culturais relevantes para o tema. O capítulo 6, por fim, usou majoritariamente matérias de periódicos e outras fontes primárias para criar uma narrativa sobre o atual estado dos projetos estudados. O capítulo 7, apoiado nas conclusões dos capítulos anteriores, citou novas fontes apenas quando necessário.

Com essas diferenças, espera-se que cada tema tenha tido sua cobertura abrangente e extensiva mais que intensiva, já que a intenção é, ao fim da ponte, sugestões de caráter técnico-normativo. A partir da coleção multidimensional que o corpo da dissertação oferece, foi possível extrair, diagnosticar e especular problemáticas. Por causa disso, o capítulo 7 tem um caráter, como era esperado, significativamente especulativo, no qual o lastro material,

teórico e principiológico criado pelos outros não o impede de reconhecer na criatividade do cientista a possibilidade de se esperar novos problemas e novas soluções. Dito isso, portanto, parece importante passar para uma visão geral de todos os capítulos que também compreenda as questões do método e do papel de cada um no funcionamento da obra como um todo.

1.3 ESTRUTURA

No capítulo 2, dar-se-á o primeiro passo para o alcance do objetivo geral da dissertação: para se entender festivais à luz da integração cultural, será necessário delimitar o conceito de integração cultural. Isso se dá porque não foi encontrada, ao longo da pesquisa, uma definição satisfatória e coerente do termo. Pelo contrário, o que se viu foi uma cacofonia de interpretações e abordagens que vão desde os estudos da integração regional à compreensão do termo como a mera existência de uma identidade comum, no caso da América Latina². Graças a isso, optou-se pela criação de uma definição própria de integração cultural para esta dissertação. Dada a pluralidade de vozes dissonantes, o conceito seria essencialmente uma escolha. Para uma escolha mais consciente e metódica, elaborou-se o capítulo 2, que sistematizou do estudo do conceito ao separá-lo em duas partes: a integração e a cultura. Embora o termo “cultural” seja um adjetivo, e, portanto, modifique o substantivo “integração”, optou-se por ordená-lo antes, na primeira seção, já que sua discussão teórica ficou mais independente e, portanto, pode ser melhor introduzida sem contexto. Já a segunda seção foi reservada à discussão da integração. Como a palavra não pode ser vista como esvaziada, pois envolve fenômenos concretos, foram trabalhadas as diferentes dimensões da integração e as diferentes formas de vê-la. Assim, a partir do aporte conceitual de cultura, é possível melhor compreender as diferentes dimensões da integração cultural, social, física e econômica, por exemplo. Dessa forma, além de separar as unidades do conceito, o capítulo consegue cobrir o que se diz das duas coisas juntas.

Nessas duas sessões, buscou-se aliar um estudo teórico e acadêmico da cultura e da integração a um estudo institucional, focado em definições ou menções feitas por

² Isso, claro, sem contar o uso para descrever o fenômeno de criação de vínculos de migrantes às áreas a que se deslocaram. Esse uso não diz respeito ao tema da integração como tratado aqui, por ser muito distante, embora sua existência possa gerar reflexões sobre os estudos da integração e das relações internacionais, historicamente centradas no Estado-Nação. Afinal, a integração de migrantes a um país não é um tema relevante para a questão da aproximação entre Estados e nações? Ela não significa, no entanto, necessariamente harmonização de políticas ou criação de projetos comuns. Enfim, o tema pode gerar provocações úteis que serão de alguma forma tratados no capítulo 2, mas não é, em última instância, parte do capítulo 2 nem deste trabalho. O tema das diásporas também será brevemente comentado no capítulo 7, ao se especularem padrões de votação, contudo.

organizações internacionais, tendo em vista que o conceito de integração é essencialmente internacional. Como a intenção do trabalho é a ponte com implicações técnicas, decidiu-se que a restrição a um tipo de fonte seria insuficiente, mesmo que isso significasse não esgotar as fontes em nenhuma das duas esferas. Assim, a definição de cultura engloba uma rápida revisão do conceito antropológico de cultura e segue para os usos de cultura na UNESCO e em reuniões de caráter latino e ibero-americano. Da mesma forma, a definição de integração e a busca por suas diferentes dimensões começa com uma revisão de diferentes teorias econômicas e políticas da integração, consideradas “as” teorias da integração regional, para posteriormente encontrar outros estudos e instituições internacionais latino-americanas que descrevem suas próprias abordagens para a integração. Por fim, a terceira sessão, no formato de oito perguntas surgidas ao longo das outras duas, responde-as, definindo a integração cultural no processo. Por isso, a seção possui, além dessa definição, um breve esboço de outras dimensões da integração, o que pode ter sua utilidade para estudos posteriores.

No terceiro capítulo, foi dada centralidade à relação que se dá entre emissores e receptores, com foco nas indústrias culturais. O capítulo aproveita que também lida com a questão cultural para explicitar alguns princípios extraeconômicos que serão usados no raciocínio e na especulação do capítulo 7. Para tanto, o capítulo começa com um estudo das mediações na teoria de Martín-Barbero. Esse arcabouço ajuda a compreender como o popular se faz presente nos meios massivos, mesmo que a lógica do mercado também esteja presente e tenha seus efeitos notáveis. Conforme as novas tecnologias se fazem ainda mais presentes na vida social, a questão das mediações nas indústrias culturais fica ainda mais sensível para se compreender como as pessoas atribuem significados ao que consomem e como, dessa relação construída com os meios, mantêm e criam formas de cultura popular diversas. Sob diferentes conceitos e aspectos, o ponto central do capítulo gira ao redor, várias vezes, dessa noção da presença do popular nas indústrias culturais. Em seguida, viu-se necessário tratar brevemente das indústrias culturais globalmente e na América Latina e na Ibero-América, bem como pincelar sobre dois gêneros musicais latino-americanos que têm tido destaque nessas indústrias nos dias de hoje: o *reggaeton* e o funk brasileiro. Por fim, a última seção busca explicitar a normatividade que foi extraída no capítulo, deixando claros alguns princípios, como a democratização e a diversidade, que são defendidos tanto acadêmica quanto institucionalmente, e por isso são tratados como duas bases para as sugestões técnico-normativas do último capítulo.

Para a sequência lógica do capítulo 3, começou-se com um estudo essencialmente teórico, centrado nas mediações de Martín-Barbero e outros conceitos importantes para

compreendê-la na sua teoria, do qual se chegou à reflexão do papel das indústrias culturais no processo de mediação com as culturas populares. Das várias indústrias culturais, duas foram notadas como mais importantes para o tema dos festivais da canção: a fonográfica e a televisiva, para a qual fez-se uma distinção entre meios públicos e meios privados. No entanto, as duas têm passado por mudanças importantes, nas quais uma terceira indústria, a de tecnologia digital, também age na forma como as pessoas escutam música e assistem à televisão. Dessa forma, buscou-se comentar brevemente tendências gerais dessas indústrias, levando-se sempre em conta os festivais da canção para a condensação das informações e a manutenção do escopo³. Em seguida, uma seção dedicada ao panorama das indústrias mencionadas no caso latino-americano trouxe estudos que referenciam o processo delas do fim do século XX ao começo do século XXI, mas, ao tratar dos dois gêneros supracitados, culmina preferindo fontes primárias de dados sobre sua popularidade mundial. Por fim, metodologicamente, a terceira sessão resgata os estudos citados e princípios encontrados no capítulo anterior para resumir as bases normativas que guiarão o capítulo 7. Outras questões técnico-normativas são encontradas ao longo dos outros capítulos, fazendo com que essa seção não seja a única fonte de princípios da dissertação.

O capítulo 4 funciona como uma transição entre os dois primeiros e os dois seguintes, numa passagem de uma narrativa mais abstrata para outra mais histórica, embora não tenha sido feito com essa intenção. Ele começa com um estudo do conceito de “espaço cultural”, usado com frequência no âmbito latino e ibero-americano, muito porque houve grande diálogo entre autores dos dois lados ao redor do tema⁴, para depois se centrar no fato de que o espaço cultural latino-americano é justificado por uma aproximação histórico-cultural já existente entre os países-membros. Por esse motivo, a primeira seção termina com um estudo teórico e material de fatores que marcam e garantem a identidade latino-americana, para comparar com o caráter eminentemente espanhol do projeto de Ibero-América. Esse, no caso, é o tema da seção seguinte, que destrincha o papel da Espanha no projeto de uma comunidade ibero-americana e, conseqüentemente, o uso desse conceito em produções e no dia a dia do país. Por fim a última seção faz um amálgama do que foi recolhido e compara os espaços

³ Leve-se em conta que o capítulo 3 foi escrito depois do capítulo 5, o que, junto com o contato direto do autor com diferentes festivais da canção, ajudou nessa seleção e condensação. A ordem foi definida como está para se fazer um caminho dos capítulos mais teóricos aos capítulos mais históricos, e do capítulo que cobre festivais estabelecidos ao capítulo que cobre os projetos que ainda não tomaram forma.

⁴ Duas atas usadas nesta dissertação, das quais Bustamante (2007a) e Zallo (2020) fazem parte, além do informe coordenado por Manuel Antonio Garretón (2003), incluem trabalhos de autores em comum, dos dois lados do Atlântico, indicando grande troca intelectual ao redor desse conceito. Inclusive, Martín-Barbero, como hispano-colombiano, é uma incorporação simbólica desse diálogo.

culturais com a integração cultural para compreender quais instituições e identidades favorecem o *conceito* de América Latina ou o de Ibero-América, bem como a relação entre os dois termos em questão de conflitos e colaborações.

Metodologicamente, o capítulo 4 também abre com uma definição teórica para, aos poucos, ir buscando aportes factuais institucionais, históricos ou, no caso da primeira seção, cotidianos. Assim, do conceito de espaços culturais, percebeu-se a necessidade de um comentário sobre a identidade latino-americana como fator de aglutinação, para a compreensão dos significados atribuídos sobre a “América Latina”. O trabalho de Larraín (1994) foi a principal referência usada para a passagem das correntes teóricas que debateram sobre a identidade e os elementos culturais comuns na América Latina. Passa-se daí para um contraste com manifestações atuais e populares dessa identidade, com as quais o próprio autor teve contato, para reforçar a historicidade e a ausência de uma essência da identidade, o que permite ressignificações e desenvolvimentos. A segunda seção, por outro lado, é um estudo da política externa espanhola e seu protagonismo na comunidade ibero-americana. A importância dessa seção foi percebida no momento em que se descobriu o anúncio do festival *Hispavisión* e aumentou conforme todas as informações vindas sobre ele vieram do país, mais precisamente da RTVE. Para esse estudo, foram usadas fontes secundárias que trabalham a evolução da política externa espanhola a partir da redemocratização, com foco nas suas relações com o resto da Ibero-América. Essa seção denota o protagonismo e o interesse espanhóis nesse recorte regional. A última seção reúne os temas das duas anteriores para discutir, com foco nos projetos de festivais estudados, a ideia dos espaços culturais latino e ibero-americano, incluindo, novamente, comentários institucionais e acadêmicos.

No capítulo 5, não houve necessidade de se *definirem* os festivais da canção, porque eles não foram vistos a partir de um todo, e sim estudados diretamente a partir de casos históricos selecionados. As seções são bastante independentes entre si, então seguem aproximadamente uma sequência temporal. Por esse motivo, a primeira trata da história e das principais questões levantadas sobre o Festival Eurovisão da Canção, aqui tratado simplesmente como o Eurovision, criado em 1956. A segunda seção cobre um fenômeno que surgiu em meados da década de 1960 e teve participação em festivais, mas foi analisado apesar deles: a Nova Canção latino-americana e sua relação com outras “novas canções” mundiais no contexto do movimento da canção de protesto, especialmente a Nova Canção catalã. Também nos anos 1960, com ápice no final da década, teve começo a era dos festivais no Brasil, que durou até o começo da década seguinte. Na seção que lhe é dedicada, são estudados os festivais que ganharam palco naquela época: os festivais da TV Excelsior, da TV

Record, a Bienal do Samba e o Festival Internacional da Canção Popular (FIC). A era dos festivais tem pontos de contato com a Nova Canção, porque seu movimento favorecido, a Música Popular Brasileira (MPB) também tinha. Por fim, a última seção cobre um festival de caráter ibero-americano que durou entre 1972 e 2000: o Festival OTI da Canção, ou Festival da OTI⁵. O objetivo desse capítulo é levantar problemas práticos a serem discutidos no capítulo 7, bem como contextualizar historicamente o festival que inspirou o *Hispanvisión* e o *Eurovision Latin America* e processos culturais na América Latina e na Ibero-América da mesma época de surgimento, que de alguma forma possuem pontos de contato, como se verá.

A escolha dos fenômenos estudados começou com o *Eurovision* e o OTI, antes mesmo do anúncio dos projetos em questão, mas ambos ganharam destaque e aumentaram de importância para o estudo com ele. O Festival da OTI também foi mencionado por funcionários da RTVE ao discutirem o *Hispanvisión*. Portanto, esses são os festivais que mais oferecem contextualização e que provavelmente inspirarão a forma dos projetos. O estudo desses dois festivais, contudo, foi bem diferente. No caso do *Eurovision*, deu-se prioridade a fontes secundárias que o analisam como fenômeno histórico, político e cultural, mas fontes primárias tiveram papel para reforçar ou contextualizar as análises dos autores. No caso do Festival da OTI, encontrou-se apenas um artigo acadêmico analisando-o (conjuntamente com o *Eurovision*, e especificamente o tema de suas canções vencedoras), de 2022, enquanto todo o resto das fontes encontradas foi altamente diverso, envolvendo reportagens e artigos de opinião do século XXI, postagens em *blogs*, um documentário curto sobre a existência de corrupção no festival, entre outros. Dessa forma, a seção se pretende a ser uma primeira coleção acadêmica sobre a história e o final do festival, mas reconhece e urge que mais estudos sejam feitos, sejam acadêmicos ou jornalísticos, para suprir essa falta. As outras duas seções priorizam fontes secundárias para se criar uma narrativa histórica resumida dos fatos. No caso da Nova Canção, objetivou-se colocá-la como fenômeno culturalmente latino-americano como um todo, incluído num contexto cultural mundial, o que permitiu enriquecer os estudos feitos sobre a relação entre Espanha e América Latina sob outro ponto de vista. Usaram-se fontes secundárias e, eventualmente, algumas canções e uma declaração da época. Por fim, no caso da era dos festivais, a narrativa foi fortemente linear, apoiando-se especificamente nos trabalhos de Homem de Mello (2003) e Napolitano (2010).

⁵ Por vezes referenciado na dissertação apenas como “o OTI”, em contraposição a “a OTI”, que significa a Organização de Telecomunicações da Ibero-América (originalmente Organização de Televisões Ibero-Americanas).

Em seguida, o capítulo 6 tem como objeto central os dois projetos anunciados em 2022, finalmente. O *Hispavisión* foi anunciado em 16 de fevereiro, no dia final do I Fórum Ibero-Americano de Serviço Público Audiovisual, ocorrido em Madri e organizado pela RTVE. O anúncio veio do então presidente da empresa pública. Por sua vez, o *Eurovision Latin America* foi anunciado em 12 de julho, nos canais oficiais de comunicação da UER. O número de anúncios e fatos conhecidos sobre ambos, até a data de depósito desta dissertação, é baixo, pelo que houve a busca por esgotá-los e mencioná-los nesse capítulo. Ademais, além do próprio *Hispavisión*, outros anúncios e fracassos circundam e ajudam a compreender o *Eurovision Song Contest Latin America*: os constantes adiamentos do *Asiavision*, a edição única do *American Song Contest (ASC)* e o anúncio frustrado do *Eurovision Canada*, todos sob a marca *Eurovision*, e os dois últimos administrados pela empresa estadunidense *Voxovation*, que também possui os direitos do evento na América Latina. Por esse motivo, o capítulo também cobre esses eventos, particularmente o *ASC*, por ter tido um formato definido e significativamente diferente dos outros festivais analisados, além de ter sido cancelado poucos meses depois e pouco antes do depósito desta dissertação. Por fim, faz-se uma comparação entre os projetos *Hispavisión* e *Eurovision Latin America*, baseada nas informações que existem.

O capítulo 6 é o que, de longe, mais usa fontes primárias, aqui incluídas reportagens que replicam outras reportagens *ipsis literis*. Porque não há fontes acadêmicas que analisem os projetos, que nem sequer tiveram sua primeira edição. Poder-se-ia pensar que eles são inclusive muito recentes para comporem o objeto de uma dissertação de mestrado. Contudo, como mencionado, sua presença na dissertação foi puramente acidental, e apenas acrescenta e dá mais forma a uma pesquisa já existente⁶. Dado o objeto original, a inclusão desses projetos, mesmo pesadamente incipientes, foi fortuita e bem-vinda, porque lhe deu mais materialidade e orientou pesquisas como a seção sobre o Festival da OTI e a seção sobre a política externa espanhola para a Ibero-América. Em resumo, a compreensão dos projetos *Hispavisión* e *Eurovision Latin América* dá um lastro para o que se esperar como mais provável no capítulo 7, que dialoga intensamente com o que se pode encontrar dos dois.

Destarte, por fim, o capítulo 7 possui um caráter eminentemente técnico-normativo, sugestivo e especulativo. Técnico-normativo, como se viu, porque sua contribuição acadêmica

⁶ Em verdade, o tema partiu de uma “curiosidade sociológica” do autor, antes mesmo de ele ter um contato direto com qualquer festival da canção, apenas por saber de sua existência. Conforme elaborou e começou sua pesquisa, notou, intuitivamente, que poderia haver um anúncio de festival na América Latina num futuro próximo. Não sabia, contudo, o quão próximo esse anúncio estava.

tem implicações científico-teóricas, mas é majoritariamente o outro lado da ponte — um conjunto de problematizações e construtos que, com base em princípios, recomenda e propõe. Disso, vem o caráter sugestivo, e, como se direciona a um festival que ainda não aconteceu, é inerentemente especulativo; por isso, é inevitável a frequência de vocabulários como *talvez*, *provavelmente*, *possivelmente*, *especula-se*, entre outros. Também pela estrutura da dissertação, o número de citações foi deliberadamente baixo. Deu-se preferência a menções diretas aos capítulos, como forma de amarrá-los e construir o capítulo 7 como a modelagem normativa que lhe compete. Quando de uma informação nova incluída, deu-se preferência para fatos inquestionáveis que não requeriam muito desenvolvimento. Quando do contrário, foram usadas esparsamente fontes teóricas que complementam o desenvolvido nos outros capítulos ou fontes de narrativas específicas que foram julgadas como tal. De resto, a composição do capítulo intencionou-se fluida, derivada das conclusões do restante da dissertação e de fatos mencionados quando necessário. Ao longo do capítulo, por tema, cada seção incluiu determinadas problemáticas e sugestões que compõem o corpo da proposta da pesquisa.

Em termos de conteúdo, o capítulo 7 é separado em sete seções. A primeira responde à pergunta original e basilar: os projetos *Hispanvisión* e *Eurovision Latin America* enquadram-se na definição de integração cultural? A resposta foi positiva para o primeiro e negativa para o segundo, embora possa haver mudanças conforme eles ganhem forma. Além disso, concluiu-se que a negativa sobre a iniciativa da *Voxovation* não a exclui de receber as sugestões do capítulo 7, embora elas, por terem por base princípios extraeconômicos, funcionem melhor para um projeto com base na televisão pública. A segunda seção expande a noção de cultura como atribuição de significados e identidade, presente nos capítulos 2 e 3, para explorar como, nesse contexto, os próprios sujeitos são também construídos, o que explica a criação de uma cultura própria de cada festival. A música é lida como fenômeno humano que gera emoções e afetos e a cultura produzida sobre o próprio festival é algo que leva tempo, mas deve ser construída em relação direta com o público. A terceira seção disserta sobre outros modelos possíveis, mais improváveis, e sobre o princípio da democratização, que guia boa parte das decisões tomadas no capítulo. A quarta seção trata de quais países podem acabar participando, do impacto disso para a integração cultural latino e ibero-americana e da relação entre países e emissoras, com destaque a emissoras públicas. Reconhece que existem países de demandas e capacidades diferentes e sugere alternativas abstratas e concretas para esse equilíbrio. Já a quinta seção lida com as línguas e identidades que podem ou devem (idealmente) ter e buscar espaço no festival, com destaque à discussão do domínio da

língua espanhola, da posição do português e de línguas minoritárias e uma menção às minorias LGBT+. A sexta seção discute sobre a possível cláusula de restrição a temas e manifestações “políticos”, como melhor defini-la e o que é desejável no caso latino-americano. Além disso, especula como situações de tensão internacional ou proximidade cultural na América Latina podem influenciar as votações. Por fim, a sétima seção trata de uma miscelânea de questões envolvendo o formato que surgiram durante a pesquisa e não encontraram encaixe em nenhuma das outras seções.

1.4 ENOLOGIA DAS IDEIAS

Provavelmente os primeiros humanos a decidir fermentar a uva para aproveitarem um delírio passageiro precisaram de um bom número de tentativas até que Dionísio pudesse existir. Da mesma forma, ideias e sua aplicação e materialização são mais bem gestadas com o tempo. Ou melhor, gestadas com o tempo e aplicadas com o espaço. Isso porque, sem querer entrar muito na discussão sobre as ideias fora do lugar, o autor concorda com Ricupero (2008) e Briceño Ruiz (2018) que o contexto importa e muito. E contextualizar um vinho pode ser feito de formas diferentes. Pode-se, por exemplo, encontrar a região exata do continente em que a uva prospera, e a partir daí criar o melhor vinho, em termos objetivos, a partir dessa uva. Pode-se, ademais, criar um vinho a partir de outra fruta e trabalhá-lo até que ele fique bom para os paladares de quem toma vinho de uva. Pode-se ressignificar a acidez e declarar que o vinho é bom, mesmo ácido, porque é o *nosso* vinho. Pode-se, também, aproveitar o vinho ácido para receitas para que o vinho de uva não serviria. Da mesma forma, ideias e ações, teorias da integração regional e festivais da canção funcionam melhor quando tempo e espaço são considerados. Em algum momento, haverá uma planta que se adaptará perfeitamente ao continente latino-americano. Haverá aquela que não vingará e haverá aquela que, dando certo demais, poderá proliferar e desequilibrar o ecossistema.

O trabalho de qualquer um que observa e tem a possibilidade de moldar a realidade, ou seja, essencialmente quase qualquer trabalho, quando se objetiva melhorá-la, requer o processo de diagnóstico e solução. No entanto, há uma perigosíssima ameaça de tecnocracia alienada e ineficiente nesse processo sem a contextualização de espaço e tempo e sem a constante reflexão de premissas, causas e valores. É por esses motivos que esta dissertação dá preferência por fontes latino e ibero-americanas e a definição clara de valores e contextos antes que haja algum diagnóstico irresponsável. Ao mesmo tempo em que quer se evitar o eurocentrismo, o provincianismo também pode ser nocivo. Isso é ainda mais verdade

considerando que dois festivais, anunciados em terras europeias por europeus, já se direcionam a caminho do outro lado do Atlântico. Antes que sejam plantadas as bananas, pode-se beneficiar de um enólogo.

O objeto desta pesquisa, enfim, não está incrustado numa narrativa independentista cubana da segunda metade do século XIX. Pelo contrário, não poderia ser mais contemporâneo, mas os desafios de Martí em parte dialogam com os daqui. Esta dissertação pretende entender que tipo de vinho e sob qual processo ele será mais bem feito e mais bem tomado. Até porque, mesmo ácida, uma bebida só prosperará se ela for tomada. Assim, as ideias, fora ou dentro do lugar, precisam ter significado (ou ser ressignificadas) para que possam funcionar minimamente bem. Espera-se que este trabalho dê conta de aumentar a qualidade do vinho.

2 EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO ADEQUADA DE INTEGRAÇÃO CULTURAL

Integração regional e integração econômica regional não são termos intercambiáveis, embora encontrem-se facilmente artigos e produções acadêmicas que o façam. Cada vez mais, é importante destacar a existência de diferentes dimensões da integração, que, se não são igualmente importantes, ao menos são diferenciáveis e possuem traços e processos próprios, mesmo que interdependentes.

É natural, sim, que se considere que a principal dimensão da integração regional entre países seja a econômica. Os principais processos e iniciativas ao longo do século XX tiveram essa faceta, como a Comunidade Europeia (CE) e a Associação Latino-Americana de Livre-Comércio (ALALC). Na América Latina, a literatura é consensual ao apontar o papel do conceito de desenvolvimento na busca pelas iniciativas de integração regional. A Comissão Econômica para a América Latina (e, posteriormente, também para o Caribe), a CEPAL, forneceu um dos principais ambientes e apoios intelectuais para as propostas de desenvolvimento que fomentaram o discurso da integração, a partir de seu estruturalismo. No entanto, até mesmo essas iniciativas não prescindiram do fator político ou social. A criação de parlamentos variados é um dos elementos mais essencialmente “políticos” das iniciativas integracionistas. E eles existem para diferentes esferas espaciais. Ao longo das décadas, foi sendo criado um Parlamento Latino-Americano (Parlatino), um Parlamento Andino, vinculado à Comunidade Andina de Nações (CAN, antigo Pacto Andino), um Parlamento Centro-Americano (Parlacen), vinculado ao Sistema da Integração Centro-Americana e um Parlamento do MERCOSUL (Parlasur), para não mencionar também o Parlamento Europeu no Velho Continente. Embora variadíssimos em estrutura e poder decisório, todos possuem uma proposta de fornecer um vínculo legislativo à esfera regional. A maioria deles, como demonstrado, está vinculada a uma Organização Internacional própria.

No entanto, para além disso, as fronteiras do “político” vão ficando mais cinzentas. Mecanismos de solução de controvérsias comerciais intrabloco, por exemplo, dialogam com a dimensão econômica da integração, mas também dizem respeito a cessão de soberania para mecanismos decisórios e instituições supranacionais que, inevitavelmente, também falam do político. Assim se vai em inúmeros elementos que podem ser ambíguos às diferentes dimensões do processo de integração, dado que ele é um fenômeno complexo e multifacetado. No entanto, se pode haver tanta ambiguidade, qual é a utilidade de se buscarem definições e delimitações conceituais para fenômenos que acontecem a despeito delas?

A resposta básica é a própria motivação da ciência, claro. Como bem denota Morin (1982), a complexidade de um fenômeno não deve ser razão para que ele não seja entendido. Compreender questões complexas de fronteiras borradas é natural para as ciências, particularmente as humanas. No caso dos estudos de integração, há ainda um fator mais sensível para esse tipo de divisão: a criação de visibilidade. Com a pesada predominância o tema econômico (seguido pelo político), esses setores passam a representar o próprio conceito de integração regional, o que retroalimenta a criação de uma área do conhecimento e de teorias de integração que essencialmente falam das dimensões política e econômica. Contribui com isso, claro, o fato de as principais áreas do conhecimento que se debruçaram sobre o tópico terem sido a economia, o direito, a ciência política e as relações internacionais. Essas últimas, embora atualmente tenham fortes tendências interdisciplinares, foram marcadas em sua origem pela influência da ciência política, que até hoje tem um papel relevante em suas temáticas. Assim, dar visibilidade a outras dimensões da integração dentro da academia significa, primeiramente, falar sobre elas.

Considerando-se a proposta desta dissertação, a delimitação feita para este capítulo tem foco no campo cultural. Não há ausência de literatura ou de história sobre o termo “integração cultural” na América Latina, muito menos sobre a cultura no tema da integração, embora esse tema não seja nem de longe prioritário, como já foi comentado. Além disso, no campo da práxis, também há e houve diferentes iniciativas dos Estados da região que giram ao redor do tema ou do conceito de cultura. No entanto, o conceito de integração cultural não é trabalhado como tema na principal literatura, mesmo que possa estar presente. Isso pode acarretar imprecisões importantes de serem compreendidas, caso se pretenda dar corpo e visibilidade para essa dimensão integracionista, e, conseqüentemente, fortalecer o entendimento do fenômeno complexo da integração regional. Entender os usos do termo para, a partir daí, criar-se uma definição do conceito (ou, quiçá, de mais de um conceito derivado da junção entre integração e cultura) pode ter um papel importante não só na defesa desse tipo de integração para a América Latina e para outras regiões, mas também para a compreensão das outras integrações, mesmo aquelas que são mais extensamente debatidas. A intenção desta seção, portanto, é usar aportes teóricos (da literatura) e práticos (das iniciativas internacionais que lidam com o conceito de cultura) para trabalhar o conceito de integração cultural, comentar alguns de seus usos e criar uma primeira definição mais delimitada do termo, além de, caso necessário, lançar mão de outros conceitos que associem integração e cultura, caso alguma diferenciação seja necessária.

A literatura sobre os temas aqui relacionados, embora existente há décadas, ainda é pouco estruturada e, principalmente, de difícil acesso. A prioridade aqui não é contribuir com “conteúdo” nesse aspecto, mas mais com a forma: busca-se organizar o tema em um conceito mais claro. Pretende-se, portanto, ser uma reflexão que, a partir de vários, mas não todos, os aportes teóricos e práticos sobre integração cultural e integração e cultura, traga uma definição para o conceito de “integração cultural” que seja suficiente para o objetivo desta dissertação. O recorte para exemplos práticos e teóricos latino-americanos não é leviano: em primeiro lugar, busca-se aqui criar uma definição contextualizada para as experiências e necessidades latino-americanas. A importância do contexto no estudo da integração é evidenciada por Briceño Ruiz (2018). Além disso, para a delimitação do escopo do trabalho, optou-se por manter esse recorte. Dessa forma, denota-se que, para uma definição mais universalizada da integração cultural, seriam necessários mais trabalhos que aglutinassem aportes de outras regiões e experiências regionalistas ao redor do mundo, como no Caribe, na Europa, na Ásia, na África e no Pacífico.

Esta seção está dividida nas seguintes partes: em primeiro lugar, será discutido o conceito de cultura. Serão usadas discussões sobre o conceito antropológico de cultura e sobre o conceito de cultura internacionalmente usado em instituições latino e ibero-americanas, para a orientação de um conceito de cultura que dialogue com temas sobre a aproximação entre Estados. Posteriormente, o foco será no conceito de “integração”, principalmente a partir da literatura e das experiências latino-americanas. Também ali serão mencionadas diferentes dimensões da integração, embora não se pretenda defini-las de forma estrita. Em terceiro lugar, será feita a discussão principal da seção, aquela que entende o conceito de integração cultural como um todo e tenta defini-lo, nos termos explicados acima.

Também se nota que seria interessante a sistematização das diferentes dimensões da integração em uma proposta esquemática a partir de vários conceitos. Este não é o escopo da seção ou da dissertação, mesmo que ela possa lançar uma base para futuros trabalhos nesse caminho.

2.1 CULTURA

Definir cultura não é tanto um caminho, mas uma miríade de bifurcações e cruzamentos que se espalham conforme as disciplinas em ciências humanas se complexificam e especializam. Retomar essa discussão, que abarca a antropologia, a sociologia, a filosofia, as artes e outras ciências, seria quase redundante e desnecessário, por um lado, além de hercúleo

e impossível, por outro. Contudo, como se viu acima, a profusão de definições não pode impedir a tentativa de criação de algo que dê sentido à realidade. O caráter abstrato e generalista do conceito de cultura deve ser visto como um facilitador do entendimento das integrações, não o contrário. E, para isso, escolhas devem ser feitas. Para isso, um panorama do conceito será feito, para depois haver uma discussão do conceito de cultura como fator de integração.

Não são poucas as obras que começam mencionando as raízes latinas da palavra (LARAIA, 2001; MILLÁN, 2000; THOMPSON, 2011; WILLIAMS, 1983), além das discussões, a partir do século XVIII, vindas do uso alemão *Kultur* (MOLANO, 2007). A historicização do conceito parece, portanto, vital para sua compreensão como polissêmico e sua colocação dentro das ciências humanas. Talvez possa ser inclusive seguro inferir que é o próprio caráter difuso do conceito de cultura que compele tantos autores a mencionar sua etimologia, usando o enraizamento histórico como uma âncora para o conceito tão abstrato, ao mesmo tempo em que o reafirmam como construto capaz de conter, em si mesmo, diferentes projetos sociais e mentalidades conforme esse mesmo conceito muda e é colocado em diferentes ambientes políticos, sociais e disciplinares. Portanto, cabe pensar duas coisas: a primeira, quais acepções modernas de cultura valem a pena ser mencionadas; e a segunda, quais ideias associadas ao conceito de cultura melhor dialogam com o objetivo final desta seção: uma definição de integração cultural, vinculado a processos de aproximação entre Estados como uma dimensão própria, embora interrelacionada a outras dimensões. Ambos os temas são relacionados.

Aqui, é possível diferenciar as definições propostas pela academia, por indivíduos teóricos estudando o fenômeno e a evolução do conceito, das definições “institucionais” usadas oficialmente por fóruns, governos e instituições internacionais em seus tratados, declarações e websites, sob seu próprio nome. Também como no caso da integração, essas duas coisas andam juntas e uma é influenciada pela outra.

No caso da discussão acadêmica, aproveitaram-se as obras já mencionadas para um panorama da historicização do conceito e das principais discussões teóricas do conceito, sobretudo o trabalho de Laraia. A partir dele, foi selecionada uma corrente idealista, ligada a Clifford Geertz e David Schneider, para ser aprofundada. E, a partir dela, usou-se o trabalho de Giménez (2010) como paradigma. Já no caso dos conceitos institucionais, foram selecionadas instituições que trabalhassem o conceito de cultura e/ou que o relacionassem com o processo de integração. Notou-se, através da pesquisa, que tanto a Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI) quanto o Fórum de

Ministros da Cultura e Encarregados de Políticas Culturais da América Latina e do Caribe possuem, como base, a definição de cultura da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), o que faz sentido, dado que ela engloba todos os Estados da América Latina, do Caribe e da Península Ibérica. Essa origem comum dá uma força significativa para o conceito. Incluiu-se, além dos citados, o Convenio Andrés Bello (CAB) e o MERCOSUL, para aumentar o contexto da cultura no tema da integração.

O debate antropológico em torno do conceito de cultura é gigantesco. Thompson (2011) divide as conceituações em quatro concepções básicas aproximadas: a concepção clássica, que compõe as raízes já aqui mencionadas, as quais associam a “cultura” a um progresso civilizacional e moral específico, ocidental; a concepção descritiva e a concepção simbólica, parte do debate antropológico, e a concepção estrutural, forjada pelo próprio autor. Para ele, a concepção descritiva vê a ideia de cultura como um conjunto interrelacionado de elementos que podem ser identificados e que são específicos de uma determinada sociedade num determinado período. Conhecimentos, artes, costumes e outros elementos aprendidos por um indivíduo dentro de uma sociedade compõem a cultura na concepção descritiva. Como diz o autor,

Caracterizei esta visão como a "concepção descritiva" da cultura, uma concepção que pode ser resumida como segue: *a cultura de um grupo ou sociedade é o conjunto de crenças, costumes, ideias e valores, bem como os artefatos, objetos e instrumentos materiais, que são adquiridos pelos indivíduos enquanto membros de um grupo ou sociedade [...]*” (p. 173, grifo do autor).

Para Thompson, o maior problema da concepção descritiva de cultura é que, como seu objetivo era lançar um método para uma compreensão científica da cultura, sem ele ela fica vaga em termos acadêmicos, pois acaba se confundindo com a própria disciplina da antropologia cultural, perdendo propósito. No entanto, como se verá, a estrutura gramatical dessa concepção (sob a leitura de Thompson) é muito similar às abordagens institucionais do conceito. Antes disso, contudo, se verão as outras leituras acadêmicas do conceito. Thompson continua sua análise tratando da concepção simbólica, da qual o principal nome seria Clifford Geertz. Essa abordagem se caracterizaria por compreender a cultura como os símbolos que os seres humanos dão e partilham, se inserindo nos significados atribuídos pelos grupos humanos, cuja análise antropológica se dá pela interpretação, não pela catalogação desses fenômenos. Thompson resume:

Subjacente a esta abordagem está uma concepção de cultura que descrevi como "concepção simbólica", e que pode ser caracterizada de maneira ampla como se segue: *cultura é o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças* (p. 176, grifo do autor).

No entanto, ainda que reconheça seu apreço pela concepção simbólica, Thompson argumenta que há falhas no trabalho de Geertz, nominalmente na imprecisão do conceito de “texto”, que interfere na concepção da “interpretação” feita pelo antropólogo; na falta de uma inclusão mais profunda das dinâmicas de poder e disputas de significado; e no aparente uso bissêmico do próprio conceito de cultura, dado que Thompson vê pouca relação na ideia de cultura como símbolos e significados e na ideia de cultura como um programa inscrito no ser humano como forma de controle. Porém, essa aparente contradição não é assim lida por Laraia (2001), que, ao descrever o pensamento de Geertz, faz uma ligação direta entre a “programação” do ser humano e a forma como os símbolos são interpretados coletivamente. Mesmo assim, a partir dessas críticas, Thompson propõe uma última concepção, que ele chama de concepção estrutural. Nessa concepção, o estudo das formas simbólicas precisa ser colocado em contextos históricos, convenções, sistemas e estruturas que o autor descreve e nos quais se pode lidar com dinâmicas de poder e outras contextualizações. Em suas palavras,

Podemos oferecer uma caracterização preliminar dessa concepção definindo a "análise cultural" como *o estudo das formas simbólicas – isto é, ações, objetos e expressões significativas de vários tipos – em relação a contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais, e por meio dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas* (p. 181, grifo do autor).

Além de uma leitura diferente da abordagem de Geertz, Laraia (2001) possui uma forma diferente de classificação das correntes antropológicas que buscaram definir a cultura. Em primeiro lugar, ele menciona as concepções de cultura como um sistema adaptativo, existente para adaptar um grupo humano a seu meio. Já com mais desenvolvimento, o autor adentra nos outros três tipos, todos dentro do que se consideram as teorias idealistas de cultura. O primeiro diz respeito à cultura como sistema cognitivo, um conjunto de conhecimentos que um indivíduo deve ter para operar dentro de um grupo social. O segundo diz respeito à cultura como sistema estrutural, vinculado ao pensamento estruturalista e à busca por se encontrarem os princípios que governavam a orientação humana a certas questões chamadas estruturais (como a arte e o parentesco). O terceiro, por fim, diz respeito à cultura como sistema simbólico, associada ao pensamento de Clifford Geertz e, também, David Schneider. A posição de Geertz já foi trabalhada e será aprofundada posteriormente.

Numa tentativa possivelmente conciliadora, pelo menos a certo grau, Garretón et al. (2003) dividem a definição de cultura em dois pontos, tal como se segue:

A cultura pode ser definida em uma dimensão dupla.

- Ela é patrimônio acumulado e em permanente renovação e crescimento de criações materiais e espirituais, processos de criação e criatividade de

- grupos sociais, artistas, intelectuais ou cientistas, e aparatos, indústrias e instituições que cristalizam esses processos.
- A cultura é também a dimensão mais ampla e intangível de respostas à pergunta pelo sentido pessoal e coletivo, através de crenças, saberes e práticas. Todo o problema das políticas culturais, como veremos mais adiante, é ser capazes de vincular ambas as dimensões (p. 20, tradução nossa)⁷.

A definição desses autores, menos uma intenção antropológica, é instrumentalizada para tratar do tema do espaço cultural latino-americano (aprofundado no capítulo 4) e propor diretrizes gerais para políticas públicas nacionais e internacionais dentro desse espaço. Essa definição de cultura, embora seja criada academicamente, não precisa se limitar ao método e, ao mesmo tempo, precisa conseguir ser instrumentalizada dentro do campo das políticas públicas, o que facilita com que um conceito se reconheça como polissêmico. De qualquer forma, o que essa definição e as caracterizadas como simbólicas por Thompson e Laraia, além da concepção estrutural de Thompson envolvem, mas não desenvolvem, é o que está contido na ideia de “sentido pessoal e coletivo”. A construção de sentidos entre o indivíduo e a sociedade pressupõe a possibilidade de pertencer ou não àquela cultura, o que pode envolver o conceito de identidade. A abordagem aqui prevenida será influenciada por Clifford Geertz e John B. Thompson, e proposta por Giménez (2010). Giménez usa a concepção de cultura como símbolos compartilhados para explicar como ela faz parte tanto do mundo externo quanto do indivíduo: ele existe na cultura e a cultura existe nele. Nas palavras do autor,

(...) a cultura é a organização social do sentido, interiorizado de modo relativamente estável pelos sujeitos em forma de esquemas ou de representações compartilhadas, e objetivado em “formas simbólicas”, tudo isso em contextos historicamente específicos e socialmente estruturados. (p. 5, tradução nossa)⁸.

Esse conceito, ao colocar a participação do sujeito na internalização do sentido, favorece a inclusão do conceito de identidade no de cultura, pois ela seria, por definição, a apropriação interna desses símbolos que definem a cultura e seu uso para diferenciar um conjunto social de outro. Acontece que um mesmo ser humano é ou pode ser dotado de

⁷ “La cultura puede definirse en una doble dimensión.

- *Ella es patrimonio acumulado y en permanente renovación y crecimiento de creaciones materiales y espirituales, procesos de creación y de creatividad de grupos sociales, artistas, intelectuales o científicos, y aparatos, industrias e instituciones que cristalizan estos procesos.*
- *La cultura es también la dimensión más amplia e intangible de respuestas a la pregunta por el sentido personal y colectivo, a través de creencias, saberes y prácticas. Todo el problema de las políticas culturales, como veremos más adelante, es ser capaces de vincular ambas dimensiones”.*

⁸ “[...] la cultura es la organización social del sentido, interiorizado de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en “formas simbólicas”, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados”.

múltiplas diferenciações, inclusive aquela que lhe separa como indivíduo (identidade individual). Uma mesma pessoa é perpassada por diferentes formas de pertença, dimensões superpostas e interpostas, como etnia, classe social, divisão etária e de gênero, pertencas territorializadas (localidade, região, nação), entre outras. Essas múltiplas identidades não flutuam num ar abstrato, mas precisam de âncoras concretas para serem validadas e mantidas. Ou seja, a identidade não se cria se o indivíduo apenas acha que é brasileiro, mas ele precisa compartilhar ou se ligar a fatores específicos que o façam sentir isso. Podem ser objetos, memórias, paisagens, uma poesia, uma bandeira, enfim, um numeroso sistema de fatos aos quais é atribuído um valor simbólico e coerente. A identidade, nesse mesmo caminho, também tem um importante aspecto relacional: identificar-se brasileiro também significa ser identificado brasileiro por aqueles à sua volta, e o círculo íntimo de alguém é fundamental para que a identidade seja legitimada e reconhecida, o que bebe, nessa definição, do interacionismo nas ciências sociais. Esse fenômeno é similar para as identidades coletivas, mas elas não possuem uma psicologia individual ou autoconsciência, o que as leva a não serem discretas nem homogêneas nem dadas. E, por isso, podem adotar ou mudar elementos sem deixar de existir como a mesma identidade que era. O autor, por fim, conclui com uma discussão sobre as implicações do conceito de multiculturalismo para os Estados (GIMÉNEZ, 2010). A inclusão do conceito de identidade na discussão sobre cultura atrai valor para aquela aqui proposta porque, dentro da lógica do Estado-Nação, a busca de estabelecer elementos culturais nacionais também é a busca por fundamentar uma identidade nacional (ANDERSON, 2013). Isso ganha corpo no caso da cultura como fator de integração entre Estados. Conforme adicionam Garretón et al.:

A identidade é a expressão cultural do pertencimento a um espaço por parte de pessoas, indivíduos e coletividades. Isso implica a forma em que se percebem a si mesmos, aos outros e com as instituições. Os indivíduos, comunidades e atores coletivos podem ter múltiplas identidades, não necessariamente excludentes umas das outras, ainda que às vezes possa parecer que o são, e ainda que normalmente tenda a predominar uma identidade principal, que subordina as outras (p. 57, tradução nossa)⁹.

⁹ “*La identidad es la expresión cultural de la pertenencia a un espacio por parte de personas, individuos y colectividades. Esto implica la forma en que se perciben a sí mismos y a los otros, lo que a su vez tiene que ver con la manera en que se relacionan entre ellos, con otros, y con las instituciones. Los individuos, comunidades y actores colectivos pueden tener múltiples identidades, no necesariamente excluyentes unas de otras, aunque a veces pudiera parecer que sí lo son y aunque normalmente tiende a predominar una identidad principal que subordina a las otras*”.

Tanto academia quanto organizações internacionais mencionam a integração cultural como objetivando criar algum tipo de senso de identidade ou comunidade entre uma região¹⁰. Isso tem a ver com a criação de uma coesão simbólica ou psicológica entre as pessoas que fazem parte da região integrada, não apenas mantidas por vínculos institucionais. Esse tema, útil notar, também dialoga com a centralidade do Estado e com a formação das sociedades modernas ao longo dos últimos séculos. Tendo-se a Nação como comunidade imaginada (ANDERSON, 2013), a identidade é construída dentro daquele ambiente em uma determinada história. Ela é importante para a coesão e para a legitimidade do grupo que se identifica como tal, e, com isso, também para o Estado-Nação. Nesse caso, parece paradoxal, ou ao menos conflitivo, a tentativa de construção de uma identidade supranacional ao mesmo tempo em que se preserva a centralidade do Estado. No entanto, claro, no mundo da cultura, as coisas são um pouco mais complexas que isso. Como se viu, identidades (e, portanto, culturas) podem coexistir e mudar no tempo ao ser ressignificadas. Há, também, a possibilidade de uma identidade ser mais forte que outra, como é geralmente o caso das identidades nacionais em comparação às supranacionais. De qualquer forma, o surgimento ou o fortalecimento de uma cultura e uma identidade supranacionais não necessariamente desbancará as nacionais, embora isso possa ser possível. Como uma contém a outra, também é possível que ambas fortaleçam a si mesmas, como pode ser o caso de festivais da canção que, sob um nome regional, baseiem-se na identidade nacional para se criarem. Por esse motivo, também é importante considerar a relação entre a identidade nacional e outras identidades subnacionais ou transnacionais, no contexto do multiculturalismo. Como dito, Giménez (2010) defende que a multiculturalidade deve ser, não sem cautela, incorporada aos Estados, na busca de cultivar e exaltar as diferenças dentro de um panorama ético comum, para se evitar o relativismo completo. Para o autor, a multiculturalidade como política pública deve favorecer o convívio entre diferentes grupos e possibilitar a interculturalidade (ou seja, o intercâmbio e a produção de novas mestiçagens, em termos do autor), rejeitando o segregacionismo, de um lado, ou a assimilação, de outro, sem também usá-la para ocultar opressões, assimetrias e desigualdades. A visão do autor, direcionada para políticas públicas dentro de um Estado, pode ser também trasladada à multiculturalidade supranacional. García Canclini (2007) comenta a questão ao defender que a busca por encontrar “o latino-americano” ou “o ibero-americano” passa pela

¹⁰ Ver-se, por exemplo, Garretón et al (2003) e seus comentários sobre os elementos constituintes do espaço cultural latino-americano e da identidade, bem como o papel da identidade nas políticas culturais e vice-versa. Um comentário geral sobre a conformação de projetos e identidades latino-americanos e ibero-americanos está no capítulo 4.

multiculturalidade, ou se torna um esforço por uma unidade que é bem menos verossímil. Chega-se, assim, no lema “unidade na diversidade”, tão usado em diferentes organismos internacionais, da Comunidade dos Estados Latino-Americanos e Caribenhos (CELAC) à União Europeia (MAYER e BECARÍA, 2023; UNIÃO EUROPEIA, 2023; SEGIB, 2018).

No caso das iniciativas concretas latino-americanas, encontra-se uma definição de cultura na Declaração Final do XII Fórum de Ministros da Cultura e Encarregados de Políticas Culturais da América Latina e do Caribe, ocorrido em 2001, na República Dominicana. Diz a declaração:

Falamos de cultura como o conjunto dos traços distintivos, espirituais, materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou grupo social, englobando as artes e as letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser-humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças (Carta de Santo Domingo..., 2001, tradução nossa)¹¹.

Essa definição compartilha inúmeras semelhanças com a definição de cultura da UNESCO. Apresentada na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural de 2002, ela seguiu um processo que começou na Declaração do México da Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, de 1982. O texto definitivo, de 2002, diz, em seu preâmbulo:

Reafirmando que a cultura deve ser considerada como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças (UNESCO, 2002, p. 2).

Nota-se que o Fórum de Ministros, entre 1999 e 2014, teve na sede da UNESCO em Havana, Cuba, seu principal coordenador técnico e interlocutor, até ser vinculado à CELAC, indicando o vínculo direto pelo qual compreende-se a similaridade das definições. Além disso, é muito útil levar em conta que a importância da UNESCO na universalização de debates sobre a cultura, a diversidade, a multiculturalidade e as políticas culturais também tem impactos dentro da esfera da Ibero-América. A Carta Cultural Ibero-Americana, de 2006, menciona diretamente a UNESCO, inclusive a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, já citada pela definição (CARTA CULTURAL..., 2006). Com isso, nota-se a força gigantesca da definição da UNESCO, bem como sua similar do Fórum de Ministros, dentro do panorama institucional internacional dos países latino-americanos, caribenhos e da Península Ibérica.

¹¹ “*Hablamos de cultura como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social, englobando las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias*”.

Essa é uma definição que se chamará mais “conteudista”, também porque envolve mais listagens, e aponta quais são os elementos dentro de um conjunto chamado “cultura”, que se caracteriza exatamente por ser um conjunto. Nesse aspecto, a cultura é um “conjunto” ou porque não possui uma essência, ou porque essa essência não está expressa na língua em que foi escrita. Isso não é um problema, já que se pode, sim, caracterizar algo como um conjunto. Essa definição também se encaixa na concepção descritiva apontada por Thompson, por tratar de traços observáveis que distinguem uma população da outra.

Ademais, como já se pincelou, termos relacionados à cultura nas iniciativas integracionistas latino-americanas reforçam enfaticamente os conceitos de multiculturalidade e diversidade. Ambos estão presentes, por exemplo, na seção de cultura no *site* oficial do Convenio Andrés Bello (CULTURA, 2021), que busca criar um “espaço cultural comum na diversidade” (tradução nossa¹²) que valorize a multiculturalidade. O Protocolo de Integração Cultural do MERCOSUL também cita a diversidade duas vezes: uma no preâmbulo (“Inspirados no respeito à diversidade das identidades e no enriquecimento mútuo”) e uma no Artigo II (“(...) eventos culturais que expressem as tradições históricas, os valores comuns e as diversidades dos países-membros do Mercosul”) (MERCOSUL, 1996). Reforça-se aqui, portanto, o convívio com múltiplas identidades como parte da constituição de um espaço supranacional.

No caso da identidade na região, ela também tem uma bibliografia extensa sobre suas origens, conformações, símbolos e elementos comuns. Esta discussão será mais comentada com propriedade no capítulo 4. No entanto, o importante para a proposta desta seção é notar algo que existe: a identidade latino-americana. Se não para todos os latino-americanos, certamente para muitos, inclusive para aqueles vários que a discutem na academia, ou todos aqueles que buscaram ativamente a integração de uma região por acreditarem-se parte dela, por acreditarem que ela existe. Se a cultura é uma rede simbólica apoiada na identidade, ressaltar quais são os símbolos coletivos compartilhados é importante, mas não será tanto para o conceito de integração cultural, porque ele será mais abstrato. Assim, será mais importante a especulação sobre o “futuro” da identidade e da cultura dentro de um processo de integração cultural do que a especulação sobre quais símbolos compõem o presente da cultura regional.

Por fim, resulta importante outro comentário sobre a produção simbólica que mais costuma ser associada à cultura: as manifestações “artísticas” variadas, eruditas, populares,

¹² “*Espacio cultural común en la diversidad*”.

massivas, musicais, visuais, cênicas ou qualquer outra forma de registro simbólico que possa ser visto como artístico, estético ou de entretenimento. Esta questão, por ser importante para a discussão de um evento musical midiático, será aprofundada em capítulos posteriores. Para este, o que importa é que os conceitos antropológicos mais modernos de cultura abrangem uma compreensão grande das estruturas ou instituições da sociedade, como elas afetam ou são lidas pelo indivíduo. Nessa leitura técnica, o ordenamento jurídico é tão “cultural” quanto uma cantiga de ninar ou uma pintura num museu. Embora a definição antropológica de cultura seja vital para uma análise mais científica da integração cultural e das potencialidades do conceito, não é de forma tão ampla que os autores que lidam com a integração cultural dão a entender seu uso. Beyhaut (1994), por exemplo, associa diretamente a cultura de que fala para a integração à literatura, às artes, à arquitetura, à música e às ideias. Embora a grande discussão sobre o conceito acadêmico de cultura não seja tão importante para esta dissertação, pelo que foi coberta bem resumidamente, esse ponto mais “concreto” é um dilema vital. A definição de integração cultural também deverá decidir o quão abrangente será, e o quanto citará, de forma restrita ou aberta, as manifestações artísticas e intelectuais como forma de recortar a si mesma. Isso não deve depender apenas da reflexão teórica, mas também de um estudo mais aprofundado dos documentos que citam a integração cultural e os projetos destinados a isso.

Mesmo assim, acaba-se percebendo, e deve se levar em conta, que a música e festivais da canção se encaixam em quaisquer definições de cultura aqui apresentadas. Se eles levarem a uma construção de sentido e identidade coletivos e não forem apenas reflexos de sentidos prévios (como a simples ideia de “significarem” uma expressão da criatividade individual), eles são capazes de conciliar os dois pontos apresentados como necessários para as políticas culturais por Garretón et al. (2003). Pela perspectiva da cultura como identidade, o cultivo de uma cultura latino ou ibero-americana tem potencial a partir dos festivais da canção, por envolverem criação e divulgação cultural no sentido mais conjuntista e descritivo, mas também por construírem significado. A partir dessa percepção, pode-se passar para a discussão do conceito de integração.

2.2 INTEGRAÇÃO

Como quase qualquer grande conceito em ciências sociais, o de integração é polissêmico e debatido. As diferentes correntes teóricas que falaram sobre o tema (como o funcionalismo, o neofuncionalismo, o federalismo e o intergovernamentalismo) favoreceram

essa pluralidade, também reforçada pela dinâmica comentada anteriormente: de que, por vezes, “integração regional” e “integração econômica regional” são usados de forma intercambiável. No entanto, um ponto importante sobre essas definições é que todas concordam que se trata de processos voluntários e não violentos, antes de mais nada (PALACIOS, 2019).

Para esta seção, será feito um panorama de diferentes abordagens teóricas da integração regional e de iniciativas concretas de integração regional. Embora essas duas coisas tenham influenciado uma à outra, como no caso da cultura, é importante se fazer uma diferenciação. De um lado, estão as definições acadêmicas; de outro, as institucionais. Ainda que seja possível definir claramente quando uma definição veio de um lugar ou outro (acadêmica quando produzida por indivíduos dentro de um contexto de produção intelectual e institucional quando descrita por meios oficiais (tratados, declarações, sites oficiais) sem autoria individual creditada), isso não significa que as duas coisas não dialoguem. No caso das teorias de integração regional, seu caráter frequentemente normativo significava propor o que *deveria* ser a integração e seus motivos. Por outro lado, seu caráter descritivo ocorre exatamente quando as iniciativas de integração existentes são estudadas. Diferentemente do conceito de cultura, a própria instituição aqui é o objeto de estudo das teorias de integração. Assim, esta seção separa as duas coisas para melhor compreender o conceito, mas reconhece que são interrelacionadas.

Ademais, deve-se ressaltar como a teoria de integração regional tem origens fortemente europeias. Briceño Ruiz (2018) questiona o fato e demonstra como os estudos de integração na América Latina (e até sobre a América Latina) têm, historicamente, se apoiado não apenas na teoria europeia como também na União Europeia como um modelo a ser seguido, ou, pelo menos, uma referência prioritária. Embora o autor advogue pela cautela para se evitar um “eurocentrismo reverso”, que cairia em provincianismo e limitação teórica, caso os autores passassem a rejeitar todo o conteúdo produzido pela Europa, ele dá destaque à importância do contexto em se estudar a integração latino-americana, priorizando-se aquelas construções teóricas que olharam ou influenciaram as experiências integracionistas latino-americanas. Assim, a definição do conceito de integração regional e dos debates teóricos ao seu redor passa por vários autores majoritariamente europeus, mas nunca deve parar ali. Bolaños (2016) busca, com essa intenção, usar a América Latina para propor uma forma tridimensional de se estudar as iniciativas integracionistas.

2.2.1 Teorias políticas da integração

Entre os anos 50 e 80 do século XX, surgiram e consolidaram-se as principais correntes teóricas sobre o tema da integração regional, com conceitos associados como o de regionalismo, integração econômica e integração política, principalmente (BRICEÑO RUIZ, 2018). Essas teorias acompanharam o chamado “*boom* regionalista” que derivou do fim da Segunda Guerra Mundial e viu, em diferentes partes do mundo, o surgimento de organizações internacionais com objetivos similares de cooperação e integração entre os países-membros. Como mencionado, o caso mais icônico, estudado e considerado bem-sucedido é o processo que resultou na atual União Europeia (UE), iniciada como Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (CECA), em 1952, a partir da qual surgiram outras Comunidades Europeias. Embora com escopos, propostas e tempos diferentes, outras organizações internacionais de caráter regional, promotoras da cooperação e, às vezes, também da integração, despontaram em outras partes do globo. Pode-se mencionar o Mercado Comum Centro-Americano (MCCA) e a ALALC na América Latina, ambos em 1960 e posteriormente agregados ou reformulados em outras instituições¹³; a União Monetária da África Oriental, em 1963, além da Organização da Unidade Africana (OUA), no mesmo ano, posteriormente reformulada como União Africana (UA), e a Associação de Nações do Sudeste Asiático (ASEAN), em 1967. Claro, houve diferentes estudos e abordagens teóricas que visavam explicar ou influenciar esses fenômenos.

Nessa primeira leva de estudos, dada a intensidade, o pioneirismo e a abundância de recursos materiais e intelectuais na experiência europeia, os principais nomes e o principal caso estudado foi o da Comunidade Europeia. Esses estudos requeriam pensar aportes das áreas de ciência política, relações internacionais e economia, pelo que há teorias que se dedicam mais aos aspectos econômicos (como a de Béla Balassa) e as que se dedicam mais aos aspectos políticos (como a de Ernst Haas).

As correntes teóricas em integração regional na dimensão política são bem marcadas pelos seus nomes, como o Funcionalismo e seu sucessor, o Neofuncionalismo; o Federalismo; o Intergovernamentalismo; e as correntes mais contemporâneas que despontam depois da década de 1980, com influência das teorias construtivistas e outros aportes das Relações Internacionais. Essas teorias surgiram principalmente por autores de origem europeia que

¹³ A ALALC se transformou na Associação Latino-Americana de Integração (ALADI) em 1980. O MCCA foi agregado a outras instituições e se tornou o Sistema da Integração Centro-Americana (SICA) em 1991.

escreviam da Europa ou dos Estados Unidos. Ao longo da primeira metade do século XX, as primeiras premissas funcionalistas e federalistas foram sendo formadas, posteriormente desenvolvidas no pós-Segunda Guerra. Ao longo das décadas, até os anos 80, o neofuncionalismo surgiu como desenvolvimento do funcionalismo, e o intergovernamentalismo como um contraponto, conforme Briceño Ruiz (2018). O autor ainda adiciona:

Todos esses debates europeus tinham como um de seus temas centrais a pergunta sobre se o Estado-Nação estava chegando a seu fim e se seria substituído por uma comunidade supranacional (como propunha o neofuncionalismo), ou se a integração era só um mecanismo para fortalecê-lo (como argumentava o intergovernamentalismo) (p. 87, tradução nossa)¹⁴.

O Federalismo e o Funcionalismo tinham fortes elementos normativos. Em verdade, o Federalismo nem é tanto considerado uma tradição teórica, mas sim “um enfoque para impulsar a unificação europeia” (BRICEÑO RUIZ, 2018, p. 87, tradução nossa)¹⁵. Nesse aspecto, as primeiras correntes que falavam sobre integração podem ser mais encaixadas como técnica que como ciência. Nomes como Altiero Spinelli, Lord Lothian e Mario Albertini advogaram pelo surgimento de um Estado federal europeu como forma de superar a anarquia internacional e os problemas de segurança envolvidos. As raízes desse pensamento remontam a *À Paz Perpétua*, de Kant, e o pensamento federalista propriamente dito começou a ser formulado ainda na primeira metade do século XX, inclusive durante a Segunda Guerra Mundial. Já o funcionalismo, de cujo nome principal é David Mitrany, propunha a supranacionalidade a partir do Estado-Nação, não apesar dele. Também com alta carga normativo-técnica, esse pensamento entrou em um debate com as propostas federalistas por acreditar que a criação de um grande Estado apenas transferiria os problemas enfrentados pelo Estado-Nação, propondo no lugar a criação de secretariados supranacionais para temas específicos e justapostos, que ditassem sobre os tais temas de relevância transnacional. Uma das premissas por trás disso é de que o Estado é incapaz de lidar com os temas internacionais que surgiam na época num mundo interdependente (BRICEÑO RUIZ, 2018).

As teorias de integração com maior carga explicativa começaram a ter vez com o surgimento do Neofuncionalismo, cujo primeiro e principal nome foi Ernst Haas. Essa

¹⁴ “*Todos estos debates europeos tenían como uno de sus temas centrales la pregunta sobre si el Estado nación estaba llegando a su fin y si sería sustituido por una comunidad supranacional (como planteaba el neofuncionalismo), o si la integración era solo un mecanismo para fortalecerlo (como argumentaba el intergubernamentalismo)*”.

¹⁵ “[...] un enfoque para impulsar la unificación europea [...]”.

tradição teve boa capilaridade nos Estados Unidos, mesmo tendo seu principal fenômeno observável na Europa. Outros nomes importantes para a corrente são Philippe Schmitter, Leon Lindberg e Stuart Scheingold. O Neofuncionalismo tenta entender quais são os mecanismos que levam à integração e se pergunta o que faz os Estados integrarem. No entanto, ele não usa apenas o Estado como uma caixa preta indivisível, mas sim tenta estudar os atores diversos, grupos sociais, econômicos e políticos e como eles se engajam na integração. O conceito de *spill over* foi uma adição importante dos neofuncionalistas: como seu foco era nos atores que compõem, perpassam ou influenciam os Estados, essa ideia, criada por Haas na década de 50, indica que a integração que gera benefícios a um setor específico pode demandar mais integração de novos setores, gerando um processo mais geral que abarca tanto a economia quanto a política. Esse raciocínio foi feito na época em que a CECA, dedicada especificamente ao carvão e ao aço, tinha resultados importantes que acabavam movimentando os Estados a se aproximarem como um todo. No entanto, o Neofuncionalismo precisou levar em conta também os fatores “anticíclicos”, que poderiam levar à desintegração a partir dos atores que não se sentiam contemplados pela integração. Philippe Schmitter, para isso, incluiu novos conceitos, como *spill around*, *spill back*, *build up*, *retrench*, *muddle about* e *encapsulation*, para dar complexidade à explicação do processo integracionista conforme a própria Comunidade Europeia enfrentava crises e retrocessos. Mesmo assim, o Neofuncionalismo encontrou crises explicativas e precisou se reinventar com a reinvenção da própria Comunidade Europeia, a ponto de Schmitter ter lançado o termo “Neo-neofuncionalismo” na década de 1990, para incluir tempos cíclicos na explicação do processo de integração. Embora os pensamentos (neo)neofuncionalistas sejam os mais populares até hoje, eles continuam em reinvenção e críticas conforme outros processos integracionistas diferem do europeu e conforme os próprios acontecimentos na União Europeia desafiam os pressupostos da corrente (BOLAÑOS, 2016; BRICEÑO RUIZ, 2018).

Do outro lado, o principal “rival” do Neofuncionalismo foi o Intergovernamentalismo, embasado em premissas mais próximas das chamadas correntes realistas de relações internacionais, em que o Estado opera em premissas “racionais” de manter independência, segurança e poder no meio de um sistema internacional anárquico. Para o Intergovernamentalismo, a integração não acarreta o enfraquecimento do Estado, porque ele e as burocracias seguem no controle do processo (BOLAÑOS, 2016). A integração é, em última instância, mais um instrumento dos interesses do Estado e uma busca de fortalecer seu poder e sua margem de manobra no sistema como um todo. Conceitos importantes para o Intergovernamentalismo são o de “alta política” e “baixa política”, sendo a alta aquela

impossível de presenciar a integração do Estado, enquanto a baixa engloba os campos passíveis de serem integrados, porque não ofendem a própria natureza e segurança do ator. Há, com bastante clareza aqui, uma centralidade da política, mais precisamente da defesa, da segurança e do uso da violência, constituintes da alta política, em relação a outros aspectos políticos e econômicos.

Já Karl Deutsch (1957) tinha, no seu conceito de integração, um objetivo muito claro: estudar e propor a criação de uma comunidade de países que não entrassem em guerra entre si, ou diminuíssem muito suas possibilidades ou expectativas de guerra. Para isso, ele lançou o conceito de *comunidade de segurança*. Em suas palavras,

Uma COMUNIDADE DE SEGURANÇA é um grupo de pessoas que se “integrou”.
 Por INTEGRAÇÃO queremos dizer o alcance, num território de um “senso de comunidade” e de instituições e práticas fortes o suficiente e amplas o suficiente para assegurar, por um “longo” tempo, expectativas confiáveis de “mudança pacífica” entre sua população.
 Por SENSO DE COMUNIDADE queremos dizer a crença por parte dos indivíduos de um grupo que eles chegaram ao acordo de ao menos um ponto: que problemas sociais comuns devem e podem ser resolvidos por processos de “mudança pacífica”.
 Por MUDANÇA PACÍFICA queremos dizer a resolução de problemas sociais, normalmente por procedimentos institucionalizados, sem o uso de força física de larga escala (p. 5, grifos no original, tradução nossa)¹⁶.

A investigação de Deutsch passava por dois tipos ou possibilidades de comunidade de segurança: o amálgama, quando da conformação de uma comunidade se cria uma unidade política unitária; e a comunidade pluralista, quando as entidades políticas mantêm independência entre si. Esse segundo caso é mais importante para os estudos da integração, porque, mesmo quando advogam ou explicam a integração pela perda de soberania, eles partem da existência de Estados separados. Assim, para Deutsch, a paz duradoura era estabelecida a partir da conformação de *expectativas*. Elas eram frequentemente asseguradas por instituições, mas a centralidade da integração de Deutsch estava nas expectativas e no senso de comunidade criado por essas instituições. No entanto, seu trabalho passou majoritariamente despercebido até que foi resgatado por abordagens construtivistas para a integração regional e as relações internacionais (WIBERG, 2000; BRICEÑO RUIZ, 2018).

¹⁶ “A SECURITY-COMMUNITY is a group of people which has become “integrated.”
 By INTEGRATION we mean the attainment, within a territory, of a “sense of community” and of institutions and practices strong enough and widespread enough to assure, for a “long” time, dependable expectations of “peaceful change” among its population.
 By SENSE OF COMMUNITY we mean a belief on the part of individuals in a group that they have come to agreement on at least this one point: that common social problems must and can be resolved by processes of “peaceful change.”
 By PEACEFUL CHANGE we mean the resolution of social problems, normally by institutionalized procedures, without resort to large-scale physical force”.

As várias abordagens que caem sob o conceito de construtivistas tentam substituir ou adicionar, às abordagens clássicas sobre a integração, mutabilidade de interesses e expectativas dentro da percepção de que essas duas coisas são socialmente construídas e relacionadas a identidades e outros significados que surgem da relação entre os elementos envolvidos na própria relação. Briceño Ruiz (2018), por exemplo, comenta que o construtivismo de Jeffrey Checkel se debruça em como relações e normas constroem os interesses dos indivíduos, a partir da criação de significados coletivos e compartilhados. Assim, ao longo do tempo, uma norma construída pode socializar e alterar ou reforçar certos interesses. Há, ainda, outros construtivismos que rompem mais com a ideia de “interesses” ou outros vocabulários mais “racionalistas”¹⁷, debruçando-se sobre a própria linguagem como fator importante na construção das relações internacionais. Briceño Ruiz elabora sobre as teorias que tentam entender o regionalismo a partir de “construtores de regiões”, atores e elites dotados de interesse em delimitar e imaginar uma identidade regional em detrimento de outra.

Assim, o principal a notar é a inclusão da identidade e de sentidos e significados coletivos nas teorias sobre integração regional e regionalismo. Com isso, levando-se em conta as discussões sobre o conceito de cultura, entende-se mais diretamente o entrelaçamento das teorias políticas da integração regional e a cultura. Claro, isso se dá porque a política é uma manifestação dos valores e significados coletivos da sociedade, mas também porque, ao incluir a identidade e a criação de significados, deixando de lado uma perspectiva puramente racionalista e individual da ação dos atores, o construtivismo permite a compreensão de como outros fatores mais estereotipicamente culturais podem impactar em temas da “alta política”, como defendia Karl Deutsch (pois a mentalidade das pessoas, acreditando na mudança pacífica, gera integração). Claro, a integração como forma de se evitar a guerra não precisa necessariamente ser incluída na definição de integração cultural, ou o conceito perde o sentido, porque tudo envolve significados intersubjetivos. Mas esse fator é importante para se considerar a importância da formação de identidades e relações culturais para além da esfera puramente cultural. Dentro dessa lógica, não é assustador ou distante pensar que um festival da canção recortado regionalmente tenha o poder de influenciar na sensação de que

¹⁷ Em contraposição ao enfoque “reflexivista”, como ficou conhecida a miríade de propostas teóricas em relações internacionais surgida a partir do fim dos anos 1980 e começo dos 1990, desde construtivismos até pós-estruturalismos e feminismos, o enfoque “racionalista” engloba teorias com raízes anteriores a essa época, como os realismos e liberalismos, que concordariam na forma de enxergar atores internacionais e a compreensão da própria realidade estudada. As correntes integracionistas estudadas até então, como o neofuncionalismo e o intergovernamentalismo, dialogam diretamente com o enfoque racionalista.

rivalidades, intercâmbios e identidades nacionais fazem parte de uma região que vai sendo construída e legitimada aos poucos.

No caso da América Latina, segundo Briceño Ruiz, a dimensão política da teoria de integração no século XX foi pontuada por Helio Jaguaribe e Juan Carlos Puig, que desenvolveram uma teoria normativa autonomista dos Estados latino-americanos, que por sua vez deveriam buscar maior margem de manobra e independência decisória *de facto* do centro global. Essa autonomia poderia ser alcançada por proximidade com outros países latino-americanos, mas é importante notar que, tanto para a teoria autonomista de política internacional quanto para o estruturalismo cepalino, como se verá, a cooperação e a integração regionais deveriam ser usadas como formas de fortalecimento do Estado-nação (política ou economicamente, em respectivo). Por esse motivo, a visão da integração como cessão de soberania (presente em abordagens como o funcionalismo ou o federalismo) se afasta dessas teorias latino-americanas (BRICEÑO RUIZ, 2018).

2.2.2 Teorias econômicas da integração

Enfim, cabe mencionar outro campo de estudos, fundamental para as teorias de integração, que corre de certa forma paralelamente às correntes já mencionadas: as teorias da integração econômica. Enquanto as outras correntes mencionadas davam foco aos processos e atores políticos, outros autores tentaram explicar, prever e prescrever processos de aproximação econômica entre Estados e atores privados por meio de mercados, transações e alocação de recursos, tentando entender por que tais grupos se aproximariam economicamente e por que ou como isso deveria ser feito. O principal pilar para esses pensamentos são as teorias sobre o comércio internacional, que datam desde David Ricardo, no final do século XVIII e no começo do XIX.

No tema específico da integração, o primeiro nome a ser trabalhado é o de Jacob Viner, para o qual a liberalização comercial na esfera regional geraria comércio e, conseqüentemente, benefícios econômicos aos países. No entanto, o próprio Viner discutia se a criação de uniões aduaneiras seria realmente benéfica em todas as ocasiões. Isso é um debate que continua até hoje pela dicotomia entre a integração como criação de comércio e a integração como desvio de comércio. Independentemente disso, houve desenvolvimentos variados em cima dessa proposta comercialista para interpretar tanto como a integração acontece quanto como ela deve acontecer. Um dos nomes mais importantes aqui é o de Béla Balassa (1964), que desenvolveu uma teoria de etapas da integração econômica, começando

da zona de livre comércio e passando para a união aduaneira, o mercado comum, a união econômica, a união monetária e a união política como última instância. Outras formas de se pensar a integração econômica podem ser notadas, ainda, como no caso do estruturalismo francês, de nomes como François Perroux e André Marchal. Para eles, a mera criação de comércio não caracterizava uma integração, mas sim uma aproximação dos fatores econômicos e sociais na formação de redes produtivas e de solidariedade, em que não houvesse um ator que dominasse economicamente os outros, e em que os ganhos poderiam ser compartilhados.

Na América Latina, a discussão sobre integração no campo acadêmico foi principalmente econômica, devido ao interesse majoritário dos governos da segunda metade do século XX em atingir o desenvolvimento. A principal escola a estudar e encorajar o processo de integração como facilitador do desenvolvimento foi a estruturalista da CEPAL, que a via como capaz de favorecer a inserção no mercado mundial, gerar comércio intrabloco e impulsionar as indústrias em cada país (BRICEÑO RUIZ, 2018; PALACIOS, 2019, ARANDA; RIQUELME, 2019). O estruturalismo latino-americano (catapultado pela CEPAL), cujo maior expoente no tema da integração é o argentino Raúl Prebisch, no entanto, é diferente do estruturalismo francês. Eles coincidem na rejeição ao mercado como ator principal, o que é marcante na corrente vineriana, mas o estruturalismo latino-americano coloca no Estado o papel principal da integração econômica. Isso porque o conceito que Prebisch e os latino-americanos queriam alcançar era o de “desenvolvimento”. O comércio gerado pela integração seria uma ferramenta para reparar o diagnóstico feito também pelo estruturalismo cepalino da condição de subdesenvolvimento que requeria industrialização nos países regionais. Assim, os escritos de Prebisch sobre a integração se encaixam mais como técnica (proposta normativa) referente a uma corrente científica dos mesmos autores¹⁸.

2.2.3 Integração na América Latina e suas múltiplas dimensões

No campo da práxis, como foi dito, a América Latina encontrou várias iniciativas integracionistas ao longo de sua história. Além das já mencionadas, ainda podem-se mencionar o Sistema Econômico Latino-americano e do Caribe (SELA), a Organização do Tratado de Cooperação Amazônica (OTCA), a Alternativa Bolivariana para os Povos da

¹⁸ Aqui, no sentido de técnica como produção normativa de sugestão ou interferência na realidade, diferentemente de ciência como sistematização para busca da compreensão da realidade.

Nossa América (ALBA), a União de Nações Sul-Americanas (UNASUL), a Aliança do Pacífico e a Comunidade dos Estados Latino-Americanos e Caribenhos (CELAC), entre várias outras de menor escopo. Os diferentes graus de escopo, avanço com relação a seus projetos originais, proposta e número de membros faz autores como Aranda e Riquelme (2019) caracterizarem o ambiente de organizações internacionais da região como um *spaghetti bowl*. Por esse motivo, é fundamental diferenciar as dimensões da integração regional, dado que cada instituição tem escopos diferentes — alguns mais amplos, outros menos; alguns mais ambiciosos, outros menos. Por isso, este capítulo passará a usar “integrações”, no plural, para tratar das diferentes dimensões compreendidas pela Integração com i maiúsculo, bem como de suas iniciativas. Isso ajudará a denotar que a história da integração latino-americana é variada e há diferentes instituições e processos ocorrendo que dialogam com o mesmo tema. Dito isso, frisa-se que não se está negando a existência de um “ideal” de Integração generalizada e desenvolvida em todas ou várias dimensões, mas sim que, na história latino-americana, e para os propósitos de uma dissertação com escopo de discutir apenas uma dessas dimensões, é melhor deixar a palavra no plural, como ajuda para sistematização.

Há diferentes tentativas de se listar as dimensões da Integração, o que casa com a pluralidade de definições sobre ela. Tomassian (2009), por exemplo, comenta três dimensões, embora não pretenda esgotá-las:

Em termos gerais, os processos de integração regional podem ser vistos, ao menos, em três dimensões:

- A integração econômica e comercial, que contempla distintos graus ou etapas de integração (acordos preferenciais de comércio; área de livre comércio; união aduaneira; mercado comum; e união econômica e monetária).
- A integração política, que implica uma maior profundidade, coordenação e harmonização de ações no âmbito governamental e institucional entre seus membros.
- A integração física, na qual a infraestrutura e seus serviços são os protagonistas (TOMASSIAN, 2009, p. 1, tradução nossa)¹⁹.

Bolaños (2016) usa essas três dimensões (física, econômica e política) para, a partir do exemplo da UNASUL, propor um novo modelo, menos economicista e eurocentrado, para se entender os processos de integração. É interessante notar que, embora a história do

¹⁹ *En términos generales, los procesos de integración regional pueden ser vistos, al menos, en tres dimensiones:*

- *La integración económica y comercial, que contempla distintos grados o etapas de integración (acuerdos preferenciales de comercio; área de libre comercio; unión aduanera; mercado común, y unión económica y monetaria).*
- *La integración política, que implica una mayor profundidad, coordinación y armonización de acciones en el ámbito gubernamental e institucional entre sus miembros.*
- *La integración física, en la que la infraestructura y sus servicios son los protagonistas.*

pensamento teórico integracionista latino-americano tenha sido pautada majoritariamente pela economia, com a eterna busca pelo desenvolvimento, o projeto da UNASUL foi caracterizado por ser majoritariamente político. É também possível argumentar que foi o próprio caráter majoritariamente político que aproximou governos de diferentes posições no espectro e modelos de desenvolvimento na fundação, mas também que engatilhou a crise e o esvaziamento pelos quais a organização passa no momento, com o surgimento do Fórum PROSUL. No entanto, ela continua sendo uma mudança importante na forma como países da América Latina enxergaram o caminho integracionista, mesmo se o objetivo for o desenvolvimento. Além disso, a UNASUL diz, no artigo 2 de seu Tratado Constitutivo:

A União de Nações Sul-americanas tem como objetivo construir, de maneira participativa e consensuada, um espaço de integração e **união no âmbito cultural, social, econômico e político** entre seus povos, priorizando o **diálogo político, as políticas sociais, a educação, a energia, a infra-estrutura, o financiamento e o meio ambiente**, entre outros, com vistas a eliminar a desigualdade socioeconômica, alcançar a inclusão social e a participação cidadã, fortalecer a democracia e reduzir as assimetrias no marco do fortalecimento da soberania e independência dos Estados (Tratado Constitutivo da UNASUL, 2008, p. 2, sem grifos no original).

Por sua vez, Oyarzún Serrano (2008) aponta três dimensões ao tentar definir a Integração: uma econômica, outra política e uma terceira, social, em que se incluem temas de identidade e cultura. Para ela, essas dimensões estão integradas e dialogam entre si. O que caracterizaria a integração econômica é a harmonização dos sistemas financeiros e econômicos, direcionada (no caso do fim último proposto por Béla Balassa) à integração econômica total. O que caracterizaria a integração política é a criação e o fortalecimento de instituições às quais os Estados (em uma perspectiva neofuncionalista) cedem parte da soberania para tomada de decisões conjuntas e criação de políticas comunitárias. Por fim, a integração social seria caracterizada por fenômenos mais abstratos, de formação de identidade e sentimento de pertença, algo que seria mais importante no sucesso das integrações para autores com perspectiva mais construtivista nas relações internacionais e nas teorias de integração, como foi visto.

No entanto, essa definição de integração social não é a única. Uma definição mais restrita é a trabalhada pelo Instituto Internacional de Estudos do Laborais, vinculado à Organização Internacional do Trabalho (OIT), e derivada da Comissão Mundial sobre a Dimensão Social da Globalização. Em um relatório multiautoral de 2008, a ideia de “dimensões sociais da integração” (note-se o plural) foi relacionada a políticas sociais de alcance ou compartilhamento regional, destinadas a temas sociais que ampliem oportunidades, diminuam os efeitos nocivos da globalização e criem sociedades mais

igualitárias e socialmente desenvolvidas. O relatório cita diferentes temas que se encaixam nessas dimensões sociais da Integração, desde diálogos sociais regionais, padrões laborais comuns, reconhecimento de habilidades e diplomas, até políticas para desastres, saúde, habitação, direitos humanos e cooperação e investimentos transfronteiriços em política social (INTERNATIONAL INSTITUTE FOR LABOUR STUDIES, 2008).

Embora as duas definições sobre a parte social do fenômeno integracionista tenham suas claras divergências, elas tocam em um ponto comum importante da discussão sobre o que caracteriza a integração regional: o papel do Estado. Malamud (2011) diferencia a integração regional (regionalismo ou integração formal) do conceito de regionalização. Detalhando da definição clássica de Ernst Haas, ele declara que a integração acontece necessariamente entre Estados Nacionais porque diz respeito à construção de instituições supranacionais que tenham poder de tomada de decisão conjunta dentro do espaço regional. Para o autor, quaisquer outros espaços ou processos de convergência transnacionais dentro de uma região podem ser enquadrados no aspecto informal da integração, ou na regionalização.

Pode-se questionar essa definição, como outros usos do termo dão a entender, por ser demasiado específica, mas ela possui um rigor metodológico importante. Em verdade, até mesmo a metodologia deste capítulo toma a centralidade do Estado e de suas iniciativas para integrações como base de estudos. Como, além dos aportes acadêmicos, ele se propõe a observar o conceito de integração cultural (ou de cultura na integração) feito por organizações internacionais latino-americanas, ele reforça a centralidade do Estado na própria limitação metodológica. No entanto, deve haver também um componente disciplinar importante nessa definição. A centralidade do Estado como ator internacional é uma das principais premissas e pontos de trabalho em relações internacionais e na política internacional, áreas que dominam e guiam os estudos da integração, junto da economia, desde seu aparecimento. Recentemente, as teorias e estudos em Relações Internacionais acolheram outros atores, mas a maioria das abordagens teóricas ainda dá centralidade ao Estado. No caso das teorias de Integração mais conhecidas (como o neofuncionalismo e o intergovernamentalismo), todas elas abordam a integração entendendo a cessão de soberania (ou não) dos Estados, ou, no caso das latino-americanas comentadas acima, o fortalecimento (ou não) dos Estados e de suas economias, bem como o papel do Estado na transformação da estrutura econômica. Mesmo processos encabeçados por atores públicos, mas não estatais, não seriam colocados como integração regional formal ou *stricto sensu*. No entanto, é importante levar em conta outras concepções de integração e entender as implicações da centralização do Estado nesse debate. Em outros estudos, a Integração parece dialogar com ideias mais filosóficas sobre união, o que tem até

mais âncora na América Latina, considerando-se os discursos sobre união regional que têm raízes em Bolívar e nos libertadores. Mesmo Briceño Ruiz, ao discutir o surgimento da América Latina como região e do regionalismo latino-americano, referencia essas iniciativas e as conferências hispano-americanas do século XIX como as primeiras formas de regionalismo do que veio a ser a América Latina. Mas não é preciso ir tão longe. O campo da cultura pode ser muito importante para se entender esse fenômeno, já que ele dialoga com coisas que fogem ao Estado (arte, música e produções sociais espontâneas, por exemplo), além de não ser tão familiar à disciplina de Relações Internacionais. O escritor e jornalista peruano Mario Vargas Llosa comentou algo nesse sentido sobre a dimensão cultural da integração:

Só no campo da cultura a integração latino-americana chegou a ser algo real, imposto pela experiência e pela necessidade -todos aqueles que escrevem, compõem, pintam e realizam qualquer outra tarefa criativa descobrem que o que os une é muito mais importante que o que os separa de outros latino-americanos, ao passo em que em outros domínios, na política e na economia sobretudo, as tentativas de unificar ações em governança e mercados se viram sempre freadas pelos reflexos nacionalistas, por desgraça muito enraizados em nosso continente (VARGAS LLOSA, 2009, p. 347 apud ARANDA; RIQUELME, 2019, tradução nossa)²⁰.

García Canclini (2000) também segue com essa mesma concepção de integração cultural, embora não otimista quanto a seu avanço. Quando ele considera o papel do Estado na integração cultural, até o vê como fundamental para seu avanço, mas não para sua definição, que engloba produções artísticas e criação de identidades comuns. É bom notar que Canclini também não é da área da ciência política nem das relações internacionais, o que reforça o comentado acima sobre a pressão disciplinar sobre o conceito.

Existem outras manifestações acadêmicas sobre a integração cultural que não passam necessariamente ou apenas pelas instituições supranacionais, que serão discutidas com mais profundidade posteriormente. Por enquanto, é importante discutir alguns casos que podem ser levantados para tratar de outros atores no regionalismo e na regionalização latino-americanos, que seriam considerados integração para alguns autores, mas não para outros.

Até agora, foram ressaltadas pelo menos cinco dimensões possíveis para o fenômeno integracionista, a partir de diferentes trabalhos e do Tratado Constitutivo da UNASUL: a cultural, a econômica, a física, a política e a social. Como se viu, essas definições seguem

²⁰ *Sólo en el campo de la cultura la integración latinoamericana ha llegado a ser algo real, impuesto por la experiencia y la necesidad -todos quienes escriben, componen, pintan y realizan cualquier otra tarea creativa descubren que lo que los une es mucho más importante que lo que los separa de los otros latinoamericanos en tanto que en los otros dominios, la política y la economía sobre todo, los intentos de unificar acciones gubernativas y mercados se han visto siempre frenados por los reflejos nacionalistas, por desgracia muy enraizados en todo el continente.*

diferentes intenções dos autores e são influenciadas pelos campos disciplinares com que conviveram, e até mesmo podem se superpor ou excluir. Tudo isso precisa ser levado em conta na escolha da definição proposta nesta dissertação, que será, portanto, intencional e política. Há ainda outros termos que esporadicamente aparecem na literatura, como a dimensão jurídica, a dimensão produtiva e a dimensão educacional da integração. Além de mostrar a complexidade da sociedade internacional e de seus processos, essas outras dimensões mostram a capacidade de se construírem conceitos mais específicos para diferentes nichos. O caso da dimensão educacional da integração, por exemplo, poderia ser incluído no de integração social apresentado por Oyarzún Serrano (2008) e outros. Por outro lado, a coletânea de Weinberg (2016), intitulada *Perspectivas para la Integración Cultural*, inclui a educação e a ciência como toda uma seção do trabalho, dado que educação é um compartilhamento cultural, o que também será debatido mais posteriormente. Dessa forma, o conceito de integração educacional é importante porque ele indica uma complexificação e “hierarquização” das dimensões da integração, como conjuntos que contenham uns aos outros, e também porque, se for necessário delegar a integração educacional ao social ou ao cultural, a definição das três será necessária. Já os conceitos de integração jurídica e integração produtiva, a título de simplificação metodológica, serão incluídos dentro de outros, por serem menos sensíveis à questão cultural: o de jurídica no de integração política e o de produtiva entre o de econômica e o de física. Assim, prossegue-se ao estudo breve das dimensões das integrações na história de iniciativas intergovernamentais latino-americanas. Evitou-se mencionar exemplos ambíguos, a fim de manter, de forma mais consensual possível, cada uma das dimensões apresentadas.

Na *dimensão econômica*, os exemplos são os mais conhecidos e abundam como as principais premissas das principais organizações criadas desde 1960: o MCCA, a ALALC e o MERCOSUL são todos nomes vindos diretamente da terminologia de integração econômica: livre-comércio e mercado comum. As principais intenções nessas organizações em seus tratados constitutivos eram a harmonização de políticas econômicas e comerciais. Elas se somam à Aliança do Pacífico e à Comunidade Andina das Nações, que, em seu Acordo de Cartagena, declara que seus objetivos serão alcançados “mediante a integração e a cooperação econômica e social” (ACORDO DE CARTAGENA, 1969, tradução nossa)²¹. A seção

²¹ “*mediante la integración y la cooperación económica y social*”.

econômica do acordo foi modificada, posteriormente, principalmente pelo Protocolo de Sucre, de 1997.

Na *dimensão física*, o grande exemplo de institucionalização foi a constituição da Iniciativa para Integração da Infraestrutura Regional Sul-Americana (IIRSA), em 2000, posteriormente vinculada ao Conselho Sul-americano de Infraestrutura e Planejamento (COSIPLAN) da UNASUL. Além dele, outro projeto de integração infraestrutural plurilateral na região é o Projeto de Integração e Desenvolvimento da Mesoamérica (Proyecto Mesoamérica), criado entre 2007 e 2008. No entanto, já antes dos anos 2000, a integração física tinha lugar nas discussões e projetos latino-americanos, sendo seus principais o Fundo Financeiro para Desenvolvimento da Bacia do Prata (FONPLATA), que menciona a integração física em seu tratado constitutivo e é vinculado ao Tratado da Bacia do Prata, e a Corporação Andina de Fomento/Banco de Desenvolvimento da América Latina, cada um com seus projetos voltados à infraestrutura dos países da América Latina e de sua região.

Na *dimensão política*, o caso dos parlamentos citado anteriormente é o mais essencialmente político. Ao mesmo tempo, pelo próprio recorte estadocêntrico da busca por iniciativas iniciadas pelos governos, qualquer uma das iniciativas e instituições já anteriormente mencionadas tem um caráter político. Mas a criação e o fortalecimento de instituições supranacionais de decisão, concertação ou cooperação políticas de caráter regional têm contornos bastante claros. A dimensão de defesa, segurança e prevenção da guerra também se encaixa na dimensão política. Além do Parlatino, do Parlacen, do Parlasur e do Parlamento Andino, a UNASUL foi o exemplo mais recente e mais claro focado em integração política, chegando inclusive a avançar na cooperação militar com a criação do Conselho de Defesa Sul-americano, além de outros 11 conselhos de ministros para diferentes temas de relevância regional, incluindo o supracitado COSIPLAN. Antes dela, a gradual institucionalização do MERCOSUL, da CAN e da Organização dos Estados Centro-Americanos (ODECA), instituindo órgãos de poder decisório, foi o principal fenômeno associado à dimensão política.

Na *dimensão social*, diversos instrumentos e tratados das instituições mais importantes mencionam sua presença nos objetivos. Na Comunidade Andina, essa menção está em seu tratado constitutivo desde o começo. No entanto, no MERCOSUL, a adesão ao termo e à dimensão social é posterior à formação do bloco (URIARTE, 2003). O grande problema é: como há menos consenso e mais definições difusas sobre o termo, é possível encontrar várias manifestações do que seria o social na integração latino-americana, com destaque ao MERCOSUL, à Comunidade Andina e ao SICA. No primeiro, sua dimensão social é

coordenada pelo Instituto Social do MERCOSUL e pela Reunião de Ministros e Autoridades do Desenvolvimento Social do MERCOSUL, a partir do Plano Estratégico de Ação Social do MERCOSUL (PEAS). Também se inclui na integração social a criação de cidadanias regionais, com facilitação de migração e outros direitos sociais compartilhados.

Por fim, na *dimensão cultural*, destaca-se o Convenio Andrés Bello de Integração Educativa, Científica, Tecnológica e Cultural. Como o próprio nome diz, ele diferencia quatro dimensões em seu escopo, duas das quais não haviam sido mencionadas anteriormente, entre outras por sua pouca frequência acadêmica, mas que integrarão parte da discussão posterior. O CAB não é estritamente latino-americano, porque inclui a Espanha, o que faz dele uma instituição de caráter hispânico/hispanófono incluída no conjunto regional ibero-americano. Também no contexto ibero-americano, menciona-se a OEI. Sendo as principais instituições com objetivos tão claramente culturais, é sintomático que elas sejam exatamente aquelas que incluem um país ibero-americano, com laços culturais e linguísticos com os outros membros. Isso será explorado mais profundamente no capítulo 4. Além dessas duas, deve-se mencionar o Protocolo de Integração Cultural do MERCOSUL, a partir do qual encabeçam-se diferentes projetos e órgãos direcionados à cooperação no âmbito artístico e de entretenimento, e as Reuniões de Ministros da Cultura da CELAC, como ditas, originadas dos Encontros de Ministros da Cultura e Encarregados de Políticas Culturais da América Latina e do Caribe, iniciados em 1989. Essas reuniões defenderam a integração cultural como importante para o desenvolvimento latino-americano, propuseram agendas e projetos comuns e chegaram a trabalhar o conceito de “espaço cultural latino-americano”, que também será comentado no capítulo 4.

Com o exposto, nota-se que o conceito de Integração, e todos os associados, são variados tanto na academia quanto nas organizações internacionais. Eles servem aos principais interesses políticos, metodológicos ou de escopo a que cada um se propõe. Por esse motivo, propor mais um conceito, ainda mais específico como o de integração cultural, não é tarefa fácil, embora também por isso seja perfeitamente plausível. Se não há nenhum remoto consenso, esta dissertação beneficiar-se-á de um conceito *ad hoc*. Entende-se que o conceito será autoral, assim como todos os outros notados até então, e que ele pode vir a contribuir para uma discussão em que não há um eixo central de vozes consoantes. Percebe-se, então, que será importante fazer escolhas e que será impossível encontrar uma essência que concilie todas as concepções das integrações, um conceito verdadeiramente polissêmico. A principal delas, relacionada à exclusividade do Estado na integração regional, ou à possibilidade de se incluírem outros atores, como entidades subnacionais em fóruns de paradiplomacia (como o

Mercado Comum de Cidades, ou Mercocidades, que reúne municípios de vários países sul-americanos), entidades civis ou outros atores públicos (como universidades e meios públicos de comunicação), entre outros. Essa postura ressoa em Zallo (2020), que, ao tratar da cooperação internacional por a cultura, ressalta como iniciativas estritas no âmbito dos Estados são reduzidas, pelo que defende que um estudo sobre formação de espaços culturais deva passar pelas cooperações no âmbito subnacional ou subestatal. Sua abordagem sobre a cooperação, um conceito amplo, também pode ser aproveitada nesta dissertação, embora deva ser medida com calma, pois o conceito de integração é bem mais restrito.

Por fim, a percepção — favorecida pelo próprio método — é de que o caráter variado, acadêmico e institucionalmente, das concepções de integração apresentadas, e a necessidade de se fazer uma escolha, entra diretamente em relação com a proposta da dissertação: a de ser uma ponte entre a ciência e a técnica. Como se viu, a presença de abordagens mais normativas da integração se deu porque, como fenômeno político em constante elaboração até hoje, ela, como objeto de pesquisa, também é objeto de proposição e construção. Abordagens como o Federalismo e o Estruturalismo cepalino funcionavam ambas como diagnósticos e propostas a partir de interpretações da realidade. No caso desta dissertação, as duas coisas estão, também, presentes. Em primeiro lugar, porque ela pensa o tema da integração e faz escolhas metodológicas e políticas sobre seu conceito; em segundo, porque ela trabalha com um objeto de pesquisa prático e que, essencialmente, ainda não aconteceu por completo, levando-se em consideração os festivais anunciados em 2022. Dessa forma, é uma escolha que este estudo também cubra prescrições normativas majoritariamente extraídas dos diagnósticos feitos nos capítulos que antecedem o sétimo. A seção seguinte faz, na forma de respostas, algumas dessas escolhas teórico-científicas e técnico-normativas a serem usadas posteriormente.

2.3 INTEGRAÇÃO CULTURAL

Até aqui, mais problematizaram-se os conceitos de integração e cultura do que se os definiu de forma pragmática. Como o levantamento de ambiguidades e grandes divergências ou arbitrariedades conceituais pode ajudar na precisão de um conceito? De fato, esse levantamento dificulta o trabalho de qualquer um que queira uma definição prática e direta. Para uma reflexão mais aprofundada, no entanto, essas problematizações são importantes para que, depois de feitos os nós, possa-se saber o que desatar. A maioria das limpezas começa com uma etapa de maior desorganização. Com vistas de organizar a seção, primeiro serão colocadas as principais perguntas que ficaram das outras seções.

1) *A definição de integração cultural deste capítulo deve ou não incluir a exclusividade estatal? O que ela ganharia ou perderia incluindo?* A perda em se flexibilizar o papel do Estado nos processos integracionistas é deixar passar atores e fenômenos de (possível) grande impacto nas aproximações e regionalizações latino-americanas, ibero-americanas e mundiais. No caso da integração cultural, isso é ainda mais sensível porque as manifestações culturais, especialmente aquelas de teor artístico, surgem primariamente ou principalmente fora do Estado, no máximo fomentadas por ele (BEYHAUT, 1994). Na cultura, são os grupos, as tradições, a mídia, os artistas, os intelectuais, a indústria cultural como um todo e os participantes da sociedade num geral que criam suas manifestações materiais dos símbolos culturais e a eles atribuem significado. Pode-se imaginar, por exemplo, uma rede espontânea de músicos latino-americanos criada em algum fórum, direcionada a compartilhar produções e criar um canal conjunto dedicado à identidade latino-americana, sem necessariamente a participação estatal no projeto. Definir a integração cultural sem precisar da burocracia estatal seria receber esse tipo de iniciativa no conceito. Em um meio-termo, pode-se imaginar uma iniciativa vinda do poder público, mas não do Executivo nacional, e sim da paradiplomacia. Uma terceira face poderia ser ocultada nesse caso, dependendo do fraseamento: as iniciativas unilaterais. Se a integração diz respeito unicamente à construção de instituições comuns e interestatais, uma decisão unilateral, como a criação da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila) no Brasil, seria desconsiderada como sendo projeto de integração regional. No plano acadêmico, usos do termo (sem definição explícita) que fogem da centralidade de instituições intergovernamentais aparecem em Beyhaut (1994), Spyer (2016), Makaran (2016), Nálím (2016) e Bernal-Meza (2016), que, por sua vez, a trabalha vinculada ao Estado, mas deixa explícito que ela deve ser repensada em novos contextos com o surgimento da paradiplomacia.

Por outro lado, a definição ampla de integração perde o rigor metodológico e o contato com toda uma gama de outros trabalhos que precisam de uma definição fixa e coerente para todas as dimensões, que se pretenda mais científica. Quantificar as integrações passaria por dois lados: ou tentar convergi-las usando as iniciativas intergovernamentais como base comum, ou separá-las e escolher um método para cada dimensão. De qualquer forma, o que aqui se pretende mostrar é que, grosso modo, existem três níveis de flexibilização ou ampliação do conceito com relação ao Estado: um nível que inclui apenas iniciativas intergovernamentais do plano cultural; um nível que inclui iniciativas entre entidades públicas, mas da paradiplomacia e do chamado “microrregionalismo” (MALAMUD, 2011), e outra que abarca qualquer tipo de iniciativa, unilateral ou não, civil ou governamental, que

integre no campo da cultura. Este trabalho optará pelo segundo nível, para manter o conceito de integração como algo que parte, em algum grau, dos Estados, mas sem mutilar por completo a dimensão cultural como maior que a burocracia estatal. Nesse caso, a integração não é um “fim”, para o qual toda a sociedade participa para chegar a uma união ideal, mas sim um processo, definido por ser também um projeto mais ou menos consensual dentro dos poderes públicos, mas que pode incluir novos atores públicos internacionais, como os fóruns de paradiplomacia. Esta escolha será útil para a ampliação da discussão sobre a União Europeia de Radiodifusão, a Associação das Televisões Educativas e Culturais Ibero-Americanas e os diferentes festivais da canção relacionados, bem como a relação entre o público e esses eventos.

2) *Quão específica deve ser a definição de cultura para se evitar interseções e sobreposições com outros conceitos, como o de integração política e o de integração social?* Para que não seja um conceito inócuo, intercambiável com o de Integração, por acabar incluindo a economia, a política, os mercados, as relações de trabalho, já que todas podem ser lidas como instituições culturais que definem uma sociedade, o uso do conceito de cultura a partir dos símbolos sociais já é um primeiro passo, mas continua abrangente. O “cultural” da integração cultural deve favorecer a formação de uma identidade dentro do âmbito regional que se almeja (ou dos âmbitos. Nada impede que um projeto de integração cultural do MERCOSUL tenha em vista não somente a identidade mercosulina, mas também a latino-americana), ou, se não favorecer diretamente, deve incentivar a criação de instituições ou a cooperação que se liguem à criação de ideias e produtos culturais (arte no sentido lato, englobando da poesia à arquitetura, ao artesanato e aos *blockbusters* cinemáticos, e, claro canções). Ao argumentar sobre a ampliação e o fortalecimento das iniciativas de integração e cooperação cultural na América Latina e na Ibero-américa, García Canclini (2007) diz que a integração cultural defendida pelos Estados foi historicamente baseada nas artes cultas, na literatura, em reuniões acadêmicas, exposições e concertos, ao passo que existe uma gama muito maior de possibilidades de maior impacto em outras formas de manifestação cultural. Isso significa, claro, que ele ainda mantém a integração cultural dentro do campo da produção desses materiais vinculados ao campo artístico ou intelectual. Esse padrão se repete no Protocolo de Integração Cultural do MERCOSUL e nas principais declarações dos fóruns e Encontros de Ministros e Responsáveis por Políticas Culturais da América Latina e do Caribe. Há a proposta de que esse tipo de trabalho fortalece a identidade (RECONDO, 1998), mas, a rigor, pode-se argumentar que nem todos os projetos que buscam fortalecer uma identidade regional estão envolvidos com questões específicas das artes, das ideias e da mídia – embora

majoritariamente o sejam, já que o conceito de identidade está intimamente ligado, mas não é igual ao de cultura. Para isso, lançar-se-á mão de uma condição de união, como ocorreu na definição cultural de Garretón et al. (2003) para explicar que a integração cultural pode tanto ser feita para buscar o fortalecimento de uma identidade regional quanto para buscar a criação artístico-cultural num âmbito regional sem necessariamente essa pretensão (um ou outro, incluindo-se um e o outro). Com essas definições, isso se separará da integração social, que se aproxima mais de temas de indicadores sociais, qualidade de vida, redução das desigualdades e harmonização de direitos (relações laborais, provisão e redes de saúde, meio ambiente, migração e direitos de cidadania, direitos humanos etc.). Todos esses elementos podem ser lidos pelo conceito de cultura, porque há símbolos diferentes em culturas diferentes sobre cada um. Mas, como a prioridade desses modelos de integração não é a criação de identidades ou de produções artísticas, elas se separam.

3) *Qual é a relação entre o conceito de integração cultural, o de integração educativa e a educação em si?* A educação é uma das formas de se passar conhecimentos, saberes e vínculos. Ao mesmo tempo, a educação é uma das mais comuns pautas sociais: alfabetização, criação de oportunidades e acesso universal ao conhecimento são algumas a se mencionar. Embora a transmissão de conhecimentos e saberes seja vital para a difusão dos símbolos coletivos que garantem a cultura, nem toda cooperação no campo educacional, portanto, poderia ser vista como parte da integração cultural. Apenas projetos educacionais que tivessem como objetivo explícito a criação ou o fortalecimento de uma identidade regional deveriam ser incluídos no conceito de integração cultural. Exemplifica-se: de certa forma, políticas de facilitação de validação de diploma entre países do mesmo bloco regional significam a tentativa de que as sociedades e as economias reconheçam seus modelos educativos como iguais, o que implicaria mudar ou harmonizar o valor simbólico que essas sociedades dão aos diferentes diplomas, e poderia, inclusive, aumentar o senso de identidade comum a partir da lógica: “se meu diploma de arquitetura é o mesmo do diploma de arquitetura costarricense, fazemos parte de uma mesma comunidade educacional”. Contudo, sem uma intenção deliberada para a criação de identidades culturais comuns, essas propostas de integração educacional não devem ser consideradas como integração cultural. Em grande medida, o conceito de integração educacional deve ser vinculado ao de integração social, como está nas instituições que a fomentam, como a Comunidade Andina. Nota-se, claro, que é possível que um projeto inclua as duas dimensões, ou que um projeto educativo seja claramente de integração cultural.

4) *Quais são os principais projetos ou eixos historicamente defendidos nas iniciativas nomeadas como integração cultural na América Latina?* Uma análise das declarações finais dos fóruns e Encontros de Ministros da Cultura e Encarregados de Políticas Culturais da América Latina e do Caribe²² mostra vários temas de apoio, como proteção e conservação de bens culturais e naturais, livre circulação de bens e serviços culturais, formação artística, uso das mídias audiovisuais, difusão, preservação e valorização de idiomas, fomento ao livro e à leitura, fomentos variados ao desenvolvimento das indústrias culturais, circuitos culturais, casas de cultura regionais e museus virtuais, projetos de cooperação em diferentes mídias, projetos relacionados ao V Centenário da chegada de Cristóvão Colombo, intercâmbio de experiência, criação de um fundo para cultura, criação de um espaço cultural conjunto, uma capital cultural rotativa regional, uma agenda cultural regional, um Sistema de Informações Culturais da América Latina e do Caribe (SICLAC), o estabelecimento de uma “cultura de paz”, desenvolvimento de indústrias culturais sustentáveis, e, também, apoio a vários projetos culturais de organizações sub-regionais. A imensa diversidade das proposições desses encontros põe em evidência a definição dada no encontro em Santo Domingo: a cultura é vista como um conjunto. Nesse aspecto, o uso de uma definição mais integradora da cultura pode ser construtivo e positivo no sentido de orientar mais propostas de longo prazo, que tenham um objetivo claro e ancorado nessa ideia mais generalizada. Claro, existe um porém para isso: as definições integradoras de cultura, como visto, são um grande debate de dissidências e diferentes interpretações acadêmicas, o que parece dificultar que uma instituição use uma sem comprometer certas expectativas de consenso entre os membros.

5) *Qual é o lugar da diversidade e do multiculturalismo na integração cultural?* Em uma palavra, “inevitável”. A diversidade é mandatória nos dias atuais e não deve ser diferente. Distintas culturas existem e coexistem no espaço vastíssimo que é uma região com muitos Estados. E essas culturas nem mesmo se restringem às etnias ou origens raciais diversas da América Latina, mas também vão surgindo e se transformando conforme despontam novas culturas e subculturas²³ associadas às várias possíveis identidades coletivas que os grupos compartilham. A existência de Estados que se autodeclaram plurinacionais é

²² Disponíveis no arquivo do Escritório Regional de Cultura para a América Latina e o Caribe (ORCALC) da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO): http://www.lacult.unesco.org/encuentros/encuentros.php?uid_ext=.

²³ O conceito de subcultura não foi discutido nesta dissertação por motivos de escopo e tempo, mas ele apenas enriquece os outros conceitos trabalhados, porque ele implica a existência de grupos com particularidades e identidades inseridos dentro de um grupo do qual também fazem parte. Se for tomado em termos relativos, dada qualquer cultura que, por ser mais geral, circunscreva outra, a segunda pode ser considerada uma subcultura.

mais uma das várias provas do que todas as iniciativas regionais e todos os acadêmicos que estudam a integração cultural dizem: é importante criar um senso de unidade dentro e a partir da diversidade, aproveitando-a. Os desdobramentos, no entanto, divergem na academia. García Canclini (2007), por exemplo, rejeita o termo multiculturalismo, preferindo o de interculturalismo. Seja como for, independente do caráter inter, multi, pluri ou transcultural, o uso benéfico da variedade de culturas e seu fortalecimento é um imperativo para uma integração cultural que queira florescer e dialogar com todos os membros de uma região. No caso do Encontro de Ministros, essa proposta se reuniu no conceito de “espaço cultural” comum: na tentativa de criar, dentro da América Latina e do Caribe, um espaço em que diferentes culturas dialogassem e se fortalecessem, aproveitando-se ao máximo. Esse conceito será desenvolvido no capítulo 4.

Culturas mudam. Culturas influenciam-se umas às outras, e é importante se evitar o essencialismo quando se fala do diálogo que a diversidade pode provocar. Também as identidades podem mudar, ou, pelo contrário, permanecer as mesmas mesmo quando o espaço dos símbolos que compõem a cultura mudou (GIMÉNEZ, 2010). Isso significa que o multiculturalismo é e deve ser um fenômeno que garanta a existência das culturas, mas não numa ótica de preservação segregacionista, e sim de diálogo em que todas tenham faculdade de contribuir com o espaço cultural que as respeita e as integra. Traduzindo-se para um festival da canção, o ambiente deve ser propício para um diálogo cultural e intercâmbio em que línguas, gêneros e formas de ver o mundo não apenas se apresentem como representativas de um Estado, mas também estejam envolvidos numa estrutura que facilite seu intercâmbio, seus sincretismos e o reconhecimento de elementos minoritários dentro do Estado. Ou seja, haver uma representação que não seja a mera construção de uma narrativa homogênea do Estado, e muito menos da região.

6) *Qual é o papel da integração cultural para a Integração e qual é o seu lugar?* Num mundo em que a economia carrega consigo o quase monopólio da racionalidade social, e num ambiente conceitual (o de integração) em que a economia (do comércio, da solidariedade ou do desenvolvimento) e a política (da segurança e da prevenção da guerra) são predominantes, discutir o papel da integração cultural também leva esse fator em conta. Até mesmo porque a maioria dos usos do termo “integração regional” diz respeito aos campos econômico e político, há uma latente sensação de necessidade de se justificar, também economicamente, o papel da integração cultural, ou da cultura na Integração. Além de vários países, instituições e autores ressaltarem o papel importante da cultura no desenvolvimento e o potencial econômico da cultura e das indústrias culturais, para o próprio fenômeno integracionista ela

foi considerada fundamental. Há discordâncias. Malamud e Schmitter (2006) são categóricos ao afirmar que a identidade é pouco importante perante os interesses nacionais ao se determinar se uma integração — no caso, majoritariamente econômica e política — é ou não bem-sucedida. A bibliografia que se debruça sobre integração cultural não vê assim, além, como visto, de correntes construtivistas. Nesse sentido, pode-se dizer de uma integração *da* cultura, para se ressaltar que existe um processo próprio, cultural, no qual os países podem ou não se integrar, e uma integração *pela* cultura, ou seja, a aproximação cultural como ferramenta ou condição para uma integração “verdadeira” ou “principal”. Esse debate tende a prescindir da centralidade do Estado no fenômeno cultural, mas é importante na hora da defesa da importância da dimensão cultural da integração, porque fortaleceria os argumentos para além de justificar a integração cultural pela própria integração cultural, como um fim em si mesma, e a colocaria como parte integrante de todo um sistema de dimensões que podem se alimentar e retroalimentar positivamente em nome da Integração como ideal.

7) *A integração cultural tem um fim?* Derivado da última conclusão, deve-se perguntar se existe um fim esperado para um processo de integração cultural na definição a ser feita. Ao contrário da proposta de Béla Balassa, no entanto, parece não haver um fim tão claro, ou uma etapa última da integração cultural como haveria da econômica: a integração dos mercados em uma linearidade imperfeita, mas mais denotada. O fim da integração cultural seria a união de todas as culturas presentes na região? Ou muito pelo contrário? Seria a criação de uma língua única, um mesmo estilo musical? Ou a garantia de que todos os latino-americanos se reconheçam como tal? Na verdade, o máximo de “fim” que se possa pensar, observando-se as iniciativas já existentes, é a ideia de espaço cultural latino-americano. Mas, como se verá no capítulo 4, esse conceito em si é tanto um processo quanto um fato. Ademais, o ambiente cultural não se forma por decreto nem requer a absorção simbólica e identitária dos povos. A integração cultural é mais bem definida como um processo, e sempre um processo, em continuidade indefinida, que construa pontes e projetos — mesmo que de longo prazo, sem um fim teleológico.

8) *Como, por fim, fica o conceito de integração cultural? Quais são as sugestões conceituais para usos de “integração cultural” que aqui não se encaixem?* A integração cultural, para uso nesta dissertação, **trata da criação, do fortalecimento, do fomento e da condução de instituições, de seus projetos e programas, voltados à criação, ao fomento ou ao fortalecimento de vínculos simbólicos e identitários entre os povos envolvidos, ou entre eles e outros; e ao incentivo à produção e ao intercâmbio de bens culturais e ideias num espaço compartilhado, encabeçado pelas esferas públicas dos Estados partícipes na**

região integrada. Aqui, não se encaixam projetos ou fenômenos que sejam exclusivamente civis — protagonizados por empresas, facções diversas, intelectuais ou correntes artísticas, por exemplo — e que não tenham nenhuma participação governamental. O surgimento espontâneo de um gênero literário marcadamente latino-americano, por exemplo, não é em si integração cultural, embora possa ser consequência dela, se vier de uma política regional de fomento. Para esses casos, pode-se usar “integração cultural *lato sensu*” como proposta principal. Também se pode propor “regionalização cultural”, “projetos regionais de caráter cultural”, entre outros. Outra opção, que será detalhada no capítulo 4, é a ideia de espaços culturais.

A integração cultural, portanto, é um campo particularmente interdisciplinar dos estudos da integração, que já são interdisciplinares por natureza. Isso abre mais portas para vozes dissonantes e menos debates centrados em pequenas divergências, porque aqueles que falam do tema partem de campos semânticos diferentes. Para Mario Vargas Llosa, a integração cultural é algo que não só existe há décadas, como já teve vários êxitos, porque ele parte do princípio de que a ela significa uma (alta) cultura e identidade compartilhadas. Já Raúl Bernal-Meza estuda perspectivas de uma integração cultural baseada em iniciativas públicas, embora não chegue, também, a defini-la. Sua própria contribuição também tem lugar em uma coletânea na qual outros autores tratam o conceito de forma radicalmente diferente. A conclusão natural a que se chega, portanto, é que a ideia de integração cultural é ampla o suficiente para quem quiser usá-la. A essência geral de todos esses usos é de que a integração cultural aproxima os povos ou participantes do processo e tem lugar em campos comumente associados à cultura. Essa seria a definição mais livre, ampla e silogística: a integração cultural é uma integração que acontece com a cultura. Por sua generalidade, essa seria a definição mais universal possível para o conceito — uma que quase qualquer pesquisador poderia usar em seus estudos. Contudo, justamente por estar contida nas premissas, essa definição carrega uma simplicidade que é também simplista: pouco agrega e, na verdade, acaba mantendo cada pesquisador em seu canto próprio de uma grande sala que abriga a todos, mas não os coloca para dialogar.

O campo da integração cultural é tão rico quanto a própria cultura permite, ainda mais pelo grande multi-inter-transculturalismo que caracteriza a América Latina, e possui enormes potencialidades tanto em si quanto no auxílio a outras dimensões integracionistas, na medida em que fornece coesão e base identitária e tem importantes impactos econômicos. Para isso, claro, depende-se dos Estados nacionais para engajarem em iniciativas cada vez mais ambiciosas e profícuas para a região, mas não apenas deles: todas as instâncias e nichos do

poder público podem e devem ajudar no processo da integração cultural. É assim que povos, governos e instituições se tornarão cada vez mais próximos e unidos. Isso abre, claro, uma porta para o estudo de festivais da canção dentro do panorama da integração regional. A partir do conceito, pode-se decidir, primeiramente, se um projeto *é* ou *não é* de integração regional, além de se notar o *quanto* ele é. Com essa segunda conclusão, é possível compreender até mesmo se um projeto tem potencialidades para a regionalização cultural ou para os fins esperados na integração cultural, mesmo não sendo categorizado como integração cultural. Assim, para além do conceito, se compreende como e por que tal projeto deve ou não ser adotado. Esse é o tema dos capítulos seguintes.

3 MEDIAÇÕES DO POPULAR E DO MASSIVO

O fenômeno dos festivais da canção é quase essencialmente televisivo, e tem nesse formato midiático uma importantíssima base²⁴. Assim, compreendê-los como fenômeno cultural envolve trabalhá-los em sua relação com o público a partir do meio televisivo. Assim, para esta dissertação, será usado a ideia de “mediação”, como vista em Martín-Barbero (1997), como eixo para a compreensão do fenômeno cultural e televisivo dos festivais da canção. Com isso, este capítulo tem a intenção de colocar no emissor, no receptor e na relação entre os dois, presente no tempo e no espaço, o foco da compreensão cultural e comunicacional dos festivais internacionais da canção, para então desenvolver bases acadêmicas para princípios técnico-normativos que nortearão as discussões no capítulo 7. As primeiras duas seções cobrirão conceitos importantes tratados pela literatura: a primeira se aprofunda nas mediações de Jesús Martín-Barbero, enquanto a segunda se centra nas questões do popular, do massivo e das indústrias culturais. Como se perceberá, todos os conceitos dialogam intimamente uns com os outros, então essas seções funcionam de forma circular, como uma ciranda que, parando no mesmo ponto, chega a conclusões semelhantes a cada conceito, reforçando o argumento central do capítulo: o de que as culturas e o público são largamente influenciados pela lógica das mídias e do mercado, mas não são dominados abdicando de sua própria atribuição de significados e criação cultural, tornando o fenômeno complexo e digno de potencialidades no campo dos festivais da canção. O final da segunda seção adentra em panoramas gerais das indústrias culturais no mundo, com destaque à musical e à de televisão, por sua importância para os festivais da canção. A terceira seção compreende fenômenos culturais e das indústrias culturais com foco na América Latina. Por fim, a quarta seção resume e desenvolve as principais normativas colhidas ao longo do capítulo.

3.1 DAS MEDIAÇÕES

As mediações, como trabalhadas por Jesús Martín-Barbero, são um conceito de contornos imprecisos, de acordo com Maio (2016). Segundo a autora, desde a publicação de *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, em 1987, o conceito sofreu

²⁴ Mais detalhes sobre a relação entre televisão e festivais da canção se encontram nos estudos específicos do capítulo 5.

diferentes críticas, que vão de ser abstrato demais, chegando a ser mais uma categoria sociológica que efetivamente da comunicação, porque transcende o ato comunicacional em si; a ser demasiado impreciso, porque na própria obra haveria mais de uma interpretação possível para sua definição. No entanto, a autora também considera que, apesar de essas críticas serem válidas, elas não excluem o papel do conceito como visto em Martín-Barbero, não apenas pelas contribuições desse trabalho, como também pelas inclusões de autores posteriores. Mesmo assim, ela reforça que ainda há lacunas e possibilidades de definição, rigor e expansão para a ideia de mediações, principalmente em sua relação com a ideia de midiatização. A questão também se complexifica porque o termo encontra ainda outros significados em autores como Manuel Martín Serrano e Raymond Williams.

De qualquer forma, o papel do(s) conceito(s) de mediação na obra de Martín-Barbero é o de reforçar a importância das relações e do que está nelas, não apenas o que vem de um ator ou de outro, ressaltando que formas consideradas “populares” sobrevivem e possuem manifestações mesmo na sociedade considerada “de massa”. Ou seja, o conceito, em seu contexto histórico, ressaltou a presença do popular e do povo na construção de significado e conteúdo no mundo comunicacional moderno, incluindo no rádio e na televisão, embora com diferenças importantes (MARTÍN-BARBERO, 1997). Por isso, a vantagem da abordagem das mediações é que, a despeito de sua imprecisão, ela permite olhar para os festivais da canção como um fenômeno cultural construído na relação entre os organizadores (emissores) do festival, que decidem seu formato, orçamento, participantes e critérios, e seu público (receptor), numa valsa tendencialmente eterna que, se for de interesse dos dois, segue tocando conforme os próprios indivíduos deixam a dança²⁵. A partir do momento em que isso é compreendido em termos teóricos, fica mais fácil estudar os festivais em termos do que eles constroem cultural, identitária, política e socialmente.

Isso não significava dizer, no entanto, que a passagem de analisar os meios em direção às mediações ocorridas entre eles e os receptores levava à ocultação dos meios como atores com interesses, projetos e dinâmicas de poder, conforme pontuam Jacks e Schmitz (2018). A relação que existe não é isenta de conflitos ou dessas dinâmicas. Pelo contrário, a presença e o

²⁵ Considerando que, à exceção dos brasileiros, os festivais estudados no capítulo 5 possuem ou possuíram décadas de existência, é razoável compreender a reciclagem de indivíduos envolvidos em sua existência, tanto por parte dos criadores quanto dos artistas e do público. Essa troca evidencia mudanças, mas também permanências e a construção de significados e expectativas próprios, que serão estudados no capítulo supracitado.

papel dos meios de comunicação como atores²⁶ é cada vez mais evidente. Eles se associam diretamente à perspectiva também do Mercado como um ator, como se vê em Bustamante (2007a), Maio (2016) e outros. Isso não significa, no entanto, que a mídia e o mercado sejam uma entidade comum; muito pelo contrário, esse é o exato oposto do defendido por Martín-Barbero (2007), que pontua as potencialidades que os meios de comunicação e a globalização têm de inserir as culturas e evitar a exclusão. O que se nota, dessa bibliografia e da presente neste capítulo, é que há uma força significativa, mas não indissociável, em termos de política e poder, no vínculo entre a comunicação dos meios e os interesses privados, majoritariamente econômicos e, por conseguinte, levados aos interesses políticos. Conforme comentam Garretón et al. (2003), os meios cada vez mais interferem na construção social do sentido e se criam como atores políticos e grupos de pressão, principalmente por estarem altamente concentrados em poucos grupos privados na região latino-americana. Para os autores, os meios são fundamentais para a formação de cidadãos, e, de acordo com as definições de cultura estudadas, como eles interferem na produção de sentido e na decisão da veiculação de produções específicas, também agem diretamente na construção contínua da cultura — e, por tabela, da identidade potencial. Por esse motivo, também segundo Garretón et al., eles não podem ser regulados apenas pelo mercado, governado majoritariamente por interesses econômicos e não, quando muito de forma secundária, por questões éticas e outros princípios extraeconômicos sobre os quais deve se pautar a formação humana. Diz-se que os meios estão cada vez mais presentes na construção do sentido porque, na verdade, estão cada vez mais presentes na vida social como um todo, o que faz parte do conceito de midiatização. Como descreve Maio (2016), a midiatização é caracterizada por um uso e uma presença cada vez mais intensivos de tecnologias comunicacionais na vida social, cujas relações frequentemente passam a ser pautadas por elas, o que aumenta, por exemplo, a interação dos tradicionais “receptores” da mídia no ambiente comunicacional²⁷. Isso não significa que todas as formas de interação social sejam pautadas por esse “bios midiático”, porque há ainda, presentes na

²⁶ A discussão sobre a agência e a personalização de entes, instituições e conceitos é imensa, está presente em vários campos disciplinares e não será objeto de estudo deste trabalho. O autor reconhece, exatamente por isso, que a colocação dos meios de comunicação como um “ator” é, no mínimo, uma simplificação da presença humana e das dinâmicas, diálogos e conflitos que qualquer conjunto humano presencia. As discussões na bibliografia levantada para este capítulo são praticamente unânimes em tratar os meios como um ator, motivo pelo qual esse tratamento foi também usado aqui.

²⁷ Em observação do autor, esse fenômeno, novamente, tem impactos que podem ser caracterizados como positivos e negativos. O aumento da participação tem um potencial democrático importante, além da diminuição de distâncias e tempos; mas, observando-se o surgimento em massa de fenômenos da pós-verdade, percebe-se que a participação por si só pode acabar produzindo apenas narrativas falsas. Em resumo, como quase qualquer aula ou discussão no âmbito das ciências humanas e sociais, é uma questão complexa.

sociedade, várias outras formas de sociabilidade, mas mostra como a presença cada vez maior dessas tecnologias ajuda a pautar ou interferir na forma como os indivíduos dão sentido ao mundo à sua volta.

Assim, do próprio conceito de mediações, surge o ponto e o contraponto à questão da influência da mídia sobre a cultura: ela é inegável e deve ser lidada, em termos políticos, com cautela, mas também não é absoluta ou indissociável, dado que a comunicação e a construção da cultura acontecem também nas mediações, ou seja, nas respostas, relações e significações que os receptores dão ao que quer que esteja diante deles. Martín-Barbero insiste bastante que seu objetivo é retirar o protagonismo dos meios e colocar naquilo que está entre eles e o público, para compreender os significados dados pelo público ao que lhe é exposto (MARTÍN-BARBERO, 2017). Ou seja, quando se percebe que as mídias *atuam* na construção de sentido, significa que elas influenciam, mas são recebidas por si só com um sentido, e, nessa mediação, ao longo da história, sentidos são construídos e sentidos são perdurados²⁸. Nas palavras dele,

Por que os meios ficaram tão importantes? A resposta é simples: porque os meios são para o povo; a televisão, o cinema e a rádio são para as pessoas. Por exemplo, o único que punha em contato as classes baixas, as classes médias e algumas da alta era o rádio, porque o rádio sempre foi o meio oral, o meio dos pobres, o meio popular. E não é um meio puro, já que o rádio deu cabo, à sua maneira, das mediações capitalistas e do desprezo de classe, raça e gênero. Em todo caso, foram os meios os que foram, pouco a pouco, dando cabo de algumas maiorias que escutavam rádio, viam televisão e não liam nada, e que, portanto, sua vida inteira estava de alguma maneira moldada pelo rádio e pela televisão; e isso foi, simultaneamente, empoderando (fazendo sociedade) e dando dinheiro (fazendo negócio). O importante era o jogo entre as pessoas e os meios. A televisão reina, por exemplo, porque é barata e está na casa e, ademais, nos conta tudo, nos conta o que foi, o que vai e nos conta os contos de que mais gostamos, porque se não gostamos então não vemos (MARTÍN-BARBERO, 2017, p. 98, grifo no original, tradução nossa)²⁹.

²⁸ É detalhado o estudo de Martín-Barbero na presença do melodrama na conformação de alguns Estados-Nação europeus e nos resquícios desse formato que continuaram ao longo do tempo, fenômeno que também é aprofundado em Xavier (2003). Da telenovela latino-americana a filmes como *Star Wars*, de George Lucas, o gênero como apelo emocional e simplificação de expectativas continua sendo um dos mais consumidos no mundo.

²⁹ “¿Por qué los medios se volvieron tan importantes? La respuesta es simple: porque los medios son para el pueblo; la televisión, el cine y la radio son para la gente. Por ejemplo, lo único que ponía en contacto a las clases bajas, a las clases medias y algunas de alta era la radio, porque la radio siempre fue el medio oral, el medio de los pobres, el medio popular. Y no es un medio puro, ya que la radio se hizo cargo a su manera de las mediaciones capitalistas y del desprecio de clase, raza y género. En todo caso, fueron los medios los que se fueron poco a poco haciendo cargo de unas mayorías que oían radio, veían televisión, no leían nada, y que por tanto, su vida entera estaba de alguna manera moldeada por la radio y la televisión y eso fue, en simultaneo, empoderando (haciendo sociedad) y dando plata (haciendo negocio). Lo importante era el juego entre la gente y los medios. La televisión reina, por ejemplo, porque es barata y está en la casa y, además, nos cuenta todo, nos cuenta lo que pasó, lo que va a pasar y nos cuenta los cuentos que más nos gustan, porque si no nos gusta entonces no los vemos”.

Sob a ótica das mediações, portanto, o estudo de festivais da canção passa pela investigação do emissor e do receptor; como um interpreta o outro e como, temporalmente, eles constroem um ao outro e sua relação, tendo como pano de fundo os festivais da canção. Mas, para isso, é importante entender a relação que os conceitos de “popular” e “massa” tem entre si e com a experiência dos meios.

3.2 CULTURA POPULAR E CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADO, MASSAS E INDÚSTRIA

Tanto Martín-Barbero (1997) quanto García Canclini (2019) observaram como a ideia das culturas “populares” foi, historicamente, vinculada à ideia de tradicional e, a partir daí, à ideia de nacional, conforme desenvolveu-se a formação da identidade nacional. O popular, advindo de classes baixas e oposto ao “culto”, mesmo instrumentalizado para a fundamentação da identidade nacional, também era relegado, como tradicional, a um patamar oposto ao “moderno”, que deveria ou ser modernizado, por não se encaixar na modernidade, ou ser preservado, por não resistir a ela. Segundo ele, estudos clássicos sobre a cultura popular colocavam-na como destinada a esse ostracismo por seu caráter subalterno, em oposição à cultura dominante, hegemônica. Contudo, essa ideia teria sido tão construída quanto as próprias culturas populares como categoria. (GARCÍA CANCLINI, 2019).

Em um comentário similar ao visto quanto à expansão da mídia, mas focado na disputa entre “culturas populares” e “desenvolvimento moderno”, García Canclini inclui que o segundo não suprime as primeiras, porque é impossível absorver todas as camadas à cultura urbana e industrial; porque as camadas populares continuam produzindo e criando significados; e porque não é do interesse, seja do mercado ou do Estado, que essas culturas sejam excluídas por completo, ou porque eles precisam vender, no caso do mercado, ou porque eles precisam manter a legitimidade a partir da identidade, no caso do Estado. Essas últimas razões podem ser lidas como derivadas das mediações que acontecem entre o popular que cria cultura e outras entidades. As culturas populares continuam a ser criadas porque, também, as camadas populares mudam. Por exemplo, o “folclórico”, como era descrito e resgatado pelos folcloristas, se focava em culturas camponesas ou “locais”, de alguma forma não-urbanas. Mas, hoje, na América Latina, essa população é frequentemente minoritária, o que leva a outras manifestações consideradas populares surgirem desde os centros urbanos.

Além de esses fenômenos dificultarem a precisão do que efetivamente constitui o popular, há também a relação supostamente contraditória desse termo com o de massa. Esse é

outro conceito que foi historicamente carregado valorativamente. Originalmente, ele era carregado da suposição de que as massas, a população majoritariamente urbana de uma sociedade industrializada, era incapaz de produzir cultura, dentro do paradigma elitista do conceito de cultura. A sociedade de massas trazia medo, principalmente por parte de intelectuais conservadores e europeus, da pasteurização da cultura, de sua rendição a um consumo da própria sociedade, conforme as massas eram meramente controladas pelos meios. As massas e o massivo se oporiam ao culto, que representava a cultura superior e de qualidade, de um lado, mas também ao popular, de outro, que representava as raízes rurais e “genuínas” do Estado-Nação (Martín-Barbero, 1997). Como foi visto, essa leitura é no mínimo simplista, quando não diretamente errônea. O conceito de massa passa a ter uma conotação positiva, continua Martín-Barbero, quando usado por acadêmicos estadunidenses, quando a ideia da massa e dos meios de comunicação de massa foram interpretados como uma forma de se atingir indivíduos, democratizar a sociedade e, até mesmo, libertar o indivíduo. O problema, no entanto, estaria na fácil confusão entre cultura e consumo/prazer, a partir do momento em que os meios de comunicação de massa, dirigindo-se à tal massa, produzem produtos que são consumidos pela população urbana. Mesmo assim, a conclusão a que chega Martín-Barbero é da aproximação entre massa e povo, resgatando o segundo de seu limbo folclórico do passado e honrando a primeira com a capacidade de produzir cultura. O que é popular, segundo ele, também pode incluir o que é produzido e consumido pelas massas, embora haja uma distinção entre algo estritamente massivo e algo que possui, de fato, uma presença notável do popular. Esses dois termos, podem, mesmo assim, coexistir.

A principal contribuição que o conceito de massa (e os derivados cultura de massa e comunicação de massa) tem é a de dar relevância às mudanças sociais que ocorreram conforme as sociedades industriais capitalistas desenvolviam novas tecnologias de comunicação que contribuíram para a geração dessa massa a partir de um alcance *massivo* dessas mídias à população. Sobre a comunicação de massa, Thompson (2011) comenta, os números do alcance são menos importantes para qualificar algo como massivo, mas sim a disponibilidade institucionalizada e pública das informações e construções simbólicas por esses meios, que posteriormente são interpretados pelas massas. Como ela afeta a forma como a sociedade constrói o sentido, ela tem a capacidade de causar alterações profundas na relação e no comportamento dos seres humanos com seu meio. Um dos exemplos dados por ele é a mudança nas fronteiras do público e do privado, a partir da qual qualquer vida privada pode muito facilmente tornar-se pública pela difusão massiva. Os produtos de mídia são, para ele, “formas simbólicas mercantilizadas e reproduzíveis que se tornam disponíveis, em amplas

abrangências de tempo e espaço, para pública circulação e recepção” (p. 295). Ao tomar um passo normativo, Thompson acredita ser importante, em cada contexto, considerar a regulação dos meios no sentido de facilitar as mudanças positivas e mitigar os impactos negativos.

Dado o panorama apresentado, há ainda outro conceito importante para ser trabalhado ao se levarem em conta os festivais da canção tema da dissertação: as indústrias culturais, termo que ganhou destaque com a chamada Escola de Frankfurt³⁰. As indústrias culturais produzem bens para o consumo massivo e são marcadas pela lógica da mercantilização e do consumo típicas da razão econômica. Ou seja, elas representam, sob certo aspecto, a fusão entre mídia e mercado, o que foi comentado anteriormente. Para Thompson, as indústrias culturais, junto de seu próprio desenvolvimento com o fortalecimento, a expansão e a pluralidade de mídias ao longo dos séculos XX e XXI, têm um papel fundamental na natureza da ideologia e da cultura nas sociedades em que atuam, conforme também argumentava a Escola de Frankfurt. No entanto, para ele, a visão da Escola de Frankfurt era demasiado totalizante e pessimista com relação ao poder do mercado de, a partir da massificação da cultura como bens de consumo, definir a significação do público e permitir com total facilidade a instrumentalização da irracionalidade, do ódio e do medo. Assim, tanto John B. Thompson quanto Martín-Barbero coincidem, novamente, no ponto em que a influência do mercado, das mídias e, conseqüentemente, das indústrias culturais, é enorme, mas não absoluta. Para eles, há pontos negativos criados por esse fenômeno, que devem ser mitigados pelas políticas públicas, mas a compreensão da cultura e da comunicação como fenômenos complexos permite melhor direcionamento e aproveitamento de fenômenos que são fatos na sociedade contemporânea, como o surgimento e desenvolvimento tecnológico.

A música como arte se produz, nas indústrias culturais, principalmente pela fonográfica. Nicolau Netto (2015) dá relevância ao fato de que os anos 1990 viram um crescimento vertiginoso das vendas dessa indústria: na época, sustentadas e medidas pela venda de mídias físicas, particularmente os CDs. No entanto, a indústria viu uma queda nas vendas nos anos 2000, direcionando suas acusações ao crescimento da pirataria na internet, um meio em ascensão. Nesse bojo, as indústrias de tecnologia começaram a tomar importantes papéis na difusão musical, mas também nos ganhos. Quando uma prática ou

³⁰ A Escola de Frankfurt teve um legado importante e temas comuns trabalhados pelos seus três principais nomes: Max Horkheimer, Theodor Adorno e Walter Benjamin. No entanto, Martín-Barbero (1997) e outros autores fazem questão de separar as posições de Benjamin das dos outros dois, considerados mais conservadores ou elitistas na sua visão da potencialidade cultural (ou melhor, da falta dela) das massas, e em como apenas a *cultura* poderia emancipar o trabalhador. Benjamin, por outro lado, relativizava mais o tema e incorporava melhor a questão das culturas populares.

ferramenta nova surge, a razão econômica compele os mercados a irem atrás de oportunidades de explorá-las, isso quando não foram produzidas pelo próprio setor privado. Frequentemente, e como foi no caso da relação da indústria fonográfica com a internet, essas oportunidades se encontram na tentativa de controle. Assim, em diversas frentes, a indústria tentou cercear e minimizar a pirataria: apelando para uma moralidade parcialmente construída por ela mesma; pressionando política e juridicamente Estados a criarem e aplicarem legislações de controle à reprodução musical; e, também, fechando negócios com as indústrias de tecnologia. Aos poucos, dessa relação, e com o crescimento das tecnologias digitais e de rede, diferentes serviços foram sendo lançados e têm gradualmente ganhado espaço: serviços de vendas de álbuns e faixas em formato digital, como o iTunes; serviços de produção e indexação de vídeos; e serviços de *streaming* pagos periodicamente, como o Spotify e o Tidal, por exemplo. Outras formas de controle, como a manutenção das investidas antipirataria e a busca de influenciar os algoritmos em direção a músicas de gravadoras específicas também tomaram lugar. Ao mesmo tempo, tanto dentro da pirataria quanto fora dela, o acesso a músicas de variadas formas de produção, gênero e contexto social aumentou. É mais fácil atualmente produzir e divulgar músicas fora dos selos de gravadoras, assim como é mais fácil acessar e *desfrutar, conhecer e consumir* músicas de qualquer lugar do mundo, em relação a épocas passadas, graças à internet; seja pagando por álbuns ou serviços de *streaming*, buscando vias de reprodução pagas com anúncios direcionados, como o YouTube ou *streamings* gratuitos, ou investindo na aquisição e divulgação a partir da pirataria.

Assistir a vídeos também fica mais fácil e disperso, possibilitando um contato inclusive mais visual com a música, mesmo sendo essencialmente um meio auditivo³¹. Todos esses fatores em conjunto reproduzem dinâmicas de poder e assimetria, porque certas músicas e gêneros são mais divulgados e investidos, possuindo mais popularidade e alcance global. Dentro da lógica cíclica deste capítulo, o que se depreende segue sendo, novamente, que há uma série de potencialidades de novas significações, transgressões e usos das tecnologias em nome do acesso cultural, das trocas culturais e da produção cultural, sempre dependentes das mediações criadas na relação do público com essas tecnologias, e segue havendo uma

³¹ De forma anedótica, o autor nota que até serviços essencialmente sonoros, como o Spotify, possuem mecanismos de interação visual para suas músicas, não relacionados aos vídeos. Algumas faixas recentes possuem, além da letra sincronizada, imagens e pequenos cliques de fundo, além de breves frases, também vinculadas a imagens, no formato *stories*, que podem ser lidas durante a reprodução da música, e se constituem de comentários do artista sobre a música. O formato *stories*, popularizado pelo Instagram, consiste-se em peças de mídia em sequência, com tempo limitado para cada uma, que podem conter imagens, cliques ou sons — mas, no caso do Spotify, por motivos óbvios não há som. A experiência da música como arte, entretenimento e produto se prova como potencialmente mais que auditiva.

presença muito marcante do mercado e de seus interesses na conformação dessas tecnologias, ferramentas e relações de significado, perpetuando desigualdades e assimetrias. Ademais, a aproximação das indústrias de tecnologia com a fonográfica também ajuda a derivar outra coisa: a interpenetração cada vez maior das indústrias, ou a conformação de novas, que requer uma análise conjunta (YÚDICE, 2007). No caso dos festivais da canção, por exemplo, como já foi dito, além da indústria fonográfica, e da música como um todo, a televisão e a linguagem televisiva também são muito importantes para essa compreensão.

A indústria televisiva, possivelmente mais que qualquer outra, é um marco simbólico na visão da ideia de cultura de massa. Seu surgimento instrumentalizado a partir das décadas de 1950 e 1960 muito rapidamente expandiu sua influência pelas sociedades em que chegava, começando pelos Estados Unidos e pelo Reino Unido. O ganho de público em pouco tempo atraiu o público e a publicidade, e logo a televisão passou a ser uma das principais fontes de informação, entretenimento e consumo. Nos dois países mencionados, desenvolveram-se dois modelos principais que se espalharam por outras regiões do mundo: o modelo estadunidense, espalhado depois para a América Latina e outros lugares, se baseava mais em publicidade para se sustentar, descentralizava e dava mais autonomia ao surgimento e à regulação dos canais e tinha um papel público menor. O modelo britânico, com a British Broadcasting Corporation (BBC), pública, no centro, tentou trazer novos meios de financiamento, maior regulação e um fortalecimento da rede pública. Esse modelo se fortaleceu na Europa (THOMPSON, 2011). Otondo (2008) ainda adiciona um terceiro modelo, o francês, que teria tido na segunda metade do século XX uma primazia ainda maior do peso do Estado, fazendo com que a televisão pública naquela época fosse caracteristicamente estatal, não pública. Hoje, a diferença é marcante. A BBC, por exemplo, mesmo com o aumento progressivo no número de canais e ofertas a cabo no Reino Unido, segue sendo a rede com maior parcela de audiência no país (STOLL, 2023). Aos poucos, o próprio caráter audiovisual foi ganhando grande predominância no tempo usado pelas pessoas para esses dois elementos, em relação às indústrias culturais escritas (BUSTAMANTE, 2007b). Hoje, o meio encontra novas fronteiras de adaptação, desafios e oportunidades com as novas tecnologias. Um deles, apenas a título de exemplo, é o surgimento da TV móvel, disponível em aparelhos sem fio com conexão à internet, como *smartphones*. No entanto, o uso dessa modalidade é limitado a espaços de tempo restritos e não demonstra grande adoção por parte dos usuários (WONG et al., 2016). A chegada das novas tecnologias também, portanto traz novas fronteiras.

O papel específico da televisão pública ainda é altamente debatido e estudado, mas o ponto comum é que há vários benefícios extraeconômicos a ela e que o mais importante é a

adoção de políticas e governança que favoreçam esses objetivos. Existe, em primeiro plano, a relação da televisão pública com o Estado. As principais preocupações vinculadas a isso são evitar a maleabilidade das redes públicas a interesses partidários de governos. Estruturas organizacionais e normativas que impeçam a manipulação são as formas institucionais de evitar isso, enquanto meios de financiamento não dependentes de estâncias de governo são as formas materiais de manter essa independência de fato (OTONDO, 2008; FELICI; ZALLO, 2016). Isso se dá porque a televisão pública pode ter importantes funções de fortalecimento da democracia, educação populacional e empoderamento da população. Além disso, outros princípios aqui reconhecidos como importantes, principalmente sob um paradigma de que a televisão pública deve ter objetivos extraeconômicos e ao mesmo tempo tentar participar do mercado, são o de ser universal, pois é um direito, não-discriminatória e plural (devendo oferecer uma vasta gama de conteúdo para diferentes gostos), adaptável a novos meios e demandas e livre, devendo incentivar a liberdade criativa. Essas escolhas são, claro, necessariamente, políticas, porque dizem respeito a projetos de sociedade, valores e objetivos públicos.

3.3 INDÚSTRIAS CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA

Trazendo-se essa discussão para a América Latina, Garretón et al. (2003) apontam dois momentos na história da América Latina que marcam o desenvolvimento das indústrias culturais na região no século XX: um no final dos anos 1960 e nos anos 1970 e outro com a globalização que começa nos anos 1990. No primeiro, tem-se uma aproximação das elites intelectuais, que antes desmereciam as indústrias culturais (fosse por um viés de direita, elevando o culto como forma superior e relegando o tradicional ao passado, fosse por um viés de esquerda, vendo a massificação como produto capitalista capaz de alienar as massas), em direção a elas, a partir de diferentes fenômenos criativos surgidos na região. Na literatura, ocorreu o chamado *boom* latino-americano; no cinema, o cinema novo; e, na música a Nova Canção, que será exemplarmente estudada no capítulo 5. Esses fenômenos, além de aproximarem o “culto” das indústrias culturais e da massificação, também carregaram consigo uma identidade regional junto de uma identidade nacional em cada país. Assim, as décadas de 1960 e 1970 contribuíram para o fortalecimento da identidade latino-americana e do fortalecimento de um espaço cultural, o que será tratado em detalhes no capítulo 4. Como também se verá no capítulo 5, a partir do caso dos festivais da canção no Brasil e sua relação com a MPB, ela partia de uma elite intelectual, mas tratava do que considerava a cultura

popular, *também* participou e foi profissionalizada no âmbito das indústrias culturais e teve um grande impacto midiático e cultural no Brasil (NAPOLITANO, 2010), o que acontece de forma similar na América Latina como um todo (GARRETÓN et al., 2003).

No entanto, essa relação das indústrias culturais foi diferenciando-se no fim do século XX e encontrou um ponto de inflexão importante na globalização econômica. Garretón et al. (2003) dão foco na internacionalização e na transnacionalização intensificadas com o fenômeno, que também influencia o campo cultural. Segundo eles, há a

formação de uma “cultura internacional-popular” que organiza os consumidores de grande parte do mundo com informação e estilo de vida homogeneizados, com um imaginário multilocalizado constituído pelos ídolos do cinema hollywoodiano e a música pop, os heróis esportivos e os designs de roupas. Gera-se, através desses processos, conjuntamente econômicos e culturais, o que alguns chamaram “intensificação das demandas recíprocas”, iniciadas pela internacionalização e a transnacionalização (p. 163, tradução nossa)³².

Segundo os autores, esse fenômeno reforça a concentração da tomada de decisão das indústrias culturais mundiais nos Estados Unidos, na Europa e no Japão, particularmente no primeiro no caso da música, gerando um oligopólio que, claro, influencia e altera a criação de significados nas sociedades, inclusive a(s) latino-americana(s). Essa presença globalizada, no entanto, permite o intercâmbio cultural e a presença do consumo de várias culturas ao redor do mundo. Esse consumo é, no entanto, vastamente assimétrico, por motivos aqui citados. No caso da América Latina, notava-se, no começo do processo globalizado, uma defasagem tecnológica muito significativa, que aprofundava essa assimetria. Normativamente, então, o incentivo à diversidade e à criatividade proporcionada pela criação popular novamente encontra potencialidades e problemáticas diante de uma sociedade em constante midiaticização, o que amplia as relações de mediação específicas aos meios de comunicação e as torna mais influenciáveis pelos interesses das indústrias culturais (e, conseqüentemente, do mercado), devendo ser propiciado de alguma forma para usar o máximo possível das ferramentas com o mínimo possível de homogeneização. Na integração cultural, essa diversidade também pode e deve servir como forma de criação de identidade na e com a diversidade, bem como auxiliar no fomento a desenvolvimentos tecnológicos e das indústrias culturais que fortaleçam o espaço cultural na região observada.

³² “[...] formación de una “cultura internacional-popular” que organiza a los consumidores de gran parte del mundo con información y estilo de vida homogeneizados, con un imaginario multilocalizado constituido por los ídolos del cine hollywoodense y la música pop, los héroes deportivos y los diseños de ropa. Se genera a través de estos procesos, a la vez económicos y culturales, lo que algunos han llamado una “intensificación de las dependencias recíprocas”, iniciadas por la internacionalización y la transnacionalización”.

As indústrias fonográficas na região seguiram e seguem o mesmo processo, inclusive com o avanço da penetração da internet na sociedade e o conseqüente aumento de sua participação no cotidiano social. Mesmo assim, tratar dessas indústrias como indústrias latino-americanas é, na melhor das hipóteses, incômodo, porque, conforme Garretón et al. (2003), esse mercado para a região está tão internacionalizado e concentrado fora dela, particularmente nos Estados Unidos, que a indústria fonográfica *na América Latina* está tão ou mais vinculada à internacionalização centrada ao norte do Rio Grande quanto a indústria *da América Latina*. Essa concentração não tira, no entanto, a presença de várias iniciativas de caráter local, muitas vezes independentes, que não desfrutam das vantagens de um grande poderio econômico, tecnologia de ponta e vasto poder de divulgação, mas ainda existem e oferecem alternativas para produções essencialmente populares e fora da divulgação massiva (YÚDICE, 2007).

No caso da televisão pública, há uma marcante falta de regulação e separação de interesses privados nas discussões sobre políticas públicas e televisão pública na América Latina, tendo a Televisión Nacional de Chile (TNV) sido o único exemplo de caráter nacional marcado como majoritariamente positivo. Complementa Quiroz (2007) dizendo que há na América Latina a ausência de estratégias políticas próprias da região, adaptadas para seus contextos culturais, por muitas vezes seguirem apenas cartilhas universalistas de organizações internacionais que acabam não garantindo democratização e participação. Faltam recursos, interesse político, autonomia e tecnologia (GARRETÓN et al., 2003; BUSTAMANTE, 2007b; OTONDO, 2008). No setor privado, além da marcada internacionalização e concentração, dessa vez contando também com poderosos grupos nacionais, houve uma forte importação de conteúdos internacionais, particularmente estadunidenses, mesmo nos maiores produtores de conteúdo televisivo da região latino-americana: Brasil e México. Existe um mercado consumidor significativo, visto que entre 92 e 95% dos lares da região possuem televisão, embora ainda haja grande disparidade regional inter e intranacional. Existe, também, um número importante de redes privadas que atingem e produzem conteúdo para essa população, embora com os dilemas e potencialidades apresentados anteriormente.

Não obstante, há vários elementos na história das indústrias culturais latino-americanas que merecem destaque, se não por sua capacidade de gerar grandes e inovadoras políticas públicas de interesse geral, certamente por contribuir com a criação e a distribuição de criações de cultura e entretenimento que possuíram grande sucesso regional e global. Isso aumenta a relevância de se pensar, justamente, políticas e iniciativas que fortaleçam uma cultura latino-americana que já mostrou e demonstra ainda grande força econômico-cultural,

dentro e fora da região. A título de exemplo, pode-se começar citando a bossa nova, a partir dos anos 1950 e 1960, os já citados fenômenos que acompanharam o *boom*, e, na televisão, a grande produção e exportação de telenovelas latino-americanas, embora apenas esse formato (GARRETÓN et al., 2003). Em 2000, foi criado o Grammy Latino. Dois fatos sobre a premiação são relevantes para a discussão deste capítulo: 1) ele é sediado em Miami, nos Estados Unidos; e 2) ele engloba, mais precisamente, a Ibero-América e a América de fala Ibérica, não a América Latina. Participam da premiação também Espanha, Portugal e a música produzida em espanhol ou português por comunidades nos Estados Unidos e no Canadá, mas não o Haiti. Mais recentemente, a música da região vem mostrando fenômenos que merecem ser citados no tema da internacionalização cultural, com gêneros alcançando grande popularidade ao redor do mundo, particularmente o *reggaeton* hispano-americano e o funk brasileiro. Em 2018, a canção de *reggaeton* *Despacito*, de Luis Fonsi com participação de Daddy Yankee, ambos portorriquenhos, foi oficializada com 7 recordes mundiais, principalmente de visualizações e reproduções mundiais (HAHNE, 2018). E, em 2022 e nos dois anos anteriores, o artista mais ouvido no mundo pelo Spotify foi Bad Bunny, cantor de *reggaeton* portorriquenho (LEGASPI, 2023). No caso do funk brasileiro, a música *Bum Bum Tam Tam*, de MC Fioti, foi a primeira do país em bater um bilhão de visualizações no YouTube, também em 2018 (ORTEGA, 2018).

3.4 PROBLEMAS E PRINCÍPIOS

A chegada e as primeiras décadas do século XXI têm visto leituras que reforçam constantemente o peso das novas tecnologias e da mídia como um todo nas relações e na cultura das sociedades, principalmente as urbanas, mas não apenas elas (THOMPSON, 2011; MAIO, 2016; GARCÍA CANCLINI, 2019). Se as mediações ocorrem cada vez mais no plano das mídias, é normativo que a presença delas na sociedade não signifique (apenas) controle, dominação e imposição cultural³³, mas que possam cultivar e incentivar indivíduos, grupos sociais (minoritários e majoritários) a produzirem culturalmente e criarem significados de forma menos impositiva, dentro de valores compartilhados e uma compartilhada percepção da realidade. O multi e o interculturalismo são dois fatores que, além de inevitáveis por constituírem fatos considerando-se a diversidade cultural latino e ibero-americana, também

³³ Coincidentemente, nessa concepção de imposição de significados por restrição de agenda e escolha de conteúdos consumidos, encaixa-se o conceito de mediação como visto em Martín Serrano, segundo Maio (2016).

constituem princípios quando levados como projetos de políticas públicas. Assim, os princípios da diversidade cultural do diálogo culturais, como defendidos academicamente (GARRETÓN et al., 2003) e no nível dos organismos internacionais (como o fórum de ministros da CELAC e a OEI) são, objetivamente, princípios importantes para a integração cultural e para um espaço cultural positivo. Um festival da canção que buscasse ativamente contribuir para a integração cultural, portanto, precisaria saber articular e usar os interesses e capacidades das indústrias culturais para promover a criação cultural que favorecesse os termos apresentados. Isso significaria criar um ambiente e um formato que favorecesse o surgimento de canções que derivassem, representassem, aglutinassem, referenciassem, misturassem ou dialogassem com as diferentes culturas, gêneros musicais e línguas presentes na região a ser integrada. Em termos estritos de integração cultural, esse festival também deveria ter participação marcante de instituições públicas (não necessariamente estatais), como denotou o conceito definido no capítulo 2. Isso, por tabela, leva à questão da televisão pública: ela pode carregar consigo os princípios e capacidades que a definem, mas também deve ser certificada de não carregar interesses específicos de governo ou particulares, o que permitiria, também, que a integração cultural tivesse mais força para se sustentar ao longo do tempo, mesmo que mudem os governos. Por outro lado, como foi visto, a televisão pública na América Latina é frágil e sua indústria musical é largamente dependente do exterior.

Na América Latina e na Ibero-América, a mediação e a midiatização são fatos como em qualquer outro lugar do mundo, embora possam apresentar particularidades e histórias regionais notáveis. Quanto mais se avança na compreensão do fenômeno, mais os futuros festivais da canção têm a chance de serem criados com isso em mente, usando a participação do público para criarem-se de forma culturalmente relevante, não apenas economicamente. Considerando-se o contexto da(s) região(ões) estudada(s) e princípios gerais que instituições e autores defendem, o que se recomenda é um formato de festival da canção que dialogue intensamente com seu público. Em primeiro lugar, por princípio: a democratização, a participação e a universalidade são importantes, e tanto o popular como a massa, capazes e dotados de produção cultural, podem e devem ser ouvidos, na condição de público interessado. Em segundo lugar, porque esse formato deixa mais explícitas as mediações e pode permitir uma maior penetração de culturas populares diversas, ou o conhecimento sobre o comportamento do público interessado e se seus interesses convergem ou divergem da

busca por diversidade e criatividade³⁴. Um festival bem-sucedido pode contribuir não apenas pelo fortalecimento da identidade e da cultura num âmbito regional e nacional, mas também da televisão pública regional, se for acompanhado de outras políticas de desenvolvimento. Mesmo assim, o caráter frágil da televisão pública pede a cooperação com redes privadas da região e, também, com redes públicas em outros países. Mais detalhes desses princípios serão discutidos no capítulo 7.

³⁴ Tanto sobre democratização quanto sobre diversidade, Zallo (2020) deixa claro que, no caso da Ibero-América, a participação das culturas indígenas são objetivos desejáveis na cooperação cultural.

4 LATINO E IBERO-AMÉRICA NO CONTEXTO DE ESPAÇOS CULTURAIS

A existência de dois projetos diferentes para um festival da canção na região de destaque — tendo como eixo a integração cultural latino-americana — exige que os dois espaços cobertos por essas propostas e/ou pelo escopo da dissertação sejam estudados e comparados dentro de um contexto político cultural. O projeto *Hispavisión*, lançado pela Radiotelevisión Española (RTVE) conjuntamente com a Associação de Televisões Educativas e Culturais Ibero-Americanas (ATEI), se orienta mais para o conceito de Ibero-América: tem um foco na língua espanhola, mas inclui Brasil e Portugal, além de ser encabeçado e ter participação da Espanha, e foi comparado, inclusive pela própria RTVE, ao festival da Organização de Televisões Ibero-Americanas (OTI). Já a proposta do *Eurovision Song Contest Latin America*, pelo próprio nome, evoca o conceito de América Latina, também foco original desta dissertação. Assim, ambos os conceitos serão observados neste capítulo, tendo sempre como foco o tema principal de integração cultural (o que envolve identidade e institucionalidade internacional) a partir de um festival da canção.

Para tanto, aproveitar-se-á a noção de “espaço cultural”. Com a gigantesca proporção do tema, não é objetivo deste capítulo esgotar tudo o que se diz sobre o que aglutina culturalmente América Latina e Ibero-América, até porque isso seria impossível, mas sim explorar, centrado no contexto dos espaços culturais, relações político-culturais, diferenças e potencialidades entre os dois conceitos. Para tanto, a primeira seção cobrirá o conceito de espaço cultural usado no contexto da América Latina e da Ibero-América, tanto em termos acadêmicos quanto institucionais. Dado que o conceito de espaço cultural ibero-americano tem um lastro fortíssimo nas instituições que compõem o Sistema Ibero-Americano, e que esse por sua vez surgiu com o protagonismo espanhol na sua relação com o outro lado do Atlântico, a segunda seção tratará da política externa espanhola e desse protagonismo, o que também posteriormente ajudará a entender as iniciativas lançadas em 2022, particularmente o *Hispanavisión*, que foi lançado na Espanha pela Televisão Espanhola. Por fim, a terceira seção ampliará a discussão sobre América Latina e Ibero-América para aproximá-la do tema da dissertação, apresentando diferentes instituições e problemáticas que estariam presentes nos espaços culturais, por estarem vinculadas ao conceito de América Latina ou ao de Ibero-América e suas identidades, e discutirá a presença dos países ibéricos em questões sobre integração cultural latino-americana (e ibero-americana, em contraposição e complementação).

4.1 NOÇÕES E USOS LATINO E IBERO-AMERICANOS DE ESPAÇO CULTURAL

Garretón et al. (2003) explicam que o espaço cultural é um conceito complexo porque, em primeiro lugar, pode englobar questões que vão além da territorialidade físico-geográfica e abarcar comunidades em termos de instituições, identidades, manifestações culturais e tudo o que tiver a ver com o simbólico e o conhecimento. Dentro de tamanha abrangência, existiriam diferentes campos dentro dos quais poderiam ser tratados os espaços culturais (patrimônio, educação, telecomunicações etc.) e circuitos que englobariam esses campos. Para delimitar esse grande conceito, os autores explicam quais seriam suas bases:

- Por um lado, o que se chama o componente simbólico, o que se constitui especificamente pela cultura, especialmente a língua e as identidades; patrimônios.
- Por outro, os espaços educacionais, científicos e tecnológicos, artísticos, comunicacionais e de indústrias culturais.
- Outros componentes básicos são as dimensões culturais que correspondem ao espaço político e ao econômico.
- E também estão os intercâmbios internos e com outros espaços culturais e a institucionalidade propriamente cultural: os convênios, os acordos, os arranjos, as instituições que são criadas e que abarcam esse espaço.

A noção de espaço cultural será aplicada neste documento aos grandes blocos geoculturais que se conformam hoje, um dos quais, postulamos, seja o espaço latino-americano (p. 36, tradução nossa)³⁵.

Duas coisas são importantes de serem observadas sobre o conceito: a primeira é sua relação e intersecção com outros espaços culturais; e a segunda, quase por sequência lógica, é sua construção constante. García Canclini (2000) aponta a existência de um espaço cultural euroamericano e um interamericano com os quais o latino-americano intimamente dialoga. O autor avalia qualitativamente essa questão pela existência de acordos comerciais e produções culturais nessas áreas, mas também pela existência de uma história comum, seja pela aproximação ou pelo embate, da mesma forma como os países latino-americanos compartilham uma história comum entre si. No entanto, o autor insiste muito numa visão não essencialista das culturas e das nacionalidades, criticando a busca de uma essência

³⁵ “• Por un lado, lo que se llama el componente simbólico, lo que constituye específicamente la cultura, especialmente lengua e identidades; patrimonios.

• Por otro, los espacios educacionales, científicos y tecnológicos, artísticos, comunicacionales y de industrias culturales.

• Otros componentes básicos son las dimensiones culturales que corresponden al espacio político y al económico.

• Y también están los intercambios internos y con otros espacios culturales y la institucionalidad propiamente cultural: los convenios, los acuerdos, los arreglos, las instituciones que se crean y que abarcan ese espacio.

La noción de espacio cultural será aplicada en este documento a los grandes bloques geoculturales que se conforman hoy, uno de los cuales postulamos sea el espacio latinoamericano”.

“metafísica” para a identidade latino-americana. O espaço cultural latino-americano é, portanto, multicultural, composto de várias manifestações, padrões e identidades sub-regionais.

Sugere-se, para melhor compreensão dessa proposta, a visualização de uma rede, um entrelaçado não homogêneo de manifestações culturais e identidades que, juntas, formam um todo, ao qual se aglutina no espaço cultural latino-americano a partir de uma história comum e de um processo histórico do próprio conceito de América Latina, que por si só fornece coesão pela formação de identidades que adotam e dão significado ao conceito. Assim, resgatando-se ideias mencionadas no primeiro capítulo, existe um processo de “construção da região” que, aqui, é argumentado como influenciado pelo próprio surgimento e uso do conceito. Mesmo assim, cabe aqui destacar as ditas interpretações “essencialistas” da identidade latino-americana e as buscas de uma coesão sobre o tema, inclusive porque a interpretação não essencialista é capaz de aglutiná-las como facetas ou fios e tranças da rede imagética. Assim, de certa forma os parágrafos seguintes funcionam como uma espécie de parêntese, no qual é dada relevância ao *fato* de existirem muitas narrativas, dentro e fora da academia, à identidade latino-americana, porque esse fato ilustra a riqueza e a pluralidade do espaço cultural, bem como a força do conceito de América Latina, mas não será dado destaque a cada uma dessas manifestações, pois não é parte da proposta deste capítulo e nem desta dissertação.

Como se depreende do conceito de espaço cultural apresentado, parte dele se dá na vida civil, incluindo-se aqui os mercados., já que eles representam uma parte importante do fluxo de arte e entretenimento entre os países componentes do espaço cultural. Não por menos, é de se esperar que esses mercados tenham opiniões, interesses e papel na conformação das identidades, inclusive a latino-americana. Conforme os mercados gravitam ao redor, ou mesmo usam o conceito de América Latina, abre-se a possibilidade de ele ser reforçado, por ampliar o contexto social em que as pessoas vivem o conceito. Claro, a partir disso, os mercados vão tendo voz no que esse conceito significa. É possível, por isso, perguntar-se: qual é a América Latina que certo projeto, empresa ou entidade vê? Como se verá, no caso do projeto *Hispavisión*, essa América Latina se confunde com a Ibero-América e a Hispano-América, dentro de um contexto dos interesses espanhóis de estarem presentes nos projetos culturais com o outro lado do Atlântico. No caso do *Eurovision Latin America*, há poucos elementos para serem trabalhados, mas há uma tentativa de se mencionar grandes mercados potencialmente interessados. Por causa disso, também restaria perguntar se o conceito de América Latina não é feito ou controlado pelos mercados. Mas tanto histórica quanto atualmente, esse não parece ser o caso.

Como Larraín (1994) defende, há pelo menos duas grandes formas de se conceber uma identidade de grupo: a primeira, aquela que vê a identidade como monolítica e essencial, derivada de um feito, um acontecimento, uma experiência comum do passado que define essa identidade; a segunda, aquela que vê a identidade como sendo construída e reconstruída ao longo de um processo, sendo um fenômeno que permite a seletividade dos eventos e experiências coletivas que a definem. Essa possibilidade de seleção, portanto, não exclui de antemão nenhum dos eventos defendidos pela primeira versão, mas reconhece que, como seleção, há um componente de escolha, e, portanto, de política envolvido. Também o autor comenta algumas dessas visões sobre eventos e elementos culturais que caracterizariam a América Latina. Dentro dessas visões, papel de destaque está para o conceito de “modernidade” e como a América Latina se encaixaria nisso³⁶. Cita-se, pois, como exemplo, a visão da religiosidade popular como uma das principais continuidades das semelhanças entre a cultura católica dos colonizadores e certas culturas indígenas majoritárias colonizadas. Enquanto essa visão dava prioridade para as tradições católicas e as formas que elas tomaram na região, pode-se mencionar, ainda, visões mais interessadas em resgatar as continuidades de raiz puramente indígena na cultura latino-americana e visões ensaísticas que ressaltam uma “personalidade” latino-americana em busca constante por uma identidade, como o caso de *O Labirinto da Solidão*, de Octavio Paz. Inclui-se, ainda no campo mais acadêmico, não apenas estudos e teorias sobre as raízes culturais latino-americanas, mas também visões político-econômicas que colocam o elemento unificador na história compartilhada de dependência econômica e imperialismo (LARRAÍN, 1994). Esse último exemplo, como se viu, tem pontos em comum com a defesa do espaço cultural latino-americano apresentada anteriormente.

Destarte, desde esforços acadêmico-políticos até esforços político-culturais³⁷, a noção de identidade latino-americana e suas raízes foi muito plural e, inclusive, segue sendo. De certa maneira confirmando a visão de que a identidade é um processo de construção sempre incompleta que segue até o futuro, são ainda mais as manifestações que interpretam, defendem, constroem e reconstroem a identidade latino-americana, desde a prosa ensaística do começo do século XIX até a música urbana contemporânea (RODÓ, 1900; COTOSCK LARA, 2017). Também em uma das manifestações híbridas mais características dos anos recentes, os memes circulados em redes sociais, a América Latina como região e suas

³⁶ Podendo estar, por exemplo, fora ou dentro da Modernidade, ou vivendo uma Modernidade paralela.

³⁷ Entendendo-se a política como busca, debate, proposição e implementação de projetos de sociedade, optou-se por manter os dois termos vinculados à política, dado que muitas propostas de reflexão ou expressão sobre a identidade carregam um projeto consciente de dever-ser latino-americano.

semelhanças socioeconômicas e culturais são frequentemente evocadas, numa experiência direta da construção contemporânea da identidade. Mencionar-se-ão cinco exemplos, a título de ilustração, nas figuras 1, 2, 3, 4 e 5.

Figura 1 – Gracias a Dios nací en Latinoamérica



Fonte: página Cuenta donde subo cosas no Instagram (2022)

Figura 2 – Tuíte usando o *meme* anterior para exaltar um aspecto cultural



Fonte: elaboração própria a partir de captura de tela do perfil pru (@prjscilla) no Twitter (2022)

Figura 3 – Te quiero mucho



Fonte: Know Your Meme, 2023

Figura 4 – Comparação entre a música e as cidades na Escandinávia e na América Latina

**Escandinavos
fazendo músicas
de death metal
sobre como a vida
deles é
insuportável.**



**Latinos fazendo
músicas sobre
o quão gratos
são à vida e sua
beleza.**



Fonte: perfil Comuna Autogestionada Produtora de Memes (@comunadememes) no Twitter (2023)

Figura 5 – Dilema



Fonte: página Memes Históricos la secuela no Facebook (2023)

As figuras apresentadas possuem vários elementos que representam a visão de seus criadores sobre a existência e os componentes da identidade latino-americana, muitos deles tendo sido discutidos pela intelectualidade ao longo da história. Na figura 1, uma imagem usada em reações irônicas ou verdadeiras a acontecimentos e elementos latino-americanos, as favelas de Valparaíso, no Chile, são o contraposto antitético à frase e à imagem do personagem Patrick Estrela, da animação *Bob Esponja Calça Quadrada*. A identificação da América Latina como uma região marcada pela pobreza pode ser usada tanto para refletir sensações negativas quanto positivas de se viver nesta região. A figura 2 ilustra uma versão positiva: a usuária, indignada com comentários contrários às danças comemorativas de jogadores brasileiros com seus gols na Copa do Mundo de 2022, expressa agradecimento por não ter esse tipo de visão e apreciá-las. Assim, o fator cultural da dança é um elemento de

orgulho identitário que sobrepõe até mesmo as condições materiais. Da mesma forma, a figura 3 segue expressando esse sentimento positivo. Já a figura 4, assim como a 2, explicita a construção da identidade a partir da existência de um “outro” diferente, proporcionando duas antíteses: uma, a pobreza ou decrepitude das cidades latino-americanas, mantendo-se o tema de identificação socioeconômica visto na figura 1, em contraposição à suposta beleza das cidades escandinavas. Ao mesmo tempo, a figura dá a entender que a música latino-americana tende a ser alegre, enquanto a escandinava tende a ser macabra e triste³⁸, mantendo-se igualmente na relação entre cultura e sua aparente contradição com a situação material das cidades latino-americanas. Por fim, a figura 5 novamente coloca uma oposição explícita, agora entre a América Anglo-Saxã e a América Latina. Com o personagem Homer Simpson, de *Os Simpsons*, representando o México, Estados Unidos e Canadá são colocados como seus “sócios”, em referência ao Acordo de Livre-Comércio da América do Norte (NAFTA) e seu substituto, o Tratado entre México, Estados Unidos e Canadá (T-MEC), e o resto da América Latina e do Caribe é colocado como sua “família”, em relação a um laço de origem e identidade.

Assim, dada a historicidade, a não essência, os elementos materiais e institucionais e a intersecção do espaço cultural com outros, é facilmente perceptível que, além de não ser um bloco monolítico e transcendental que une todos os latino-americanos, também a noção de espaço cultural existe no tempo e pode ser fortalecida ou enfraquecida. Por isso, o espaço cultural deve ser construído e requer vontade política e projetos direcionados para tal; é algo que existe, mas que por isso existe no tempo, e no tempo deve crescer ou minguar. Como resume o CAB (2001),

Um espaço cultural no mundo globalizado é, então, um processo nunca terminado, mas com marcos definitivos na sua construção. É também o resultado de múltiplos e diversos espaços culturais, alguns dos quais estão formados pelas sociedades que o constituem e outros por redes ou atividades ou manifestações setoriais que tocam somente em alguns aspectos ou algumas sociedades particulares (p. 4, tradução nossa)³⁹.

Diz o documento de trabalho tratando dos âmbitos em que, com certeza, incluiriam políticas direcionadas ao conceito de espaço cultural:

³⁸ Os gêneros alegres latino-americanos que podem vir à mente são inúmeros, como a *bachata*, a *salsa*, o *samba*, o *pagode*, a *cumbia* e o *reggaeton*, enquanto provavelmente a seção escandinava do *meme* faz alusão a gêneros como o *black metal* e o *death metal* (esse último nomeado), ambos com grande presença proporcional naqueles países.

³⁹ “*Un espacio cultural en el mundo globalizado es, entonces, un proceso nunca terminado, pero con hitos definitivos en su construcción. Es también el resultado de múltiples y diversos espacios culturales, algunos de los cuales están formados por las sociedades que lo constituyen y otros por redes o actividades o manifestaciones sectoriales que tocan sólo a algunos aspectos o algunas sociedades particulares*”.

A construção e o fortalecimento de um espaço cultural abarca, ao menos, as seguintes áreas: os tratados, os acordos, convênios públicos e privados e as instituições ou organizações que constituem pilares institucionais da integração cultural; as memórias e patrimônios históricos (línguas, patrimônios tangíveis e intangíveis); as indústrias culturais, comunicações e culturas populares e de massas; a criação artística, intelectual e o desenvolvimento científico; a dimensão educacional da integração cultural; as identidades nacionais étnicas, locais e latino-americana como conjunto; as interações entre todos esses aspectos no âmbito latino-americano e com outros espaços culturais (p. 4, tradução nossa)⁴⁰.

Dessa concepção de um espaço cultural, percebe-se que ele contém, mas não é esgotado no conceito de integração cultural definido para este estudo. Isso se dá em razão de o conceito de integração cultural restringir-se a ações centradas, encabeçadas ou fomentadas pela esfera pública, enquanto o espaço cultural pode ser conformado ou fortalecido pela própria aproximação privada espontânea de artistas, televisões, universidades etc. Além disso, o conceito de espaço cultural engloba uma visão mais ampla da cultura, deixando a ciência e a educação como explicitamente parte dele. Disso, deriva-se que a integração cultural, além de ser um fim em si mesmo e de poder contribuir direta ou indiretamente para o avanço em outras dimensões da integração, também contribui para o fortalecimento de um espaço cultural. Ergo, se, dentro da perspectiva da integração regional, um festival latino ou ibero-americano da canção for positivo, ele também o será para o conceito de espaço cultural. Na seção 3 deste capítulo, será trabalhada a relação entre a existência de um espaço cultural latino-americano e a existência de um espaço cultural ibero-americano, incluindo a discussão sobre a integração cultural. Para isso, deve-se entender as bases impulsionadoras desses dois espaços.

Observa-se que, no caso do espaço cultural latino-americano, essa proposta tem na intelectualidade sua principal impulsionadora, dadas as fontes mencionadas. Em termos institucionais, ela pode ser ligada ao Convenio Andrés Bello, que convocou os intelectuais envolvidos na obra de Garretón et al. (2003). Será útil destacar que a Espanha faz parte do Convenio. Segundo a página oficial da organização, um de seus objetivos é a construção de um espaço cultural comum (CAB, 2023). É, então, no Convenio Andrés Bello que surge aqui a primeira necessidade de se discutir a presença da Espanha na ideia de um espaço cultural com países latino-americanos.

⁴⁰ “*La construcción y el fortalecimiento de un espacio cultural abarca, al menos, las siguientes áreas: los tratados, los acuerdos, convenios públicos y privados y las instituciones u organizaciones que constituyen pilares institucionales de la integración cultural; las memorias y patrimonios históricos (lenguas, patrimonios tangibles e intangibles); las industrias culturales, comunicaciones y culturas populares y de masas; la creación artística, intelectual y el desarrollo científico; la dimensión educacional de la integración cultural; las identidades nacionales, étnicas, locales y latinoamericana como conjunto; las interacciones entre todos estos aspectos em el ámbito latinoamericano y con otros espacios culturales*”.

Em continuidade, portanto, deve-se passar para o estudo das postulações sobre o espaço cultural ibero-americano. Nesse caso, existe uma organização internacional apoiada diretamente no conceito: a OEI. Em sua Carta Cultural Ibero-Americana, os países signatários reconhecem-na como um instrumento de construção do espaço cultural ibero-americano. Mais ainda, na carta se nota que ele é algo que *existe*, mas que *também está em construção*. O uso do termo pode ser traçado desde a Declaração de Córdoba da VIII Conferência Ibero-Americana de Cultura, em 2005. Um ano mais tarde, o documento mais importante da OEI, a Carta Cultural, foi aprovado, com muitas menções ao espaço cultural. As propostas são muito similares às defendidas por Garretón et al. (2003) com respeito ao espaço latino-americano: partindo de uma história compartilhada, mas de uma diversidade cultural, diferentes projetos são encorajados com vistas a estabelecer, fortalecer e construir o espaço cultural, desde fortalecimento da ciência e da tecnologia até questões relacionadas às indústrias culturais e a incentivos à proteção de patrimônio (DECLARACIÓN..., 2005; CARTA CULTURAL..., 2006). De fato, há muitos programas, projetos e iniciativas nessas áreas chefiados a partir de organizações de caráter ibero-americano.

4.2 O PROTAGONISMO ESPANHOL NO PROCESSO DE UMA COMUNIDADE IBERO-AMERICANA

A diplomacia das Cúpulas Ibero-Americanas, que culminaram no surgimento do Sistema Ibero-Americano [do qual faz parte a OEI e a Secretaria-Geral Ibero-Americana (SEGIB)], começou nos anos 1990. Esse período significava, para a América Latina, a volta gradual da democracia e o fim da década perdida. Para a Espanha, o período de readaptação depois da ditadura franquista havia acabado, e os anos 1990 viram uma “normalização” da política externa, nos termos de Arenal (2011). Segundo o autor, é possível notar uma mudança importante na trajetória da chancelaria de Madri a partir de 1976, com o fim do governo franquista, concluindo um período de reorientação e adaptação até 1988, quando se pode considerar que as bases da política de uma Espanha democrática haviam sido lançadas.

Nessas bases, a Espanha teria duas grandes áreas de pertencimento e interesse: a Europa e a Ibero-América⁴¹. A bibliografia indica que as razões para as escolhas desses eixos foram tanto pragmáticas, por interesse, quanto identitárias e valorativas. Mas, em primeiro

⁴¹ Além dessas duas áreas, poucos países teriam relações mais aprofundadas com Madri, geralmente por relações históricas, como as ex-colônias Filipinas e Guiné Equatorial, além do Japão.

lugar, cabe pontuar que o próprio uso do conceito de Ibero-América, não sem alguma polêmica, foi uma escolha política que refletiu não apenas na posição da Espanha com as repúblicas na outra margem do Atlântico, mas também na própria influência da política doméstica e nos princípios defendidos pela Espanha democrática. Isso acontece porque, durante o governo franquista, embora o conceito de Ibero-América estivesse presente em alguns contextos⁴², havia uma preferência para os termos Hispano-América e Hispanidade. A ditadura espanhola buscou aproximar-se de suas ex-colônias americanas para diminuir o isolamento internacional pelo qual passava. Durante o período, o conceito de Hispanidade foi fortemente associado a uma concepção marcadamente conservadora, com interpretações imperialistas e ultranacionalistas de resgate da glória espanhola, que lideraria, influenciaria e exerceria sua influência sobre os países com os quais possuía um vínculo histórico-cultural. Portanto, para se distanciar dessas conotações, a Espanha democrática, mantendo o direcionamento para o outro lado do Atlântico, preferiu e investiu mais no ibero-americanismo. Com isso, não apenas se afastava das visões conservadoras que guiavam a política franquista, mas também se podia incluir Brasil e Portugal, com mais clareza, nesse meio (ARENAL, 2011; LEANDRO, 2011).

Essa reorientação foi nítida desde 1976, no ano seguinte ao fim da ditadura de Franco. A partir dessa data, tanto o governo, representado pela presidência, quanto o Estado, representado pela monarquia, iniciaram uma série de visitas, discursos e cooperações bilaterais e plurilaterais no continente americano. Nesse período de realinhamento da política externa, um conceito fundamental era o de criação, fortalecimento ou construção de uma *Comunidade Ibero-Americana de Nações*, a partir da qual, cultural, simbólica, institucional e materialmente, os países envolvidos cooperariam em benefício mútuo (ARENAL, 2011).

Buscando a aproximação com o continente americano, cita-se o começo da participação da Espanha como observadora no Banco Interamericano de Desenvolvimento, na CEPAL e no Conselho Andino, no final dos anos 1970 (LEANDRO, 2011). Em 1982, o país ingressou no Convenio Andrés Bello. Essa política de aproximação e participação institucional também acompanhou a Espanha em outras áreas na mesma época, como sua adesão à OTAN e à Comunidade Europeia nos anos 1980, marcando os eixos de interesse: a Ibero-América e a Europa — expandida aqui para o Atlântico Norte.

⁴² Notadamente pode-se mencionar o próprio Festival OTI da Canção, chefiado pela Organização de Telecomunicações da Ibero-América e iniciado durante o período franquista. Será tratado com mais profundidade no capítulo 5.

Como dito, o contexto do grande esforço espanhol em seu direcionamento para a Ibero-América tem motivações tanto “identitárias”⁴³ quanto materiais, as quais Arenal (2011) chama “valores” e “interesses”. No campo identitário, incluem-se os fatores históricos, linguísticos e culturais, mas também a criação de uma agenda democrática e de direitos humanos que, reforçada durante os governos de Felipe González, do Partido Socialista Operário Espanhol (PSOE) (1982-1996) fizeram com que a presença espanhola nas Américas também envolvesse a participação em diálogos de paz na América Central, por exemplo. Já nas motivações materiais, incluem-se as econômicas, das quais dá-se destaque aos investimentos diversos de empresas espanholas na América Latina, e não tanto o comércio internacional. Proporcionalmente, nas exportações, a América Latina participou com 5,8% nas cifras espanholas em 1985 (conforme encontrado em Gómez-Escalonilla, 2003), caindo para 4,3% em novembro de 2022 (ESPAÑA, 2022). As importações passaram de 11,4% para 6,0% no mesmo período analisado. Por outro lado, houve um crescimento de 40% nos investimentos espanhóis entre 1985 e 1992 (DELGADO LORENZO, 2003) e de 92% entre 2012 e 2022, convertendo a Espanha no quarto maior investidor da América Latina (UGARTE, 2022). Ou seja, a maior faceta das relações econômicas da Espanha com a América Latina está na presença de várias empresas privadas e projetos espanhóis, que, de formas distintas, caracterizam os investimentos do país na região. Os aspectos econômicos foram direcionados com maior intensidade para os países com as maiores economias e populações na região, com destaque ainda maior para México e Brasil. Isso inclui a presença em setores como telecomunicações (Telefónica), energia elétrica (Endesa), setor bancário (Santander) e outros (DELGADO LORENZO, 2003). Além das motivações econômicas, houve, nos anos anteriores a 1985, a aproximação com a Ibero-América como uma forma de pressão e “opção” em relação ao processo de adesão à Comunidade Europeia, lento e incerto (LEANDRO, 2011). Essa relação entre as duas áreas de interesse principal da Espanha dialoga com a autopercepção espanhola de ser uma potência média. O que se vê nessa

⁴³ Sob uma perspectiva construtivista de relações internacionais, das quais partem muitos autores que tratam da política ibero-americana da Espanha, como Brysk, Parsons e Sandholtz (2002) e Castillo e Gil-Barragán (2021), as relações que Madri cultiva com o resto da Ibero-América, particularmente a América Hispânica, só podem ser completamente explicadas pela existência de identidades e culturas comuns que incentivam e ajudam a ditar por onde essas relações passam. Para abordagens mais “materialistas” em qualquer sentido — seja o sentido das teorias do campo realista, seja o materialismo como conceito-chave do marxismo —, dá-se mais destaque aos interesses materiais, seja na forma de interesses de segurança ou econômicos. Para o caso espanhol, os autores encontrados — em sua maioria espanhóis, diga-se de passagem — alinham-se mais a leituras da história que comungam com ou mesmo usam a perspectiva construtivista, que, por isso mesmo, acaba mais predominante nesta dissertação. No entanto, houve um esforço de se acolher também o foco nos interesses materiais, para que a análise sobre o projeto do *Hispanvisión* pudesse ser mais rica.

percepção, ao longo do último quarto do século XX, é que a definição das áreas de interesse segue um paradigma cultural, mas também material, em que a configuração da Espanha como potência média permite e impulsiona o país a marcar presença nas áreas que considera de seu pertencimento (ARENAL, 2011). Em cada uma dessas áreas, há um interesse e uma forma de interação, que mescla interesses e capacidades materiais com vínculos normativo-culturais. No caso da Ibero-América, essa atuação a partir dos anos 1990 possui sua marca principal com o surgimento das Cúpulas Ibero-Americanas.

Em 1991, na cidade mexicana de Guadalajara, aconteceu o primeiro encontro de chefes de Estado e de Governo da Ibero-América. A reunião foi um passo importante num processo de institucionalização e reconhecimento, no plano oficial, da existência de uma Comunidade Ibero-Americana. Aproveitou-se a aproximação do ano de 1992, o Quinto Centenário da chegada da expedição de Cristóvão Colombo na Ilha de Hispaniola, para o começo da diplomacia de cúpulas que deu forma aos projetos já gestados nos anos anteriores dentro dos princípios demonstrados anteriormente sobre as orientações da política externa da Espanha democrática. A partir dessas datas, sob diferentes tonalidades, as três décadas seguintes viriam com a formação e a consolidação de um Sistema Ibero-Americano fundamentado necessariamente na liderança⁴⁴ espanhola. As diferentes tonalidades são lidas, a partir da perspectiva espanhola, como diferentes momentos em que se tomou a frente — ou melhor, manteve-se à frente — nas iniciativas ibero-americanas. Assim, pese a que houve e há interesses dos países latino-americanos em jogo desde aquela época, é inegável que o protagonismo espanhol existe porque, majoritariamente, o interesse no Sistema Ibero-Americano tem como maior expoente a Espanha. Com mais ou menos busca de consensos ou consentimentos de outras potências regionais (particularmente Brasil e México, anfitriões da 1ª e da 3ª cúpulas, em 1991 e 1993), a Espanha encabeçou a construção do Sistema Ibero-Americano e do que as próprias declarações buscaram nomear como Comunidade Ibero-Americana, que, como se viu, tinha histórico na chancelaria madrilenha (ARENAL, 2011).

Assim, independentemente do maior ou menor grau de unilateralidade na liderança espanhola, sua onipresença como iniciadora e impulsionadora do projeto só viu uma relativa mudança nos anos 2000, com a política externa de Luiz Inácio Lula da Silva (CASTILLO; GIL-BARRAGÁN, 2021). Mesmo assim, os autores também notam que os períodos de menor tomada de iniciativa espanhola, por motivos de crise econômica interna, também foram os

⁴⁴ Aqui e em referências futuras, o termo “liderança” não deve ser lido com quaisquer conotações positivas ou negativas, significando meramente que determinada ação coletiva foi encabeçada por determinado ator.

períodos de menor investimento e cooperação espanhóis perante a América Latina. A evolução institucional do Sistema Ibero-Americano foi, essencialmente, um projeto espanhol. Isso não significa, no entanto, que os interesses dos outros países não estivessem em jogo. Uma das principais coisas que a Espanha podia oferecer, além de investimentos e cooperação econômica, cultural e tecnológica⁴⁵, era servir como uma porta ou uma ponte para o resto da Europa, facilitando os diálogos. Tome-se em conta que as cúpulas União Europeia-América Latina e Caribe começaram em 1999, mesmo ano de início das negociações do acordo entre MERCOSUL e União Europeia. Com esses interesses em jogo, nasceu e se desenvolveu o Sistema Ibero-Americano.

Atualmente, o Sistema Ibero-Americano é composto da Secretaria-Geral Ibero-Americana, que organiza as Cúpulas Ibero-Americanas de Chefes de Estado e de Governo, e dos Organismos Ibero-Americanos Setoriais: a já citada Organização de Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura; o Organismo Internacional de Juventude para a Ibero-América (OIJ); a Conferência de Ministros da Justiça dos Países Ibero-Americanos (COMJIB); e a Organização Ibero-Americana de Segurança Social (OISS). Dentre eles, como já citado, o mais importante para o estudo da noção de espaço cultural é a OEI, junto da Carta Cultural Ibero-Americana, mas todos, pela sua própria existência institucional e pelos projetos concretos que criam, contribuem para o espaço, especialmente se fortalecerem uma identidade comum através de valores e práticas.

Com isso, temos um conceito enraizado na política externa espanhola que começou a tomar forma também por iniciativa de Madri. Com motivações valorativas e materiais envolvidas, a cooperação ibero-americana tomou forma primeiro nas cúpulas, e depois no Sistema como um todo. Entre outras instituições, foi-se criada a OEI a partir da Carta Cultural Ibero-Americana, que cita, mas não define, um espaço cultural ibero-americano. Todos esses processos foram pesadamente marcados pela liderança e pela iniciativa espanhola. Em 2011, 70% do orçamento da SEGIB era pago pelos três países ibéricos (Andorra, Espanha e Portugal), sendo a maior parte dele saindo de Madri. Apenas os outros 30% vinham dos 19 países do outro lado do Atlântico⁴⁶ (ARENAL, 2011). Tal panorama mudou a partir daquele ano (CASTILLO e GIL-BARRAGÁN, 2021), em parte pela tomada de iniciativa brasileira, em parte pela crise espanhola de 2008. Essas são, enfim, as bases institucionais e políticas da concepção de um espaço cultural ibero-americano.

⁴⁵ A Espanha é um importante ator na transferência tecnológica para países da América Latina.

⁴⁶ Cabe pontuar que, embora associada à SEGIB, a OEI possui um membro a mais: a Guiné Equatorial.

4.3 ESPAÇO CULTURAL: PROPOSTAS E INSTITUIÇÕES ÚTEIS NA PERSPECTIVA DE FESTIVAIS DA CANÇÃO

Como se viu, a Espanha projeta-se mais como ibero-americana que os outros países, se forem consideradas a participação em termos de política externa e as discussões internas no país com relação ao conceito. Isso não impede, no entanto, a existência de um espaço cultural, embora releve a reduzida identidade coletiva ao redor do termo. Desde os anos 1980 até hoje, houve, dentre os espanhóis, quem defendesse o uso do termo “América Latina” em detrimento do uso “Ibero-América”, quando lançados como sinônimos⁴⁷, por motivos de que os próprios habitantes dos países de fala espanhola e portuguesa na América preferirem e se identificarem mais com o termo (FERREIRO, 2011; MALAMUD, 2019).

Essa existência de dois espaços culturais com enorme interseção demográfica entre si, mas formatos institucionais e identitários diferentes, promove uma discussão sobre o papel e as potencialidades deles no campo de festivais da canção, ainda mais dado o acontecimento objetivo de o *Hispanvisión* e o *Eurovision Latin America* terem sido lançados ambos a partir da Europa. Inevitavelmente, por esse motivo, pensar a integração latino-americana é pensar o papel da Ibero-América ao redor.

Inicialmente, partindo-se da perspectiva da América Latina como região formada e dotada de identidade e instituições próprias, pode-se ler Espanha e Portugal como “intrusos” e o conceito de Ibero-América como supérfluo. A primeira asserção, embora não de todo equivocada, pode ser mais bem trabalhada; a segunda merece um olhar mais cético. De fato, o olhar de que Portugal e Espanha são ex-metrópoles dá relevância para o domínio colonial que, sob o nome desses países, imperou no continente até finais do século XIX, com a perda de Cuba e Porto Rico (além de Guam e das Filipinas) na Guerra Hispano-Americana. Essa assimetria é de fundamental importância para se compreender a própria identidade latino-americana, mesmo antes do surgimento do conceito. O resgate de figuras como Simón Bolívar, que buscou a unidade e a cooperação entre os países recém-emancipados exatamente com intuito de resistir definitivamente à ingerência colonial europeia, particularmente a espanhola, mostra a existente permanência da ideia de América Latina como oposta a algo

⁴⁷ Isso se dá porque, em diferentes contextos na Espanha, o termo “Ibero-América” acaba sendo polissêmico. Em alguns casos, tenta-se usar como sinônimo de “América Latina”, referindo-se aos países de fala espanhola e portuguesa no Hemisfério Ocidental, ou seja, apenas de um lado do Atlântico. Este uso apresenta outros problemas, como o apagamento do Haiti, que é um país de fala latina (o francês, além do crioulo haitiano, de larga influência francesa), mas não ibérica. Em outros casos, como nas instituições oficiais, “Ibero-América” se refere ao já mencionado conjunto dos países de fala ibérica na América e na Europa, incluindo-se aqui Andorra.

(BOLÍVAR, 1983 [1815]). O conceito de América Latina se opõe à América Anglo-Saxônica, e a identidade no Hemisfério Ocidental foi fundada no rompimento com a Europa. Nessa situação de oposição tanto ao norte do continente, na figura dos Estados Unidos, como ao outro lado do Atlântico, na figura de Espanha e Portugal, parte da identidade latino-americana configura-se no Outro. Contudo, o próprio passado colonial e seu rompimento no século XIX⁴⁸ são o ponto de partida para a complexificação dessa opinião.

Ora, abundam recentemente as críticas aos Estados latino-americanos, que, da sua formação até os dias atuais, mantiveram suas próprias políticas opressivas e *coloniais*, na leitura que, por esse exato motivo, denomina-se decolonial (LANDER, 2000; BIDASECA, 2016). Sob essa leitura, o passado colonial compartilhado por Espanha e Portugal também tem suas doses de cumplicidade nos Estados formados na América Latina, onde as elites *criollas*, majoritariamente brancas, mantiveram e ampliaram padrões de opressão, conquista e dominação física e psicológica de suas populações, seguindo padrões eurocêntricos de pensamento, ação e organização política; engajando conquistas territoriais, como na *Araucanía* chilena e na “Conquista do Deserto” argentina; mantendo regimes de escravidão no caso do Brasil; e, de várias formas mantendo colonialidades. Por mais desconfortável que isso possa soar, essa abordagem, ao aproximar os Estados latino-americanos dos Estados espanhol e português, aproximam também os conceitos de América Latina e Ibero-América, dando complexidade à questão de se observar Portugal e Espanha como “invasores”. Em verdade, um festival da canção que não reconheça esse passado homogeneizante corre o risco de pasteurizar-se. E essa é uma notação importante inclusive para Portugal e Espanha.

O conceito de Ibero-América está longe de ser supérfluo. Não apenas para a Espanha, mas também há valor para os outros países da região e para os intelectuais do espaço cultural, mesmo que não haja uma significativa identidade ibero-americana que percorra sua população. O grande número de instituições e projetos, particularmente no cultural e comunicacional, merece menção. É o caso, por exemplo do projeto Ibermedia, lançado pelas Cúpulas Ibero-Americanas, que consiste no fomento a produções cinematográficas conjuntas na Ibero-América, adicionada da Itália (IBERMEDIA, 2023). Também é o caso da ATEI, instituição de direito privado registrada em Madri, tendo como associadas mais de 90 instituições, principalmente canais de televisão públicos e universitários, além de ministérios

⁴⁸ Ou no fim do século XVIII, se for considerado o caso haitiano. No contexto do parágrafo, ao se tratar da relação entre Latino e Ibero-América, optou-se por manter o século XIX, dado que o foco são os países de fala Ibérica.

encarregados de educação e/ou cultura e ONGs. Criada no começo dos anos 1990, a história da instituição seguiu as Cúpulas Ibero-Americanas e a SEGIB, tendo sido envolvida em projetos como o lançamento do Canal Ibero-Americano: Sinal que Nos Une, em 2014, bem como do anúncio do festival Hispavisión, em 2022, que será explorado no capítulo 6.

Por sua vez, no escopo de América Latina, também há instituições e projetos direcionados à cultura e à comunicação. No plano macro, existem atualmente as Reuniões de ministros da cultura da CELAC, objetivadas a harmonizar e gerar cooperação em termos de política cultural na América Latina. A CELAC foi criada em 2011 com a fusão do Grupo do Rio, um grupo de concertação política criado a partir de outros dois, surgidos durante as crises da América Central nos anos 1980⁴⁹, com a Cúpula da América Latina e do Caribe sobre Integração e Desenvolvimento (CALC), com grande iniciativa brasileira e venezuelana. No entanto, as reuniões de ministros da CELAC também têm raízes mais antigas que a CELAC. Elas derivam dos Fóruns de Ministros e Encarregados de Políticas Culturais da América Latina e do Caribe, vinculados à UNESCO, nascidos em 1989. Suas declarações reforçam a importância da promoção e da proteção da diversidade cultural na região e incentivam projetos em várias áreas importantes à educação, à ciência e à cultura. Ademais, podendo-se fazer um paralelo à ATEI, deve-se citar a Rede TAL (Televisão América Latina), uma rede de canais públicos e culturais da América Latina⁵⁰. Isso não é dizer, porém, que a institucionalidade de cada um é perfeitamente equiparável. O Sistema Ibero-Americano é um sistema, enquanto as organizações que carregam o nome de América Latina, embora eventualmente relacionadas, não configuram um sistema por si só, tendo diferença de Estados-Membros e histórias institucionais⁵¹. Cabe ainda, por fim, mencionar as instituições sub-regionais que, sob diferentes termos, dão foco à região. Elas têm um papel importante no tema geral da integração cultural. Contudo, dado o foco dos projetos de festival da canção existentes, eles serão colocados em parênteses e mencionados como uma utilidade instrumental. Dentre eles, há instituições com variadíssimos graus de institucionalização e

⁴⁹ É interessante notar que tanto as instituições políticas latino-americanas como as ibero-americanas têm raízes profundas nas crises da América Central. A CELAC segue a linha temporal do Grupo do Rio e, por consequência, dos grupos de Contadora e Apoio a Contadora, que pretendiam ser mecanismos de concertação política latino-americanos por excelência, para serem capazes de resolver problemas latino-americanos. Por outro lado, como parte de sua política ibero-americana que culminaria nas Cúpulas a partir dos anos 1990, a Espanha buscou se mostrar uma interlocutora participativa nas mesmas crises da América Central.

⁵⁰ Não foi encontrado, no entanto, algum histórico institucional para ser incluído na pesquisa.

⁵¹ Menciona-se, a título de exemplo, a Associação Latino-Americana de Integração (ALADI), com 13 membros, e o Sistema Econômico Latino-Americano e do Caribe (SELA), com 25. A CELAC tem os 33 países da América Latina e do Caribe.

recortes espaço-culturais. Há aquelas com recorte andino (CAN), centro-americano (SICA), “do Sul” (MERCOSUL), Sul-americano (UNASUL, PROSUL), ou mesmo aquelas sem um recorte conceitual geográfico, como o Convenio Andrés Bello, que inclui a Espanha.

Assim, sob certo aspecto “munidos” de apoios institucionais, acadêmicos e identitários diversos, os dois conceitos e espaços culturais, o latino e o ibero-americano, coexistem. Eles, portanto, se contrapõem e se complementam nessa coexistência. A contraposição nasce inevitavelmente da semelhança e da intersecção entre os dois. Principalmente do ponto de vista da Espanha, esses dois conceitos acabam se confundindo quando os espanhóis querem discutir sua política em direção aos países ao sul do Rio Grande. A “política ibero-americana” espanhola é uma política que parte da Espanha direcionada a outros países, que por sinal são todos latino-americanos, salvo a existência — por vezes ignorada — de Portugal e Andorra, de um lado, e do Haiti⁵², do outro. Em outro eixo, existem instituições internacionais baseadas nas duas propostas⁵³. Com isso, há contraposições se, numa lógica econômica, os recursos (identitários, institucionais, de vontade política e, também, materiais/econômicos) forem vistos como escassos. Mas, partindo-se do fato de que instituições e identidades já existem nas duas esferas, elas também podem se retroalimentar e abrir potencialidades. Nessa ótica, os investigadores do espaço cultural latino-americano comentam:

Na articulação desta interlocução comum não se pode desdenhar do espaço cultural ibero-americano, que oferece uma oportunidade extraordinária para aprofundar o espaço latino-americano em suas relações e cooperação com uma Europa na qual dois de seus membros, Espanha e Portugal, participam igualmente do projeto ibero-americano. (...) Um aspecto relevante dos espaços gerados pelas Cúpulas Ibero-Americanas tem sido a multiplicação de reuniões, encontros, iniciativas e redes setoriais, tanto no âmbito governamental como no das sociedades, refletindo um

⁵² E de Porto Rico, por um lado. Mas a inclusão de Porto Rico provavelmente requereria a inclusão de Guadalupe, da Guiana Francesa, de Martinica, do Québec, de São Bartolomeu, São Martinho e São Pedro e Miquelão, todos de fala latina, mas sem se constituírem Estados independentes. No entanto, graças ao papel de influência cultural, Porto Rico terá algum destaque no capítulo 7.

⁵³ Há que se levar em conta, também, que o conceito de Ibero-América parece ter ganhado relevância política internacional mais recentemente que o de América Latina. Levando em conta a primeira instituição internacional que leva o nome do segundo, a CEPAL, criada em 1948, e a primeira com o nome “ibero-americana”, justamente a SEGIB e as Cúpulas, há um período de décadas de diferença. Nesse contexto, ainda que não haja um órgão latino-americano que coordene ou ligue todas as instituições que carregam esse termo, o Sistema Ibero-Americano, e o conceito que ele representa, por tabela, parecem bastante unilaterais, dado o processo que os criou e a baixa adesão identitária fora da Península Ibérica. O futuro tem o poder de decidir se a Ibero-América, que comprovadamente *tem* laços culturais, linguísticos e históricos comuns (não necessariamente simétricos), crescerá a ponto de ser adotada de forma mais corriqueira e *popular*. Nem o conceito de América Latina é perfeitamente capilarizado nesse aspecto: há muitos brasileiros, por exemplo, que não se sentem nem querem se ver como latino-americanos. Além disso, ele não é em si um conceito “velho” ou “decadente”. Caso a Ibero-América cresça, é provável que conflitos entre os dois conceitos aumentem e tomem lugar no Novo Mundo. Deve-se, por fim, levar em conta que outros conceitos também se interseccionam e, por isso, fazem parte dessa coexistência potencialmente conflituosa, como é o caso de América do Sul. Dado o escopo da dissertação, evitou-se sequer mencioná-lo, mas ele também tem sua própria história, institucionalidade e uso acadêmico e político. Um festival da canção bem-sucedido certamente teria impacto nessa disputa conceitual.

sinal de vitalidade que conduz à ampliação das esferas de cooperação entre os países ibero-americanos, estreitando os laços históricos, culturais e linguísticos que se encontram na base da Comunidade Ibero-Americana. (GARRETÓN et al., 2003 p. 294-295, tradução nossa)⁵⁴.

O grande problema relacionado ao espaço ibero-americano é que o maior interesse em impulsioná-lo é espanhol. Sob a ótica da integração latino-americana, o espaço cultural prioritário é o latino-americano, e a Ibero-América é uma ferramenta. Um espaço eminentemente vinculado ao projeto e ao vocabulário da Espanha é, por definição, afastado da América Latina. Mas isso não significa, no entanto, ser afastado dos latino-americanos, nem que o próprio projeto ibero-americano não possa ser ressignificado e crescer sob um protagonismo verdadeiramente conjunto de diferentes países, incluindo ou não a Espanha, como líderes. Isso, no entanto, depende da vontade política dos países e de uma especulação que aqui não cabe. Mesmo assim, essa percepção será útil no capítulo 7.

Da mesma forma, na ótica da integração ibero-americana o fenômeno será o oposto: a prioridade será a Ibero-América e projetos latino-americanos serão vistos como apoio. Esse é o aspecto de contradição e conflito. Mas, na própria ideia de uma ferramenta, percebe-se que um pode alimentar o outro: esse é o aspecto da cooperação. No fim, os dois conceitos representam projetos e interesses que podem sobrepor-se, mas devem ser explicitados quando forem comparados.

⁵⁴ “En la articulación de esta interlocución común no puede desdeñarse el espacio cultural iberoamericano que ofrece una oportunidad extraordinaria para afianzar el espacio latinoamericano en sus relaciones y cooperación con una Europa en la que dos de sus miembros, España y Portugal, participan igualmente del proyecto iberoamericano. (...) Un aspecto relevante de los espacios generados por las Cumbres Iberoamericanas ha sido la multiplicación de reuniones, encuentros, iniciativas y redes sectoriales, tanto en el ámbito gubernamental como en el de las sociedades reflejando un síntoma de vitalidad que conduce a la ampliación de las esferas de cooperación entre los países iberoamericanos estrechando los lazos históricos, culturales y lingüísticos que se encuentran en la base de la Comunidad Iberoamericana”.

5 FENÔMENOS MÚSICAIS RELEVANTES NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

As formas como se desenvolveu a identidade latino-americana ao longo do século XX são várias. A segunda metade viu um período riquíssimo de produção literária, musical, cinematográfica e artística. Dado o objetivo da dissertação, esta seção cobrirá eventos e fenômenos musicais da segunda metade do século passado relevantes para a identidade latino-americana e para o estudo do(s) vindouro(s) festival(is). Primeiramente, tratar-se-á do fenômeno da Nova Canção. Posteriormente, cobrir-se-ão alguns festivais selecionados por diferentes critérios, sendo um ocorrido na América Latina em sedes fixas, um na Ibero-América e um na Europa. Apenas um ainda existe nos dias de hoje. Entre os critérios estavam: a relevância ante os projetos *Hispanvisión* e *Eurovision Song Contest Latin America*, além da grande bibliografia e do sucesso do festival, no caso do ESC; a semelhança em formato, o caráter ibero-americano e as constantes comparações com o ESC, no caso do Festival da OTI; e a relevância histórica internacional e o caráter exemplar da chamada “era dos festivais”, no caso da música brasileira.

Assim, a primeira seção estudará o fenômeno da Nova Canção como um “movimento de movimentos” e o colocará dentro de um contexto histórico-geográfico mais amplo. Com isso, a identidade latino-americana no plano musical, fundamental para a ideia de integração cultural, será posicionada de forma a ser trabalhada como fenômeno complexo, mas dotado de concretude e impacto na formação de expectativas e necessidades discutidas no capítulo 7. Em grande medida, a Nova Canção parte da identidade latino-americana e ajuda a cimentá-la no campo musical. As próximas seções contribuirão para o tema dos festivais na América Latina, na Ibero-América e na Europa. Embora o critério histórico seja importante, elas não esgotarão a história dos festivais na América Latina, e sim usarão os selecionados para traçar um panorama e apontar êxitos e discussões relevantes para serem levadas ao estudo central desta dissertação: o vindouro festival, seus problemas e potencialidades e sua relação com a integração cultural.

5.1 O FESTIVAL EUROVISÃO DA CANÇÃO

O objetivo desta dissertação é ir além do Eurovision e entendê-lo em seu contexto da integração europeia. Assim, não bastará saber que o Eurovision Song Contest (ESC) é um concurso musical iniciado em 1956 pela União Europeia de Radiodifusão, reunindo

competidores representando países-membro da União com canções ao vivo. Também não basta saber que, nos 66 anos de existência, 65 edições foram realizadas, anualmente, interrompidas unicamente em 2020. O fenômeno do Eurovision também levanta trabalhos, artigos e livros que o estudam em termos internos a si próprio, como também externos, relacionando-o a outros fenômenos sociais numa Europa que passou pela Guerra Fria e pela consolidação de uma comunidade, e que hoje enfrenta novos desafios — alguns nem tão novos assim. O objetivo desta dissertação é falar do processo de integração latino-americana, com a relação entre cultura popular e cultura massiva no audiovisual latino-americano e com outras viabilidades mais práticas. No entanto, sendo o evento europeu a inspiração para o *Hispavisión* e para o *Eurovision Latin America*, é a ele que esta seção está dedicada.

Em 2021, a banda italiana de hard rock e rock alternativo Måneskin ganhou o Eurovision Song Contest 2021, ocorrido em Rotterdam, nos Países Baixos, com a canção Zitti e Buoni, que atingiu 524 pontos totais na final. A partir das informações contidas nessa frase, os dados principais sobre o concurso serão expostos.

Em 2021, o ESC completou sua 65ª edição, tendo sido iniciado em 1956 e conduzido anualmente de forma ininterrupta até 2020, quando o festival foi cancelado, no primeiro semestre, pelo agravamento da situação global relacionada à Covid-19. Desde então, ele é a competição musical anual mais duradoura da TV, além de um dos maiores e mais importantes concursos de música do mundo, atingindo marcas entre 180 e o recorde de 204 milhões de audiência nos últimos anos. A composição dos participantes é feita por países. Embora majoritariamente europeu, ele é aberto a quaisquer membros da União Europeia de Radiodifusão (UER)⁵⁵, que por sua vez requer que seus membros elegíveis sejam redes de radiotransmissão de abrangência e importância nacionais, conteúdo variado e balanceado, com cobertura de pelo menos 98% das residências de seu país, além de incluir-se total ou parcialmente parte na Área Europeia de Radiodifusão ou do Conselho da Europa⁵⁶. Assim, participam do Eurovision diferentes países, representados no palco por cantores ou bandas, e na estrutura formal do evento por redes de televisão de cada país, quase todas públicas. Note-se que, aqui, o termo Eurovision está sendo usado como sinônimo do Eurovision Song Contest, para facilitar a redação e a leitura de um trabalho dedicado ao ESC. No entanto, a

⁵⁵ Uma exceção importante foi o caso da Austrália, convidada a participar em 2015 devido às comemorações do 60º ESC e ao histórico interesse do país na competição. O convite foi expirado em 2023 e, até a conclusão desta dissertação, não havia sido confirmada qualquer extensão.

⁵⁶ O Conselho da Europa é uma Organização Internacional dedicada à promoção e preservação dos Direitos Humanos na Europa, sendo composto de 47 membros. A Área Europeia de Radiodifusão é um contorno geográfico definido pela União Internacional de Telecomunicações (UIT).

rigor, a palavra Eurovision representa uma rede de intercâmbio de programas televisivos, também encabeçada pela UER e iniciada já em 1954, bem como a palavra Euroradio representa uma rede análoga para programas de rádio. A rede Eurovision tem diferentes atividades e programas, o mais famoso deles sendo o Eurovision Song Contest. No entanto, por motivos de praticidade, “Eurovision” aqui se referirá ao festival. A rede, quando for mencionada, será tratada por “rede Eurovision”.

A vitória da Itália em 2021 com Måneskin trouxe algumas quebras de expectativa, a principal por ser uma das únicas bandas de hard rock a ter vencido o Eurovision na história, a outra tendo sido em 2006⁵⁷ (BERTOZZI, 2021). O Eurovision tem favorecido certos estilos musicais ao longo de sua história. A busca por uma fórmula perfeita para garantir a vitória; a disputa entre honrar o padrão e destacar-se nele, entre criar o mesmo e criar diferença; a presença de ritmos e alusões nacionais junto de influências das tendências mundiais da música popular mundial, especialmente aquelas trazidas dos Estados Unidos; e a extensamente debatida questão linguística: tudo pode ser encontrado ao se analisarem as centenas e centenas de canções inscritas ao longo das mais de seis décadas do concurso (RAYKOFF, 2021). Todas essas questões apontam para a problemática básica: se o festival é uma competição, espera-se que o objetivo dos competidores seja ganhar. E se a vitória vem por agradar público e especialistas, isso significa ser, sob dois aspectos, “popular”. Sob o terceiro aspecto, de ser ligado a raízes idílicas de um povo mítico e folclórico, discutido no capítulo 3, não necessariamente, à primeira vista. Mas o tema de *Zitti e Buoni*, um manifesto direcionado a gerações mais velhas, propõe-se a ser uma voz da juventude e se enquadra dentro um panorama de revolta e de temas comuns ao Eurovision, como o “seja você mesmo”, o que complexifica a resposta. É preciso, portanto, explicar a mecânica e as principais questões de fórmula e gênero no Eurovision Song Contest para ilustrar como se constrói (ou melhor, se arrisca) popularidade no festival.

A mecânica atual do ESC foi estabelecida em 2023, após uma mudança no sistema de votação das semifinais. O modelo com duas semifinais ocorre desde 2008, e a existência dos países classificados automaticamente vem desde 2000, ano seguinte ao levantamento completo das restrições linguísticas, em 1999.

Atualmente, o festival funciona da seguinte forma: um máximo de 44 membros pode participar do evento, sendo a final composta de 26 representantes. Para que os participantes da

⁵⁷ *Hard Rock Hallelujah*, da banda Lordi, pela Finlândia.

final sejam selecionados, ocorrem duas semifinais, que por sua vez são definidas no janeiro anterior ao maio da próxima edição. Na semana do evento, uma semifinal ocorre na terça e a outra na quinta, selecionando cada uma 10 participantes por um sistema de votação semelhante ao da final, que acontece no sábado, reunindo os selecionados, o país anfitrião (tradicionalmente o vencedor da edição anterior) e o chamado *Big 5*, cinco países que, por questões econômicas, possuem uma vaga garantida no evento desde 2000, antes da instituição de semifinais: Alemanha, Espanha, França, Itália e Reino Unido. Possuir lugar na final não é garantia de boa colocação. Muito pelo contrário, dos cinco, apenas a Itália ficou fora do último lugar desde que o sistema foi adotado, além de ter emplacado boas colocações nos 10 anos em que participa do *Big Five*⁵⁸. Com exceção dela, os outros quatro países exibiram baixos resultados com frequência, e apenas um conseguiu uma vitória, a Alemanha, em 2010.

A votação é dividida por país e entre público e jurados, sendo que jurados atualmente votam apenas na final. Os dois tipos atribuem pontuações entre 1 e 8, 10 e 12 pontos para suas 10 canções favoritas, respectivamente, sendo que não é possível votar no seu próprio país — contando de onde você se encontra. Isso significa que o Eurovision reúne e conta todos os votos feitos pelo público a partir de um país (como a Eslovênia, por exemplo), ranqueia as 10 canções mais votadas por aquele país, atribui 12 pontos para a primeira, 10 para a segunda, 8 para a terceira e, a partir daí, de um em um ponto, até 1 para a décima. A mesma atribuição de pontos acontece pelos 5 jurados especialistas escolhidos para representar cada emissora-membro, escolhidos segundo regras de relevância na indústria musical e não envolvimento com os participantes. Com isso, cada país atribui um total de 116 pontos entre 10 e 20 participantes, o que dificulta, mas não impossibilita que algum país receba 0 pontos.

Ao longo dos anos, o modelo de votação mudou significativamente, seguindo um caminho de maior democratização e participação (GAUJA, 2019). Os primeiros anos do Eurovision podem ser considerados de “experimentação”, pela frequência de mudanças no formato e na transparência dos votos, sempre apenas de jurados, com destaque à representação por idade. Houve diferentes tipos de atribuição de pontos, e mesmo a regra de não se poder votar no próprio país começou apenas no segundo ano da competição. O sistema de contagem de 1 a 8, 10 e 12 foi introduzido em 1975, enquanto a votação popular [chamada de Televoto (*televoting*)] começou a ser introduzida em certos países a partir de 1997, logo tornando-se a única forma de contagem de votos até 2009. Gauja argumenta que o televoto foi

⁵⁸ A Itália ficou ausente do Eurovision por 11 anos, período no qual o *Big Five* era composto por apenas quatro países, e, portanto, nomeado *Big Four*.

instituído no bojo de um processo de democratização, participação e referendos que começava a ganhar dimensão na Europa do pós-Guerra Fria. Ou seja, o Eurovision reforça a (auto)imagem político-cultural de uma Europa democrática e plural. No entanto, 2009 viu a adoção de um modelo híbrido de votos, como existe atualmente, devido a questionamentos sobre o carácter “político” da votação do público. Enquanto a adoção do televoto seguiu críticas quanto à legitimidade do júri após a escolha de uma canção pretensamente “ultrapassada” em 1996, o uso exclusivo do televoto trouxe à tona discussões sobre a presença de motivações “políticas” no Festival Eurovisão da Canção. Essa prática coloca em questionamento a natureza proposta do festival, que tem, em suas regras, a declaração de ser um evento não político. Na seção 2.7, parte 1 das regras, lê-se o seguinte:

O ESC é um evento não-político. Todas as Emissoras Participantes, incluindo a Emissora Anfitriã, deverão assegurar que todos os passos necessários sejam tomados dentro de suas respectivas delegações e times para garantirem que o ESC não será em nenhum caso politizado e/ou instrumentalizado.

Todas as Emissoras Participantes, incluindo a Emissora Anfitriã, deverão assegurar que nenhuma organização, instituição, causa política ou outra causa, empresa, marca, produto ou serviço sejam promovidos, destacados ou mencionados diretamente ou indiretamente durante o Evento.

Nenhuma mensagem promovendo qualquer organização, instituição, causa política ou outra, empresa, marca, produtos ou serviços será aceita nos Shows ou em quaisquer dependências oficiais do ESC, [...].

As letras e/ou a performance das músicas não deverão levar os Shows, o ESC como tal ou a UER em descrédito. Nenhuma letra, discurso, gesto de alguma natureza política, comercial ou similar será permitida durante o ESC. Linguagens de baixo calão ou outras formas inaceitáveis não serão permitidas nas letras ou na performance das canções. Uma quebra nesta regra pode resultar na aplicação das medidas listadas na seção 2.6, na parte 2, abaixo (incluindo desqualificação) (RULES, 2022, tradução nossa)⁵⁹.

Claro que é impossível fugir do político, porque as fronteiras entre ele e o “social” ou “ético” não são claras. A vencedora da edição de 2016, a canção *1944*, da ucraniana Jamala, é uma referência direta à deportação de tártaros da Crimeia pela União Soviética e é um dos clássicos exemplos da inclusão de questões histórico-políticas nas canções. A canção

⁵⁹ “The ESC is a non-political event. All Participating Broadcasters, including the Host Broadcaster, shall ensure that all necessary steps are undertaken within in their respective Delegations and teams in order to make sure that the ESC shall in no case be politicized and/or instrumentalized.

All Participating Broadcasters, including the Host Broadcaster, shall ensure that no organization, institution, political cause or other cause, company, brand, product or service shall be promoted, featured or mentioned directly or indirectly during the Event.

No messages promoting any organization, institution, political cause or other, company, brand, products or services shall be allowed in the Shows and within any official ESC premises [...].

The lyrics and/or performance of the songs shall not bring the Shows, the ESC as such or the EBU into disrepute. No lyrics, speeches, gestures of a political, commercial or similar nature shall be permitted during the ESC. No swearing or other unacceptable language shall be allowed in the lyrics or in the performances of the songs. A breach of this rule may result in the application of the measures listed under Section 2.6 under Part 2 below (including disqualification)”.

portuguesa de 2011, *A Luta É Alegria*, do grupo Homens da Luta, foi inspirada na Revolução dos Cravos e teve letra e performance criadas sobre a ideia de luta política. Outras canções, mais ambíguas, podem ser citadas, como as de 2022 *Trenulețul*, da banda moldava Zdob și Zdub com os Irmãos Advahov, que pode ser lida como uma defesa da união entre Romênia e Moldávia; e *In Corpore Sano*, da sérvia Konstrakta, uma crítica à forma como a sociedade prioriza a saúde corporal em detrimento de outras formas de saúde (como a mental), mas também pode ser interpretada como uma crítica à falta de cobertura de saúde (RAINBIRD, 2022). Já no caso de protestos políticos, a questão continua. Em 2022, o trio islandês Systur fez uma grande campanha de conscientização dos direitos de crianças transexuais e transgênero durante o evento, com grande uso de bandeiras⁶⁰, inclusive durante a apresentação. O autor crê que essa questão não deveria ter nenhuma conotação partidária, e que deveria ser consensual. No entanto, a própria razão pela qual o trio escolheu fazer campanha mostra que ela não é. Também em 2022, diversos cantores levaram bandeiras da Ucrânia, e, quando o país venceu, um de seus integrantes disse “obrigado por apoiarem a Ucrânia” (EUROVISION SONG CONTEST 2022, tradução nossa)⁶¹, numa referência à invasão do país pela Rússia, o que não foi considerado político. Já três anos antes, em Israel, a banda também islandesa Hatari, durante um corte que os mostrou na sala de espera, levantou uma faixa da Palestina, um Estado observador das Nações Unidas, o que foi considerado como político e levou a televisão islandesa Ríkisútvarpið (RÚV) a ser multada pela UER. O conceito de político é, portanto, arbitrário.

A relação do Eurovision com a política continua no caso dos padrões de votação, em que um dos exemplos mais estudados e comentados da influência da política é o de *bloc voting*. A literatura sobre esses padrões aponta que países geográfica e culturalmente próximos tendem a votar mais entre si. No entanto, as explicações e os fatores que influenciam esse fato são variadas, e é importante levar isso em conta. O problema começaria caso os votos fossem apenas trocados entre vizinhos, não por razão de suas músicas, mas sim simplesmente por suas localizações e afinidades, o que tiraria a própria essência de um festival da canção. Essa dinâmica de blocos afetaria toda a Europa, mas seria mais forte em países com menores índices de democracia e menos tradição institucional tecnocrática (GAUJA, 2019). Além das regiões como os Bálcãs, a Europa Oriental e os países nórdicos,

⁶⁰ Como destrinchado em Baker (2019), a bandeira em si é um elemento político, e as bandeiras LGBT+, largamente aceitas e presentes nos festivais, representam posições que, a partir da identidade, possuem grandes implicações políticas.

⁶¹ “Thank you for supporting Ukraine!”.

alguns casos podem saltar mais aos olhos, como o padrão de votação entre Grécia e Chipre, que consistentemente dão seus 12 pontos um para o outro em todas as ocasiões, com a exceção dos anos de 2015, no qual os dois países deram seus 12 pontos para a Itália, e de 2023, no qual a Grécia deu seus 12 pontos do júri para a Bélgica. De forma semelhante, o Chipre só concedeu votos à Turquia em duas ocasiões: 2003 e 2004, sendo a primeira exatamente o ano em que a Turquia obteve uma vitória. Parece impossível não associar esse padrão de votos à questão do Chipre e sua proximidade político-cultural com a Grécia, além do mal-estar óbvio dado o não reconhecimento turco da República do Chipre, já que os turcos reconhecem a República Turca do Chipre do Norte como independente. No caminho oposto, e de forma mais intensa, Armênia e Azerbaijão tiveram diversos casos mais agressivos um com o outro no ESC, devido à situação em Nagorno-Karabakh. Diferentes polêmicas vinculadas a monumentos em Nagorno-Karabakh, uso de canções possivelmente associadas ao Genocídio Armênio e mostra de bandeiras, entre outros, permearam os festivais. No que tange aos votos, Azerbaijão jamais atribuiu-os à Armênia, e tanto jurados quanto público sempre alocaram o país vizinho em último desde que ambos competem, em 2008, com exceção de uma ocasião do público em 2014. A Armênia já distribuiu pontos ao Azerbaijão em dois anos, 2008 e 2009, mas nunca mais de 3 pontos. Outro possível fator de distorção do voto é a diáspora: como não se pode votar no próprio país, mas isso é contado por território, emigrantes podem votar em seu próprio país a partir da atual residência, o que também ajudaria a explicar *bloc voting*. Críticas como essas, numa época em que os novos participantes (ex-repúblicas do bloco socialista que haviam recentemente entrado no Eurovision) possuíam hegemonia nos títulos, fizeram o voto se tornar híbrido em 2009. A visão de que é preciso ter aliados geoculturais para ser competitivo causou mais sensibilidade no Reino Unido, onde declarações e incômodos direcionados à sua saída vinham da sensação de que o país era um pária, sem quem votasse nele (GAUJA, 2019). De fato, o que Wellings, Jay e Strong (2019) chamam de *Eurovision-scepticism* é um fenômeno paralelo ao euroceticismo no Reino Unido. A visão do Reino Unido como pária influenciou interesses de parcelas do país em sair até mesmo do ESC e não apenas da União Europeia, indicando que há fatores psicológico-culturais, e não apenas político-econômicos no afastamento britânico da Europa. A queda dramática da performance do Reino Unido nos últimos anos, incluindo 5 últimos lugares entre 2003 e 2021, dois deles com 0 pontos⁶², marca esse sentimento de separação.

⁶² *Nul points* é a expressão usada na literatura e nos comentadores do evento.

Por outro lado, há quem argumente a importância de se descontar o fator cultural do voto: é esperado que países culturalmente próximos votem de forma similar por gostarem de músicas semelhantes ou por terem línguas iguais ou próximas (GAUJA, 2019; GINSBURGH e NOURY, 2008, RITCHIE, 2023). Ritchie ainda defende que a percepção de que o televoto era injustamente político pode ter nascido exatamente de países da Europa Ocidental que, com a expansão do festival, perderam o protagonismo, não apenas pelo voto culturalmente próximo, mas também pelo maior interesse que os novos países tinham no ESC, aumentando sua qualidade. Gauja também aponta como não é possível assumir que o voto seja uma escolha puramente racional. Portanto, levar em conta que os fatores como gostos e proximidades culturais, migrações e atritos políticos são inevitáveis é incluir esses fatores no cálculo, mesmo que seja para minimizar alguns. Independentemente do grau de importância do fator cultural ou de outros fatores, o que fica é a percepção de que o político é inescapável em certo grau. Pelo contrário, ele faz parte das canções, dos artistas e do público. Isso não significa, porém, que os esforços do ESC para que não seja um antro de manifestações deliberadas ou panfletos partidários sejam em vão; isso é tema para outra parte da reflexão. Mas a análise dos conflitos e padrões demonstrados pelo voto público e especialista mostra que uma escolha distanciada e individual é um mito; caso contrário, público e jurados do Chipre e da Grécia teriam maior dissonância.

Existe outro ponto, não comentado por esses estudos, que é bom de se notar para esta dissertação: a própria existência de tantos estudos comentando a política envolvida no Eurovision. Se o *Hispanvisión*, o ESC Latin America ou qualquer outro festival for criado e nele se prever esse tipo de dinâmica, então significa que ele será outro plano de criação de informações para melhor compreensão das dinâmicas culturais da região. Ora, se for visto pelo prisma da integração cultural, um festival latino ou ibero-americano não seria apenas um fim, como também um meio para se entender a própria América Latina e a Ibero-América. E, se o evento tomar proporções como as que possui o ESC na Europa, será um dos principais laboratórios sociais para isso. Há um potencial intelectual no Eurovision. Se o objetivo é ganhar e houver um padrão identificável, necessariamente surgirão tentativas de se criar ou copiar uma “fórmula perfeita”, o que acontece no Velho Continente. Parte disso parece ser “inevitável” por envolver fatores externos a um festival: preferências musicais do momento, atritos e afinidades regionais, proximidades linguísticas etc. Mas cada um desses fatores pode ser amenizado ou potencializado com relação à estrutura do projeto. Evitar que as canções sejam desconectadas do público pode ser mitigado com a presença dele na votação, por exemplo. Criar e destruir regras, reformulando-se em termos mecânicos, tentando amenizar

ou potencializar fatores, foi algo que o Eurovision fez ao longo de suas seis décadas de existência.

E, ainda que os estudos indiquem votação em blocos mais forte em núcleos como a Europa Oriental, os Bálcãs e a Escandinávia, a vitória de 2017 foi para Portugal; a de 2018 para Israel; a de 2019 para os Países Baixos e a de 2021 para a Itália. Segundo D’Arcy e Kavanagh (2021), “Independente das vantagens que certos países ganham por conseguirem atrair um alto número de ‘amigos e vizinhos’ e/ou votos da ‘diáspora’, resultados recentes mostraram que é possível para qualquer país vencer o Eurovision” (tradução nossa)⁶³. Em última instância, *Zitti e Buoni* ganhou longe de quase todas as fórmulas: foi uma música de hard rock cantada na língua nativa do país, sem nenhum trecho em inglês. Apenas o tema se vinculou à fórmula. Desde 1999, o número de músicas cantadas em inglês não foi menor que 50% das inscrições, chegando a 81% em 2015 e 2016 (GAUJA, 2019). O peso do inglês sugere o peso que a compreensão das letras — e consequentemente da existência de letras — tem no ESC. No entanto, como dito anteriormente, tanto a proporção variável quanto as vitórias de línguas nativas e o uso de outras línguas além da nativa e do francês (como acontece de muitas inscrições em francês) provam que a questão linguística é muito influente, mas não determinante na vitória de uma música.

O mesmo ocorre com o gênero. É por isso que, embora a maioria das canções no Eurovision gravite ao redor do pop e suas muitas derivações, vários gêneros também dão as caras, indo do nu metal de *Dark Side*⁶⁴ ao dark-techno folk de *SHUM*⁶⁵ em 2021. E muitas dessas canções vêm de escolha popular; é o caso da própria *Zitti e Buoni*, escolhida para o Eurovision por ganhar o Festival da Canção Italiana, ou Festival de Sanremo⁶⁶. Cada país/emissora-membro tem seu formato de seleção da música e do artista que vão ao ESC. Alguns países decidem a canção internamente, num processo próprio da emissora. Outros incluem sistemas de decisão do público das mais variadas formas. Geralmente esse público é nacional, mas nem isso é necessário. O processo de seleção da canção da Macedônia do Norte em 2022, por exemplo, contou com uma consulta aberta na internet, enquanto o festival alemão de 2023, *Unser Lied für Liverpool*, contou com votos do público e de um jurado internacional.

⁶³ “Irrespective of the advantages that certain countries attain due to being able to attract high numbers of ‘friends and neighbours’ and/or ‘diaspora’ votes, recent results have shown that it is possible for any country to win Eurovision”.

⁶⁴ Canção da banda Blind Channel, representando a Finlândia, que terminou em sexto.

⁶⁵ Canção do grupo Go_A, representando a Ucrânia, que terminou em sétimo.

⁶⁶ O festival usa mais de um critério de votação, incluindo voto demoscópico, televoto e jurados.

Alguns fatores parecem marcar a história do ESC e seus dias atuais. Em evidência, está uma significativa adaptabilidade. A mudança frequente no sistema de votação não é a única, mas é uma das mais sintomáticas. A outra foi a capacidade de o ESC de absorver as novas tecnologias e novos gêneros, além de transformar aos poucos seu concurso em um verdadeiro espetáculo visual⁶⁷. Com isso, o ESC continuou apelativo e interessante para os públicos, consagrando-se como um evento que de fato ouve seu público e se adapta com ele.

Como exposto, o sistema de votação sofreu alterações do ano 2 ao ano 67, o que dá a entender de que essa mudança não parará aí se for necessário. A definição do sistema 12-10-8 a 1, a inclusão do televoto e, posteriormente, o estabelecimento do sistema duplo de votação foram as mudanças mais marcantes. Como dito, esse é o fenômeno dito por Gauja (2019) e chamado de “democratização” pela autora. Mas a adaptabilidade do Eurovision também significa a mudança gradual para um evento que busca continuar interessante a novas audiências. Nesse aspecto, o aspecto visual é fundamental. O Eurovision — seja na figura dos organizadores seja na dos competidores — percebeu que, no mundo televisivo, desconsiderar o fator visual, mesmo num festival da canção (o que seria, teoricamente, auditivo) seria subaproveitar os recursos que constituíam a base do Eurovision⁶⁸. Assistir a uma edição recente promove dados empíricos sobre esse fato: as apresentações possuem jogos de luz, coreografias com dançarinos⁶⁹, uso de vídeo e câmera para diferentes efeitos, figurinos ostentosos, jatos de fogo e faíscas, entre outros recursos. O apelo visual do ESC é muito grande e presente em todas as últimas edições. Embora não haja um estudo empírico demonstrando o impacto do visual no Eurovision, é pelo menos seguro afirmar que a equipe das delegações que enviam suas questões acredita nisso e continua a elaborar mais e mais espetáculos com os mais variados recursos.

Em continuação, o formato do Eurovision é, essencialmente, gerador de consensos, meios-terminos, emoções e afetos. A busca de consensos e meios-terminos é essencial para cativar os países; a de emoções e afetos, para cativar os públicos. Os meios-terminos são demonstrados pela volta do voto do júri depois de pressão de algumas emissoras, deixando a votação metade dele e metade do televoto. Outra forma de meio-termo é a existência do *Big*

⁶⁷ Sem julgamentos de valor no termo “espetáculo”. Algumas apresentações buscam a emoção e a intensidade, outras o intimismo, e muitas delas — particularmente durante os anos 2000 — traziam o cômico, o sugestivo, o brega e o *kitsch*, à beira da galhofa em certas ocasiões. Independentemente do resultado, o apelo visual é característico.

⁶⁸ Lembre-se que o ESC nasceu como iniciativa da UER para testar o alcance e as novas tecnologias compartilhadas pela rede Eurovision (IN A NUTSHELL, 2022).

⁶⁹ Há, no entanto, um limite de 6 pessoas no palco por país.

Five e sua classificação automática para a final. Já o consenso é buscado pelas normas de convivência, particularmente a restrição a manifestações políticas pelos participantes. Como se viu, isso nem de longe retira o caráter político de muitas músicas, participantes ou, do outro lado, dos espectadores e jurados. Mas a existência dessa cláusula é uma forma de minimizar e isolar os eventos, principalmente aqueles que podem danificar a imagem ou a credibilidade do evento perante o público ou as emissoras participantes. Há severas críticas que podem ser feitas à arbitrariedade desse conceito, como foi visto no caso da manifestação da Hatari e do apagamento da questão palestina, mas, num geral, a racionalidade por trás desse princípio é fazer funcionar um evento que reúne 40 países com históricos de grandes conflitos entre si conviverem de forma relativamente pacífica, sem abandonos políticos com muita frequência e sem o esvaziamento ou a sensação de instrumentalização do festival. Isso, mesmo assim, parece ter acontecido, com o caso das saídas de Turquia e Hungria, exatamente porque o festival apoia e é visto como grande plataforma de conteúdo LGBT+⁷⁰.

A geração de emoções e afetos é o que envolve o público com o evento. Ela começa na possibilidade de votação do público, continua no evento e termina com a votação e o anúncio dos resultados. Da linguagem usada aos shows e intervalos antes das apresentações; das performances altamente visuais ao anúncio carregado de emoção do começo da votação. E, durante toda a apuração, feita ao vivo, com os anúncios dos vencedores de 12 pontos de cada delegação participante, para depois a inclusão, canção a canção, dos votos do público somados, começando a partir da canção com menos votos dos jurados. Tudo isso cria uma escala de tensão que, por um lado, é consenso porque dá palco e foco a todas as emissoras como participantes (canções/artistas) e como jurados. Por outro lado, gera um envolvimento emocional típico das competições, com frequentes pausas dramáticas e escalonamento de tensão até os últimos segundos possíveis. O que é algo comum em qualquer competição musical tem no Eurovision a diferença da apuração de votos já descrita, que estende e adiciona o caráter nacional ao processo, com os votos dos jurados. Há, também, a necessidade de meios-termos para o público na forma de fórmulas mais vencedoras por apelarem a mais pessoas. Do conceito de “eleitor mediano”, podemos extrair aqui o “espectador mediano”.

Assim, podemos falar de três adaptabilidades: 1) uma adaptabilidade democrática, com relação aos estilos de votação e as críticas de espectadores e participantes; 2) uma adaptabilidade tecnológica, na qual o festival busca estar sempre na vanguarda das

⁷⁰ Considerando-se múltiplos formatos da sigla, preferiu-se adotar o formato de 4 letras, já estabelecido, com o sinal de adição para refletir outras identidades não contempladas.

tecnologias que lhe dizem respeito (hoje é possível assisti-lo pelo YouTube e votar por meio de um aplicativo, por exemplo); e 3) uma adaptabilidade ao meio, dado que ele tem sido crescentemente capaz de apelar para diferentes sentidos e emoções do espectador.

Pode até parecer paradoxal, diante de tamanha adaptabilidade e mutabilidade, que o ESC tenha sido capaz de criar uma cultura própria muito forte. Mas, na verdade, essas duas características são ambas facetas da mesma orientação externa para o espectador. O Eurovision se apoia em grandes tradições, muitas vezes na forma de pequenos rituais, que tentam fortalecer o sentimento de que todos ali — público e organizadores — fazem parte de uma mesma comunidade. Apenas para citar como exemplo, a expressão em francês “*douze points*” (doze pontos, em português) é citada e usada nas mais diversas situações, por fãs, apresentadores e jurados, mesmo num show em inglês. Os 12 pontos como uma tradição (mesmo que não estejam presentes desde o primeiro Eurovision) são reforçados pelo próprio Eurovision, como evidencia a canção *12 Point Song*, cantada pelos apresentadores do Eurovision 2014, ocorrido em Copenhague, na Dinamarca, como parte do evento (DOUZE POINTS!, [s.d.]). Outra referência comum é aos vencedores da edição de 1974, em Brighton, no Reino Unido. Logo após uma flexibilização das regras linguísticas, a edição viu a vitória do *Waterloo* de ABBA, certamente uma das vitórias e artistas mais bem-sucedidos revelados pelo programa. Além de muitas outras situações, a vitória de ABBA foi citada em outra interação do programa em 2019, que dava a entender que a vitória do grupo sueco era a mais pensada pelos participantes do evento (EUROVISION SONG CONTEST 2019). Ela também foi citada como a motivação principal para o protagonista do filme *Festival Eurovision da Canção: A Saga de Sigrít e Lars* (David Dobkin, 2020). Além dessas, outras formas de se resgatar o passado ou criar um ambiente de comunidade no Eurovision contribuem para a formação de uma “cultura Eurovision” que é maior e mais específica que uma mera “cultura europeia”. Assim, dado o que parece, argumenta-se que o Eurovision consegue cativar novas audiências pela adaptabilidade, mas também manter parte das antigas pela cultura própria.

Resta, por fim, tratar de algo que já foi mencionado anteriormente: a existência do *Big Five* e, conseqüentemente, os custos do Eurovision. A existência desse termo se estende para além do ESC e da época em que foram adotadas as regras de permanência. Alemanha, Espanha, França, Itália e Reino Unido são os cinco maiores contribuintes da UER. O uso mais antigo encontrado do termo “*Big Four*” relacionado à UER veio em Kressley (1978), que inclui Alemanha, Reino Unido, França e Itália, os 4 países com maior receita por licenças de redes de televisão membros à época. O quinto país era a Espanha, separado dos outros 4 pela dimensão dos valores (11.711.029,00 dólares americanos da RAI, quarta colocada, para

5,973,000 da RTVE) e agrupado num segundo grupo. Atualmente, a exata parcela de cada país destinada à UER, à rede Eurovision ou ao ESC não é disponível por completo. Redes que possuem cláusulas de transparência, como a BBC, divulgam os valores destinados ao festival, por exemplo, mas a descrição total não é de fácil acesso. A composição geral dos gastos do Eurovision, no entanto, é descrita pelo próprio site do evento:

O Eurovision Song Contest é um evento sem fins lucrativos, majoritariamente financiado por:

- contribuições das Emissoras Participantes (a chamada taxa de participação), somando até €6,2 milhões combinados. Essa taxa é diferente para cada país baseado no princípio da solidariedade que [dita que] os ombros mais robustos carregam a maioria do peso. Cabe à pura discricção de cada Emissora Participante decidir se elas desejam deixar públicos os detalhes de sua participação;
- uma contribuição da Emissora Anfitriã, que é geralmente entre € 10 e € 20 milhões, dependendo das circunstâncias locais e recursos disponíveis.
- receita comercial de acordos de patrocínio, venda de ingressos, televoto e *merchandising*, o que varia de ano para ano.

Na média, mais de 90% de todos os fundos disponíveis são destinados para a produção da transmissão e a organização do evento. Aproximadamente 5% dos fundos disponíveis representam o orçamento para o time do Eurovision Song Contest da UER e seus parceiros. Quaisquer fundos remanescentes são reembolsados às Emissoras Participantes, desde que a legislação permita esse tipo de reembolso. O orçamento é supervisionado e aprovado pelo Grupo de Referência, em nome de todas as Emissoras Participantes, numa frequência anual (FAQ, 2022, tradução nossa)⁷¹.

Essa fórmula, cheia de talvezes e geralmentes, ajuda a explicar como os valores de cada edição podem variar tanto, indo, nos últimos anos, de 14 milhões de euros em Estocolmo, na Suécia, em 2014, a 60 milhões de euros em Baku, no Azerbaijão, em 2012. A edição de 2012 conseguiu alcançar o recorde de orçamento do ESC em parte pela inclusão dos custos de construção do Baku Crystal Hall, uma arena construída para sediar o evento (PETERSEN, 2014). De qualquer forma, é importante comentar cada um dos quatro pontos apresentados.

⁷¹ “The Eurovision Song Contest is a non-profit event, mostly financed by:

- contributions from the Participating Broadcasters (the so-called participation fee), adding up to €6.2 million combined. This fee is different for each country based on the solidarity principle that the strongest shoulders carry the most weight. It is at the sole discretion of each Participating Broadcaster to decide if they wish to make public the financial details of their participation;
- a contribution from the Host Broadcaster, which is generally between €10 and €20 million, depending on local circumstances and available resources.
- commercial revenue from sponsorship agreements, ticket sales, televoting and merchandise, which varies from year to year.

On average, over 90% of all available funds are being earmarked for the TV production and event organisation. Approximately 5% of available funds represent the budget for the EBU's Eurovision Song Contest team and its partners. Any remaining funds are being reimbursed to the Participating Broadcasters, for as long local legislation allows such reimbursement. The budget is overlooked and approved by the Reference Group, on behalf of all Participating Broadcasters, on an annual basis”.

Como já foi dito, o valor das contribuições obrigatórias de cada emissora para participar varia com relação ao tamanho e a capacidade de a emissora arcar com valores maiores. Por exemplo, em 2009, a taxa de participação para a BBC foi de aproximadamente 320 mil euros, enquanto a da RTÉ foi de aproximadamente 55 mil (POZZI, [s.d.]). No entanto, esses não são os únicos gastos que uma emissora tem. A ERT da Grécia revelou, por exemplo, seus custos em 2018: 183.470 euros, dos quais 119 mil foram para a taxa de participação no evento em Lisboa. Do restante, outros 33 mil foram direto para o evento: 25 envolvendo questões técnicas e de transmissão dos 3 dias de evento (duas semifinais e uma final), mais 3 dias de ensaios, um para cada um, e 8 mil envolvendo aluguel de uma cabine para o comentarista. Os 31.470 euros restantes foram destinados aos custos com a participação em si: apresentação da canção e custos de viagem para a delegação grega (ARGYRIOU, 2018). Esses valores, embora relativamente pequenos em comparação com os custos gerais do evento, podem ser o divisor de águas para muitos países. Mais de um já declarou pouco interesse em participar (ou voltar a) por motivos financeiros relacionados aos custos do evento. Dos 9 que já participaram e atualmente decidem não participar (Andorra, Bósnia e Herzegovina, Bulgária, Eslováquia, Hungria, Marrocos, Macedônia do Norte, Mônaco e Turquia), 6 já chegaram a alegar razões financeiras para tal: Andorra, Bósnia e Herzegovina, Bulgária, Eslováquia, Macedônia do Norte e Mônaco. O Marrocos participou apenas uma vez, em 1980, ano em que Israel não participou, dado o não-reconhecimento do país à época. A Turquia deixou o festival após 2012, em protesto contra as regras de votação que incluíam jurados, mas mais tarde o diretor-geral da Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) também comentou outras razões para a não participação nem transmissão do evento, em particular a vitória da *drag queen* barbada Conchita Wurst, pela Áustria, em 2014⁷². A Hungria suspendeu a participação em 2010, alegando razões financeiras, mas depois voltou. Em 2020, não deu razões específicas além de justificar usar os recursos para “apoiar diretamente as valorosas produções criadas pelos talentos da música pop húngara”. Embora rumores e uma matéria indicando uma fonte interna tenham especulado sobre a saída estar associada ao fato de que o Eurovision é fortemente ligado ao público LGBT+, e o atual governo da Hungria tenha fortes características conservadoras, os rumores foram acusados pelo porta-voz da presidência húngara de *fake news*. Contudo, ainda assim não foi dada uma

⁷² Com a canção *Rise Like a Phoenix*.

justificativa. Boa parte desses países ainda demonstrou interesse, por parte da emissora ou do público, em voltar.

A emissora e a cidade anfitriãs fornecem o maior investimento para o evento. Dados os custos, uma pergunta frequente na bibliografia e nos artigos jornalísticos é: vale a pena receber o Eurovision? Ou, em outros termos: quais são os benefícios de se receber o Eurovision? Embora sejam relacionadas, a segunda pergunta, mais abrangente, é muito mais interessante para se falar sobre o ESC. Dito isso, portanto, passemos à resposta da primeira pergunta.

A literatura é no mínimo ambígua para falar se vale a pena economicamente recebê-lo. Para os países e cidades que o recebem, os ganhos mais imediatos vêm da geração de empregos e do turismo. No entanto, é raro que o evento em si dê lucro. A exceção aconteceu em Malmö, na Suécia, em 2013, quando os custos de produção e transmissão do evento foram mais baixos que a média, e o evento conseguiu pagar a si mesmo. Se for aplicada uma lógica puramente ou primariamente econômica e economicista, nem todas as pessoas apoiariam a existência de um festival de música de dimensões continentais. Mas, mesmo nesse caso, estudos como o de Fleischer e Felsenstein (2002) advogam que o Eurovision é economicamente benéfico no longo prazo. Esse estudo em específico declarou que, em uma situação fora do pleno emprego, o Eurovision cria empregos que também se sustentam ao longo prazo, com o aumento do turismo e a alocação para novas posições na economia.

No fim das contas, essas coisas dependem da variável fundamental de um evento televisionado: audiência. Impulsionar o turismo para os países anfitriões durante e depois do evento requer atraí-los. Isso também funciona para o quarto ponto do financiamento. Patrocinadores patrocinam um evento em nome da publicidade recebida, e ingressos são comprados porque o evento vale a pena. Com exceção do público pagante no evento, todos os outros financiadores estariam interessados, de alguma forma, em divulgar(-se). Por outro lado, como dito anteriormente, não parece justo nem interessante reduzir o Eurovision ao seu custo para entender se “vale a pena” recebê-lo. Há benefícios e racionalidades extraeconômicas diversos que devem ser tratados com relevância, pois são o cerne desta dissertação. Andersson e Nedomysl (2010), ao estudar a competição municipal sueca para receber o Eurovision em 2009, descreveram diferentes vantagens econômicas, benefícios sociais e efeitos psicológicos intencionados na recepção do evento e notaram que havia diferentes racionalidades e objetivos em jogo, e que a econômica era menos importante. Por exemplo, notaram a busca de fornecer entretenimento para a população da cidade, criando uma atmosfera de glamour e alegria para a cidade, não apenas pelos ganhos turísticos. Obviamente, dados os objetivos

desta dissertação, deve-se mencionar a possibilidade de um evento como tal servir como um símbolo da configuração ou do fortalecimento de um espaço cultural, na possibilidade de contribuição da sensação de comunidade e na possível configuração como integração cultural e seus próprios benefícios.

Com todos esses fatores, é possível ler o Eurovision não apenas como uma ferramenta de fortalecimento da integração ou de um espaço cultural europeu, mas como, de certa forma, um microcosmo da própria Europa, propício para entender dinâmicas políticas e culturais nos estudos europeus. O Eurovision reflete a Europa porque não é paralelo a ela. Enquanto se constrói como um fenômeno de cultura própria, ele só faz isso porque também se adapta e, em algum grau, reflete os acontecimentos da sua política. Isso inclui o fortalecimento de governos marcadamente conservadores que optam por sair (Hungria e Turquia); a expansão do regime liberal-democrático a partir dos anos 1990, com a entrada de novos membros; as maiores identificações culturais e as maiores disputas territoriais (Armênia e Azerbaijão, Rússia e Ucrânia); os limites dos consensos políticos e éticos (Ucrânia versus Palestina); a gradual abertura dos países participantes às populações e temáticas LGBT+; e a evolução do gosto cultural de massa europeu e quais gêneros o influenciaram, entre tantos outros. Não é diferente no caso da integração. O Eurovision tem evoluído e se expandido desde mais ou menos o mesmo centro do processo integracionista europeu, embora sempre com mais países. A entrada e a saída são mais fáceis, menos custosas e mais frequentes no ESC que num processo complexo e estrutural como a União Europeia. Sua expansão conta com um processo de democratização e transparência ainda imperfeito, além da construção de uma cultura própria que tenta fortalecer a sensação de “sou europeu”, mas também criar uma única, de “sou eurofã”. Portanto, falar de festivais da canção pode ser falar em formas de se criar integração cultural ou fortalecer um espaço cultural, mas também, caso o festival ganhe importância e diálogo sociais significativos, isso também significa haver um espaço a mais de compreensão das dinâmicas político-culturais que o permeiam. Na América Latina ou na Ibero-América, não houve um festival que tomasse as proporções e a importância que acabou tomando o ESC. Por esse motivo, o que se estudará nas seções seguintes é uma coleção de festivais que tiveram lugar na Ibero-América ou em pontos dela e permitem ilustrar outras formas de se fazer festivais, além de ensinarem sobre aspectos musicais e festivaescos da região e de seus países. A seção seguinte, no entanto, não diz respeito a um festival, mas sim a um fenômeno. Ao passo que não houve um festival latino-americano com tanto impacto quanto o Eurovision, dar-se-á destaque para o fenômeno musical que uniu pessoas de vários

países e que ajuda a compreender alguns aspectos dos festivais selecionados e da relação entre América Latina e Espanha: a Nova Canção Latino-Americana.

5.2 A NOVA CANÇÃO E SUA INSERÇÃO NO MUNDO A PARTIR DO CASO CATALÃO

Enquanto a ditadura civil-militar levava seus primeiros anos instalando-se no Brasil, em 1967 o governo revolucionário cubano recebeu cantores latino-americanos e de outros países alinhados à esquerda política para o I Encontro da Canção de Protesto, em Cuba. No mesmo ano, Víctor Jara lançava seu primeiro álbum, titulado com seu nome, enquanto, do outro lado do Atlântico, Joan Manuel Serrat lançava seu primeiro LP, “Ara que tinc vint anys”, um ano antes de causar polêmica na Catalunha por começar a cantar em castelhano. Todas estas histórias se conectam de alguma forma. Embora o ano de 1967 não seja o primeiro importante para esta narrativa, ele foi escolhido por sua representatividade para a história do fenômeno transnacional conhecido em termos gerais como a “Nova Canção” — com seus nomes específicos em cada país.

O fenômeno da Nova Canção engloba diferentes partes que, conquanto tenham continuamente dialogado entre si ao longo das décadas, também conservam propriedades nacionais que as fazem poder ser consideradas uma a uma. Nesta seção, pretende-se estudar questões envolvendo a transnacionalidade da Nova Canção, sua relação com conceitos regionais e seu papel para a concepção de uma “música latino-americana”. No entanto, acredita-se que a compreensão da transnacionalidade e da latino-americanidade da Nova Canção só pode ser completa com a inclusão e a discussão do conceito de Ibero-América e o que ele acarreta. Isso se deve pela presença de conexões visíveis entre o fenômeno da Nova Canção na América Latina e a Nova Canção catalã. A inserção histórica da Nova Canção Latino-Americana nos contextos que a circundam indica que o fenômeno é mais bem compreendido a partir de círculos não concêntricos que, antes de adquirir escala global, podem incluir a Catalunha — e, conseqüentemente, o conceito de Ibero-América. Mesmo assim, a própria identidade latino-americana, como construto histórico, tem peso para explicar a separação entre os fenômenos musicais no Chile, no Uruguai e em outros países, e o fenômeno do outro lado do Atlântico. Isso se dá porque os músicos da Nova Canção, alinhados dentro de um contexto de esquerda no qual conceitos como “povo” e “revolução” eram importantes, tinham projetos e ideais vinculados à sua produção artística que incluíam as relações entre o nacional (as raízes culturais do povo) e o transnacional (em última instância,

a revolução ou a emancipação dos povos em termos gerais). Esse fenômeno pode ajudar a ilustrar tanto a separação quanto a aproximação da música feita na América Latina com aquela feita do outro lado do Atlântico.

Aqui, portanto, busca-se estudar, no contexto da(s) Nova(s) Canção(ões) nos anos 1960 e 1970, a formação de conexões, projetos e mentalidades transnacionais, particularmente aquelas que reforcem ou trabalhem o conceito de América Latina e aquelas que incluam ou dialoguem com a Nova Canção ou, eventualmente, outros fenômenos no mundo. Objetiva-se pensar, de forma mais esquemática, como a Nova Canção se insere em contextos regionais e como isso pode ajudar a lançar uma luz sobre a relação entre música e identidade latino e ibero-americanas. Para isso, em primeiro lugar há uma breve contextualização da Nova Canção e de eventos importantes para a transnacionalidade do movimento entre os anos 1960 e 1970. Em seguida, a partir de comentário sobre a literatura, se analisará como foram criadas conexões transnacionais entre autores e países na música de protesto centrada na América Latina, com destaque também à presença da Nova Canção catalã na América Latina na época. Posteriormente, os conceitos de América Latina e Ibero-América serão trazidos para o foco da análise, favorecendo como os artistas e a literatura usam ou leem essa identidade. A Nova Canção como círculos não concêntricos será, então, uma forma de se compreender parte do fenômeno musical latino-americano na segunda metade do século XX.

5.2.1 Contextualização histórica

A Nova Canção foi um movimento de movimentos. Descrito por Fairley (1984) como um termo guarda-chuva para vários movimentos com particularidades culturais e nacionais, relacionados ao redor de princípios comuns, o termo foi primeiramente debatido como uma das possibilidades de designação da música feita dentro do contexto do I Encontro da Canção de Protesto (I Encuentro de la Canción Protesta, no original em espanhol). Os artistas ali reunidos, que incluíam músicos advindos de 15 países das Américas, da Europa, da Ásia e da Oceania, participaram de uma série de atividades e apresentações e emitiram uma resolução acerca de temas discutidos durante o Encontro (Gomes, 2013; Ossorio, [1967] 2014).

O fato de o país anfitrião ter sido Cuba ilustra bem um dos principais fatores que uniam aqueles músicos e que ajudam a definir a Nova Canção: o alinhamento (mais ou menos comprometido) com as esquerdas e as lutas populares. A Nova Canção Latino-americana surgiu intrinsecamente ligada a esses movimentos de esquerda, e, portanto, se insere dentro de um rico contexto político-ideológico engajado internacional e regional, além de ser parte ativa

da história política nacional dos países em que ocorreu. Nesse sentido, além de fruto de sua época, esses fenômenos buscavam mudar politicamente essa época que os formava.

No plano internacional, a Guerra Fria gerou ápices de tensão durante os anos 1960, especialmente durante a Crise dos Mísseis de Cuba, em 1962. A Revolução Cubana ou processos semelhantes pareciam, pelas esquerdas latino-americanas, possíveis de serem exportadas ou divulgadas. No resto do continente, uma juventude idealista, presente em convolutos acontecimentos políticos em seus países e no mundo, via no povo a ideia de mudança social que procurava (VELASCO, 2007). Por isso, um elemento muito característico da Nova Canção é a busca das raízes culturais populares de cada um dos países em que esses fenômenos surgiram. É no povo e no popular que tanto o nacional quanto o transnacional entram em relação, o que será discutido posteriormente.

Nesse contexto altamente político, a Nova Canção surge como tendência musical e ferramenta política. Gomes (2013) e Velasco (2007) veem o Encontro da Canção de Protesto em Cuba como um ponto de inflexão em que essa inclinação política foi confirmada e apoiada. A música seria, além de seu valor artístico, uma arma na emancipação dos povos e, possivelmente, uma arma da revolução. Embora a qualidade técnica fosse imprescindível para os presentes (OSSORIO, 2014), ela não era suficiente num contexto de busca pela transformação social que guiava os músicos da Nova Canção.

Por um lado, pode-se ler essa relação intrínseca que vê a música como ferramenta como um limitante temático. Ainda assim, essa mesma relação abriu as portas para uma série de cooperações transnacionais, e a busca pela qualidade técnica fez com que a Nova Canção não se transformasse em puramente panfletária, mas, pelo contrário, alcançasse grande valor para além do puramente político, e muitos de seus nomes entrassem para a história musical de seus países e da região latino-americana. Ademais, como a Nova Canção é indissociável do contexto político e cultural dos países em que surgiu, explica-se como aqui preferiu-se classificá-lo como um “movimento de movimentos”. Este termo parece exemplificar bem a pluralidade interna e específica a cada país, que inclusive conta com nomes diferentes, e os pontos de união e cooperação entre eles. No caso do Chile, por exemplo, o nome *Nueva Canción* é o mais usado, enquanto em Cuba usa-se *Nueva Trova* e, na Argentina, o movimento foi nomeado como *Nuevo Cancionero*. No Brasil, músicos com associações à Nova Canção, por suas participações e regravações, (como Milton Nascimento e Chico Buarque) participaram também de gêneros e movimentos próprios ao país, como a Música Popular Brasileira.

Napolitano (2010) ainda aponta Geraldo Vandré como possivelmente o artista brasileiro que mais se aproximou da Nova Canção em termos de gênero. Partindo da Nova Canção como música de protesto, classificou o álbum *Canto Geral* como mais próximo do padrão da Nova Canção Latino-Americana por apresentar

harmonias consoantes básicas, melodias contrastantes e pungentes, predomínio de gêneros rurais, temas poéticos portadores de uma mensagem política mais “explícita”, na qual os motes poéticos funcionam como verdadeiras “palavras-de-ordem”, e não como base para o desenvolvimento de narrativas impressionistas (p. 231).

Para ele, a MPB se diferencia e se afasta da música de protesto exatamente pela maior sutileza no engajamento e menor apego a certos temas. No entanto, ainda assim, a presença de grandes cantores e compositores da MPB em diálogos com a Nova Canção, além do próprio álbum de Vandré, ajuda a entender o papel do Brasil nesse diálogo. Mais comentários sobre MPB serão feitos na seção 5.3.

Considerando-se a luta contra a opressão e o imperialismo, percebe-se um dos fatores de aglutinação ou aproximação de artistas dedicados a um resgate cultural nacional a partir de uma causa comum. Segundo Gomes (2013), essa música engajada começou a ser gestada no Cone Sul: partindo da Argentina, do Uruguai e do Chile no começo dos anos 1960 e, posteriormente, ganhando novos alcances ao mesmo tempo em que se fazia um projeto transnacional, conforme os músicos da Nova Canção propunham cooperações a partir de uma identidade comum que, como dito, vinha da luta popular e da ideia de mudança social. Velasco (2007) também nota essa proposta de identidade, embora critique uma suposta superficialidade desse projeto latino-americano, baseado, segundo a autora, numa suposição do que deveria ser o povo, que acabava por dar menos relevância às diferenças de percepção de mundo de cada parcela nacional.

Com ou sem essa interpretação negativa da concepção de povo dos artistas envolvidos, a Nova Canção só pode ser compreendida se diferentes fatores forem cruzados: os contextos mundial, regional e nacional. Por ter uma natureza tão política e tão conscientemente direcionada ao povo, os contextos dessas diferentes instâncias são vitais para a compreensão completa da Nova Canção e de cada manifestação desse movimento. Não cabe ao escopo aqui delimitado esgotar as relações nacionais de cada uma, mas, a título de exemplo e contextualização, algumas questões serão mencionadas. Gomes (2013) separa os períodos de transnacionalidade da Nova Canção entre 1963 e 1976 a partir de fenômenos concretamente inseridos em contextos políticos nacionais, particularmente no caso chileno.

As divisões de Gomes são marcadas por dois eventos políticos externos ao movimento da Nova Canção e um interno. Partindo de 1963 como o lançamento das bases para as conexões transnacionais a partir do surgimento de movimentos em Argentina, Uruguai e Chile, ele considera 1967 o marco de uma nova fase pelo Encontro da Canção de Protesto ocorrido em Cuba. Essa nova fase da transnacionalidade, durando entre 1967 e 1969, foi pautada a partir do Encontro. No entanto, deve-se notar que o foco do estudo do autor são as conexões transnacionais latino-americanas da Nova Canção, embora o Encontro tenha recebido convidados de países da Europa, América do Norte e Ásia.

O Encontro é um de dois eventos concomitantes que aconteceram na ilha caribenha, sendo o outro a Primeira Conferência de Solidariedade dos Povos da América Latina (Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de América Latina, no espanhol), que lançou a Organização Latino-americana de Solidariedade (OLAS). Assim, inclui-se o Encontro num contexto da política internacional cubana de consolidação e exportação da experiência revolucionária (FURTAK, 1985). Mais que uma proposta idealista de levar a revolução a outros povos oprimidos, essa política também era uma forma de Cuba criar uma rede de aliados perante a constante ameaça dos Estados Unidos, cujas proximidade e relações históricas com a ilha criavam uma presença perigosa. Assim, durante os anos 1960, Cuba engajou-se em ampliar o diálogo com países do dito Sul global⁷³. Embora a luta armada fosse considerada a principal ferramenta na revolução, a música como forma de conscientizar e fazer um apelo ao povo teve suficiente destaque para que fosse criado o Encontro. De acordo com sua resolução final, a música, por exemplo, poderia alcançar as massas por chegar a lugares onde o analfabetismo costumava ser um impedimento (OSSORIO, 2014). Também na resolução final, podem-se destacar dois trechos interessantes para comentário:

[...] Em consequência, a canção deve ser uma arma ao serviço dos povos, não um produto de consumo utilizado pelo capitalismo para aliená-los. Os trabalhadores da canção de protesto têm o dever de enriquecer seu ofício, dado que a busca da qualidade artística é em si uma atitude revolucionária.

A tarefa dos trabalhadores da canção de protesto deve desenvolver-se a partir de uma tomada de posição definida junto a seu povo frente aos problemas da sociedade em que vive. [...]

Apoiamos a Revolução Cubana, que apontou o verdadeiro caminho que devem tomar os povos da Ásia, da África e da América Latina para libertar-se e nos

⁷³ Também vale a pena mencionar a Conferência Tricontinental e a fundação da Organização de Solidariedade dos povos da Ásia, África e América Latina (OSPAAAL) em 1966, igualmente encabeçadas pelo país hispano-caribenho.

sentimos honrados de que Cuba tenha sido a sede do Primeiro Encontro da Canção de Protesto. (OSSORIO, 2014, p. 187, tradução nossa)⁷⁴.

Ao apoiar especificamente a revolução como caminho para Ásia, África e América Latina, os cantores que assinaram a resolução demonstraram observar uma divisão centro-periferia do mundo e alinharam-se com o projeto de política internacional cubano comentado acima. De fato, também no documento, a luta contra o colonialismo e especificamente o imperialismo norte-americano é mencionada. Em outros pontos do documento, no entanto, menções mais gerais à luta dos trabalhadores tomam parte, além de um apoio à luta do povo negro nos Estados Unidos. É possível inferir que essa questão existe pela presença de cantores presentes vindos de países do Norte global, incluindo dos Estados Unidos. Assim, podemos levar em conta que, embora haja uma luta global, a opressão do imperialismo e do colonialismo ganham destaque e, portanto, há uma divisão regional do mundo. Outro ponto a ser mencionado é a colocação do músico como “trabalhador da canção”, incumbido do dever de buscar a qualidade artística, e da canção como ferramenta revolucionária.

Acerca do Encontro, cabe ademais mencionar a própria discussão do termo usado. Embora a resolução siga mencionando a “canção de protesto”, houve uma discussão de qual seria o melhor termo para descrever o que era produzido por aqueles “trabalhadores da canção” ali reunidos. E Raimon, o cantor espanhol presente, explicitou que defendia o termo “Nova Canção” e era contrário ao termo “canção de protesto”, porque parecia limitado para definir um fenômeno sociológico de escala mundial. Para ele, como também havia fenômenos de Nova Canção em lugares como a Catalunha e a Itália, esse termo podia ser usado para alcance global. A verdade é que, mais que um representante espanhol, Raimon é um cantor valenciano e, como tal, fazia parte da Nova Cançó, estando a língua valenciana diretamente ligada ao catalão. É igualmente importante notar que, na época, a Espanha estava subjugada pelo regime franquista. O movimento da Nova Cançó catalão protestava contra o regime fascista e, principalmente, pelo uso oficial da língua catalã. Nesse contexto, para Raimon, o

⁷⁴ “En consecuencia, la canción debe ser un arma al servicio de los pueblos, no un producto de consumo utilizado por el capitalismo para enajenarlos. Los trabajadores de la canción de protesta tienen el deber de enriquecer su oficio, dado que la búsqueda de la calidad artística es en sí una actitud revolucionaria. La tarea de los trabajadores de la canción de protesta debe desarrollarse a partir de una toma de posición definida junto a su pueblo frente a los problemas de la sociedad en que vive. [...] Apoyamos la Revolución Cubana, que há señalado el verdadero camino que deben tomar los pueblos de Asia, África y América Latina para liberarse y nos sentimos honrados de que Cuba haya sido la sede del Primer Encuentro de la Canción Protesta”.

termo “*Nueva Canción*” representaria um movimento global que já estava ocorrendo espontaneamente da América Latina à Europa.

De volta à divisão proposta por Gomes (2013), a Nova Canção na América Latina atingiu uma nova fase em sua transnacionalidade a partir de o começo e do fim de um fenômeno político fundamental para a história das esquerdas na América Latina: a eleição de Salvador Allende e o governo da Unidade Popular (UP) no Chile. A participação dos artistas da Nova Canção Chilena na campanha e no governo da UP é largamente documentada e estudada, compondo um marco importante no engajamento político dos cantores do movimento, embora ele sempre tenha sido claro e explícito (FAIRLEY, 1984; ROLLE, 2000; SIMÕES, 2011; GOMES, 2013; SCHMIEDECKE, 2015; AQUINO e VOLTAIRE, 2017; RAMOS, 2018).

A campanha de Salvador Allende contou com um projeto cultural específico do qual largamente participaram os músicos da Nova Canção Chilena. Cantores como Victor Jara, Ángel Parra (esse segundo tendo participado do Encontro em Cuba no ano de falecimento de sua mãe, a também cantora Violeta Parra) e grupos como Inti-Illmani e Quilapayún estiveram diretamente alinhados com a proposta da Unidade Popular. Com o Encontro em Cuba e a campanha de Allende, a Nova Canção Latino-Americana, simbólica e concretamente, passou de um período mais focado no protesto como denúncia das desigualdades e elevação do povo para um engajamento político mais direto em suas canções (Gomes, 2013). Não por menos, o golpe de 11 de setembro de 1973 marcou uma crise da Nova Canção Chilena graças à perseguição de seus membros. Além das prisões e exílios, o assassinato de Victor Jara é possivelmente o fato mais lembrado desse período da Nova Canção Chilena, e um dos mais lembrados de todo o período pinochetista.

5.2.2 Nacional, latino-americano e internacional

A transnacionalidade da Nova Canção não parou no I Encontro da Canção de Protesto, nem mesmo começou com ele. Em verdade, ela estava presente até mesmo nas letras das canções de vários artistas latino-americanos, imiscuindo-se, portanto, também no produto final dos “trabalhadores da canção”. A preocupação com o resgate popular e nacional não foi um impedimento para o reforço da identidade latino-americana, que teve no movimento uma das principais plataformas da época. Há coisas que podem ser mencionados para ilustrar a conectividade desse fenômeno: a existência de canções cujo tema era algum tipo de identidade regional; a grande presença de regravações entre artistas associados à Nova

Canção; a presença e o trânsito internacionais desses artistas; e o discurso, fora das próprias canções, que os artistas faziam em defesa da união entre povos e regiões, entre outros.

Com relação ao primeiro tópico, algumas canções merecem destaque, começando por *Canción para mi América*, de Daniel Viglietti (Uruguai). Cantada inclusive em 1967, durante o Encontro da Canção de Protesto, a canção é um dos exemplos mais citados na literatura de canção de protesto e de referencial da transnacionalidade do movimento. Ogas Jofre (2013), analisando a música, nota uma estrutura formal de motivos rítmicos apropriados da tradição popular da canção espanhola junto de traços de modos indígenas. Tematicamente, nota uma ligação intertextual com *Camino del Indio*, do argentino Athaulpa Yupanqui. Na canção, que começa com o apontamento de que o indígena americano mostrará o caminho da libertação e da luta para o continente, a luta por libertação passa por “sem mais patrões para mandar” (tradução nossa)⁷⁵, terminando dizendo que “A guitarra americana / lutando aprendeu a cantar” (tradução nossa)⁷⁶.

O termo “América” também aparece na *Canción con Todos*, famosamente interpretada por Mercedes Sosa, com letra de Armando Tejada Gómez e música de Cesar Isella, embora essa América seja localizada no Sul (“Saio a caminhar / pela cintura cósmica do Sul”) (tradução nossa)⁷⁷. Os lugares americanos citados na letra são, em ordem, Alto Peru, Bolívia, Brasil e Chile, todos na América do Sul. A música tem a intenção de criar a ideia de povo americano e também exalta uma revolta futura, mencionando um grito “Destinado a crescer e estalar” (tradução nossa)⁷⁸. A presença de temas naturais aqui acontece em associação com vocábulos vinculados ao corpo humano, fazendo com que a América seja personificada no eu-lírico, que posteriormente se une a “todas as vozes, todas” (tradução nossa)⁷⁹. Ao fazer isso, a música une essas vozes em direção a um objetivo comum e reforça essa identidade “americana” intimamente vinculada ao Sul, o que subentende a exclusão de, no mínimo, Estados Unidos e Canadá.

Pode-se ainda mencionar a *Canción por la Unidad Latinoamericana*, do cubano Pablo Milanés, e *Soy Loco por Tí, América*, composta pelos brasileiros Gilberto Gil e José Carlos Capinan a pedido de Caetano Veloso, ambas com uma forte relação entre Brasil e Cuba. A

⁷⁵ “patrones no más mandar”.

⁷⁶ “La guitarra americana / peleando aprendió a cantar”.

⁷⁷ “Salgo a caminhar / por la cintura cósmica del Sur”.

⁷⁸ “Destinado a crecer y estallar”.

⁷⁹ “Todas las voces, todas”.

⁸⁰ Esse artifício lírico para vincular o povo à terra da região e ressaltar as qualidades naturais do território mantém-se forte até os dias de hoje. Pode-se mencionar a música *Lationamérica*, do duo portorriquenho Calle 13, que possui a mesma figura de linguagem.

primeira, como o próprio nome diz, usa o termo América Latina, enquanto a segunda prefere o termo América. *Canción por la Unidad Latinoamericana* foi regravaada por Milton Nascimento com participação de Chico Buarque em seu “Clube da Esquina 2” (1978), mesmo álbum que contou com uma versão de *Casamiento de Negros*, de Violeta Parra. A letra, no entanto, é bem mais sutil que o título, preferindo versos mais gerais sobre o caminho da história e do povo, sem precisar de referências diretas à identidade ou mesmo à palavra América Latina. No caso de *Soy Loco por Tí, América*, gravada originalmente em 1968, a canção foi composta para ser uma homenagem a Che Guevara, o revolucionário argentino símbolo da Revolução Cubana. Ela exemplifica a participação do Brasil neste circuito de “conexões transnacionais”, nos termos de Gomes (2013).

Além das composições originais, o número de regravações e participações conjuntas foi muito expressivo entre os integrantes da Nova Canção, fato também apontado por Caio de Souza Gomes. Essas participações mostram a intenção da transnacionalidade para além de uma ideia. Afinal, como a música é uma ferramenta da prática política, a união entre povos também não pode ficar apenas no plano das ideias. Em verdade, até mesmo em sua fundação o movimento argentino era latino-americanista. *O Nuevo Cancionero*

colocava desde o momento de sua criação a possibilidade de buscar diálogos que superassem os limites nacionais, que superassem fronteiras e pusessem a canção argentina em contato com as demais produções do continente, de modo a não só receber influências, mas também a influenciar o desenvolvimento de propostas de renovação da canção popular em outros países. O movimento surge, assim, com uma proposta “latino-americanista”, apontando para a possibilidade de construção de um movimento com características transnacionais (GOMES, 2013, p. 36).

Diante de um ambiente tão orientado para a América (Latina) e da proposta de união na luta contra o imperialismo, perguntar-se o papel de outros conceitos pode trazer novas reflexões. Para esta dissertação, a Ibero-América será o recorte importante a ser incluído e a forma de entender a inclusão de outras “Novas Canções” na compreensão desse movimento guarda-chuva, em vistas de se contribuir para uma esquematização desse movimento, sem, claro, tirar o peso factual da identidade latino-americana no que é, enfim, a Nova Canção *Latino-Americana*.

A Ibero-América, como conceito que inclui os países de fala espanhola e portuguesa no continente americano e na Península Ibérica, convida a refletir sobre a relação desses países. No entanto, como movimento transnacional de músicos, não de governos, a canção de protesto uniu sentimentos em comum (evidenciados pelo *I Encontro*) de emancipação e luta contra a opressão. Ao mesmo tempo em que o Brasil passava por uma ditadura, Espanha e Portugal também eram governados pelos únicos regimes militares da Europa Ocidental. E é

durante o Franquismo que surge a Nova Cançó, alguns anos antes dos nascimentos da Nova Canção Latino-americana. Embora haja uma clara separação entre as duas coisas, vinda do próprio reforço à identidade latino-americana de um lado e catalã de outro, as duas histórias são conectadas e se influenciaram. Ao detalhar as influências musicais que levaram ao surgimento da Canción Protesta⁸¹ uruguaia, Bordolli e Malán (2017) comentam sobre a música espanhola:

O movimento que começa na Espanha em finais da década de 1950, com a ‘Nova Cançó Catalã’ liderando, se vincula cedo com cantores-compositores uruguaios. No Uruguai, duas figuras sobressaem por sua popularidade: Joan Manuel Serrat e Paco Ibáñez. Ao mesmo tempo em que se aprofunda a relação com algumas das grandes figuras precursoras do chamado Canto Popular Uruguaio que acabariam por exilar-se, em especial Serrat se relaciona com Alfredo Zitarrosa, e vários criadores espanhóis, quando a censura já diminui no final da ditadura, fazem repetidas viagens ao país (p. 45, tradução nossa)⁸².

A proximidade dos catalães e sua influência na América Latina, além da existência de outros indicadores de conexão, como a alta presença dos cantores (com destaque a Joan Manuel Serrat) na região latino-americana, participações e regravações, fica um pouco surpreendente dada a pouca menção dessa proximidade em estudos da Nova Canção. O caso de Joan Manuel Serrat fica evidente com a existência de produções como *El Sur También Existe*. Sua história de presença física e artística na região latino-americana vai além de *tours*. Deixou explícito, até mesmo em sua última visita através do Atlântico, no final de 2022, que sempre declarou apoio ao governo Allende e que, hoje, apoia Gabriel Boric, atual presidente do Chile, e comemorou a vitória de Luís Inácio Lula da Silva contra Jair Bolsonaro, no Brasil (GILBERT, 2022).

Ainda que seja a mais intensa, reitera-se que a relação entre Serrat e a América Latina não foi a única no contexto da Nova Cançó. Outro exemplo já citado foi Raimon, presente no *I Encontro* e um dos primeiros a mencionar o termo Nova Canção no evento que acabou lançando o nome para o movimento. Se mais nada, ao menos Raimon influenciou no próprio nome do objeto de estudo. Mas, claro, sua declaração em 1967 vai mais além: ela inclui a *Nueva Trova* cubana, a Canção de Protesto uruguaia, o *Nuevo Cancionero* argentino e os outros movimentos latino-americanos dentro de um mesmo fenômeno que, para ele, era

⁸¹ Esse é o nome dado para o movimento uruguaio associado à Nova Canção Latino-Americana.

⁸² “El movimiento que comienza en España a fines de la década de 1950, con la «Nova Cançó Catalana» a la cabeza, se vincula de manera temprana con cantautores uruguayos. En Uruguay dos figuras sobresalen por su popularidad: Joan Manuel Serrat y Paco Ibáñez. Al mismo tiempo que se profundiza la relación con algunas de las grandes figuras precursoras del llamado Canto Popular Uruguayo que debieron exiliarse, en especial, Serrat se relaciona con Alfredo Zitarrosa, y varios creadores españoles, cuando la censura ya disminuye al final de la dictadura, hacen repetidos viajes al país”.

global. Essa declaração é a perfeita ilustração da forma como a Nova Canção buscou conciliar o nacional e o transnacional: ao passo que cada artista possuía suas próprias intenções políticas e culturais, imersas no contexto nacional de onde vieram, conceitos gerais permeavam-nos a ponto de gerarem as manifestações em nome dos sul-americanos, latino-americanos e do povo oprimido global. Ao autor, lhe parece que essa proximidade adiciona para o fenômeno uma nova camada possível de análise a ser esquematizada. Há algo que diferencia a relação entre Nova Canção catalã e Nova Canção Latino-americana da relação entre a Nova Canção e outros movimentos, pondo a Nova Canção, se não no meio do caminho, ao menos um pouco mais próxima, inserida num “seguinte conjunto” no movimento de movimentos. Nesse contexto, o conceito de Ibero-América aparece como mais fraco, em termos de discurso e identidade, que o conceito de América Latina, mas ainda assim podendo ser usado para entender relações culturais com mais complexidade. Afinal, na pesquisa não se encontrou nenhuma menção a movimentos de canção de protesto, Nova Canção ou similares no Haiti, por exemplo, latino-americano, mas não ibero-americano.

5.2.3 Esquematização do fenômeno

O que se propõe aqui, a partir dessa reflexão, é o uso do conceito de “círculos não concêntricos” para explicar o fenômeno *lato sensu* da Nova Canção, aqui referido como *lato sensu* para remeter-se à proposta original de Raimon em 1967: a inclusão de vários fenômenos que, de alguma forma, acharam no *I Encontro da Canção de Protesto* um ponto de inflexão. Reconhece-se que esse nome não é consensual, e não se pretende ser. A contribuição principal desta seção é a sistematização da compreensão desses vários fenômenos, para articular melhor os conceitos de Ibero-América e Latino-América na música da segunda metade do século XX, não uma nova terminologia para um assunto tão estudado.

A ideia de círculos não-concêntricos vem do fato de que não há centro no fenômeno da Nova Canção. Diferentes autores e cantores apontaram como os movimentos surgiram de forma quase espontânea em diferentes países. Sem um epicentro do qual irradiar influências, uma história conectada ou cruzada parece ser mais indicada para a compreensão da Nova Canção. Mesmo assim, a forte presença de um pensamento regional e coletivo entre os “trabalhadores da canção de protesto” indica a riqueza de se pensar essas conexões a partir de círculos que compreendem um ao outro. Um primeiro círculo compreende os movimentos dentro da América Latina, mas não distingue nenhum deles como central. Pela ausência de

centro, talvez fosse ainda melhor representar a Nova Canção Latino-Americana como uma elipse e seus diferentes focos.

Contendo essa primeira elipse de movimentos, está mais um conjunto, dessa vez ibero-americano, pondo em conta e evidência as relações entre a Nova Canção Latino-Americana e a Nova Canção catalã. Dessa forma, reforça-se a diferença entre as duas, mas, ao invés de uma barreira que dificulta ou invisibiliza as relações entre as duas, cria-se uma ponte que permite entender a história de forma mais conectada.

Especula-se, a partir da pesquisa, do estudo das fontes e das músicas, que a separação factual e acadêmica dos dois fenômenos tenha se dado pela própria identidade. Há contextos surpreendentemente parecidos entre a América Latina e a Catalunha da Espanha franquista, inclusive a presença de uma ditadura opressiva na segunda metade do século XX, como aconteceu com toda a região ao sul do Rio Grande, com exceção do México e da Costa Rica. Mesmo assim, os cantores latino-americanos cantavam para a América — e Joan Manuel Serrat cantava sobre um Sul do qual não fazia parte — porque a identidade latino-americana ganha materialidade conforme o discurso se consolida e vai sendo construído. Afinal, o fato de algo ser socialmente construído não muda o fato de que ele é, no fim, construído: transforma-se em estrutura social e existe. Assim, o estudo da Nova Canção na segunda metade do século XX é uma prova da importância e do impacto da identidade latino-americana como definidora de uma região com contorno próprio, a partir do qual os próprios artistas pensam suas identidades, acabando por reforçá-la.

Há ainda a questão da identidade no anti-imperialismo. A resolução final aprovada em Cuba em 1967 direciona essa identidade separadamente aos povos de Ásia, África e América Latina, mas também se direciona de forma mais geral, já que todos os signatários são considerados trabalhadores da canção e devem se direcionar às massas para a revolução. Nas músicas analisadas, a luta contra a opressão e o imperialismo é uma das principais bases para a identidade latino-americana. Ora, se esse é o caso, é possível interpretar que a identidade latino-americana para a Nova Canção se insere como um microcosmo de um macrocosmo com a mesma base identitária: a revolução, o povo, a mudança social. Assim, a noção de círculos não concêntricos é capaz de compreender como a identidade da Nova Canção *lato sensu* engloba diferentes camadas de maior ou menor intensidade, mas todas direcionadas ao mesmo tema. Com isso, a América Latina é uma região com características histórico-geográficas comuns detentora de uma identidade própria, mas essa identidade se insere num próximo círculo (ou elipse), mais amplo, que compõe os povos do terceiro mundo, e, depois, os povos oprimidos num geral. Academicamente, essa divisão identitária feita pelos próprios

músicos da Nova Canção pode ter-se intensificado conforme o conceito se cristalizava, dificultando a produção acadêmica de cobrir as relações entre a Nova Canção Latino-Americana e outras novas canções, o que justificaria a baixa presença do tema na pesquisa feita. O próprio conceito de “Nova Canção Latino-Americana” facilita que as pesquisas sobre o tema se restrinjam, obviamente, à América Latina.

Reforça-se, no entanto, que o argumento utilizado não significa, em hipótese alguma, que o termo “Nova Canção Latino-Americana” seja ruim. Pelo contrário, ele pode ajudar a diferenciar e incluir outros fenômenos, que possuem suas diferenças porque os próprios cantores preferiram defini-las como tal, cantando para as regiões com as quais mais se identificavam. Dessa forma, buscou-se contextualizar a Nova Canção Latino-Americana para diferenciá-la da Nova Canção ou de outros fenômenos, mas também porque a contextualização explica como houve pontos de contato entre esses movimentos diferentes. Com isso, chegou-se à conclusão de que a identidade latino-americana foi reforçada pelo movimento da Nova Canção a partir de músicas, colaborações, regravações e projetos ideológicos dentro e fora do Estado-Nação. Não obstante, também se reconhece que há muitas proximidades entre o movimento na América Latina e sua contraparte no Mediterrâneo, tendo um influenciado o outro, inclusive. A partir disso, o caso catalão também pode ser uma ponte para que o esquema de círculos não concêntricos compreenda outras Novas Canções (como a italiana) e movimentos similares. Como isso foge do escopo da dissertação, em que apenas o papel de Espanha e Portugal tem sido estudado em relação à América Latina, isso não será aprofundado. De qualquer forma, em última instância, esses círculos e elipses são uma gradação que pode ser lida de forma contínua ou discreta, mas que têm muitos centros porque muitos foram os povos de onde surgiram esses movimentos. Ao se olhar para a Nova Canção Latino-Americana, parte-se obviamente da América Latina, para daí à Catalunha, a partir de onde vão diminuindo as intensidades das relações. Quando o “centro” é visto de outro ponto, as intensidades são outras. Afinal, “no universo da cultura, o centro está em toda parte”⁸³.

5.3 A “ERA DOS FESTVAIS” NO BRASIL

No Brasil, os anos 1960 acompanharam o surgimento e a popularização de uma instituição: a Música Popular Brasileira. A MPB está diretamente relacionada ao que é

⁸³ Frase de Miguel Reale inscrita no Relógio da Praça do Relógio, no campus Butantã da Universidade de São Paulo.

chamado, no país, de a “era dos festivais”, embora vá muito além dessa era. Entre 1965 e 1969, diferentes festivais na televisão brasileira tiveram destaque e apoio na mídia e entre a população, recebendo e dando palco a vários nomes da música brasileira e internacional, em suas fases internacionais. Esta seção cobrirá com mais destaque a era dos festivais, que nasce em 1965, tem um clímax em 1968, um corte importante em 1969 e um fim completo em 1972. Como adendo, serão comentados rapidamente os festivais de canção brasileiros em décadas posteriores.

A década de 1960 foi musicalmente rica para o Brasil. Diferentes movimentos tiveram seu palco durante aqueles anos. Também foi, num contexto mais geral, uma década altamente convoluta para a história social e política do país: entre ameaças de golpe, protestos massivos, mudanças na forma de governo e, não como ponto final, um golpe no primeiro de abril de 1964, o contexto traz um pano de fundo propício para o surgimento de vários movimentos musicais e canções engajados, além do contexto internacional da Nova Canção já mencionado.

A era dos festivais foi um período de alta concentração e popularidade de festivais da canção (no formato de concursos premiando criações novas) televisionados. Com diferentes formatos decisórios, mas clara predominância da participação do público, os festivais também possuíam diferentes formas de abertura nacional e internacional. O que os unia, de qualquer forma, era essa presença participativa do público, dentro de um espetáculo televisionado e direcionado para ser emocionante, envolvente e, para isso, competitivo (HOMEM DE MELLO, 2003). Conforme comenta Gomes (2013),

Os “festivais da canção”, transmitidos pela televisão, foram o espaço privilegiado para a consagração de artistas como [Geraldo] Vandré e Sérgio Ricardo, mas também possibilitaram o surgimento de uma série de novos artistas, que passaram a representar a linha de frente da canção engajada nacional, como Edu Lobo e Chico Buarque. Foi também no contexto dos “festivais da canção” que Elis Regina se consagrou como grande intérprete, e que surgiu para o grande público Milton Nascimento, duas figuras que, como veremos mais adiante, tiveram papel fundamental, nos anos 1970, para a inserção do Brasil nos diálogos da canção engajada latino-americana.

Os “festivais da canção” foram ainda o espaço privilegiado para o surgimento de uma nova proposta que acabaria por reequacionar toda a discussão sobre os rumos da moderna música popular brasileira, além de trazer novos encaminhamentos para a questão do engajamento político: o tropicalismo (pp. 175-176).

O formato teve início no pouco divulgado I Festival da TV Record, de 1960, com raízes nos concursos para músicas de carnaval dos anos 1930, no Brasil, e no Festival da Canção Italiana, ou Festival de Sanremo. No entanto, apenas em 1965 começou a era dos festivais como um período de grande concentração desse formato, a partir do I Festival da

Música Popular Brasileira da TV Excelsior. Até 1972, Homem de Mello (2003) conta dois festivais na Excelsior, cinco na Record — sendo um deles a “Bienal do Samba” — e sete Festivais Internacionais da Canção Popular, organizados pela cidade do Rio de Janeiro, um veiculado pela TV Rio e os outros pela Rede Globo. Concentrados fisicamente entre São Paulo, Guarujá, Rio de Janeiro e Petrópolis, mais particularmente nas duas capitais, os festivais tinham etapas de seleção dos concorrentes e semifinais antes de uma grande final que anunciasse o vencedor. Entre votos do júri e decisões por aclamação popular, mesmo assim, a figura do público no palco era uma das bases do formato. Cabe ressaltar, no entanto, que, conforme crescia a popularidade do formato festival, diversos outros de menor calibre surgiram pelo Brasil, mas cobri-los fugiria do escopo desta dissertação.

Napolitano (2010) menciona que a era dos festivais está intimamente ligada à MPB, embora não restrita a ela. O crescimento do interesse pela Música Popular Brasileira (classificado pelo autor como uma “explosão”) levou as televisões a incorporarem mais e mais os artistas brasileiros em sua programação musical. Além disso, essa programação musical já existia anteriormente com certa proeminência, como é o exemplo dos artistas estrangeiros trazidos pela Record no começo dos anos 1960. Ainda segundo Napolitano, essa época musical marcava uma transição entre formatos de televisão diferentes, enquanto o anterior, dos anos 1950, se esgotava, mas o dos anos 1970 não surgia por completo. E, portanto, nos anos 1960 foi a música que tomou os holofotes da programação.

A MPB, portanto, foi um dos fatores que levaram a essa explosão, mas ao mesmo tempo cresceu com os festivais em uma relação simbiótica. Ela foi incluída na televisão por sua popularidade, mas expandiu-se a partir da televisão. Como diz Napolitano (2010):

A TV representou não só uma ampliação da faixa etária consumidora de MPB renovada, mas uma ampliação da audiência de MPB nas faixas sociais como um todo, na medida em que a TV era um fenômeno de segmentos médios bem amplos: as classes B e C (que poderiam ser traduzidas como classe média alta e baixa, ainda sem os desníveis de cultura e renda atuais) detinham cerca de 70% dos aparelhos de televisão em São Paulo (p. 60).

A MPB, em seu contexto de criação, buscava aproveitar o nacional e tinha engajamento social e político, mas ali não se limitava e, dada a sua qualidade e seu apelo popular, conseguia agradar juventude, crítica e mercado. Isso não significa, no entanto, que seu crescimento tenha sido fácil ou ausente de contradições. Muito pelo contrário, essa foi sua causa. A historicidade do momento é mostrada pela oposição e pelo conflito entre a MPB e outro movimento importante da mesma época: a Jovem Guarda. Mais internacionalizada e bem menos engajada, a Jovem Guarda também tinha apelo na juventude; era mais afeita a guitarras elétricas e ritmos de influência estrangeira; era mais simples na forma e, para

muitos, seu baixo engajamento era “alienado”. Dado esse contraste, os dois gêneros entraram em conflito na segunda metade da década de 1960, amparados cada um por seus músicos, programas televisivos e empresas relacionadas à mídia. Nomeada após seu programa na TV Record liderado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, a Jovem Guarda lançou o iê-iê-iê, a versão brasileira do rock alegre da época. Enquanto isso, como dito, a MPB também fazia seu caminho pela mídia com programas próprios, além de ter grande proeminência nos festivais. (NAPOLITANO, 2010).

De qualquer forma, mesmo esse embate entre um “nacionalismo engajado” e um “internacionalismo alienado” estava feito sob a égide do mercado e da indústria televisiva no caso dos festivais. Por isso, a pressão pela popularização e pela audiência é um fator importante a ser considerado nesses dois movimentos. No entanto, para motivos desta dissertação, isso pode ser considerado sob a ótica da mediação e da exploração dos limites e possíveis sinergias entre o massivo da audiência e outros fatores (NAPOLITANO, 2010).

E, aos poucos, as emissoras e gravadoras foram-se interessando cada vez mais por aquele formato de sucesso. No começo, com menos atenção. Mesmo com pouca divulgação e impacto, os festivais da TV Excelsior pavimentaram o estilo de canções esperado, depois da vitória de *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, cantada por Elis Regina, no primeiro festival, em 1965. O formato do festival, definido pela emissora, demandava semifinais itinerantes pelas quatro cidades dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro citadas anteriormente. As músicas participantes eram escolhidas por um comitê julgador — que, inclusive, teve de revê-las após a primeira lista ser divulgada e ter incomodado defensores do samba da “Velha Guarda” no Rio — e, durante as eliminatórias, eram escolhidas por um júri selecionado. No entanto, foi na Record que os festivais adquiriram seu maior profissionalismo e representaram o ápice da era dos festivais (HOMEM DE MELLO, 2003).

Cabe notar que, embora fossem o palco da MPB por excelência, nem mesmo a Jovem Guarda ficou de fora dos festivais. Assim como a própria MPB tinha canções mais afeitas ao “formato festival”, músicos de outros gêneros também levavam canções com suas adaptações temáticas e sonoras para funcionarem em festivais cuja demanda era alinhada com a MPB. Para além do contexto dos festivais brasileiros, outro pequeno fato anedótico sobre a Jovem Guarda ajuda a oferecer contexto sobre a inserção da era dos festivais no contexto mundial de festivais. Em 1968 Roberto Carlos foi um dos primeiros não italianos a ganhar o Festival de Sanremo, com *Canzone per Te*, composta pelo italiano Sergio Endrigo, que também a defendeu no mesmo festival. Enquanto nos festivais do exterior predominava a canção romântica como gênero, o Brasil da ditadura dava palco para o engajamento específico da

MPB. Essa dissonância entre as “expectativas nacionais dos festivais” e as “internacionais” ficam mais em evidência no FIC, discutido posteriormente. Porém, foi também o cenário político que influenciou tanto os temas quanto o fim da era dos festivais.

No Festival de Música Brasileira de 1966, também conhecido como II Festival da Record, mais mídias foram envolvidas no processo. Diferentes revistas o divulgaram e diferentes emissoras acordaram em transmiti-lo. Além disso, a indústria fonográfica também se vinculou para disponibilizar as canções em formato fonográfico antes do fim do evento. Profissionalizava-se ainda mais e criava-se uma estrutura mais “industrial” do formato festival. A estrutura da Record, que abrigava grandes programas musicais, permitiu a presença de vários músicos de diferentes grupos de interesse, inclusive a Jovem Guarda. Como o festival foi um sucesso, consideraram que o investimento valeu a pena. Uma diferença importante em relação aos festivais da Excelsior era o caráter essencialmente paulistano do evento: as três semifinais e a final ocorriam na capital paulista. As canções vencedoras foram *Disparada*, composta por Geraldo Vandré e interpretada por Jair Rodrigues, e *A Banda*, composta por Chico Buarque e interpretada por ele e Nara Leão. Roberto Carlos e outros músicos foram vaiados no evento (NAPOLITANO, 2010).

Também sobre o II Festival da Record, Napolitano (2010) comenta que um dos detalhes que marcaram *Disparada* na final foi a performance visual de Jair Rodrigues, altamente expressiva com os braços e similar à de *Arrastão* um ano antes. Dessa forma, o autor marca a existência de um formato direcionado à televisão que ia além da canção propriamente dita. Inevitavelmente, o formato televisivo lança mão do elemento visual, percebe-se. A temática e a sonoridade, referentes à música caipira, refletiam a ideia que se queria passar da cultura popular brasileira.

O III Festival da Record foi ainda mais “produzido” no sentido do controle empresarial do termo. Da seleção dos artistas participantes à ordem de apresentação nas eliminatórias, cada elemento foi motivo de discussão. A tensão também girou em torno de acusações de cantores que compraram ingressos para grupos específicos fazerem coro para suas canções na primeira (Carlos Imperial) e na segunda eliminatórias (Geraldo Vandré), já que a aclamação do público ajudava a decidir as selecionadas para a final, embora a decisão fosse do júri. Apesar dessas acusações, a existência de torcidas organizadas foi um fato para

além do pagamento. O papel do público no festival era de uma força significativa⁸⁴, em que se demonstravam quais músicas eram mais bem recebidas naquele espaço, embora nem sempre com coerência, mas na maioria das vezes alinhada com uma música socialmente engajada (NAPOLITANO, 2010; FREITAS, 2017). Esses fatos ajudam a entender não apenas o lugar que os festivais ocuparam na sociedade da época, mas também a importância de aqueles artistas específicos serem selecionados para que os festivais fossem o sucesso da forma que eram. Embora houvesse novos nomes sendo revelados, que posteriormente iriam virar nomes de peso na música brasileira, o favoritismo girava em torno daqueles nomes conhecidos e amados. Talvez possa se especular que a presença do júri amenizava essa questão e, em teoria, poderia dar mais justiça a estrepantes sem torcida.

Antes de seu quarto festival, a Record ainda capitaneou outro evento competitivo de música em 1968: a I Bienal do Samba. Numa separação por gênero, a Record dava palco para um gênero muito popular, mas que não emplacava muito nos festivais com predominância da MPB. Apesar disso, muitos artistas presentes naqueles festivais, como Elis Regina e Chico Buarque, estiveram presentes, dividindo palco com nomes mais antigos do gênero. (HOMEM DE MELLO, 2003; NAPOLITANO, 2010).

O IV Festival da Record trouxe uma inovação que, em última instância, também contribuiu para o fim dos festivais na emissora devido a seus custos e logística, mas foi descartada logo depois dele: a existência de dois júris. Por pressão de compositores, além do júri “oficial”, um júri “popular” foi composto por pessoas de sete cidades do interior de São Paulo e sete clubes da capital, além de pessoas dotadas de um cupom de votação. Cada júri teve uma lista de vencedores e cada lista ganhou prêmios (HOMEM DE MELLO, 2003). Além do problema com os júris, o festival de 1968 marcou o começo da decadência do formato de festival que marcou a era. Napolitano (2010) aponta dois problemas que levaram a isso: em primeiro lugar, a falência do próprio formato e sua relação com as contradições da MPB: a disputa entre experimentalismo e engajamento, a relação de uma música politizada com a indústria fonográfica, entre outras. Nesse contexto, os festivais ficavam mais repetitivos e perdiam o apelo do público. Para agravar essas contradições, estava o segundo problema: a censura e a repressão da ditadura. O Ato Institucional Nº 5 foi publicado depois

⁸⁴ As vaias do público no III Festival de Música Popular Brasileira fizeram Sérgio Ricardo quebrar o violão ao terminar a interpretação, sendo desclassificado pela emissora, a contragosto dos jurados. Toda a comoção gerou importantes discussões na época sobre o papel do público e sobre a própria mercadologia dos festivais.

do festival, no mesmo mês, mas a censura já cobrava versos e refrãos há um tempo. A partir do AI-5, esse cenário pioraria. Para explorá-lo mais, cobrir-se-á agora o FIC.

Do outro lado da Rodovia Presidente Dutra, 1966 viu o surgimento do que seria o mais duradouro festival da era: o Festival Internacional da Canção Popular, organizado pelo governo da Guanabara para impulsionar o cenário musical e o turismo. Notam-se duas importantes diferenças formais no FIC: primeiramente, o caráter público-privado, dado que foi iniciativa governamental apenas apoiada pelas emissoras. Na primeira edição, a TV Rio decidiu apoiá-lo após ser convidada, enquanto nas seguintes a Rede Globo tomou a frente. Em segundo lugar, havia a existência de duas fases, uma nacional e uma internacional, em que a nacional, composta de semifinais e final, selecionava o representante brasileiro para a fase internacional, composta de músicos convidados de diferentes países, o que dava outro caráter e outros critérios de seleção ao evento (HOMEM DE MELLO, 2003; NAPOLITANO, 2010).

Quando o FIC passou para a TV Globo, foi tratado com bastante autonomia, já que continuava sendo uma promoção do estado da Guanabara. Por ser um festival vinculado a uma cidade, naturalmente a maior parte do júri e das músicas eram, se não da Guanabara, do Rio. Mas cabe notar que o II FIC introduziu cotas modestas para jurados de São Paulo, Bahia e Minas Gerais, e fez algo similar para as canções no III FIC, com 12 músicas para São Paulo (6), Minas Gerais (2), Pernambuco (1), Bahia (1), Paraná (1) e Rio Grande do Sul (1), restando 28 de 40 para o Rio de Janeiro. Além disso, o III FIC também trouxe mais pessoas ligadas à música para jurados, diferente da segunda edição, com jornalistas (HOMEM DE MELLO, 2003). O fenômeno da Tropicália ajudou o III FIC — junto com o IV Festival da Record — a ter um grande impacto cultural, coisa que não se repetiria mais, muito embora ele tenha conseguido ser o festival mais duradouro (NAPOLITANO, 2010).

Por sua vez, o IV FIC e o V Festival de MPB marcaram o começo da respiração por aparelhos da era dos festivais. Foi o último da Record, embora o FIC fosse sobreviver por mais três edições. O V Festival da Record teve como marca a tentativa de, por um lado, reconquistar o público chamando grandes nomes históricos dos festivais, mas, por outro lado, um formato focado na criação de polêmica a todo o custo. Após cada apresentação, a canção passaria por comentários de um “promotor” e de uma “defesa”, para depois ser comentada por cada jurado. A intenção de incentivar a polêmica não foi bem recebida e marcou um fim desgostoso para o que foi o festival mais importante da era. Com menos liberdade dos músicos, o festival foi largamente controlado pelas gravadoras e outras empresas que o patrocinavam, trazendo limitações que diminuiriam a qualidade do evento. Coroando tudo isso estava a repressão da ditadura, que passou a mais explicitamente perseguir músicos e, com

mais força, censurar letras, o que esvaziou os nomes envolvidos (Napolitano, 2010). Já o IV FIC também sofreu pela situação política nacional. Sem a presença de vários nomes, boicotado por artistas exilados e com falta significativa de convidados internacionais, muito por medo ou repúdio ao que no país acontecia, o festival não conseguiu atingir tanto impacto no Brasil, pese a que, entre outras coisas, tenha sido transmitido também pela União Europeia de Radiodifusão em 1970. Aqui, recebeu várias críticas, inclusive sobre sua “san-remização” e a presença demasiada de baladas, sendo criticado por ser muito comercial (HOMEM DE MELLO, 2003; NAPOLITANO, 2010).

Os últimos três FICs sofreram iguais golpes da censura e da repressão. O quinto, já com a Rede Globo em plena consciência das intenções da ditadura em usá-lo como porta-retrato do Brasil para o exterior, foi altamente esvaziado de nomes de peso e, claro, canções com qualquer gota de protesto. Pelo contrário, canções ufanistas marcaram presença. A ditadura pretendia continuar esse uso, mas o VI FIC teve uma reviravolta. Segundo Homem de Mello (2003), houve uma tentativa de garantir a presença de compositores famosos, largamente associados ao protesto contra a ditadura, convidando-os e reservando suas vagas no festival. No entanto, boa parte recusou o convite, e outros tantos deliberadamente esperaram até o último momento, depois de terem aceitado, para recusar sua presença e atestar contra a censura. A repressão ainda seguiu forte no sétimo festival, sob a conivência da Globo. Com a perseguição a artistas e membros do júri, causando dificuldades inclusive na seleção das músicas vencedoras, o Festival foi recheado de eventos desagradáveis, que selaram o fim do FIC junto a baixas de presença, ibope e interesse dos patrocinadores, encerrando, assim, o ciclo principal de festivais da canção no Brasil. Como detalhe, cabe destacar que uma das canções vencedoras da fase nacional, *Diálogo*, composta por Baden Powell e Paulo César Pinheiro e interpretada por Cláudia Regina, Tobias e o próprio Baden, foi ainda participante no Festival da OTI de 1972, tendo saído vencedora.

Assim terminaram os festivais da era dos festivais. No entanto, isso não impediu a Rede Globo de tentar criar outros eventos no formato. Destacam-se os festivais MPB Shell de 1980 a 1982, patrocinados pela empresa petroleira, que, além de receberem músicas brasileiras, também tiveram participações de alguns países da América Latina e de Portugal; o Festival dos Festivais, uma competição musical criada para celebrar os 20 anos da Globo, em 1985, e o Festival de Música Brasileira, celebrado no ano 2000. Perceptivelmente, o impacto cultural dessas iniciativas não foi o mesmo.

5.4 O FESTIVAL OTI DA CANÇÃO

No dia 27 de fevereiro de 2022, Ignacio Elguero, diretor de educação, diversidade cultural e internacional da RTVE, disse que o projeto *Hispavisión* era “a renovação da OTI de alguma maneira” (ELGUERO, 2022, tradução nossa)⁸⁵. A provocação partiu da apresentadora do programa que o entrevistava, também na RTVE. Em outros canais de comunicação que reportaram sobre o anúncio de um festival que cobriria países hispanófonos, Brasil e Portugal, as comparações e referências ao antigo festival continuaram (REDACCIÓN EL HUFFPOST, 2022, ALABADÍ, 2022a).

Motivos não faltam. Tanto o Festival OTI quanto o *Hispavisión* foram inspirados na experiência europeia e ambos reúnem/deverão reunir basicamente os mesmos países, dentro do conceito regional da Ibero-América. Por esse motivo, há poucos fenômenos culturais tão especificamente ibero-americanos a serem estudados na história recente que o Festival OTI.

O Festival OTI da Canção, Festival OTI ou Festival da OTI, aconteceu entre 1972 e 2000, com raízes ainda no Festival Mundial da Canção Latina que teve duas edições, entre 1969 e 1970. Porém, tudo com relação ao evento e sua organizadora, a Organização de Telecomunicações da Ibero-América (nascida em 1971 como Organização de Televisões Ibero-Americanas) está pulverizado, sem fontes acadêmicas a respeito, e fontes primárias escassas, dispersas e muitas vezes pouco acessíveis. Em verdade, o único trabalho acadêmico encontrado foi o de James (2022), dentro de uma coletânea sobre o Eurovision. Em termos acadêmicos, o festival certamente não tem um legado. O que é no mínimo curioso, dado que ele ainda persiste no imaginário de alguns países, principalmente México e Espanha, os dois maiores ganhadores do evento. Não foi por menos que, em 2011, surgiu no México o rumor da “volta” do Festival OTI, nas mãos da Televisa e da Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), destinada apenas a artistas do país (NOTIMEX, 2011), já que a seleção nacional para o festival parece ter sido mais importante que a própria versão internacional para seus habitantes, algo similar ao que aconteceu com o FIC. E, em 2017, no estado de Sonora no mesmo país, anunciou-se novamente um “regresso” do Festival OTI, mas a estrutura e a proposta do festival eram claramente diferentes (TERMÓMETRO, 2017).

É em meios espanhóis que foi encontrado o maior número de fontes que descreviam ou comentavam o Festival OTI, geralmente com descrições das canções participantes e das

⁸⁵ “*La renovación de la OTI de alguna manera*”.

vencedoras, pequenas curiosidades das edições e dos participantes — principalmente os espanhóis, claro — e eventualmente algum comentário sobre o começo, os problemas ou o fim do programa, sem nenhuma menção a fontes primárias. Dado o caráter espanhol das fontes, também há alto índice de comparações com o ESC. Isso significa que, além de a metodologia para esta seção carecer de fontes, há uma tendência de que elas possuam uma “perspectiva espanhola” importante de ser considerada. A Espanha, além de ser europeia e o país que colonizou boa parte dos outros integrantes do festival, também participa do Festival Eurovisão da Canção, e essa dupla participação é importante de ser notada, inclusive porque ela e Portugal tiveram um bom número de artistas que participaram dos dois festivais.

Assim, as análises desta seção foram criadas como um mosaico de informações e comentários primeiro pela necessidade clara de o Festival OTI ser estudado considerando-se a proposta da dissertação, mas também com um lampejo de esperança de que ela possa constituir uma luz na vanguarda de trabalhos acadêmicos sobre o Festival. Sempre que relevante, tentou-se deixar claros os limites analíticos. Urge, portanto, uma pesquisa extensa e rigorosa, que encontre e vasculhe quaisquer arquivos, reportagens e outras fontes disponíveis, como entrevistas e biografias, para a construção de um conhecimento sólido e uma narrativa única, com mais base factual, sobre o começo e o fim do Festival OTI. Não somente a academia, como também a memória popular sobre a cultura e as indústrias culturais ibero-americanas se beneficiariam de um estudo assim, que deve compreender, além de um bom compilado de fatos, também análises sobre as dinâmicas que envolveram seus primórdios, seu apogeu e seu definhamento. Nota-se que esse trabalho pode ser de caráter jornalístico. Com o anúncio do *Hispanvisión* e uma situação geral de grandes frutos na produção musical latino-americana, o resgate da memória e dos fatos que circundam o Festival OTI é ainda mais atrativo e importante para a construção conjunta da história, e para que os erros do passado não sejam repetidos. Como não é do escopo, da pretensão, do tempo ou do tamanho da seção percorrer tamanha minúcia, ela se contenta com ser uma seleção comentários acadêmicos sobre o festival, mas reconhece que um cuidado rigoroso com o tema ainda é necessário. Ademais, o que mais importa para esta seção é entender três coisas: 1) o fim do festival; 2) seu legado; e 3) sua cultura. O ponto 3 diz respeito à ideia da criação de uma “cultura própria” do OTI, ou seja, de um conjunto de tradições e expectativas relativas ao próprio festival, que faziam com que ele fosse o que fosse.

Em sua história, o Festival OTI reuniu majoritariamente países de língua ibérica da América e da Europa, mas também chegou a contar com a presença das Antilhas Neerlandesas, de Aruba, do Canadá, dos Estados Unidos (representado por emissoras de

língua espanhola) e da Guiné Equatorial. Porto Rico também competia, separadamente aos Estados Unidos. Ele se consagrou como um festival ibero-americano, inclusive porque as músicas dos países de fala não latina foram sempre cantadas em espanhol. Com isso, na verdade, apenas músicas de Brasil e Portugal foram cantadas em outra língua. Assim, o Festival OTI era, em termos linguísticos, um festival esmagadoramente hispanófono. Portugal teve uma história relativamente modesta no festival, não chegando a ter nenhuma vitória. O Brasil teve três, uma delas com uma música traduzida para o espanhol, mas deixou de participar em 1995.

Historicamente, o festival tem suas raízes dois anos antes de começar, com a existência do Festival da Canção Latina, iniciativa do Governo do México na época. No entanto, o OTI em si foi uma iniciativa essencialmente privada, dado que as emissoras que compunham a Organização eram, em sua maioria, de direito privado, como é o caso da Televisa no México e da Rede Tupi no Brasil, sendo uma exceção importante a RTVE no caso da Espanha. Essa, na verdade, é uma das primeiras diferenças entre o Festival OTI e aquele com o qual é comparado e associado: o ESC. No entanto, tendo nascido 16 anos depois do concurso europeu, é impossível não pensar na clara influência que o ESC teve no OTI. Mesmo assim, talvez seja meio exagerado classificá-lo como um “*spin-off*” da versão europeia, como sugerem fontes espanholas (JACQUES, 2013). Como a principal fonte de análises encontrada está em periódicos espanhóis sobre o Eurovisão (como em Rico (2015)), talvez as considerações do OTI como uma mera cópia do ESC sejam enviesadas, mesmo que não isentas completamente de verdade. Como se verá, o Festival OTI desenvolveu uma cultura própria, o que inclusive pode ter contribuído para seu fim. Em seguida, resumir-se-ão os principais apontamentos. Como foi dito, o peso da perspectiva espanhola nas fontes sobre o OTI pode influenciar as hipóteses sobre as causas do fim do festival. Como se vê, a falta de uma narrativa oficial ou de uma hipótese com sólida fundamentação é latente.

De qualquer forma, o OTI existiu por 28 edições. Muitas tiveram particularidades políticas e artísticas que podem ser dignas de nota para uma maior compreensão. O caso da RTVE é bastante sensível porque, sendo uma empresa pública, ela provavelmente teve suas decisões muito vinculadas ao governo do qual participava. Ao sediar o evento de 1972, a televisão espanhola rejeitou a canção representante do México, *Yo No Voy a la Guerra*, por ser um tema sobre a guerra e a paz, o que foi considerado muito político para o festival. Cabe lembrar que a Espanha vivia, na época, sob o regime franquista. Dentre as várias ditaduras existentes na região à época, a do Chile causou mais impasses, gerando boicotes. Em 1978, quando o festival aconteceu em Santiago, Bolívia e Portugal o fizeram (LA OTI, 2022). Já em

1985, a Espanha democratizada, sob o governo de Felipe González, recusou sua participação num festival também sediado em Santiago do Chile pinochetista. O festival de 1978 aconteceu depois da vitória de 1977 da Nicarágua, com a canção *Quincho Barrilete*, cantada por Guayo González. No entanto, curiosamente essa canção infantil funcionava como canção de protesto sandinista contra a ditadura de Somoza na época (PÉREZ, 2018). Ademais, a OTI, que adotava a regra de sede feita pelo vencedor do festival anterior, rompeu-a pela primeira vez em 1978, quando a Nicarágua deixou de sediá-lo pela guerra civil contra a ditadura mencionada. A sede foi passada para o Chile pinochetista, gerando os boicotes supracitados.

Também pode-se destacar a constante repetição de representantes em diferentes edições — mas raramente consecutivas — e a frequente presença de artistas que cantaram no Festival da OTI no Eurovision e vice-versa. Isso aconteceu, por exemplo, com Betty Missiego, que representou seu país de nascimento, o Peru, no Festival da OTI em 1972, e também representou a Espanha no Eurovision de 1979. Entre vários exemplos, pode-se citar o português José Cid (OTI 1979 e 1981 e ESC 1980); o espanhol Juan Carlos Calderón (compositor de canções para a OTI 1975 e para o ESC 1975); a portuguesa Simone de Oliveira (ESC 1969 e OTI 1980); o arubenho Dave Benton (representante das Antilhas Neerlandesas no OTI de 1981 e vencedor do ESC de 2001 pela Estônia); a portuguesa Dora (ESC 1986 e 1988 e OTI 1990); o espanhol Peret (ESC 1974 e OTI 1991); e o chileno radicado na Espanha Alejandro Abad (representando a Espanha na OTI de 1993 e no Eurovision de 1994). Ainda houve canções de Portugal e Espanha que competiram no Festival da OTI depois de terem perdido as pré-seleções nacionais para o Eurovision. Também se destaca a participação de Aldo Matta, que representou os Estados Unidos no Festival da OTI de 1981 e Porto Rico no de 1989, e Miguel Ángel Mejía, representando Honduras em 1982 e Estados Unidos em 1988.

Com essas informações, é possível inferir que as propostas do Festival da OTI e do Eurovision se aproximavam não apenas na forma (competição anual com representação por país organizadas com sedes rotativas) mas também no conteúdo e na proposta cultural, com cantores semelhantes intercambiados e repetindo participações. Com isso, espera-se que os temas gerais das músicas fossem próximos. É o que verifica James (2022), numa análise das letras vencedoras tanto do Eurovision quanto do Festival da OTI. Mesmo seu método sendo puramente factual, ele converge com a inferência da proximidade dos temas. O autor tipifica as músicas vencedoras do ESC em diferentes formatos e depois, em dois deles, encontra que as canções vitoriosas da contraparte ibero-americana seguem princípios semelhantes. Como seu método desconsidera completamente as proximidades de membros e de pessoal e

históricas dos dois festivais, sua conclusão de que há uma direção única dos valores ideais compartilhados pelas canções vencedoras, o que apontaria para a existência de morais compartilhados intersubjetivamente de forma transcultural e “até certo aspecto, globais” (p. 263, tradução nossa)⁸⁶ parece não se sustentar tanto, exatamente porque não parece haver uma transculturalidade significativa em festivais tão fortemente relacionados. Independentemente disso, é justamente o descolamento do método do autor da historicidade dos dois festivais que, ao ser colocada ao lado de outros contextos, favorece a ideia de que ambos os festivais se inserem numa época geral em que se desenvolveu uma “cultura festivaesca” compartilhada, na qual cantar sobre valores (pretensamente) universais era mais indicado caso a vitória fosse almejada. Disso também se deriva que particularismos eram desencorajados, embora nunca completamente deixados de lado⁸⁷. Uma questão importante, a ser discutida posteriormente, é se é possível favorecer particularismos dentro de uma estrutura de competição, que tende a homogeneizar certas fórmulas como “festivaescas” pelo gosto do público e/ou do júri, numa situação em que o popular é realmente destruído pelo massivo. Afinal, o Festival da OTI não representou nenhum tipo de renovação cultural ou de destaque à cultura popular na Ibero-América.

No entanto, pese as semelhanças com o ESC, ao longo da história, o Festival OTI foi tendo um sistema de votação cada vez mais fechado e opaco, ao contrário da contraparte europeia. Em 1982, a votação dos jurados, que acontecia por telefone, passou a ser feita presencialmente, numa sala fechada. Além disso, entre diferentes conformações, o festival terminou com um júri composto por especialistas da música de diferentes países. A título de comparação, o Eurovision viu, no final dos anos 1990, as primeiras votações populares diretas substituindo jurados nacionais. Enquanto isso, o Festival OTI foi de um sistema de jurados nacionais com votação aberta na primeira edição para um sistema de poucos jurados selecionados em votação fechada, sendo divulgadas apenas as três primeiras colocações. Além de ser pouco atrativo e nada interativo, esse sistema não era transparente, o que levou a várias acusações de fraude e viés. Além disso, aponta-se que os jurados tendem a ser mais conservadores em suas escolhas, mantendo, sob prerrogativas “técnicas”, uma preferência por

⁸⁶ “*To some extent, global*”. A frase completa é “*If so, then the lyrics of the winning songs from the ESC and OTI Festival are a very rich window into the process of building basic ethical agreements that seems to be cross-cultural and to some extent global*” (“Se for o caso, então as letras das canções vencedoras do ESC e do Festival OTI são uma janela muito rica para o processo de construção de consensos éticos básicos que parece ser transcultural e até certo aspecto global”, tradução nossa).

⁸⁷ Inclusive, James aponta como um dos temas presentes nas vencedoras do OTI que não aconteceram no ESC a canção sobre um gênero musical. No caso, isso diz respeito a *El Fandango Aquí* (Eugenia León, México, 1985), que tem grandes características próprias regionais.

canções e gêneros muito similares. Ou seja, o próprio sistema de votação também pode ter sido um contribuinte causal para a criação da rígida cultura das canções do Festival OTI. Inclusive, essa relação entre o conservadorismo na escolha de canções e um júri também acontece no Eurovisão, no qual o público tem mais abertura a canções de gêneros diferentes que os jurados especializados de cada país. Isso não significa que não haja, também, preferências homogeneizantes no público, além de outras críticas, como o voto por proximidade política e não pela música em si, como já trabalhado.

Quanto à forma do evento, ele seguiu com um único evento até 1991, quando, com 24 membros, houve dois dias: uma semifinal com os 24 membros e uma final com 10 a 12 selecionados. Destaca-se também a edição de 1983, que, mesmo com apenas um dia, possuiria uma rodada final com os 5 primeiros colocados. No entanto, como houve empate entre os jurados, a mesma edição foi feita com 6 concorrentes. O número de membros chegou ao auge em 1992 e 1993, com 25, sendo interessante apontar que, em seus primórdios, nos anos 1970, o número (entre 19 e 20) era maior que o número de participantes do Eurovision da época.

Com todos esses comentários, é possível especular que se criou uma cultura própria e pouco adaptável do festival em termos de gênero e que ela se distanciou da cultura popular e massiva ibero-americana, o que deve ter influenciado no fim do festival. Explica-se: ao longo do tempo, o Festival OTI foi criando uma identidade rígida a respeito de que tipo de música lhe compunha: tradicionalmente, canções românticas em espanhol, com temáticas de amor ou união entre os povos. Como se viu anteriormente, parte dessa cultura tem a ver com as expectativas de festival internacional que já existiam no FIC, no fim dos anos 1960. E essa cristalização, no entanto, é apontada por muitos como uma das falhas que acometeram o programa, em sua dissonância com as expectativas brasileiras da época, considerando-se a era dos festivais e o caráter engajado da Música Popular Brasileira. Embora houvesse algum grau de diferenciação e de gênero em algumas canções⁸⁸, a criação de uma cultura do festival foi na direção de uma homogeneização para um projeto comum sobre o que era a cultura latino/ibero-americana. Ou seja, nesse caso, a cultura comum ao evento pressionou contra a diversidade. Mais explicitamente, ainda que o Festival da OTI tenha surgido e se criado dentro de uma cultura festivaesca que ele compartilhava com outros festivais, como o Eurovision, a cristalização dessa cultura no caso da OTI não deu espaço a reinvenções, o que contribuiu para seu fim.

⁸⁸ Como exemplo, a ganhadora de 1998, *Fin de Siglo*, por Florcita Motunda, do Chile.

Além do caráter repetitivo de baladas românticas, pouco apelativo ao público ibero-americano do final dos anos 1990, incluem-se nas acusações de fatores para a crise do festival também os problemas técnicos e a defasagem tecnológica enfrentada pelo Festival OTI, o baixo apelo das apresentações, as acusações de fraude e viés num sistema de votação pouco inclusivo, os problemas de fuso horário, que influenciavam a audiência e o já mencionado sistema de votação, a morte do principal fundador do festival em 1997, Guillermo Cañedo de la Bárcena (LA PRENSA, 2006) e a existência de outro festival, o Festival de Valores Juvenis Bacardi (TV AZTECA, [s.d.] apud REMINGTON, 2012). Considerando que esse festival acabou ainda antes do OTI, o último fator mencionado parece menos plausível. Os outros, no entanto, indicam várias direções de solapamento do OTI: tanto por dentro (na organização) quanto por fora (na audiência).

Em resumo, os anos 1990 viram a crise no festival ibero-americano. No entanto, ela não acometeu apenas ele. Também o Eurovision passou por uma crise similar na mesma época, relacionada à dissonância entre as expectativas populares e as do júri, que levavam a canções de pouco apelo ao público (GAUJA, 2019). O problema do fuso, por exemplo, parece dizer respeito a que não apenas existam dez fusos diferentes na região ibero-americana⁸⁹, como também uma significativa polarização nelas. Os países com maior peso e interesse no festival, tendo ambos ganhado e o recebido 6 vezes, eram os países mais afastados em termos de fuso: a Espanha, no UTC (Tempo Universal Coordenado, da sigla em inglês) +1, e o México, do UTC -5 ao UTC -8⁹⁰. No entanto, esse mesmo fato também indica que, apesar dos pesares, os dois países que mais mantiveram o legado e o interesse no festival (seja por tentativas de revitalização ou por artigos e comentários mantendo-lhe a memória) o fizeram a despeito da separação temporal. Além de horários incompatíveis com o auge da audiência ou na Península ou na América, o que dificultava os números, a diferença de fuso também pode ter impactado no formato de votação e de júri do festival (BIGUES, 2020).

Em resumo, o formato da votação dificultava a reciclagem de canções, já que favorecia um padrão conservador na escolha das vencedoras, e esse fenômeno também veio acompanhado de uma baixa adaptabilidade no próprio formato do evento, que também foi ficando pouco atrativo como programa de televisão. Ou seja, houve dificuldades técnicas e tecnológicas que a OTI não soube ou não conseguiu consertar, tornando-se defasada ao longo do tempo, e houve também a cristalização do espetáculo de tal forma que ele foi perdendo

⁸⁹ Excluindo-se regiões ultramarinas.

⁹⁰ Excluindo-se, também, Estados Unidos e Canadá.

exatamente esse apelo do público: o de ser um espetáculo. A apresentação de canções românticas, geralmente por solistas, e sempre acompanhados da orquestra do festival não deu espaço para que novas formas de apresentação e apelo visual e sonoro ampliassem a liberdade criativa e a diversidade no palco. Embora fosse uma competição musical, o fator visual não poderia ser desmerecido, porque é uma das características próprias da televisão. É de opinião do autor que vivemos em tempos de grande apelo e estímulo visual. Se por um lado isso por si só pode ser questionável, é inquestionável que um programa musical que queira se manter relevante para o público também deva integrar outros sentidos, particularmente a visão. O Festival OTI parece não ter conseguido isso, o que contribuiu para a crise nos anos 1990. Parece que o conjunto de fatores mencionado ao longo desta seção minou e murchou um evento que, em crise, foi abandonado sem glórias nem conflitos. Se apenas uma causa houvesse, talvez fosse mais fácil identificá-la. Depois, a própria OTI teve pouco destaque, recebendo um evento de relançamento em 2016 (OTI TELECOM, 2016).

Mesmo assim, poucas ideias realmente morrem. Como visto, a memória sobre ele persiste, principalmente no México e na Espanha, mas também em vários outros lugares. Pelas fontes citadas, comentários anônimos declaravam ser de outros países, como o Chile e a Venezuela, todos com suas próprias opiniões sobre as músicas, os problemas e o fim do programa, incluindo as crises econômicas e políticas latino-americanas e a saída de países importantes. Na época, canções e cantores fizeram sucesso no espaço ibero-americano dentro de uma lógica da indústria cultural fortemente despolitizada, e, até hoje, projetos rondam o falecido evento. 2022, o ano que marcou o quinquagésimo aniversário do festival, viu uma iniciativa, no México, de comemorá-lo: lembrando-o e apreciando suas músicas marcantes (IBARRA, 2022). Contudo, essa deverá ser a pedra tumular que faltava para que o festival se enterre e possa deixar outro legado, sob novos paradigmas, nos projetos anunciados e estudados nesta dissertação ou em outros. O que isso pode representar para a cultura latino e ibero-americana será discutido em capítulos posteriores, mas o resgate dos erros e acertos da OTI pode contribuir para que projetos futuros floresçam ainda mais.

6 OS PROJETOS HISPAVISIÓN E EUROVISION LATIN AMERICA

Em 16 de fevereiro de 2022, durante o I Fórum Ibero-Americano de Serviço Público Audiovisual, a RTVE anunciou, para 2023, a primeira edição do *Hispavisión*, um festival da canção que para países hispanófonos tendo Brasil e Portugal como convidados. O próprio fórum foi organizado pela Televisão Espanhola, em Madri. Naquele dia, em uma coletiva de imprensa, o então presidente da RTVE, José Manuel Perez Tornero, anunciou que um dos pontos acordados que teriam de iniciativa da emissora com a ATEI e as outras emissoras-membro seria a criação de um festival, dadas as experiências positivas do Eurovision e do Benidorm Fest, o atual festival de música espanhola cujo vencedor se torna o selecionado do país para o ESC. No primeiro anúncio, Tornero destacou que cada país teria sua seleção nacional para dar liberdade e incentivar a criatividade musical em cada um. Por sua vez, Gabriel Torres Espinoza, presidente da ATEI, iniciou sua fala declarando que gostava muito da ideia de recuperar um festival na Ibero-América, em referência ao Festival OTI, e depois frisou a liderança da RTVE no projeto e o fato de que a música *hispânica* está na moda no mundo. Posteriormente, respondendo a perguntas, Tornero declarou que um grupo de trabalho já havia sido feito, e que a intenção derivava da vontade de criar mais, fortalecer uma cultura comum e aproximar pessoas depois da pandemia de Covid-19. Por fim, no dia, o Twitter oficial da RTVE anunciou que a intenção é de que a primeira edição ocorra em Cartagena das Índias, na Colômbia (GUZMÁN, 2022).

O nome “*Hispavisión*”, antes de designar tal projeto, também tem sua própria história. Gerado pelas Cúpulas Ibero-Americanas, originalmente ele designou um canal direcionado ao público ibero-americano feito pela RTVE. Lançado no final de 1994, esse nome também é uma provável referência à versão hispanizada de Eurovision. Mas, no caso, se refere ao sentido original, à Rede Eurovision, que compunha a troca de conteúdos pelos membros da UER e a exibição de programas em escala continental. No entanto, à diferença da Rede Eurovision, o *Hispavisión* era feito pela e a partir da RTVE, ao invés de ser uma rede. Inicialmente uma variedade de programas, com horários direcionados aos fusos no continente americano, era incluída, de programas jornalísticos a documentários e um grande número de retransmissões de programas espanhóis e notícias do canal pan-europeu Euronews (GÓMEZ, 1996; BUSTAMANTE, 2007b). Ou seja, a forma e o conteúdo do canal eram majoritariamente espanhóis e europeus. Assim, não se constituía como uma criação conjunta de conteúdos, e sim um conteúdo espanhol direcionado ao público no outro continente. Não havia horizontalidade e a iniciativa espanhola era não apenas assimétrica, mas hierárquica.

Com o passar do tempo, o canal foi dedicando-se especificamente a documentários (BUSTAMANTE, 2007b), tendo mudado de nome para Hispavisión: Grandes Documentales, para depois Docu TVE e, por fim, apenas Docu. O canal cessou suas atividades em 2009. Não foi encontrado nenhum indício de que o nome do festival anunciado em 2022 tivesse alguma relação com o falecido canal. No entanto, dadas as origens similares (projetos encabeçados pela RTVE com apoio direto ou indireto das Cúpulas Ibero-Americanas — no caso de 2022, dado que a ATEI foi criada no contexto das Cúpulas), parece pertinente a menção.

Também com respeito ao nome, no dia 27 de fevereiro, Ignacio Elguero reforçou que o Hispavisión era apenas um projeto, e, como tal, o nome não estava definido, especialmente porque o festival deveria “incluir Brasil, Portugal, parte da América Latina e da América do Norte” (RTVE RESPONDE, 2022). Segundo ele, todas as tendências artísticas que a Espanha está recebendo vêm dali, enquanto nos anos 80 as influências eram anglo-saxônicas. Ainda segundo Elguero, a proximidade da *língua* faria com que houvesse muitas possibilidades de compartilhamento. Igualmente a respeito da língua, no dia 15 de março, a diretora de Comunicação e Participação da RTVE, María Eizaguirre, ao ser abordada sobre o projeto, comentou que estavam trabalhando para construir um festival que desse destaque à música *que tem em comum o idioma espanhol*. Ela também comentou que muitas emissoras de grande porte da América Latina já haviam entrado em contato com a RTVE interessadas no Hispavisión (ALABADÍ, 2022b). Com essas declarações, nota-se, no plano do discurso, uma marginalização de outros idiomas latino e ibero-americanos, no sentido de que há um idioma ao centro, com outros ao redor. A diversidade linguística existente não só na América Latina, mas também na Espanha, parece ser de menor importância para o projeto. Com isso, os próprios países ou emissoras que não se baseiam no espanhol são marginalizados caso o projeto não passe por uma reformulação. Há, inclusive, uma incoerência terminológica da própria RTVE quando Tornero, ao anunciar o projeto no Fórum, disse “Fizemos uma proposta, que está de fato sendo muito bem recebida, de fazer algo como ‘Hispavisión’ na América Latina, na Ibero-América, que seria, a princípio, bastante parecido ao que é o Eurovision aqui” (RTVE PLAY, 2022, tradução nossa)⁹¹, e ao mesmo tempo outros membros da televisão, ao questionados sobre o direcionamento do projeto, dão destaque à língua. Em vários níveis, a inconsistência se aprofunda ao se considerar, por exemplo, Bolívia e Paraguai,

⁹¹ “*Hemos hecho una propuesta, que así está siendo muy bien recibida de hacerlo así como ‘Hispavisión’ en América Latina, en Iberoamérica, que sería, a principio, bastante parecido a lo que es Eurovisión aquí*”.

que possuem outras línguas além do espanhol como oficiais⁹². No entanto, pode-se levar em conta que nenhum dos dois países possui algum representante na ATEI (apenas no Sistema Ibero-Americano) e, além disso, possuem o espanhol como parte de sua oficialidade. Mais profundamente, pode-se considerar Andorra e Portugal, que não possuem o espanhol como língua oficial⁹³, mas são membros da Ibero-América. No entanto, eles não possuem nenhuma televisão associada à ATEI. Mas, mais além, ainda assim há o Brasil, cuja língua oficial não é o espanhol e que possui membros na ATEI.

Além desses exemplos, ainda se pode considerar que, entre os próprios países que se encaixariam nos critérios, incluindo a própria Espanha, existem marginalizações importantes. O Peru, por exemplo, tem o Espanhol como oficial em todo o território e outras línguas indígenas nos territórios onde predominam; o México reconhece 68 idiomas; a Espanha reconhece 4 línguas oficiais em regiões autônomas específicas⁹⁴; e outros tantos países possuem diferentes *status* de reconhecimento de línguas além do espanhol. Com todos esses exemplos, minimizar o papel da diversidade linguística e lançar o *Hispanvisión* como um projeto da língua espanhola é nocivo à riqueza cultural até da própria Espanha, o que fere os princípios discutidos no capítulo 2. Por esse motivo, além da incoerência terminológica, nota-se que uma proposta “hispanocêntrica” pode ser reducionista e injusta com relação às próprias populações que constituem o projeto. De fato, pode-se argumentar que, por evidências concretas, o potencial *popular* de outras línguas e culturas além do castelhano na Espanha é notável. Durante o primeiro Benidorm Fest, em 2022, logo antes do anúncio do *Hispanvisión*, a música mais votada pelo público foi *Terra*, do trio galego Tanxugueiras, cantada inteiramente na língua da Galícia, com exceção de um verso em basco (BERTOZZI, 2022).

Caminhando do conteúdo à forma, vê-se também que os objetivos do projeto, segundo as justificativas dadas por Tornero no final do Fórum, envolvem fortalecer e “dar asas” à música popular, dando palco a artistas sem prendê-los a nenhum tipo de propriedade das canções, a partir da experiência bem-sucedida que seria o Benidorm Fest, e fortalecer uma cultura comum, o que também pode acenar para o problema da uniformização linguística. Além disso, no contexto em que foi anunciado, o *Hispanvisión* foi elencado como um projeto cultural entre outros propostos pela ATEI em questão de cinema, comunicações, educação e ciência, como uma das formas de promover a cooperação cultural entre os países envolvidos.

⁹² O guarani, no caso paraguaio, e esse mais 35 idiomas indígenas, no caso da Bolívia.

⁹³ O português, no caso de Portugal, e o catalão, no caso de Andorra.

⁹⁴ O galego, o basco, o catalão e o valenciano.

Para isso, deixaram claro que nenhum detalhe sobre o formato do festival havia sido decidido, mas Tornero comentou, ao falar da semelhança entre ele e o Eurovision, de que haveria eliminatórias por países, igualmente, de forma subentendida, referenciando ao Benidorm Fest e seu sucesso (RTVE PLAY, 2022).

Com tudo isso, é imprescindível destacar um fato óbvio: a liderança espanhola nessa empreitada é indiscutível. O projeto foi anunciado pelo presidente de uma televisão pública espanhola, na Espanha, durante um evento organizado por essa mesma rede espanhola. Ainda não se sabe se o dito grupo de trabalho para decidir formato, votação e outros detalhes sobre o funcionamento do projeto acontece no âmbito da RTVE ou da ATEI, mas, ao que tudo indica, como se verá posteriormente, ele é unicamente espanhol. Por outro lado, durante a mesma coletiva de anúncio, Tornero indicou a importância de se fazer o projeto “de um modo livre, transparente e desde uma rede de televisão pública⁹⁵” e que a “cooperação de cima para baixo já não funciona. Deve ser cooperação de igual para igual” (RTVE PLAY, 2022, tradução nossa)⁹⁶, apesar das assimetrias entre os países, para que RTVE não abuse de nada. Inclusive, essa equanimidade na cooperação não significaria que todos os países participariam nos projetos apresentados com o mesmo peso. A Televisão Espanhola estaria disposta à cooperação e à transferência de recursos para ajudar no equilíbrio formal e material neles.

No entanto, em 12 de julho de 2022, um anúncio pegou de surpresa a RTVE. A União Europeia de Radiodifusão anunciou, em sua página oficial e nas redes sociais do Eurovision, o lançamento do Eurovision Song Contest Latin America. Para tal empreitada, os direitos da marca Eurovision fora do velho continente são levados pela empresa Voxovation, com sede em Los Angeles, nos Estados Unidos. No anúncio oficial, a UER destacou o alto número de visualizações e fãs do ESC na América Latina, além de o Eurovision Latin America representar um a expansão do evento para outras fronteiras “enquanto mantém representação cultural local” (UER, 2022, tradução nossa)⁹⁷. Essa declaração, e a própria Voxovation, fazem parte de um contexto maior de expansão da marca.

2022 também foi o ano de lançamento do American Song Contest e de anúncio do Eurovision Canada. Ambos produzidos pela Voxovation: o primeiro, tendo tido sua primeira e única edição em 2022, reuniu representantes dos 50 estados, além de 5 territórios e do distrito federal dos Estados Unidos e foi transmitido pelo canal NBC; e o segundo, que teria início em

⁹⁵ “[...] *de un modo libre, transparente, desde una radiotelevisión pública*”.

⁹⁶ “*Cooperación de arriba abajo ya no funciona, tiene que ser de igual a igual*”.

⁹⁷ “[...] *while maintaining local cultural representation*”.

2023, foi anunciado para ser disputado entre as 10 províncias e 3 territórios canadenses. Antes deles, uma primeira tentativa de exportação da marca tomara forma na Ásia, entre 2016 e 2021. O Eurovision Asia foi uma série de tentativas falhas de se lançar um festival aos moldes do europeu pela União Ásia-Pacífico de Radiodifusão, uma contraparte da UER que possui, inclusive, igualmente uma rede conhecida como Asiavision e um critério de filiação completa similar, apenas para redes públicas e gratuitas da região. Apesar das várias tentativas, chefiadas pelo Special Broadcasting Service (SBS) australiano⁹⁸, as sucessivas edições foram canceladas até seu hiato completo em 2021. Apesar da existência de rumores de que o projeto não foi completamente abandonado, ele ainda não foi marcado por nenhum sucesso além de anúncios e cancelamentos (ROBERTS, 2022). Entre as justificativas dadas pela falha estão o grande número de fusos horários e línguas diferentes, além dos empecilhos causados no processo pela pandemia de COVID-19 (SANTOS, 2021).

Com os festivais anunciados atualmente, ademais, há muito o que se aprender, até mesmo com o Eurovision Canada, embora ele tenha sofrido entraves e não esteja em mais progresso no momento (THERMOS, 2023), exatamente porque a empresa que os chefia é a mesma encarregada do ESC Latin America e as equipes dos principais nomes são quase as mesmas. Nelas, contudo, uma coisa já chama a atenção: entre os maiores executivos da Voxovation estão dois estadunidenses: Peter Settman e Greg Lipstone; da mesma forma, para o Eurovision Canada, foi anunciada uma parceria com a empresa canadense Insight Productions, que permitiu que nomes canadenses estivessem presentes desde o anúncio (ANDREEVA, 2022). Isso não ocorreu com o ESC Latin America. Pelo contrário, como se verá, todos os espaços de discussão de que já se teve notícia foram eminentemente europeus.

Além disso, é de se notar que, embora o fator representatividade seja importante e um indício de como se dão projetos, intenções e motivações, ele não é absoluto em determinar o sucesso ou o caminho de nenhum projeto. Basta-se notar que, além de o Eurovision Canada ter tido graves reveses, a primeira edição do ASC pode ser considerada uma grande falha. Os índices de audiência foram abaixo do esperado e nenhuma das canções emplacou posições na Billboard. E, em seis de fevereiro de 2023, foi anunciado que ele não teria palco em 2023, embora os produtores tenham esperança de retorno em 2024 (KATSOLUKAIS, 2023). Um dos produtores do concurso, Christer Björkman, indicou após quase um ano de seu final a

⁹⁸ O Special Broadcasting Service é uma rede de canais gratuitos do governo australiano, criada após anos de políticas racistas para embranquecer o país, destinado a gerar conteúdo para as diferentes culturas presentes no país, desde aborígenes até migrantes de diferentes continentes. O SBS também foi o representante australiano no ESC no período de duração do convite, até 2023.

insatisfação com a forma e a intensidade da divulgação do programa e com o adiamento, pela explosão da variante ômicron da COVID-19, em um mês do início, o que ainda o fez coincidir seu final com a data de início do American Idol, outro programa de competição com importante fator musical (VEEN, 2023). Outra diferença a ser citada é o formato, feito para se aproximar mais de realities como o já citado American Idol e o The Voice, feito em oito semanas, divididas em cinco rodadas de qualificação, com 11 participantes cada, de que seriam selecionados três canções pelo voto do público e uma restante por um júri especializado das 56 localidades, divididas em 10 regiões; duas rodadas de semifinal com 11 participantes (os selecionados e 2 vagas de “redenção” decididas a partir de resultados de streaming), dos quais eram selecionadas quatro canções pelo voto do público e uma restante pelo júri; e uma final com 10 participantes, com formato similar à final do Eurovision. O peso dos votos do público (por estado) e do júri (por região) seguia o mesmo padrão: 12, 10 e 8 a 1.

O formato do ASC revela uma postura extensiva quanto ao programa de televisão, enquanto o formato do ESC será considerado como uma postura intensiva. Como se trata apenas de uma edição, as informações de audiência são muito poucas para um diagnóstico completo, mas é fato que ela caiu solidamente a cada episódio, com uma relativa subida na final. Tentando desfazer-se da questão da audiência, uma análise do formato pode sugerir que o extensivo favorece uma dinâmica de “reality show”, de convivência mais intimista com cada participante que segue na competição. Ao contrário do Eurovision, que é considerado uma competição musical televisionada (HOW..., 2023) ou um programa atrelado à categoria musical (EUROVISION..., 2023), feito como um evento/marco, o American Song Contest é frequentemente mencionado como um reality, além de ter sido vendido como “temporada 1”, dando a ideia de um formato próximo de séries e realities (DEHNART, 2022; DIXON, 2022; AMERICAN..., 2023). A existência de uma fase a mais aumenta o contato do público com a música, e isso acaba se transferindo também para a pessoa. Ademais, o número de contatos pessoais (por meio de entrevistas e minidocumentários) com cada participante durante os episódios foi maior e mais duradouro, tomando-se em comparação as edições do mesmo ano (AMERICAN SONG CONTEST, 2022; EUROVISION SONG CONTEST, 2022). Por fim, há ainda um senso de progresso individual temporal maior, não apenas pela distância entre as fases, mas também porque as performances mudam no formato do American Song Contest. A música e o artista continuam os mesmos, mas a performance visual pode ter algumas alterações. Tudo isso parece aumentar a criação da relação público-artista, em detrimento da relação público-canção. Isso é menos intenso no Eurovision, embora ele continue tendo vários elementos de criação de vínculos pessoais durante o programa (com pequenas perguntas

direcionadas, curtas dos artistas interagindo com pontos turísticos do país-sede durante a montagem do palco e entrevistas um pouco maiores com os artistas que não se apresentam na semifinal, para terem tempo de exposição e contato com o público) e, principalmente, antes dele (com shows promocionais em diferentes países). Em resumo, o American Song Contest foi mais artista-intensivo, enquanto o Eurovision é mais canção-intensivo, no sentido da prioridade relativa entre um e outro; o primeiro se propôs como programa mais que evento; o segundo, como evento mais que programa.

Ademais, há outro fator que merece comentário a partir da forma apresentada pelo ASC: a ordem de apresentação. Essa é uma discussão com resultados divergentes e comentários que vão além do Eurovision (HAAN; DIJKSTRA; DIJKSTRA, 2005; ANTIPOV; POKRYSHEVSKAYA, 2017), o que torna ainda mais importante levar em conta a divergência do formato do ASC e como ela pode enriquecer a discussão acadêmica, caso venha a ter continuidade, mas também como pode ser palco de comentários. Afinal, quanto maior o número de etapas, maior o número de aparições. E, conseqüentemente, menos importante é um posicionamento “ruim” para atrair votos do júri ou do público na ordem de apresentações.

Nesse panorama de frustração com o American Song Contest e o Eurovision Canada e lançamento sem mais anúncios do ESC Latin America, a semelhança do último projeto não passou despercebida pela RTVE — que, recorde-se, faz parte da UER, instituição que decidiu expandir sua marca para a América Latina. Por esse motivo, quase imediatamente, foi marcada uma reunião entre as partes: RTVE, UER e Voxovation, para o dia 14 de julho de 2022. Segundo Fdez (2022), num artigo para o Bluper, o braço sobre televisão do jornal El Español, o próprio anúncio do ESC foi uma forma de pressão da UER sobre a RTVE, dada a sua preocupação com o anúncio do Hispavisión e sua vontade de expandir festivais sob a marca própria. Para ele, a União Europeia de Radiodifusão e a Voxovation queriam mostrar a importância da marca Eurovision Song Contest para o sucesso de um projeto como aquele, enquanto a Televisão Espanhola mostraria que sua proximidade com os países do outro lado do Atlântico também tem papel fundamental. Fora isso, no entanto, cabe ressaltar que os dois projetos são diferentes em pontos importantes. O projeto da RTVE foi lançado por uma televisão pública num fórum de televisões públicas e educativas, o que sugere um caráter público em seu anúncio. Esse caráter não foi posteriormente confirmado quando foi declarado que já haviam recebido interesse de diferentes redes, não se especificando quais eram, mas não é possível inferir também que sejam necessariamente privadas. Por outro lado, o caráter mais explicitamente privado do ESC Latin America se dá porque a encarregada é a

Voxovation, e também porque, na experiência do American Song Contest, a emissora contratada foi a NBC, pertencente ao grupo Comcast. Além disso, no projeto espanhol, a presença do país europeu é de primária importância. Por outro lado, sem muitas informações do projeto da UER, nota-se que, justamente por ser vinculado à marca Eurovision, numa tentativa de criar eventos em diferentes regiões, além de designar-se nominalmente como para a *América Latina*, e mencionar apenas países latino-americanos em seu anúncio, a eventual participação espanhola não pode ser inferida. Ainda assim, em termos históricos, há precedente similar, visto que o projeto do Eurovision Asia envolvia e era coordenado pela Austrália, que, à época, já participava do ESC. Assim, dentro da definição contida no capítulo 2, o projeto Hispavisión contribuiria mais para a integração cultural, dado o caráter institucional público, mas se encontra entre as ambiguidades e disputas dos conceitos de Ibero e Latino-América. Por sua vez, o projeto Eurovision Song Contest Latin America pode favorecer a aproximação cultural, mas não é incluído no conceito de integração cultural até que haja uma participação dos Estados ou de suas instituições confirmada. O plano do discurso também mostra diferenças. As justificativas de Tornero foram majoritariamente culturais: aumentar a criatividade, incentivar a música e construir a partir de uma cultura comum. Isso é reforçado pela defesa de que todos os artistas envolvidos seriam completamente livres em termos de contrato. Já o outro projeto visa expandir a *marca* Eurovision dada a existência de um grande público, além de *levar* o sucesso e as sensações positivas causadas pelo festival europeu (animação e magia) para outros lugares (UER, 2022b). Não é, de forma alguma, um discurso puramente apelado ao racional, mas é mais autocentrado: na marca e na capacidade dela de levar a *sua* emoção para a América Latina. Além disso, usando-se como base o ASC, a relação do evento com as canções é diferente, dado que uma gravadora específica, a Atlantic Records, foi diretamente envolvida na seleção das 56 músicas competidoras, para depois oferecer-lhes um contrato de gravação (BRONSON, 2022). O discurso espanhol para o Hispavisión é, pois, é muito menos autocentrado, incentivando cooperação e trocas culturais, seja no mundo ibero-americano ou entre a língua espanhola. As ações, contudo, foram centradas apenas na RTVE, desde o anúncio até o grupo de trabalho criado.

Enfim, reunidos em Madri, quatro membros da RTVE⁹⁹, quatro da Voxovation¹⁰⁰ e dois da UER/Eurovision¹⁰¹ chegaram a uma resposta conjunta. De acordo com a RTVE,

⁹⁹ José Manuel Pérez Tornero, María Eizaguirre, José Juan Ruiz (diretor do Gabinete de Presidência da RTVE) e Ana María Bordas (diretora de Originais da RTVE).

“todas as partes se comprometeram a explorar as possibilidades de trabalhar juntos e continuar as conversas nos próximos meses” (RTVE, 2022, p. 1, tradução nossa)¹⁰². Esse foi o resultado de “um produtivo encontro para explorar vias de colaboração para a expansão da marca do Festival Eurovisão e levá-lo à América Latina” (p. 1, tradução nossa)¹⁰³. Na curta nota, mais janelas são abertas que fechadas, dando a entender que não se chegou a ponto algum, dado que a conclusão foi continuar explorando possibilidades e seguir conversas. No entanto, na outra citação mencionada, pode-se inferir que o projeto “vencedor”, no plano do discurso, foi o da UER. A nota, emitida pela própria RTVE, que sediou a reunião, dá destaque à ampliação da marca Eurovision Song Contest, uma das bandeiras da UER, além de citar a América Latina como região. Mas há, na ausência, um detalhe provavelmente mais importante e mais sensível do que a inferência de qual projeto teve mais sucesso numa conversa sem conclusão: a natureza completamente excludente da América Latina de todas as decisões tomadas até agora sobre festivais na América Latina.

A falta faz ainda mais peso ao ser levado em conta o discurso de Tornero sobre o funcionamento da cooperação horizontal e daquela de cima para baixo. A reunião entre Radiotelevisão Espanhola, União Europeia de Radiodifusão e Voxovation para discutir seus projetos para festivais na América Latina foi o momento mais marcante do que demonstra ser uma criação completamente *top down* dos projetos. Enquanto, no caso dos outros projetos desde seu anúncio, já existiam pessoas de cada região contemplada (Ásia, Estados Unidos e Canadá) nos principais nomes envolvidos, o que não se verifica no caso do Eurovision Latin America. E o projeto da RTVE até o momento de término desta dissertação não demonstrou usar qualquer *input* latino-americano. Isso, aliado com a falta de transparência e a grande retenção de questões à própria RTVE, demonstra uma profunda falta de cooperação e horizontalidade.

Em mais um contratempo, em 26 de setembro de 2022, Tornero demitiu-se da RTVE., alegando que o Conselho de Administração, o órgão máximo da corporação, não era mais capaz de entrar em consensos ou mesmo formar ambientes de diálogo, o que lhe tornava impossível seguir com seus projetos para a rede. Entre os feitos que destacou em sua carta

¹⁰⁰ Greg Lipstone, Peter Settman, Anders Lenhoff e Christer Björkman, esse último com grandes ligações com o ESC.

¹⁰¹ Jean Philip de Tender (diretor adjunto da UER) e Lina Moussaoui (gerente de marca do Eurovision).

¹⁰² “*Todas las partes se han comprometido a explorar las posibilidades de trabajar juntos y continuar las conversaciones en los próximos meses*”.

¹⁰³ “*Un productivo encuentro para explorar vías de colaboración para la expansión de la marca del Festival de Eurovisión y llevarlo a Latinoamérica*”.

aberta logo antes da demissão, dá-se destaque para a aparente projeção internacional, na qual Tornero cita cooperações no âmbito europeu, mediterrâneo, hispano-árabe e ibero-americano. No caso dessa última, mencionou a criação de um fórum permanente de televisões e a busca da melhora do canal informativo para a Ibero-América. Essa projeção vai ao encontro da opinião de que Tornero foi o presidente da RTVE que “levou o Eurovision a sério” (GARCIA, 2022). Desde então, a presidência da Radiotelevisión Española é ocupada interinamente por Elena Sánchez Caballero e, também, nenhum anúncio sobre o Hispavisión foi feito. Em 30 de janeiro, quando questionada sobre o tema, María Eizaguirre disse que o projeto estava em um ponto morto, mas que haveria anúncios no futuro (NEWSROOM INFOBAE, 2023).

Como nenhum anúncio a mais foi feito também a respeito do ESC Latin America até o fim desta dissertação, o real futuro desses projetos segue incerto¹⁰⁴. As diferenças entre os dois, apresentadas até aqui, são marcantes, mas suas semelhanças negativas sobressaltam conforme menos anúncios são feitos. Seja por ações ou discursos, nenhum dos dois festivais passa realmente a característica latino ou ibero-americana, ou mesmo hispânica, também. Durante mais de um ano do anúncio do Hispavisión e do ESC Latin America, tudo o que se viu foi uma verticalidade decisória em que Europa e Estados Unidos decidem o futuro de grandes festivais na América Latina sem a participação de nenhuma televisão, Estado, consultor ou ente latino-americano. No plano do discurso, a RTVE garante a horizontalidade do processo decisório. Conforme isso perde força, fica mais imperante que essa horizontalidade seja buscada a partir do outro lado do atlântico. Como a forma do festival e de sua organização, como parcerias com emissoras já nomeadas, ainda não foi anunciada, qualquer apontamento deve ser no plano abstrato, não concreto. De qualquer forma, parece claro notar que, para que a horizontalidade seja cumprida, os próprios países latino-americanos e Portugal devem cobrá-la e evitar um vácuo em que a liderança espanhola seja apenas um controle de formato e intenções com relação ao projeto. Isso fica ainda mais sensível conforme a demissão de Tornero demonstra uma possível fragilidade nos interesses

¹⁰⁴ Da perspectiva de um acadêmico que olha para sua própria criação, essa inexistência é insólita, embora não afete necessariamente o estudo. Como já se disse, inicialmente esta dissertação tinha pretensões hipotéticas e especulativas, porque trataria apenas de possibilidades e viabilidades. Com o anúncio dos dois festivais na metade do período, o autor se vê obrigado e aliviado por incluir objetos com mais concretude, para orientarem e darem mais base factual ao projeto. Ao mesmo tempo, os constantes reveses também no período de escrita colocam um espaço de ambiguidade em que nem se pode ser completamente especulativo e abandonar os anúncios, nem se apegar a um estudo minucioso, sustentado e analítico de objetos existentes. O resultado é este que o leitor lê: uma dissertação possivelmente capaz de inspirar ansiedade e frustração. Talvez, por motivos que fogem ao escopo desta nota de rodapé, isso seja mais pertinente do que parece.

espanhóis a partir da RTVE. Como se viu no capítulo 4, até mesmo com uma liderança espanhola durante todas as décadas de Cúpulas Ibero-Americanas, diferentes períodos viram presenças maiores de outros países. Diante de uma verticalidade pouco transparente, caberá aos latino-americanos e a Portugal buscarem ativamente tomar novos papéis de destaque, para horizontalizar o processo, ou ele correrá muito mais riscos de fracasso, e seu sucesso terá vindo de uma estrutura incomodamente distante dos próprios latino-americanos. Como no caso do Hispavisión original, que nasceu como um canal *da RTVE para a Ibero-América*, minguou e acabou autocentrado, esse destino não pode deixar de ser considerado possível caso a centralidade espanhola não, ao menos, transborde cooperação e diálogo entre outras partes. A busca ativa de protagonismo por parte de outras emissoras e países será fundamental para o enraizamento do projeto, antes ou depois da primeira edição. Espera-se que, quanto mais participação haja e mais redes e países interessados, mais plural ele terá chance de ser. Isso será explorado com mais profundidade no capítulo 7.

Mesmo estando fora do paradigma da integração cultural, o projeto encabeçado pela Voxovation pode passar por apontamentos semelhantes. Há menos possibilidades de transparência e horizontalidade porque o próprio discurso nasce de uma lógica empresarial e de “provisão” da experiência Eurovision para outros lugares. Mas um diálogo intenso e ativo de emissoras e público interessados pode significar a construção de um formato mais funcional e de uma divulgação mais intensa, considerando que essa foi uma das frustrações de Björkman.

7 EXPECTATIVAS E NECESSIDADES DOS FESTIVAIS VINDOUROS TENDO EM VISTA A INTEGRAÇÃO CULTURAL

Este capítulo é o ponto nodal da dissertação. A partir dos aportes históricos, atuais e teóricos dos capítulos anteriores, serão retomadas ou levantadas questões que se mostraram relevantes para a consideração do objetivo geral dela. Ao final do capítulo, ter-se-á uma coleção de diagnósticos e sugestões direcionadas para o tema de festivais internacionais da canção na América Latina e na Ibero-América, materializados nos dois festivais já anunciados: o *Hispavisión* e o *Eurovision Latin America*. Espera-se que esse conteúdo também tenha a chance de transcender esses projetos, que ainda não tiveram suas primeiras edições, e forneça linhas gerais que possam ser aproveitadas para o tema da integração cultural por outros eventos, ou mesmo iniciativas de festivais que partam de outras fontes. Mas, claro, este não é o foco nem o recorte do trabalho. Para isso, o capítulo começa lidando com questões mais abstratas sobre a integração cultural, a questão das culturas e como elas encontram ou podem encontrar lugar nos festivais, para, gradativamente, entrar em problemáticas e sugestões mais práticas e mais específicas dos festivais da canção como foram propostos.

7.1 INTEGRAÇÃO CULTURAL?

Recordando-se a definição *ad hoc* de integração cultural criada para esta dissertação, temos que ela trata *da criação, do fortalecimento, do fomento e da condução de instituições, de seus projetos e programas, voltados à criação, ao fomento ou ao fortalecimento de vínculos simbólicos e identitários entre os povos envolvidos, ou entre eles e outros; e ao incentivo à produção e ao intercâmbio de bens culturais e ideias num espaço compartilhado, encabeçado pelas esferas públicas dos Estados partícipes na região integrada*. Ao comparar-se com a ideia de espaço cultural, notou-se que o segundo contém a primeira, na medida em que o espaço cultural é um conceito mais abrangente, que envolve não apenas as iniciativas direcionadas a identidades e produções criativas, mas também as próprias trocas e intercâmbios envolvidos dentro de um espaço. Embora haja um componente de deliberação no espaço cultural, dado que ele também é um processo em constante construção e pode ser alvo de políticas de fortalecimento, ele em si é um espaço que passa por um processo. Por fim, nota-se também que trocas puramente privadas também podem fazer parte e fortalecer o espaço cultural, mesmo sendo um conceito mais usado para se observarem políticas públicas.

Por outro lado, a integração cultural como usada nesta dissertação tem um recorte caracteristicamente público, mesmo que a presença do público nas iniciativas tenha grande amplitude definitiva.

A partir dessa comparação, fica claro que os dois projetos estudados no capítulo 6, Hispavisión e Eurovision Latin America, que até agora foram majoritariamente mencionados juntos, ficam separados pela definição de integração cultural. O Hispavisión, por ter surgido de uma televisão pública, com apoio e durante o encontro de um fórum de televisões públicas, nasceu com um caráter incluso no conceito de integração cultural, mas apenas da Ibero-Americana, visto que a Espanha, até agora única cabeça do projeto, não é latino-americana. O Eurovision Latin America, por outro lado, é coordenado por uma empresa privada, que adquiriu os direitos de marca do Festival Eurovisão da Canção. Para contribuir-se com a integração, há mais requisitos, mas certamente ambos os projetos têm potencial de contribuir para o fortalecimento de espaços culturais: o Hispavisión mais fortemente o ibero-americano, enquanto o Eurovision Latin America o latino-americano, se de fato não incluir a Espanha. Mesmo nessa ótica, o Hispavisión pode sim contribuir para o espaço cultural, já que a força da identidade latino-americana é maior. Isso pode ser observado no passado, durante o Festival OTI, em que muitas canções mencionavam o termo latino-americano ou América Latina.

Consolida-se, assim, a pergunta básica deste trabalho, de onde as outras perguntas podem ser feitas: um projeto *é* integração cultural e o outro *não é*. Um pouco de raciocínio já basta para compreender que essa diferenciação tão polarizada tem motivo, tem peso e será levada em conta ao longo do capítulo, principalmente ao se referenciar o Hispavisión à esfera pública e o Eurovision Latin America à privada, quando a diferença for pertinente. No entanto, há dois pontos fundamentais a serem levados em conta: 1) isso não retira as potencialidades do festival encabeçado pela Voxovation nem a importância dele para esta dissertação, embora ele caia no lado negativo da resposta para a pergunta “pode esse festival contribuir à integração cultural?”; e 2) isso não coloca os dois festivais em polos opostos, inclusive e principalmente porque ambos tiveram tão poucos anúncios que não se sabe o verdadeiro caráter público ou privado de cada um. O Hispavisión, por exemplo, consolidaria esse caráter se incluísse na elaboração, no formato ou na transmissão do evento as televisões públicas da América Latina, de Portugal e possivelmente de Andorra. Nesse sentido, considerando-se as outras descobertas ao longo da dissertação, não faz sentido abandonar por completo o estudo do Eurovision Latin America meramente porque ele não se encaixa na integração cultural. Os dois continuarão sendo trabalhados, agora melhor posicionados conceitualmente.

7.2 CONSTRUÇÃO DE CULTURAS, CONSTRUÇÃO DE SUJEITOS

A música, como arte e entretenimento, é um fenômeno humano que fala com os seres humanos. Ela é um fenômeno de significados, ideais, representações e emoções. Como consta em Yúdice (2007):

A música, além de ser reprodução comunitária e meio de intercâmbio, também é um fenômeno que se experimenta no corpo, que nos move com ele, e pulsa ao fazê-lo as cordas de nossos desejos, medos e ansiedades mais íntimos, construindo assim complexos imaginários que não se reduzem ao conhecimento que têm –ou melhor, produzem– as indústrias fonográficas (p. 175, tradução nossa)¹⁰⁵.

Os festivais, como se viu, são espetáculos essencialmente emotivos. Evocam tensões, afetos, emoções e vínculos entre aqueles que escutam e aqueles que cantam. E diferentes músicas têm o potencial e a intenção de gerar diferentes emoções e significados. Como fenômeno cultural e como fenômeno massivo, os festivais são vividos pelos seus públicos com diferentes sentidos corporais e emoções. Entram ali identidades, ideologias, amores e alegrias, ódios e tristezas. Ali se sente a tensão do anúncio dos vencedores e dos votos, a energia, o peso e o envolvimento particular de cada canção. O festival é um evento construído graças a um público duplo: o que se encontra no espetáculo, perto do palco, e o que se encontra em casa, vota e cria peso nos números de audiência. E, no centro dessa evocação emocional e afetiva, que começa antes e termina depois, estão as canções. Mas esse centro se destaca por não ser exclusivamente sonoro. O apelo que os festivais têm é por usarem o que permite o formato: a visão e a audição, principalmente. Quando se diz de criatividade, portanto, no caso dos festivais, diz-se não só em termos musicais, mas também em aliar música, performance, luzes e câmera. Diz-se de criar, mas também saber o conceito ou a emoção que se quer passar, ou o público que se quer atingir.

Como se pode deduzir, o potencial de criação cultural num festival, dentro dos princípios definidos no capítulo 3, está justamente na capacidade de mediação que ele puder alcançar, sendo parcialmente um reflexo do popular e do massivo como entretenimento e como criatividade cultural, aliando o potencial de indivíduos e de coletivos na produção e na divulgação de canções. Além disso, se mantiver o incentivo à diversidade como base, ele também se alinha com os princípios mais defendidos acadêmica e institucionalmente na

¹⁰⁵ “La música, además de ser reproducción comunitaria y medio de intercambio, también es un fenómeno que se experimenta en el cuerpo, que nos lo mueve, y pulsa al hacerlo las cuerdas de nuestros deseos, miedos, y ansiedades más íntimos, construyendo así complejos imaginarios que no se reducen al conocimiento que tienen –o mejor producen– las industrias fonográficas”.

América Latina e na Europa. Isso é possível considerando-se que a mediação significa que o público só irá assistir se criar um vínculo de significado e interpretação com o festival, vendo-o como, no mínimo, entretenimento. Mas a riqueza cultural, fundamental em termos normativos e principiológicos, nasce quando o entretenimento, associado ao conceito de massivo, reflete *também* o popular e o criativo. Isso não é, nem de longe, impossível, na medida em que acontece no Eurovision e aconteceu na era dos festivais brasileira, assim como na própria MPB como um todo.

Claro, é possível notar contradições e conflitos entre a captura pela indústria cultural e o significado popular ou mesmo individual de algo. Essa contradição, por exemplo, foi marcante nos anos 1960 e 1970 para a MPB, dado que se compunha de uma música socialmente engajada que, por vezes, entrava em conflito com a lógica do mercado nas indústrias culturais, embora sua profissionalização tenha sido um fenômeno complexo. Mas essas contradições não excluíram nem destruíram a MPB, embora, segundo Napolitano (2010), tenham contribuído na crise da era dos festivais. Espera-se que essas contradições sejam mais evidentes em certos gêneros que outros, pelo próprio motivo apresentado por Napolitano. Gêneros usualmente imbuídos de temáticas questionadoras, como a Nova Canção, o rap e o punk, que provavelmente encontram essas contradições diariamente, também as terão evidenciadas na dinâmica do festival da canção, que une a indústria cultural da música com a da televisão. Gêneros com uma grande porção de músicas com temas sexualmente explícitos, como o *reggaeton* e o funk brasileiro, também podem enfrentar contradições, se as normas dos festivais os proibirem especialmente porque, com a existência de múltiplos fusos, haverá múltiplos horários para a emissão do festival. Há, nota-se, uma presença de performances e temas sensuais no Eurovision atualmente¹⁰⁶. Considerando-se que os dois gêneros mencionados são também os dois exemplificados no comentário do alcance atual da música latino-americana, é possível especular que haja conflitos até no desenho das fronteiras entre o explícito e o não explícito, caso de fato esses gêneros cheguem a ter bastante presença no Hispavisión ou no Eurovision Latin America. Além desses dois gêneros, pode-se

¹⁰⁶ Destaca-se a performance de Elena Tsagrinou da música *El Diablo*, representando o Chipre em 2021; a letra de *Jezebel*, da banda The Rasmus, representando a Finlândia em 2022; e a letra e a performance de Chanel, representando a Espanha em 2022 com a música *SloMo*. É sintomático notar que a sensualidade nas três músicas é direcionada ao feminino. O recorte de gênero, para além do tema da sensualidade nas canções do Eurovision, merece um espaço que foge do escopo desta dissertação. Nota-se, no entanto, que essa é uma discussão existente. Na mesma entrevista em que comentou o Hispavisión, Elguero (2022) foi inquirido a respeito de uma nomeada polêmica com relação à performance de Chanel no Benidorm Fest e sua escolha para o Eurovision. Tratava-se da discussão entre a ótica da canção, que trata de uma mulher que é extremamente atraente e, além da sedução, consegue inclusive dinheiro, como empoderamento feminino e a ótica da canção como objetificação da mulher.

dar destaque aos gêneros dominantes no Eurovision e que, irradiados a partir dos Estados Unidos e da Europa, acabam ganhando o caráter de “universais” por serem muito ouvidos no mundo todo. O pop e a balada romântica, essa última também dominante na Ibero-América de décadas passadas pelo OTI, merecem destaque por seu apelo festivaresco e sua presença tanto histórica quanto atual. Ainda, por fim, mencionam-se o *trap*, o rap, a *cumbia* e o rock, como gêneros de alcance internacional e muito ouvidos em diferentes lugares e na região como um todo (IMPULSO NEGOCIOS, 2021; RUZA, 2022; PREMIOS ÍCONO, 2022). Aqui, há que se destacar o Brasil e Portugal como casos à parte, mais ainda o primeiro. Em 2022, os gêneros mais ouvidos no Brasil eram o sertanejo, em várias derivações, e o funk, também presente com bastante significância em Portugal (GZH, 2022; BRANCO, 2022). Mais adiante, se explorará a posição desses dois países nos festivais vindouros.

Mas a verdade é que, a despeito de esses serem os gêneros mais escutados, isso não significa a certeza de que eles comporão o grosso ou o padrão, a “fórmula vencedora” no Hispavisión ou no Eurovision Latin America. De fato, apenas o festival mostrará a fórmula de sucesso, que depende do formato que ele adotará com o tempo, principalmente o de votação, o que será tratado posteriormente. Contanto que haja espaço para diversidade, criatividade e multiculturalidade regional, a fórmula vencedora será apenas uma tendência que sustenta e define quais grupos gravitarão mais ao redor do festival. Com isso, formar-se-á uma cultura própria.

Os festivais da canção ajudam na construção de uma identidade espacial regional, mas, mais além, também são muito propensos à criação de uma cultura própria ao festival em si. O que se encontrou na análise dos festivais selecionados é que é frequente a presença de músicas que apelem para uma identidade comum, mas também que se cristalizam, ao longo do tempo, formatos e temas que mostram uma identidade comum própria do festival em si. Assim, no ambiente altamente politizado da sociedade brasileira dos anos 1960, os primeiros festivais favoreciam muito a presença de músicas que trabalhavam o ser brasileiro e o ser da cultura popular, como se nota na vitória de *Disparada* no II Festival da Record. Da mesma forma, tanto no Festival da OTI quanto no Eurovision abundam músicas apelando à identidade regional (ibero-americana, latino-americana ou europeia). e, no caso do Eurovision, também a identidades de gênero e sexualidade. O apelo à identidade pode ser visto como uma busca de criar conexão com o espectador, gerando emoção e ganhando apoio do público, o que pode levar a mais votos.

Essa mesma adaptação e a própria manutenção de certos elementos no formato do evento ao longo do tempo criam, como foi visto no caso do Eurovision, uma identidade

própria do festival, na qual os espectadores assíduos, principalmente aqueles que se sentem conectados por esses elementos, podem formar uma cultura própria dos fãs. Ou seja, a criação de vínculos simbólicos tem no festival um microcosmo da integração e da identidade europeia, além de poder contribuir com elas.

Foi observado como a criação de relações simbólicas e significados dentro de um grupo significa a construção de uma cultura, e como isso está relacionado à criação de uma identidade. O que ficou implícito, portanto, é que a construção de identidades implica, também, a construção de indivíduos, cujo “eu” é elaborado e reelaborado conforme internalizam as identidades e redes simbólicas que conformam a cultura. O que acontece com um grupo, no caso das mediações e da mídia, demonstra que os receptores agem de um lado da mediação, mas também recebem os conteúdos aos quais devem atribuir os significados. Com o tempo, o próprio sujeito vai-se reconstruindo. O tema da formação do sujeito, perpassando a psicologia, a filosofia e as ciências sociais, é comentado por Butler (2017), ali com foco no problema do poder e da subordinação. A ideia de “apego” reflete como o sujeito, desde a infância, é criado a partir do vínculo com o externo, de tal forma que internaliza o que lhe é imposto, e ali cria identidade e significado. Há sim a capacidade de ressignificar e mudar a identidade e o que foi internalizado, a partir de seu reconhecimento. Até lá, muito do que parece uma escolha também é uma imposição, e, por isso, uma relação de poder. Apego e poder, no caso dos festivais da canção — também por referência à relação mediada geral da televisão com seu espectador —, são outras formas de se ler um vínculo, talvez com uma carga valorativa mais negativa, que acabam desembocando igualmente na construção de um sujeito e uma identidade. E uma identidade, por ser uma identidade, envolve cultura e envolve um entorno de expectativas. A cultura própria de um festival, portanto, ajuda a selecionar os indivíduos que gravitam ao redor dele, mas também a forjá-los. De uma forma similar, esse tipo de cultura própria pode ter impacto nos países, tanto para aceitá-la quanto para rejeitá-la. Em exemplo, a Turquia, candidata à União Europeia desde 1987, e a Hungria, membro da organização, aparentemente rejeitam atualmente *essa* Europa, que se manifesta culturalmente e que declara ser a porta-voz da cultura do continente.

Mesmo com possíveis saídas e discordâncias, a cultura do festival deve estar algo alinhada com a cultura regional para que ele seja validado, legitimado e significado como representativo da região. Quanto maior esse alinhamento, mais ele será capaz de ser visto como uma ferramenta de união entre países e culturas. Mas, com a criação de uma cultura própria, o que deve ser inevitável e pode atrair minorias, como é o caso da alta presença LGBT+ no público e nas músicas do Eurovision, é importante que essas minorias sejam

protegidas e respeitadas, e que elas também sejam vistas como uma forma válida de aproximação cultural e identitária regionalmente. Afinal, claro, a união na diversidade não precisa significar apenas a presença de gêneros “locais”, mas também o urbano e as subculturas.

Por fim, é imprescindível pontuar-se que a natureza mediadora e democrática do festival, bem como o estudo do Eurovision, indicam que a formação de uma cultura que enraíze, crie significado entre o público e se sustente ao longo do tempo deve vir necessariamente acompanhada de uma adaptabilidade fundamental a um projeto que queira durar no tempo. O público se constrói a partir do festival, mas nem de longe apenas a partir dele. Conforme o público e o contexto (tecnológico, musical) mudam, o festival deve aprender a mudar para sobreviver. Deve acompanhar as mudanças: adaptar a novas mídias, acompanhar o fluxo das demandas musicais e não ficar estagnado num gênero ou tema. Talvez, a melhor forma de garantir essa abertura à mudança é, novamente, manter a abertura e o incentivo à diversidade, o que também é positivo em termos de espaço cultural e integração regional. Ouvir a América Latina é fundamental e isso implica mudar ao longo do tempo, mas também fazê-la ser ouvida. Assim, o contato contínuo com novas experiências, junto das experiências solidificadas de uma cultura construída, favorecem a valsa da adaptabilidade. Não se recomenda que um primeiro festival defina por completo os rumos, o sucesso e o fracasso de um projeto. Num paradigma de mercado, ganhos e resultados imediatos podem exercer uma pressão muito grande nessa decisão, como foi no caso do ASC. No entanto, ao se levarem em conta os ganhos extraeconômicos, o que pode ser mais viável sob o ponto de vista da televisão pública, essa pressão pode se dissipar, o que permite que o projeto Hispavisión tente se consolidar ao longo do tempo se as pressões estritamente econômicas não forem supridas de início. Mas isso, novamente, depende da normativa e da estrutura adotadas por ele e por quem for compor o projeto no lado latino-americano.

7.3 COMPETIÇÃO, DEMOCRATIZAÇÃO E OUTROS MODELOS

Estabelecidas as bases culturais de análise dos festivais e de como se especula para o caso latino-americano, deve-se começar a pensar na forma. Em última instância, o principal fundamento que será defendido e usado para se pensá-la é o de democratização. A participação do público tem outros efeitos práticos positivos, mas ela também é um fim em si mesmo. Ela representa a conformação de um espaço cultural em que a pluralidade e a diversidade não são apenas fruto de uma imposição de cima para baixo, mas um que comporta

a participação popular como um princípio. Para além disso, a democratização também pode ressaltar e facilitar a compreensão das mediações, como foi dito. Ela pode fortalecer a construção do festival com o tempo, criando um formato que se adapta às demandas e interesses.

Outro princípio defendido é o do alcance, e, nesse caso, ele também é numérico. Uma televisão se faz com audiência. E, para isso, também o princípio da democratização pode contribuir. Ouvir e dialogar com o público pode aumentar as chances de o festival seguir no tempo. E uma forma de se conseguir alcance requer a discussão sobre o formato geral do festival, que pode e deve ser questionado. Afinal, deve ele ser uma competição? Deve ser separado por países?

Essas questões refletem escolhas e não são necessariamente certas. Afinal, existem outros formatos e festivais que se propõem a funcionar de forma diferente. Era o caso do FIC, que, mesmo internacional e por país, não tinha um caráter regional delimitado. A competitividade pode sugerir algum tipo de hierarquia indesejada entre coisas diferentes, além de poder levar a homogeneizações ao redor da fórmula vencedora ou do “eleitor mediano”. Em última instância, existe um objetivo objetivo, comum a todos os participantes, e, portanto, universal: ganhar. A maioria das canções, espera-se, converge para essa meta. No entanto, pode haver divergências. Considerando-se que seguir a fórmula à risca não garante a vitória, porque há mais de um que o faz e porque houve ganhadores de festivais que não o fizeram, é provável que haja outras motivações presentes, e que talvez até sejam primárias para certos artistas. Divulgar sua obra ou seus sentimentos não requer necessariamente ganhar, embora a busca de visibilidade se direcione, sim, ao objetivo principal. Mostrar sua língua e cultura, passar uma mensagem moral ou simplesmente expressar-se, tendo a exposição no festival como fim em si mesmo, também podem ser motivações que afastam os artistas da busca do eleitor mediano e de ganhar, mesmo dentro de uma competição.

Em termos de integração latino-americana, outro formato poderia ser possível: a inexistência de competição. Essa possibilidade será trabalhada com menos detalhe porque, dado o objeto concreto dos dois projetos, nomeadamente inspirados no Eurovision e no OTI, é improvável que um formato não competitivo seja levado a cabo. Mesmo assim, comentá-lo é importante. Nesse formato, os artistas selecionados apenas se apresentariam, uma canção apresentada depois da outra, com possivelmente outros elementos no programa. Como exposto na introdução, esse formato pode acolher tanto canções novas quanto canções já existentes de artistas consagrados. Nesse caso, a popularidade é mais garantida, mas limita-se a possibilidade de dar voz a artistas nascentes, que incentivariam novas produções e

oportunidades. Com a popularidade garantida, há uma maior possibilidade de geração de receita, mas também um alto custo por artista. Mas o caráter competitivo é uma escolha que gera tensão e participação e costuma levar a popularidade. Em grande medida, um festival sem competição precisaria achar outra forma de se democratizar e incluir a participação, considerando que isso é um dos princípios defendidos por esta dissertação. O voto, principalmente o televoto, é um instrumento de engajamento e participação que também gera emoção e sensação de contato com outras populações. Conforme as novas tecnologias avançam e se espalham na América Latina, a democratização fica mais fácil. Nos anos 1960, ela era restrita ao público presente nos festivais da era dos festivais. OTI e Eurovision escolheram um formato de jurados, às vezes por país, o que pode ser visto como uma democracia indireta. Mas o Eurovision conseguiu, a partir dos anos 2000, consolidar uma democracia mais direta, que ampliou o contato do público com os resultados parciais e finais e com o próprio festival em si.

Para unir as expectativas de mediação, popularidade e democratização com a abertura a novas criações, em contato com a mudança e a variedade de gostos e expectativas, sugere-se, com bastante força, a instituição de votos do público e finais nacionais para a seleção de cada canção para o festival. Reconhece-se que as finais nacionais são um formato que configura um duplo investimento, não só em termos materiais. Representa um investimento de tempo e recursos para dois festivais, um dependente unicamente da rede que representar o país, e outro que dependerá do formato e da organização dos festivais regionais. Por esse motivo, é compreensível caso isso não seja uma decisão mandatória para todos os participantes. No entanto, os benefícios também podem ser marcantes. A criação de uma seleção nacional pode enraizá-la e ao festival regional, dando mais sustentação ao longo do tempo. De fato, como se observou na história do Festival da OTI, um dos países que mais preservam sua memória e mais tentaram revitalizar esse nome em outros projetos foi o México, que possuía uma final nacional bastante popular no país. As finais nacionais, no entanto, não escapam da armadilha do eleitor mediano, embora a compartimentalizem. Conforme estudado no caso do Eurovision, o público tende a ser menos conservador e mais afeito a diferentes gêneros que o jurado especializado, o que pode ser transferido para seleções internas nacionais. Dessa forma, por mais que a busca por ganhar possa diminuir o número de objetivos diferentes, imagina-se que sempre haverá transgressores: artistas cujas intenções são fugir ao padrão e isso pode, no fim das contas, ter apelo ao público. Para garantir a diversidade, poderia ser recomendado que cada país participante instaurasse uma normativa própria que encorajasse a seleção de diferentes gêneros para sua seleção nacional.

E, mesmo que não haja essa recomendação, é um fenômeno que pode ser observado factualmente. Como se viu no caso da era dos festivais, a Record deliberadamente chamava artistas de diferentes gêneros para tentar atrair diferentes públicos. Como esses artistas já eram consagrados, independente da canção, eles já contavam com torcidas. Além disso, mesmo com essa variedade, a MPB teve uma preponderância muito significativa, o que não excluiu o surgimento da tropicália ou as canções da Jovem Guarda e do samba a terem lugar eventual. No caso do voto, outros fatores serão melhor discutidos posteriormente, mas deixasse, de antemão, a importância da presença do voto do público.

7.4 PAÍSES E EMISSORAS

Um dos elementos mais básicos do formato de festivais internacionais da canção é sua separação por países: cada um é representado por uma canção. No caso do Eurovision e do Festival da OTI, há uma manutenção mais ou menos constante dos países participantes, visto que a inscrição se dá por emissora participante, o que também tira um pouco da liberdade de pessoas de países que não querem participar tenham sua chance. Novamente, a ideia de um festival sem a representação por países será coberta com menos atenção porque é improvável que haja outro formato. A representação por países provavelmente foi uma derivação natural da própria constituição do ESC a partir da Rede Eurovision, que era constituída pelas redes públicas de cada país, e, com isso, a representação de uma era a representação de um país. De qualquer forma, independente das causas, as consequências são uma compartimentalização da experiência do festival ao redor do conceito de Estado-Nação, reforçando-a. Isso não é necessariamente um entrave à integração. Como foi-se visto nas abordagens que viam a integração como forma de se fortalecer o Estado, as duas coisas podem se auxiliar, ou, ao menos, não se excluir. Além disso, como a identidade nacional é uma das mais fortes, se não a mais forte atualmente, como apontam Garretón et al. (2003), essa separação pode ajudar na popularização do evento pelo envolvimento de emoções fortes vinculadas a uma identidade, mas também pode aumentar as motivações políticas e refletir clivagens políticas no voto, o que será aprofundado posteriormente. Ao mesmo tempo, ela pode ser logisticamente interessante, considerando-se que a organização do sistema internacional em Estados supõe legislações diferentes e empresas de televisão com sedes específicas — ainda mais se forem públicas. A defesa de finais nacionais que tenham contato mais próximo com cada população e enraízem o próprio festival regional também deriva da divisão em países. Não deve ser difícil, mesmo assim, pensar num acréscimo ao modelo por países, embora uma alternativa a

ele seja improvável. A existência de uma ou outra delegação construída coletivamente, com o objetivo de representação internacional, pode ganhar contornos interessantes. Uma possibilidade seria a criação de uma representação dedicada especificamente a canções em línguas minoritárias (o tema da língua será comentado posteriormente), ou uma canção disputada por membros de países elegíveis que decidiram não participar ou foram suspensos, como acontece com os atletas independentes com bandeira do Comitê Olímpico Internacional (COI) nas Olimpíadas. Essas propostas podem aliviar o peso do Estado-Nação e criar oportunidades de diversidade étnico-linguística. No entanto, há grandes questões logísticas a serem respondidas caso essa ideia seja adotada: quem selecionaria essas canções? Quem pagaria por essa seleção, fosse ela feita por uma ou mais emissoras ou por um festival à parte? Uma comissão integrada dos participantes, ou a própria ATEI, poderiam fazer a seleção interna de uma canção em língua minoritária, mas resta saber se haverá recursos e vontade política (ou econômica, no caso do Eurovision Latin America) para isso. Um festival de seleção transnacional seria ainda mais difícil, mas, se houver países dispostos a custeá-lo por verem nisso uma oportunidade ou um princípio em si mesmo, será muito positivo. Outra possibilidade de se flexibilizar o Estado-Nação é a entrada de delegações conjuntas, direcionada a países com proximidades culturais e que não conseguiriam participar sozinhos. Países com dificuldades econômicas ou baixo orçamento para participar podem ver nessa ideia uma forma de marcar presença e contribuir de forma ainda mais intensa para a proximidade entre os povos.

Deve-se, com isso, produzir mecanismos diferentes para manutenção de interesse de países com tamanhos, capacidades e necessidades diferentes. A representação por país requer uma diversidade que seja sustentada pelo representante de cada país e um número mínimo que dê a sensação de abrangência dessa regionalidade. Isso inclui atrair e manter países maiores e menores. Na Ibero-América, existem países com populações e economias de tamanhos radicalmente diferentes: compare-se Brasil e Nicarágua, por exemplo¹⁰⁷. No entanto, a configuração da divisão formal, como acontece no Eurovision com o *Big 5*, só poderia ser definida por completo como uma escolha política do evento, e ela é feita, no Eurovision, a partir da receita das emissoras participantes. Como não há detalhes sobre as emissoras participantes, o caráter especulativo aqui é bem alto. No entanto, é possível fazerem-se estimativas com base em dados econômicos e estudos históricos.

¹⁰⁷ Brasil com 214 milhões de habitantes e PIB de 1,61 trilhões; Nicarágua com 6,8 milhões de habitantes e PIB de 14 bilhões, de acordo com o Banco Mundial (DATA, [s.d.]).

Durante o Festival da OTI, os quatro países mais vencedores foram países de grande população e economia, que até hoje são as quatro maiores economias da Ibero-América: México e Espanha com seis títulos, Argentina com quatro e Brasil com três¹⁰⁸. Pode-se esperar que esses quatro países sejam chave para o desenvolvimento financeiro e de audiência do *Hispavisión* e do *Eurovision Latin America*.

Desses quatro, o caso espanhol tem a particularidade de não ser um país latino-americano, e, por isso mesmo, ser de longe o principal bastião do conceito e do projeto da Ibero-América. Mais ainda, a Espanha, pela RTVE, também foi o país que impulsionou o *Hispavisión* e é de onde saem todas as poucas informações sobre o projeto. Atualmente, está nela o maior interesse na ideia, embora possivelmente esse interesse tenha minguado com a saída de José Perez Tornero. Por esse motivo, e pelo fato de que a reunião entre *Hispavisión* e *Eurovision Latin America* aconteceu na RTVE, pode-se dizer que os dois projetos estão pesadamente espanhacentrados; o primeiro ainda mais que o segundo. Esse fato pode representar um risco para o projeto, porque a centralização em um único país significa que, com a perda de interesse por parte dele, não há mais sustentação. A força da RTVE como televisão pública também é muito significativa, considerando que a América Latina seguiu majoritariamente o modelo estadunidense. Além disso, notou-se que, no caso do *Eurovision Latin America*, como o nome sugere uma região com identidade que exclui Espanha e Portugal, há também um latente mal-estar na atual falta de participação latino-americana nele. Com esses dois fatos, o ideal seria que houvesse uma tomada de participação e iniciativa por parte de países que não fossem a Espanha para que o projeto tivesse caráter mais plural, participativo e equilibrado, no caso do *Hispavisión*. No caso do *Eurovision Latin America*, a proposta organizacional é diferente, mas a falta é similar. Se quiser contribuir com os espaços culturais latino e ibero-americanos, não é estritamente necessário que esses projetos envolvam a participação ativa de latino-americanos, mas essa questão é altamente recomendável, desde o quanto antes possível em sua elaboração. Caso contrário, como o próprio ex-presidente da RTVE disse, a cooperação de cima para baixo não funciona.

No caso da unipolarização, em termos de países, concentrada na Espanha no *Hispavisión*, a melhor solução em termos abstratos é a quebra dessa unipolarização pela tomada ou pela cessão de liderança por parte de outros países. Para se discutir isso, segue-se agora a comentar o caso mexicano e o brasileiro.

¹⁰⁸ Lembrando que o Brasil deixou de participar no começo dos anos 1990.

O México também se destacou, no estudo feito, principalmente pela popularidade que o Festival OTI teve no país. Isso, aliado ao tamanho da economia do país, cria uma base para se pensar que, se houver um “sistema bipolar” na liderança do projeto Hispavisión, ele será como foi com o OTI, entre os dois países mais afastados geograficamente. A questão do fuso surgiu quando foram apontados os horários conflitantes, em termos de audiência, no Festival OTI. Como dito, a diferença de fusos na Ibero-América é de 9, exclusive territórios ultramarinos, como a Ilha de Páscoa, e de 12 no Eurovision, graças aos fusos russos (chegando até +12 no Leste) e australianos (chegando até +10). No entanto, ao se reduzir para capitais e excluindo a Austrália, essa diferença chega a 4, entre o fuso UTC e o Cáucaso, com Armênia, Azerbaijão e Geórgia. Ainda não ocorreu um ESC na Austrália, mas o Azerbaijão já recebeu um evento em 2012. Por outro lado, levando-se em conta as capitais da Ibero-América, a diferença cai de 9 para 7, três horas a mais que na Europa. Esse intervalo pode ser um problema, especialmente se o festival ficar concentrado, em termos de audiência, entre Espanha e México. Essa diferença de fuso ficará ainda mais marcante se o festival for direcionado ou pensado para o público espanhol, localizado numa distância horária muito grande dos outros países, à exceção de Portugal e Andorra.

A solução abstrata que se propõe é a multipolaridade, tendo o Brasil como exemplo central. Em termos geográficos, o fuso de Brasília se distancia em 4 do de Madri e em 3 do da Cidade do México. A barreira do Oceano Atlântico ainda é importante, visto que esse fuso é a capital latino-americana mais próxima, latitudinalmente, da Península Ibérica. Nesse caso um festival apenas latino-americano seria mais condensado em termos de horário. Mas, levando-se em conta o Hispavisión, a presença de pelo menos um país com grande população e economia, para contrabalançar a possível polarização entre Espanha e México, pode ser uma chave importante para garantir a saúde do evento. No entanto, enquanto a unipolaridade espanhola envolve fragilidade em termos de democratização e sustentação, e a bipolaridade México-Espanha pode reproduzir um modelo insustentável, o Brasil como “terceira força” também possui questões próprias, que serão discutidas com mais profundidade ao ser tratado o tema da língua. Dessa forma, e também levando em conta a Europa, um sistema de participação e inclusão multipolar parece quase imprescindível. Talvez, a situação requeira ainda mais a presença e o interesse de outros, como a Argentina, a Colômbia, o Chile,

Portugal e Peru¹⁰⁹, porque o peso econômico do *Big Five* é muito diferente do peso econômico das maiores economias da Ibero-América. A maior economia, o Brasil, está à frente apenas de um país do *Big 5*: exatamente a Espanha. Quanto maior a cooperação e o interesse entre vários países, menores seriam os problemas causados pela polaridade. No entanto, essa sugestão abstrata requer iniciativas concretas. Para esta dissertação, a democratização pelo voto e pelas finais nacionais são a principal sugestão. A existência de vantagens internas para os maiores contribuintes, como acontece com o *Big 5*, também é uma solução possível, mas se o número de “grandes” for muito alto, o próprio conceito perde o sentido. Conclui-se, assim, que apenas a criação de um interesse regional pelo evento, vindo de vários países, pode sustentá-lo. Para isso, volta-se a sugerir a instituição de finais nacionais, para o enraizamento da cultura festiva e a captura do interesse de cada país, bem como o aumento do interesse do público nos processos de outros países.

A situação seria financeiramente diferente no caso de um festival em que, como foi no caso do da OTI, estivessem presentes Estados Unidos e Canadá, representados por suas comunidades latinas. No entanto, dentro do propósito desta dissertação, põe-se em nota que, para fins de integração regional, a utilidade cairia, dado que ela é um fenômeno público porque é centralizada no Estado, e nem Estados Unidos nem Canadá são parte da América Latina ou da Ibero-América. Em termos de espaço cultural, como o conceito é mais amplo, a questão fica mais relativizada, mas o peso econômico e sociocultural dos dois países pode gerar uma reorientação de centro grande demais. E há que se explicitar, por isso, que uma centralidade da América Anglo-Saxônica no evento o faria perder bastante da essência¹¹⁰. Em verdade, a centralidade espanhola, sem a presença *de facto* da iniciativa de outros países, também configura uma Ibero-América imperfeita, mais um sonho espanhol que uma comunidade em si. Mas um festival latino-americano ou ibero-americano com centralidade fora dessas duas regiões é no mínimo não recomendável.

No caso de países com menor população e economia, sua presença também é fundamental para que o festival realmente signifique integrar/aproximar a América Latina ou

¹⁰⁹ Colocados aqui unicamente por peso econômico, sem serem levados em conta outros fatores que, se reconhece, são relevantes: renda per capita, índice de desigualdade e, principalmente, a situação da indústria de televisão em cada local, com destaque à televisão pública.

¹¹⁰ O Eurovision segue sendo Eurovision mesmo com a presença de Israel, um país asiático, Austrália, um país oceânico e Marrocos, um país africano. Parte disso porque uma cultura eurovisiva foi criada, e ela não é exatamente igual à Europa. Mas parte disso parece se dar ao fato de que nem Israel nem Austrália nem Marrocos são ou foram vistos como “líderes” no Eurovision, diferentemente da posição espanhola na comunidade ibero-americana e, até o momento, no projeto *Hispanvisión*. O “euro-” do Eurovision é diferente do da União Europeia ou do Conselho da Europa, mas segue referindo a um imaginário majoritariamente regional europeu.

a Ibero-América, e não só seus países com mais peso. São eles que garantem a diversidade inclusiva, fazendo gerar um senso completo de identidade. Eles devem ser fidelizados com garantias para que a participação lhes seja atrativa. Diferentemente dos países maiores, é mais fácil que entrem uns ou saiam outros, mas acredita-se que o festival só poderá ser considerado bem-sucedido se ele for minimamente atrativo para todos. E, para isso, é importante considerar, factualmente, quais países poderiam participar, considerando-se os projetos que existem no momento. Aproveitando-se a ideia de círculos (ou elipses) não-concêntricos mostrada na seção 5.2, passar-se-á pelos países que configuram uma proximidade entre si no recorte regional.

Em primeiro lugar, estão os Estados independentes da América Ibérica. Esses países estão incluídos tanto no projeto *Hispanvisión* quanto, imagina-se, no *Eurovision Latin America*. São 19: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Equador, Guatemala, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. Deve-se pontuar que, dadas as declarações ambíguas do *Hispanvisión*, a posição do Brasil poderia ser colocada num espaço à parte, o que certamente enfraqueceria a ideia de América Latina e a de Ibero-América, além da multipolaridade. Considera-se que o Brasil é um elemento fundamental dentro desses dois projetos.

Em segundo lugar, três recortes diferentes chamam a atenção para 5 países: de um lado, os países da Península Ibérica; de outro, Porto Rico e Haiti. Os países peninsulares aqui referidos são Andorra, Espanha e Portugal, embora a primeira atualmente não participe sequer do *Eurovision*. O papel da Espanha já foi discutido, e o de Portugal será comentado posteriormente. Já no caso de Porto Rico, a única diferença para o primeiro grupo é que ele não constitui um Estado independente, estando juridicamente subordinado aos Estados Unidos. No entanto, seu peso cultural é massivo, considerando que ali surgiu o *reggaeton*. Ademais, Porto Rico participou como membro pleno no Festival da OTI, e sua presença seria certamente marcante para a questão da música latino-americana. O Haiti é, para todos os efeitos, um Estado independente de língua latina no continente americano, motivo pelo qual é latino-americano, como foi tratado ao longo da dissertação. Sua ausência na Ibero-América (e, portanto, do principal projeto espanhol) o coloca no segundo círculo.

Em seguida, as fronteiras vão ficando menos claras. Até agora, com 24 países, tem-se um tamanho bastante significativo para um programa único, como foi na maior parte do Festival da OTI, e como seria uma final do *Eurovision* atual. No entanto, deve ser prudente considerar que, num primeiro momento, menos membros participarão. Não existe um número certo e definitivo que possa ser sugerido como ideal, contudo. Espera-se, ainda assim, que,

quanto maior o número, mais público potencial e maior a chance de ele ser cativado e de ser criada uma identidade regional plural. Os países que se seguem, porém, deixam de contribuir com a identidade latino-americana ou ibero-americana, mas, por diferentes proximidades culturais e participações, mencioná-los é no mínimo justo.

Os primeiros países a serem citados são os Estados Unidos e a Guiné Equatorial. O primeiro já foi comentado, recortado a partir de emissoras voltadas para o público latino-americano imigrante ou descendente dele. Já a Guiné Equatorial é marcada tanto pela sua participação única no Festival da OTI, em 1992, quanto por seu status de membro na OEI. A partir dela, no entanto, vários outros países passam a ser incluídos na elipse seguindo o caráter linguístico. Essencialmente, lusófonos e hispanófonos do mundo. Na lusofonia, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São-Tomé e Príncipe e Timor Leste¹¹¹. Na hispanofonia, todos os países de língua oficial já foram cobertos, mas há que se destacar as Filipinas. Como se viu no capítulo 4, ela se constitui um dos principais focos da política externa espanhola fora das esferas europeia e Atlântica. Pode-se fazer um paralelo das Filipinas com a Austrália, no Eurovision, dado que ambas se aproximam culturalmente de outra região por um passado colonial e se encontram em fusos parecidos (-9 para as Filipinas, o mesmo da parte mais ocidental da *mainland* australiana). Um festival com grande presença desses países não seria latino-americano ou ibero-americano, mas uma celebração às línguas ibéricas, em grande medida, o que sai do recorte delimitado nesta dissertação, mas eles ainda merecem menção, especialmente pela presença da Guiné Equatorial no Festival da OTI e na OEI.

Em outro recorte, agora geográfico, os países do Caribe e o Canadá são mencionados. Leve-se em conta que o Canadá e as Antilhas Neerlandesas (además de Aruba) participaram, mais de uma vez, do Festival da OTI. No Caribe, encontram-se os outros países independentes da América Continental (Belize, Guiana e Suriname), países independentes do Caribe (Antigua e Barbuda, Bahamas, Barbados, Dominica, Granada, Jamaica, Santa Lúcia, São Cristóvão e Névis, São Vicente e Granadinas e Trinidad e Tobago) e territórios com outros graus de autonomia, pertencentes à França, aos Países Baixos e ao Reino Unido. A presença significativa desses membros deslocaria o eixo do evento para o continente americano como um todo, novamente fugindo da integração cultural e dos espaços culturais latino e ibero-americano, mas nem por isso impossível.

¹¹¹ Países-membros da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP).

7.5 LÍNGUAS E IDENTIDADES

O tema da língua está entre os mais debatidos dentro e fora do Eurovision e da academia, tendo sofrido vaivéns ao longo do tempo. Da obrigatoriedade de se cantar na língua oficial à primazia do inglês na fórmula da vitória, foram anos. No caso do Hispavisión e do Eurovision Latin America, no entanto, as diferenças não poderiam ser mais evidentes: desde o comentário de María Eizaguirre sobre a existência do festival para a aproximação de países de mesma língua, passando pela própria definição de América Latina e Ibero-América como regiões conformadas por um passado comum que lhes outorgou línguas majoritárias comuns, a babel será diferente e não há motivos para crer que o inglês será algum tipo de *lingua franca*. Se a busca é ser entendido, o espanhol será a primeira língua, visto que ele é majoritário ou oficial em 20 dos 24 países dos dois primeiros círculos citados na seção anterior, e, para completar, é da mesma família que as línguas dos outros países (português em Brasil e Portugal, francês no Haiti e catalão em Andorra). Essa primazia do espanhol aconteceu no Festival da OTI, em que apenas Portugal e Brasil chegaram a cantar em outra língua, e mesmo o Brasil acabou cantando em espanhol quando Portugal estava ausente. Dessa forma, existem duas possibilidades que devem ser combatidas: 1) a de os países não-hispanófonos tornarem-se párias; e 2) a diminuição do apelo à presença de canções em línguas minoritárias.

Em primeiro lugar, é evidente que o espanhol terá um papel predominante, porque ele tem mais peso na região que o inglês tem na Europa, se for usado o critério de línguas oficiais ou majoritárias. É provavelmente inescapável que o espanhol seja majoritário no Hispavisión e no Eurovision Latin America. O que se quer evitar é que seu peso seja tão grande que impeça, de fato, a presença de outras línguas, ou até iniba a vontade de participar dos países em que não é majoritário. Como se viu na seção anterior, o Brasil, e em menor grau Portugal, têm um papel muito importante no equilíbrio e no pluralismo dos festivais na região, como princípio e como utilidade. A perda do interesse brasileiro, ou mesmo sua exclusão de início, pode significar um grande baque aos festivais e a sua potencialidade. Portanto, mecanismos de tornar a língua menos importante, ou superar a barreira linguística, ou manter o interesse de outros países a despeito da língua, são altamente recomendáveis. No primeiro caso, a existência, mesmo que minoritária, de um júri técnico, pode ser um fator relevante. Por outro lado, ela pode apenas terceirizar a barreira linguística para outras pessoas, porque seus países continuam falando espanhol, caso os critérios do júri ainda sejam influenciados pela língua. Sendo esse o caso, e sendo virtualmente impossível de se controlar efetivamente o que cada

jurado pensa sem se incorrer numa falha do próprio sistema de votação, essa solução não é das melhores, embora não precise ser descartada. Também é importante que espanhol e português sejam ambas línguas oficiais do evento.

No segundo caso, a superação da barreira da língua pode ser ajudada por um artifício muito simples: as legendas. Mesmo uma legenda na língua original pode ajudar não falantes a compreender parte da música, considerando-se a proximidade dos idiomas, no caso do espanhol com o português e o castelhano (e, em menor grau, o francês). Essa decisão, contudo, deveria ficar a cargo do artista, ao considerar como ele quer que sua música seja recebida. Há ainda a possibilidade de legendas traduzidas. Sabe-se que absolutamente toda tradução é imperfeita, ainda mais no campo da arte. Mas se a decisão de aceitar legendas traduzidas vier do artista — quer ele pessoalmente a faça ou a verifique, quer prefira deixar para uma equipe técnica —, isso pode ser um problema menor. Como as línguas são próximas, talvez não seja inviável que as músicas em espanhol recebam legendas em português e vice-versa. A questão, contudo, fica mais complexa com a existência de outras línguas, pois essa ferramenta funciona melhor entre as línguas românicas, que já seriam as maiores beneficiadas no caso das legendas na língua original. Considerando que é ideal que línguas minoritárias tenham participação no festival, há que se observar essa questão com calma. Pode ser inviável que cada música tenha sua tradução para todas as línguas da região. Essa ferramenta, ainda assim, poderia inicialmente estar disponível apenas para português e espanhol, ou português, espanhol e francês ou crioulo haitiano, caso o Haiti participe, mas, se for bem-sucedida e houver interesse por parte de artistas e participantes, pode eventualmente ser expandida.

A questão das línguas minoritárias é mais complexa exatamente pelo motivo que acabou de ser discutido. Novamente, a mencionada criação de uma seleção específica de línguas minoritárias é uma opção que deveria receber grande destaque. Ademais, a existência de seleções nacionais pode ser uma forma de impulsionar, pelo menos um pouco, a presença de músicas em outras línguas nos festivais na região. Pode parecer um contrassenso, visto que, em busca do eleitor mediano, pode ser criada uma fórmula vencedora também a nível nacional, que deve se orientar para a língua mais falada pelo público. No entanto, seleções internas das emissoras podem ser mais inclinadas ao fator “querer ganhar”, dado que esse é o objetivo objetivo de cada festival. Reitera-se que o júri “técnico”, composto e escolhido pelas participantes no caso do Eurovision, tende a ser mais conservador em suas escolhas. Isso faz sentido ao se esperar que emissoras privadas queiram ganhar, para maximizar, na lógica do mercado, sua visibilidade, e que emissoras públicas, se não estiverem comprometidas com a

diversidade, queiram reforçar uma unidade nacional que esteja alheia às minorias. Como se viu, uma das recomendações principiológicas feitas às redes públicas é exatamente o respeito e a inclusão de minorias, o que, na América Latina, incluiria as línguas indígenas. Se isso não acontecer, contudo, volta-se ao ponto inicial. No caso de uma escolha com participação do público a partir de escolhas nacionais, mesmo ou principalmente se apoiada por uma porcentagem de votos de jurados ou demoscópicos¹¹², deve-se perguntar por que cada pessoa vota em determinado candidato. Não foram encontrados estudos sobre o tema no caso do Eurovision, pelo que se pode especular que há mais de uma razão. Em grande medida, o voto numa seleção nacional talvez responda a duas perguntas diferentes: uma delas seria “de qual música você mais gostou?”, e a outra seria “qual música você quer ver no Eurovision?”. A primeira pergunta é essencialmente subjetiva, enquanto a segunda evidencia mais outras racionalidades possíveis: escolher uma música que represente o país, ou uma música com mais possibilidade de ganhar, por exemplo. Na falta de um estudo sobre o assunto, resta comentar dois fatos que abrem espaço para discussão, ambos ocorridos em seleções nacionais de 2022. Na França, a canção *Fulenn*, cantada pelo músico Alvan e pelo trio Ahez, venceu o Eurovision France, *c'est vous qui décidez!*, sendo a mais votada pelo público nacional e internacional e pelo jurado. A canção é um *folk-techno* celta cantado em bretão, língua minoritária da França falada pelas integrantes do Ahez. E, na Espanha, as já citadas Tanxugueiras conquistaram uma parcela tão grande do público e da seção demoscópica que chegaram a mais de 70% dos votos, com a canção *Terra*, baseada no ritmo galego da *muiñeira*. Dessa forma, embora sem validação estatística, é possível reconhecer que há algum espaço para línguas minoritárias dentro de seleções nacionais. Por isso, seja escolhendo por seleções internas ou criando seleções nacionais, será dever das redes participantes ter um compromisso de incluir canções em línguas minoritárias em seus processos decisórios.

Além da língua, outras questões de identidade podem estar em jogo. Como comentado anteriormente, a formação de uma cultura festivaesca própria pode atrair grupos com recortes e identidades específicos. No caso da era dos festivais, foram universitários e jovens progressistas e de esquerda. No caso do Eurovision, pessoas LGBT+¹¹³ e jovens. Assim,

¹¹² O voto demoscópico consiste na seleção de um grupo de pessoas que seria representante da diversidade de um povo, mesmo daquelas parcelas que não são público do festival, para se decidir quais músicas representariam os gostos daquele povo. O voto demoscópico tem peso no Benidorm Fest e em Sanremo atualmente e, como se viu, foi sugerido também durante a Era dos Festivais.

¹¹³ Para estudos trabalhando as identidades *queer*, a política e a política internacional no ESC, veja-se, por exemplo, Baker (2019) e Tobin (2022). Esse último liga Walter Benjamin, no seu otimismo de que a reprodutibilidade em massa da arte tem a possibilidade de politizar-se contra o fascismo, os comentários de

discutir o Eurovision fica incompleto sem, ao menos, uma breve reflexão sobre o recorte de identidades com não conformidade de gênero e orientação afetiva. Não é garantido que esse público seja o mesmo que se apropriará dos festivais na América Latina, pois isso dependerá da forma, das músicas e da recepção pelo público através da mediação. De qualquer forma, por princípio, como um fim em si mesmo e pela busca de democratização, pluralidade, diversidade e respeito universal, os festivais devem ser um espaço seguro para a livre expressão de identidades e performances não-conformativas de gênero e sexualidade e devem estar preparados para acolher, por exemplo, grupos com grande concentração de pessoas LGBT+ dos dois lados do Atlântico que, por já comporem parte significativa do público do Eurovision, provavelmente estarão entre aqueles que, no começo, se direcionarão também para o Hispavisión ou o Eurovision Latin America.

Num festival tão ligado a identidades, a começar pelas nacionais e pela formação de uma (ou mais) identidades supranacionais, é fundamental tentar-se acolher identidades minoritárias, sejam elas étnico-linguísticas, de orientação afetiva ou de identidade de gênero, entre outras. Claro, como a identidade está vinculada à cultura e à cultura à vida social e aos valores de grupo, inevitavelmente a questão das identidades também desemboca nas problemáticas políticas que o festival pode ter que enfrentar.

7.6 POLÍTICA E POLÍTICA

A esta seção dá-se o duplo nome de política porque se crê que é o mesmo tema, mas com divisões importantes: a política internacional que afeta o voto e a política como consequência das canções, incluída na “cláusula apolítica” no Eurovision. Nesse sentido, por um lado, há que se discutir os impactos que um festival pode ter na política doméstica, ou, mais especificamente, os impactos percebidos ou imaginados, porque isso entra na qualidade de um festival considerado “político” ou “apolítico”. Em segundo lugar, a política internacional, além de refletir também esse caráter, pode evidenciar padrões e vieses de votação que são extensamente discutidos no caso do ESC.

Susan Sontag sobre o *camp* e o diretor espanhol Iván Zulueta para refletir sobre as capacidades transgressoras da performatividade exagerada e irônica do *camp*, diretamente associada à história *queer*, no caráter massivo do Eurovision. Esse argumento lembra, e pode ser associado, aos mesmos argumentos cíclicos apresentados no capítulo 3, reforçando as possibilidades de o massivo e a indústria cultural representarem o popular, a despeito de ou enfrentando os problemas que a lógica de mercado carrega.

Começando-se da questão da política internacional, uma das preocupações é a criação de vieses nos votos que tornem o evento previsível e crie tendências de vitória para certos grupos em detrimento de outros, não por sua música ou performance, mas por questões externas. Como se viu, estudos sobre *bloc voting* são imprecisos e podem ter uma causa externa à pura afeição político-geográfica. No entanto, é um exercício possível observar essas proximidades ou rixas para se traçarem perspectivas que podem ser úteis para a academia ou para os organizadores, nos primeiros anos de festival.

Há que se ressaltar que, dos dois padrões opostos (*bloc voting* e *anti voting*, como no caso de Armênia e Azerbaijão), o *bloc voting* é mais indesejável. Em essência, uma rixa entre dois ou mais países apenas diminui os votos contra eles mesmos, afetando igual e negativamente os dois países, até favorecendo os outros. A situação, no entanto, seria diferente se um ou poucos países, por motivações políticas, fossem massivamente ostracizados e o *anti voting* fosse unilateral. O *bloc voting*, por outro lado, é um temor porque, se ele existe, pode desclassificar outros membros que não estejam em um bloco e restringir as possibilidades de vitória.

Como o caráter deste capítulo é especulativo, não foi conduzido um grande e sistemático estudo a respeito, até porque não se sabe exatamente quais países participarão e esse tipo de estudo seria melhor com dados empíricos dos padrões de votação. Como no Festival da OTI não houve televoto, e muitos dos anos viram votações fechadas dos jurados, os dados também não são muito sensíveis. Aqui, serão sugeridos agrupamentos com base em proximidades linguísticas, históricas e geográficas. Os critérios se ancoram nos blocos acusados de existirem no Eurovision: Balcãs, especialmente países da ex-Iugoslávia; países nórdicos; países da Europa Oriental; e a dupla Grécia e Chipre. Reconhece-se que este será provavelmente o argumento mais intuitivo e com menor lastro de todo o trabalho.

O primeiro bloco que pode ser criado já foi sugerido: trata-se de uma aproximação entre Brasil e Portugal por motivos linguísticos, caso ambos se sintam isolados frente a um número muito grande de países de fala hispânica. Essa proximidade pode, por esse exato motivo, não ser causada por uma intenção política, o que não caracterizaria, portanto, *bloc voting*, a não ser que uma identidade linguística fosse a razão, e não a compreensão das músicas. Uma forma de minimizar isso seria a facilitação do entendimento das músicas entre espanhol e português ou, do outro lado, o favorecimento e o aumento à variedade linguística.

Um bloco possível de grande proximidade histórica e geográfica é o da América Central. A proximidade política entre os países data de seu período compondo a República Federal da América Central (atualmente Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras e

Nicarágua) e segue as primeiras iniciativas integracionistas na América Latina. Delas, o atual é o SICA, do qual também fazem parte o Panamá e a República Dominicana. Pelo alto número de países, se esse bloco se conformar, será o mais forte dos aqui levantados. Isso porque as outras possibilidades levantadas têm menos países. Entre elas, é possível citar Espanha e Portugal (e Andorra, caso participe), os países que compartilham a identidade europeia; Peru e Bolívia, pela história andina similar (ampliando-se para Colômbia e Equador se for considerada a CAN) e Argentina e Uruguai, pela proximidade platina (ampliando-se para Paraguai e Brasil, também pelo envolvimento histórico nas questões da Bacia do Prata).

O *anti voting*, como se verá, segue princípios muito semelhantes. Afinal, o que acontece entre Armênia e Azerbaijão é uma disputa territorial, o que implica proximidade geográfica. Da mesma forma, disputas ainda vigentes ou muito recentes podem impactar no padrão de votação do Eurovision. Cita-se, para começar, a campanha boliviana por um acesso ao mar, depois de perdê-lo na Guerra do Pacífico para o Chile. Isso poderia levar a uma diminuição no padrão de votação entre os dois países. Posteriormente, cita-se a Guerra do Futebol, entre Honduras e El Salvador, junto da disputa na Corte Internacional de Justiça por delimitações fronteiriças, o que pode representar um ponto de atrito em termos de voto. Por fim, mencionam-se também as diferentes disputas territoriais da Nicarágua, como a disputa na CIJ por delimitações marítimas com a Colômbia e a disputa pela foz do Rio San Juan com a Costa Rica¹¹⁴. Assim, como se vê, muitas possíveis rixas surgem dentro do bloco centro-americano, o que reforça o ponto de que os padrões só serão realmente verificados com o passar dos anos: prevalecerão as rixas ou as proximidades?

Outro fenômeno internacional que pode afetar as votações, como afeta no Eurovision, são os votos na diáspora. Mantendo-se o princípio de que não se pode votar pelo próprio país e que isso se mede pelo território onde se está, a diáspora consegue votar em seu país natal. Assim, é esperado que países com grande concentração de imigrantes de outro país latino-americano também acabem votando mais nele. O caso da diáspora venezuelana é um exemplo marcante. Também por isso, países fronteiriços com intercâmbio significativo de pessoas entre si, principalmente guardadas as proporções populacionais, também têm mais chance de se aproximarem em termos de votação.

¹¹⁴ Esse tipo de disputa territorial tem impactos culturais e identitários variados. A título anedótico, pode-se citar a canção *El Río San Juan Es Nica*, de MC Puppet (EL RÍO..., 2013) e a resposta de JML y Gamez, *Los Nicas Entendieron (Diss MC Puppet)* (JML Y GAMEZ..., 2013). As duas canções de rap são provocações e insultos direcionados a estereótipos dos dois países, e, como demonstra o título da primeira, têm foco na disputa pelo rio San Juan.

Já no lado das músicas, surge o problema da delimitação do político. A verdade é que, como no Eurovision, parece quase impossível que as pessoas não mandem canções com diferentes conotações e graus políticos para serem selecionadas, porque a política está intrínseca à vida social, à ética e à moral. Deve-se lembrar que os festivais da era dos festivais ganharam força dentro da ditadura, mas também foram à falência com o aperto da censura. Assim, os festivais altamente politizados da MPB, em que cantores da Jovem Guarda eram vaiados por cantarem música alienada, mostravam que qualquer tema pode ser político se assim for significado, inclusive a falta de política. Baker (2019) defende que é uma definição estrita do que é político que garante que muitas questões (como a memória social da guerra e a poluição) podem ser aceitas num festival sem que sejam consideradas “políticas”, o que esvaziaria de sentido. A mesma autora diz isso ao analisar quais questões trouxeram ambiguidade decisória para a UER, especialmente no caso da ostentação de bandeiras durante o festival. Logo antes do festival em Estocolmo, 2016, a empresa vendedora de ingressos começou a circular um panfleto com bandeiras permitidas e bandeiras proibidas, entre as quais estavam a bandeira do Estado Islâmico, da Palestina, de Kosovo e do País Basco. Recebido com ultraje pela Espanha e por outros países, logo a UER declarou a lista de banimentos e permissões não era política da UER e não deveria ter sido publicada. Pouco tempo depois, publicou uma lista atualizada, sem exemplos específicos. Considerando esse fato, em grande medida a definição do “político” no caso do Eurovision envolve impedir algo que possa criar um mal-estar entre os membros, em um membro ou para a marca em si.

No caso ibero-americano, ao menos, não há nenhuma ausência de reconhecimento de Estado ou região separatista reconhecida por países dentro da região, o que limitaria o problema das bandeiras a bandeiras de ideologias e partidos políticos. Aqui, recomenda-se que bandeiras de identidade afetiva e de gênero não sejam vistas em absoluto como “políticas”, no sentido estrito da instrumentalização, embora a rigor sejam, porque, como Baker (2019) aponta, para muitos teóricos *queer*, a bandeira representa que a própria existência como LGBTQ+ é, em si, política. De forma similar, bandeiras de origem indígena, como a *Wenufoye* mapuche e a *Whipala*, agora reconhecida como símbolo boliviano, também possuem contornos políticos. A segunda, oficializada pelo Estado, menos. Mas, da mesma forma que as bandeiras LGBTQ+, também bandeiras e símbolos étnicos devem ser permitidos. Os dois conjuntos podem ser instrumentalizados, por exemplo, se o festival ocorrer em um país que não legalizou o casamento igualitário, ou numa época em que houve alguma denúncia contra um Estado em seu tratamento de uma etnia em específico. No entanto, a proibição provavelmente é mais nociva nesse caso porque, num festival que se pretenda

multicultural, até o cultural que é político é antes cultural que político. A situação, como se delineou, é diferente para manifestações que digam respeito especificamente a partidos políticos, ideologias ou personalidades políticas, especialmente aquelas vivas ou do passado recente, o que aqui se definirá desde a onda de redemocratização na Ibero-América até a contemporaneidade. Isso acarreta que, por exemplo, uma canção homenageando as vítimas da ditadura de Pinochet não seria considerada política, mesmo que pudesse ser instrumentalizada dessa forma. Por outro lado, críticas diretas ao governo de Jair Bolsonaro, no Brasil, ou Nicolás Maduro, na Venezuela, seriam barradas, especialmente se o Brasil ou a Venezuela, respectivamente, estiverem participando. Ademais, qualquer conotação ou defesa de ideologias e regimes de qualquer forma ditatoriais, bem como relativizações a crimes ou ameaças a direitos humanos, também devem ser postas em mente ao se definir o que se pretende restringir. Canções que digam respeito a disputas existentes entre países-membros, como as que foram citadas anteriormente, também seriam categorizadas como políticas. Essas linhas gerais ainda não definem, mas pelo menos delimitam um pouco o que se acredita uma restrição à instrumentalização política sem o esvaziamento de conteúdo social.

Reitera-se que é impossível fugir do político, mas uma definição estrita e detalhada pode evitar ambiguidades e arbitrariedades e, ao mesmo tempo, evitar que o evento seja visto como instrumentalizado. Algum nível de discricionariedade, de qualquer forma, haverá, porque o que se pode aprender com a era dos festivais e a canção de protesto é que há sempre formas de se escapar das normas para passar uma mensagem. O que não significa que elas não devam existir, contudo, para deixarem princípios éticos claros, sobre os quais se deve agir.

7.7 FORMATO

Por fim, resta discutir uma miscelânea de questões referentes ao formato e à organização do festival que saltaram ao autor conforme a pesquisa foi feita, a começar por questões que dizem respeito à proximidade ou não com o Eurovision. No caso do Hispavisión, Ignacio Elguero declarou que o nome era provisório. Assim se espera, porque ele denota um foco muito grande na ideia de hispânico, hispanidade ou da língua espanhola, o que, como se viu, é uma incoerência com outras declarações da RTVE e nocivo à própria diversidade cultural espanhola, além dos outros países de língua espanhola e, claro, Brasil, Portugal e outros países que possam participar, especialmente Andorra e Haiti. Uma solução simples e direta, considerando que o anúncio do projeto foi num fórum ibero-americano, e nele citou-se a Ibero-América, seria “Ibervisión” (Ibervisão, na forma lusófona), ou qualquer

proposta com o radical iber- ou ibero- no nome. Como se notou, os nomes derivados de América Latina são alheios ao interesse espanhol, o que torna improvável que o projeto da RTVE use. Nomes que terminem com -visión/-visão mantêm uma proximidade temática com o ESC e sugerem algum tipo de paralelismo. Se a RTVE mantiver o projeto mesmo com a existência do Eurovision Latin America, talvez seja recomendável que o nome não inclua esse final para que os projetos se diferenciem. Como ele se refere à história da UER e à rede Eurovision, seriam perdidos a associação com e a capitalização da popularidade do Eurovision, o que tem seu peso. O nome, por fim, deveria ser apelativo ao público, particularmente porções demográficas com peso relativo e absoluto, como é o caso da juventude, que, em 2021 e 2022, representou grandes porcentagens de audiência para o ESC na faixa de 15 a 24 e de 25 a 24 anos (UER, 2021; UER, 2022a). Considerando-se a busca de longevidade, o festival deve se adaptar às novas gerações ao mesmo tempo em que fideliza as antigas, pretendendo-se atemporal por ser mutável, enquanto cria uma cultura que recebe, como parte de sua identidade, a mutabilidade.

A fórmula do Eurovision, como se viu ao longo do trabalho, deve se adaptar ao contexto latino-americano e ouvi-lo ao longo dos anos, o que pode significar um começo mais tímido, que deve ser “aguentado” por quem quer que se pretenda a fazê-lo. Parte da forma dependerá do número de países ao longo dos anos, o que depende de interesses e vontades políticas ou econômicas de participação, o que depende de custos e benefícios (econômicos e/ou extraeconômicos, de preferência ambos. Esta dissertação tentou mostrar as potencialidades e os limites dos benefícios extraeconômicos, particularmente os relacionados à integração cultural), o que depende de questões legais tanto internas aos países quanto internacionais. Mas algumas coisas, como já foi coberto, podem ser mais bem comentadas.

Já se disse da seleção, em que se recomenda dar preferência a seleções nacionais por festivais próprios; da votação, em que se recomenda dar preferência ao televoto, sem descartar o papel (menor) do júri especializado e da demoscopia, se for intenção gerar representatividade; da representação, embora não se tenha entrado em detalhes na diferença entre emissoras públicas e privadas; da possibilidade da representação fora do formato do Estado; da questão linguística; da cláusula política; e da busca por representatividade de gêneros musicais. Ao longo do capítulo, diferentes pequenas distinções também pontuaram possíveis diferenças entre um projeto baseado em televisões públicas (mesmo que possa incluir patrocinadores ou acordos com transmissões privadas, no caso), o que pode vir a ser o caso do Hispavisión, e um projeto baseado em televisões privadas, o que parece ser o caso do Eurovision Latin America. Embora ambos tenham capacidade de fortalecer a identidade

regional e as trocas culturais, destaca-se a primazia da racionalidade econômica no segundo caso e a presença da possibilidade de outras racionalidades no primeiro. Essas racionalidades e benefícios extraeconômicos, como foram o foco desta dissertação, acabam inclinando-a para o lado da televisão pública, embora, como se viu, as diferenças não excluam potencialidades na televisão privada. Especula-se também que a televisão pública tenha mais ferramentas jurídicas para garantir transparência e evitar resultados ou votos comprados. Nem de longe isso é uma garantia, e, portanto, deve haver um esforço constante dos organizadores no combate a esquemas de favorecimento e voto conjunto¹¹⁵.

Além da necessidade de adaptabilidade às demandas surgidas na mediação com o público, marca-se também a importância da adaptabilidade tecnológica, tanto a novas mídias ou formas de transmissão e divulgação quanto a tecnologias que aumentem a qualidade da transmissão televisiva. Como se viu no caso do Festival da OTI, esse é apontado em artigos de periódicos como um possível fator para sua crise. Se a própria televisão entrar em colapso, as tecnologias de transmissão devem continuar seu processo de entrada em plataformas novas.

Já a obrigatoriedade da sede foi um tema de idas e vindas durante o Festival da OTI. Considerando que há países que podem se sentir sobrecarregados em sediarem o evento, a obrigatoriedade será uma bomba relógio. No entanto, dar ao país vencedor a capacidade de escolha, para que ele decida se quer ser o próximo anfitrião ou para qual país decide dar a sede, é uma forma de se manter uma rotatividade sem pesar muito. Uma outra opção é a existência de sedes fixas, o que, nesse caso, se recomendaria organizar um número de sedes dividido entre fusos, para que certas faixas não se sintam ostracizadas. Países maiores e mais descentralizados, como o Brasil, no entanto, podem querer abrir editais para gerar competição interna, como aconteceu com as cidades suecas em 2016 e com as cidades britânicas em 2023.

No caso do formato, como se apresentou, há um limiar de até 24 países, incluindo-se os países latino e ibero-americanos. Um número maior pode ocorrer se forem incluídos os Estados Unidos, o Canadá, países e territórios caribenhos, países lusófonos, a Guiné Equatorial e as Filipinas. No entanto, na discussão do formato e da própria cultura do festival, pode-se pensar na dicotomia artista-intensivo ou canção-intensivo, observada durante a

¹¹⁵ Os mecanismos de combate a acordos internos de votação conjunta da UER também geram críticas. Em 2022, usando uma cláusula que lhe permitia isso, a UER, após confirmação com verificadores independentes, substituiu as votações informadas pelos jurados de 6 países na segunda semifinal, colocando no lugar uma lista de pontos atribuídos gerada automaticamente a partir de padrões de votação prévios, derivados de países que votavam de forma similar. A Televiziunea Română (TVR), da Romênia, emitiu uma nota exigindo explicações, porque, segundo ela, outros países na mesma final haviam exibido padrões suspeitos, mas não foram punidos, e porque a substituição automática na final aconteceu apenas porque ela não aceitou a situação (DUMITRESCU, 2022).

comparação entre os formatos do ASC e do ESC. Mesmo com 24 países, o formato estadunidense, com uma final de apenas 10 participantes, requereria mais episódios, enquanto o formato europeu acolheria os 24 diretamente numa final. Considerando-se motivos logísticos, talvez duas ou uma semifinal, com ou sem alguns países pré-selecionados, seguida(s) de uma final, pode(m) ser um formato razoável para a primeira edição do festival, por concentrar a questão logística e de recursos, sem dissipar muito a audiência, mas tentando usar a(s) semifinal(is) como forma de divulgação da final.

Por fim, cabe notar que, numa eventual e possível fusão do *Hispanicvision* com o *Eurovision Latin America*, considerando a proximidade dos dois projetos e a reunião que aconteceu e resultou no compromisso para levar a marca *Eurovision* para a América Latina, reconhece-se que boa parte das sugestões e diagnósticos se encaixam em qualquer formato, embora o foco em integração e benefícios extraeconômicos dê foco e preferência a um formato centrado na televisão pública. Em qualquer que seja o resultado, o maior mal-estar surgirá da falta de diálogo entre essas partes e a América Latina, que, até o momento, foi mais vista como objeto que como sujeito desses festivais que se direcionam a ela. Mesmo que a iniciativa tenha partido da Europa ou dos Estados Unidos, isso não significa que seja saudável que as decisões partam apenas de lá. Cabe aos países latino-americanos pluralizar e balancear as lideranças assim que uma oportunidade for aberta. E, se não for, que criem sua própria.

8 CONCLUSÃO

A intenção desta dissertação foi criar uma ponte entre teoria e prática ao refinar e coletar, pelo menos *ad hoc*, um referencial teórico e histórico que permitisse uma compreensão holística dos projetos Hispavisión e Eurovision Latin America, para uma melhor sugestão de princípios e formatos que possam enriquecê-los sob o prisma da integração cultural latino e ibero-americana. Ao final, percebe-se que, como fenômenos culturais que envolvem política internacional, indústrias culturais, identidades e interesses, sua compreensão requer aportes de diferentes áreas teóricas e é enriquecida e contextualizada com exemplos históricos, principalmente aqueles que os influenciam diretamente, como é o caso do Festival Eurovisão da Canção. Assim, o estudo conduzido foi variado e extensivo, prezando pela interdisciplinaridade, o que acabou criando panoramas que, à exceção do estudo sobre os fatos disponíveis acerca do Hispavisión e do Eurovision Latin America, não esgotou nenhuma bibliografia ou tema, mas buscou criar argumentos que sustentassem cada capítulo. Cada um foi visto como uma possibilidade de aporte às propostas contidas no capítulo 7. Foi preciso, portanto, compreender a integração cultural, os projetos específicos estudados e seu contexto para que os eles pudessem ser colocados em perspectiva.

No capítulo 2, concluiu-se que a definição de integração cultural é diversa e serve às intenções de quem a usa. No uso desta dissertação, a definição se aproveitou de uma compreensão dupla da cultura (atribuição de significados vinculada à identidade, mas também como produções artísticas) e de uma compreensão da integração que trata de iniciativas deliberadas que envolvem atores públicos/estatais, mas que não se restringe apenas à criação de instituições supranacionais pelos Estados. Isso resultou na definição de integração cultural como tratando **da criação, do fortalecimento, do fomento e da condução de instituições, de seus projetos e programas, voltados à criação, ao fomento ou ao fortalecimento de vínculos simbólicos e identitários entre os povos envolvidos, ou entre eles e outros; e ao incentivo à produção e ao intercâmbio de bens culturais e ideias num espaço compartilhado, encabeçado pelas esferas públicas dos Estados partícipes na região integrada.** Também se considerou importante o multiculturalismo, o interculturalismo e a diversidade cultural como princípios importantes a ser defendidos. Isso significa que minorias étnico-linguísticas e culturais não devem apenas ser preservadas, como também ser integradas e partícipes em intercâmbios, produções e divulgações culturais, caso assim queiram.

No capítulo 3, estudou-se o papel das culturas populares e do “público” num termo geral, como povo e como massa, na construção de significado dentro do processo

comunicacional. A principal conclusão chegada diversas vezes foi a de que há sempre a potencialidade de que qualquer mídia, por mais massiva e mercadológica que seja, representar e dialogar com o popular, graças ao fenômeno definido na teoria das mediações. Embora o popular — ou, mais precisamente, no caso de uma região supranacional, as culturas populares — estejam presentes nos meios de comunicação em massa, o peso dos interesses mercadológicos e da lógica econômica protagonizados pelas indústrias culturais é muito significativo e pode ter efeitos culturais, sociais e políticos negativos, ainda mais com uma sociedade cada vez mais midiaticizada¹¹⁶. A democratização implica em rejeitar que os meios exerçam dominação e se apoiar mais nas mediações como forma de compreensão e impulsionamento do popular e do público nas mídias, guardando-se, no entanto, uma narrativa comum dos fatos e de princípios éticos básicos, para evitar-se a tirania da pós-verdade. No caso dos festivais da canção, eles têm potencial de gerar benefícios extraeconômicos, como o fortalecimento de uma identidade comum, o multi e o interculturalismo e as trocas culturais. No entanto, esses benefícios requerem um diálogo constante com o público e a defesa de princípios que, por serem extraeconômicos, são mais alinhados à proposta de uma televisão pública, embora não necessariamente exclusivos dela. Como as indústrias culturais na América Latina, particularmente a fonográfica e a de televisão, possuem grande influência de grupos internacionais ou grandes empresas privadas que concentram decisões e influenciam política, sociedade e cultura, o cenário, no entanto, não é favorável e requereria vontade política para ser mudado.

No capítulo 4, notou-se que o conceito de espaço cultural é muito amplo e usado em diferentes esferas da América Latina e da Ibero-América. Por se sustentar, também, na ideia de um vínculo comum, tentou-se historicizar esse vínculo a partir do estudo da identidade latino-americana em exemplos da teoria e da prática. Posteriormente, passou-se ao estudo da política externa espanhola para a Ibero-América, em que se concluiu que o próprio projeto de uma comunidade ibero-americana esteve e está intrinsecamente atrelado aos interesses e à liderança espanhola ao longo do fim do século XX e começo do século XXI. Por fim, comparando-se os conceitos de América Latina e Ibero-América, notou-se que os dois representam projetos políticos diferentes e, portanto, possuem pontos de conflito, quando se é preciso dar destaque ou foco em um deles. Porém, justamente por serem tão interseccionados,

¹¹⁶ Também se ressalta que as culturas não estão igualmente presentes nos meios massivos. Muito pelo contrário, mesmo entre o popular há culturas muito mais estereotipadas, invisíveis ou demonizadas. No caso latino-americano, as culturas indígenas, historicamente associadas ao “não-urbano” e, portanto, “primitivo” e alheio à modernidade, são umas das que mais merecem destaque.

é inevitável que andem juntos e também se potencializem em diferentes oportunidades. Esse capítulo acabou funcionando como uma transição entre o mais teórico e o mais histórico desta dissertação, inaugurando as narrativas históricas e seu papel na organização da pesquisa.

O capítulo 5 teve seções significativamente independentes entre si, por estudarem fenômenos que tiveram pontos de contato, mas são olhados separadamente. A primeira seção estudou o ESC e levantou as principais características e problemáticas discutidas na literatura. Notou-se que ele é um festival bastante ancorado no Estado-Nação, a partir da representação das redes públicas de cada membro da União Europeia de Radiodifusão. Pelos reflexos políticos em canções, padrões de votação e formação de uma cultura própria, ele pode ser visto como um microcosmo da integração, ou da própria Europa. Estudou-se o formato, as disputas políticas presentes em canções, manifestações e padrões de votação, as mudanças estruturais e tecnológicas que o festival sofreu ao longo do tempo, a tentativa de geração de consensos e uma cultura própria, atrelada ao progressismo europeu, o caráter fortemente visual do evento e as necessidades econômicas que separam o *Big 5* de países menores. Já na segunda seção, estudou-se o fenômeno da Nova Canção nos anos 1960 e 1970 no contexto da canção de protesto. Viu-se como a literatura o trata como um fenômeno intrinsecamente latino-americano e, para isso, chamou-se a Nova Canção de um “movimento de movimentos”. Buscou-se compreender como a Nova Canção tentava resgatar o popular e criar uma agenda política, explicitada pelo I Encontro da Canção de Protesto, embora cada artista possuísse suas diferenças individuais. A partir do Encontro, foi possível colocar a Nova Canção num contexto mundial de pautas de esquerda e resgates da música popular, do qual a Nova Canção catalã foi vista como bastante próxima da América Latina. Com isso, propôs-se uma visão desses fenômenos como círculos ou elipses não concêntricas, uma contida ou interseccionada com a outra, o que cria uma aproximação da Espanha no século XX com a América Latina. Já a seção 5.3 adentrou na era dos festivais no Brasil. Observou-se o caráter essencialmente televisivo daqueles festivais, mesmo que no caso do FIC a iniciativa tenha partido da cidade do Rio de Janeiro. Observou-se, também, a primazia da MPB nos festivais brasileiros e a gravitação de certos grupos associados a ela. Notou-se, ainda, que mesmo assim as gravadoras e emissoras incluíam músicas de diferentes artistas para tentar captar outros públicos, o que fez com que diferentes gêneros e movimentos marcassem presença, impulsionando o surgimento da tropicália. Viu-se que a participação e o engajamento do público eram significativos, e que o ambiente altamente politizado do país e do público pressionava por canções engajadas. Viu-se, por fim, que a repressão e a censura do regime ajudaram no esgotamento do modelo, deixando poucos eventos similares nas próximas décadas. Por fim, a

última seção estudou o Festival da OTI, particularmente sua estrutura e sua crise. Observou-se que diferentes fontes alegam motivos diferentes para a descontinuidade do festival nos anos 2000, e que uma narrativa histórica mais coerente ainda é necessária. Mesmo assim, dos levantamentos, foi possível pontuar problemáticas que podem ser sensíveis para um festival futuro, como a estagnação em poucos gêneros pouco populares, a dificuldade de adaptação tecnológica e de performance, que atualmente cumpre um papel importante na cultura festiva, e a crescente opacidade dos métodos decisórios do festival, também relacionada a acusações de corrupção. Tratou-se também da questão linguística e de como Portugal foi o único país a nunca mandar uma música em espanhol, e que apenas ele e Brasil cantaram numa segunda língua, diminuindo o potencial diverso. Observaram-se também questões políticas presentes e uma alta presença de artistas de vários países cantando também no Eurovision, sugerindo uma grande interrelação entre os dois festivais e ajudando a explicar a semelhança de gêneros e temas.

O capítulo 6 trouxe os fatos conhecidos sobre o *Hispanvisión* e o *Eurovision Latin America* até o momento de término desta dissertação. Os dois projetos foram colocados no contexto de outras tentativas de expansão da marca *Eurovision* para a Ásia, os Estados Unidos e o Canadá, tendo todos os projetos fracassado e entrado em hiato, e os dois últimos sendo encabeçados pela mesma empresa responsável pelo *Eurovision Latin America*. O capítulo estudou o formato do *American Song Contest* e considerou que, enquanto ele se propôs a ser artista-intensivo, o *Eurovision* e outros festivais tentam ser canção-intensivos, mas que elementos de personalização do artista e de destaque da canção aconteceram nos dois modelos. Viu-se que Christer Björkman, da *Voxovation*, demonstrou frustração com o *ASC* e acusou a falta de divulgação própria como um problema. Sobre os projetos para a região, foi apontada a incoerência entre a declaração sobre o *Hispanvisión* como latino e ibero-americano e o nome (provisório), bem como a declaração de María Eizaguirre como um festival destinado à língua espanhola. Notou-se que esse projeto nasce com natureza pública à primeira vista, encabeçado pela RTVE tal qual a comunidade ibero-americana é protagonizada pela liderança e os interesses espanhóis. O *Eurovision Latin America* nasce, por sua vez, com natureza privada, por ser realizado pela empresa estadunidense *Voxovation*. Por fim, reforçou-se o desconforto perante o aparente processo decisório dos dois, marcado principalmente pela reunião que lançou a cooperação entre os dois projetos *para* a América Latina e a Ibero-América, sem a presença, em nenhum anúncio, de latino-americanos ou suas instituições próprias, configurando um processo fortemente de cima para baixo, o que é negativo em termos de princípio e pode ter também consequências práticas negativas.

Como capítulo técnico-normativo, sugestivo e especulativo, o sétimo configurou-se de forma diferente dos demais, exatamente por funcionar para amarrá-los. Deu-se prioridade a reflexões referenciadas pelos capítulos anteriores ou pela adição de fatos específicos, sem grande presença da bibliografia teórica. Nele, foram apontadas as principais problemáticas que podem surgir nos festivais *Hispanvisión* e *Eurovision Latin America* e as principais sugestões que podem ser feitas para sua organização. O capítulo começou concluindo que o *Hispanvisión*, a princípio, se configura como parte da integração cultural, mas o *Eurovision Latin America* não. As recomendações, por terem caráter fortemente extraeconômico, funcionam melhor para uma iniciativa de redes públicas, mas podem também serem feitas para a iniciativa da *Voxovation*.

Os princípios da democratização, da diversidade, da representação, do fortalecimento de identidade comum e do acolhimento a minorias foram defendidos e demonstrados ao longo da pesquisa como importantes para a integração cultural e para os festivais em si. Com eles em mente, o capítulo 7 problematiza: 1) gêneros tradicionalmente mais questionadores ou explícitos podem ter dificuldade de se fazerem presentes no festival, mas isso não é impossível; 2) a existência de uma fórmula vencedora é inevitável e faz parte da criação de cultura de um festival; 3) a competição é um formato útil para a popularidade pela geração de emoções e pela participação do público. Ela não impede a existência de outras racionalidades para a participação de cada artista; 4) o caráter de representação por Estados não é absoluto; 5) o caráter de representação por Estados pode capitalizar identidades, mas também reproduzir disputas políticas e uma mentalidade muito específica; a diferença de peso entre países deve ser levada em conta para que países pequenos não se sintam sobrecarregados; 6) a liderança de um ou dois países apenas é muito frágil, e a tomada de decisões de cima para baixo e sem a presença de latino-americanos é indesejável por princípio e por praticidade; 7) a questão do fuso no recorte ibero-americano é relevante e deve ser levada a sério. A popularidade em países no “meio-termo”, como Brasil e Argentina, pode ser chave para o sucesso do *Hispanvisión*; 8) unindo-se América Latina com Ibero-América, 24 participantes compõem o núcleo do que devem ser os festivais. Além dos 19 países independentes de fala ibérica no Hemisfério Ocidental, os outros 5 são Andorra, Espanha e Portugal (Ibero-América) e Haiti e Porto Rico (América Latina); 9) outros níveis de proximidade linguístico-cultural podem ampliar os participantes em algumas dezenas, descaracterizando-se, contudo, a essência latino ou ibero-americana cada vez mais. Aqui incluem-se os Estados Unidos e o Canadá (representados por suas populações de origem latina), os países de fala ibérica no resto do mundo, os países e territórios do Caribe e as Filipinas; 10) a primazia do espanhol é

inevitável; 11) identidades LGBTQ+ podem gravitar ao redor do festival e marcar forte presença, principalmente vindas de fãs que já existem do Eurovision; 12) o *anti voting* é menos preocupante que o *bloc voting*; 13) com exceção dos países da América Central, não se identificaram blocos muito próximos com muitos países, e mesmo na América Central também foram ressaltadas rixas que podem levar ao *anti voting*, porque os critérios para proximidade histórica são virtualmente os mesmos que levam a rixas; 14) a diáspora também é um fator a ser considerado na tendência de votos, como é na Europa; e 15) a possível fusão entre os dois projetos não anula as sugestões aqui presentes, embora temas como a participação de países ibero-americanos ou as vantagens extraeconômicas e a relação entre televisão pública e privada devam ser levados em conta.

O capítulo 7 também propõe: 1) a presença de gêneros variados e da criatividade popular é desejável e deve haver mecanismos para que tenham chance de ser selecionados; 2) a cultura de um festival deve ser usada para se enraizar nas populações, mas o caráter mutável e diverso deve ser parte dessa cultura, para que novas demandas sejam ouvidas; 3) o voto do público é fundamental; 4) a criação e o investimento em festivais nacionais para seleção por parte do público é extremamente recomendável, mas isso requer mais recursos; 5) deve haver garantias para que, seja nas seleções internas ou por festivais, diferentes gêneros sejam sempre contemplados; 6) sugere-se a existência de pelo menos uma representação não-estatal, provavelmente direcionada a populações indígenas e línguas minoritárias, e/ou outra direcionada a artistas de países não-participantes. Tal medida seria extremamente benéfica, mas enfrenta problemas logísticos profundos; 7) as diferenças de panorama das indústrias culturais, da televisão pública e das economias latino-americanas indicam que o número de países “grandes”, em termos relativos, deveria ser maior, e o festival deveria ter múltiplos pontos de apoio. Isso requer dos países latino-americanos a tomada de liderança e participação; 8) a primazia do espanhol deve ser amenizada para que outros países ou línguas minoritárias não se vejam isolados e o festival decaia brutalmente em diversidade. Sugerem-se legendas, a serem consentidas por cada artista individualmente, mesmo que na língua original. Legendas traduzidas também são uma opção, se o artista assim desejar, mas provavelmente estarão, no começo, restritas ao espanhol e ao português; 9) para línguas minoritárias, além da representação não-Estatal, as seleções por festivais internos aos países, com voto do público e possivelmente demoscópico, pode fortalecer um pouco essa presença; outras identidades, como a não-conformidade de gênero e orientação afetiva, devem ser acolhidas e respeitadas; 10) a definição do que é “político” vai levar a alguma arbitrariedade, que provavelmente será decidida pelo que é menos perigoso à existência do festival em si.

Contudo, alguns princípios rígidos e específicos foram sugeridos, como a restrição a manifestações de ou por partidos políticos, ideologias ou personalidades políticas, especialmente aquelas vivas ou do passado recente, o que aqui se definiu desde a onda de redemocratização na Ibero-América até a contemporaneidade. Ademais, qualquer defesa de ideologias ou regimes de qualquer forma ditatoriais, bem como relativizações a crimes ou ameaças a direitos humanos, também devem ser banidas, bem como canções que digam respeito a disputas existentes entre países-membros; 11) o nome do *Hispanvisión* deve mudar e se sugere algo sem o final *-visión/-visão* e que represente a região como um todo; 12) a fórmula deve mudar ao longo do tempo conforme as demandas tácitas ou explícitas surgidas no processo de mediação, para se adaptar ao contexto latino-americano. Isso requer algum grau de insistência caso a(s) primeira(s) edição(ões) seja(m) considerada(s) fracasso(s) relativo(s); 13) o júri pode ter papel no equilíbrio, mas recomenda-se que ele seja minoritário, e que votos do público ou demoscópicos tenham prioridade sobre ele; 14) a sede seguinte deve ser definida pelo vencedor, mas não ser restrita a ele, para que, caso não possa ou não queira, ele possa negociar com outros países interessados. Isso é idêntico ao que ocorre no *Eurovision*; 15) a luta contra a corrupção e acordos surge da transparência e deve permanecer na transparência; e 16) um formato enxuto é logisticamente interessante, mas ele deve ser vinculado a outros mecanismos de divulgação, dos quais seleções com festivais nacionais fazem parte.

Dado que muitas características observadas como desejáveis foram vistas como possíveis, mas não garantidas, resume-se que, sem muitas surpresas, para o objetivo da integração cultural e dentro de princípios e benefícios extraeconômicos, por vezes é preciso criar garantias diversas para que esses princípios e objetivos sejam seguidos. Encontrou-se que a televisão pública permite mais racionalidades diversas, mas ela não é exclusiva ali. Há uma leve nota pessimista, considerando essas possibilidades não garantidas, inclusive nos próprios reveses que, à data final desta dissertação, põem os dois projetos estudados em cheque.

A busca pela integração não pode ser uma delirante caça a *El Dorado*, como se fosse a salvação completa e a solução para a riqueza das nações e para a paz perpétua, nem pode haver uma tristeza resignada e fatalista. Ela depende, sim, de grandes projetos e grande vontade política, sem as quais poucos projetos ganham a envergadura necessária e muitos ficam pulverizados, como matas isoladas que não permitem o surgimento da floresta, mas depende também dos pequenos passos e das pequenas matas, que de alguma forma possam contribuir para a integração em específico e para a aproximação dos países, Estados e

populações num geral. Considerando-se uma identidade que já existe, um desses passos pode ser um vinho de banana, ou uma grande degustação que inclua, além de vinhos de banana, a cachaça, o pisco, o *mezcal* e até mesmo o vinho de uva, também plantado nas colinas de Mendoza e nas terras ibéricas, o *amontillado* e o Porto. Se for ácido, deve ser melhorado ou encontrar outro contexto em que seja útil, antes de suas plantações serem queimadas para novas espécies¹¹⁷. Um festival tem grande potencial para ser um desses passos, mas deve ser feito bem. E continuar sendo feito e refeito.

No caso da cultura, a identidade deve ser vivida pelo espírito, pelo coração, pela mente e pelo corpo. Viver uma identidade pela mente é limitado e talvez até impossível; vivê-la pelo espírito pode ser inócuo, balançando bandeiras esvaziadas de projetos e fatos; vivê-la pelo coração pode ser um exagero sem lastro; e vivê-la pelo corpo pode ausentar o propósito. Uma forma de viver a identidade nessas formas é exatamente pela música, ao se sentir os afetos que fazem dançar; ao se ver as performances que fazem envolver; ao se entender as letras que fazem meditar e ao se experimentar o desejo que faz unir. Essa vivência, significada e ressignificada ao longo do tempo, pode ter nos festivais regionais da canção mais uma de suas manifestações. Um banquete, claro, não se faz apenas de vinho, assim como uma região não se faz com um país só, e a música, como as artes, é uma experiência tanto individual como coletiva, tanto material como simbólica.

¹¹⁷ Até porque formas alternativas e mais sustentáveis de cultivo são recomendadas. Mas esta dissertação não é sobre agroecologia de bananas hipotéticas.

REFERÊNCIAS

ACORDO de Cartagena = ACUERDO de Cartagena. 26 de maio de 1969. Disponível em: <https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/acuerdo-cartagena-decision-563.pdf>. Acesso em 24 de jul. de 2021.

AMERICAN Song Contest. IMDb, 2023. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt10338134/>. Acesso em: 5 fev. 2023.

AMERICAN SONG CONTEST | Full Episode | Grand Final | LIVE Performance, 2022. 1 vídeo (1h26min). 11 mai. 2022. Publicado pelo canal American Song Contest. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y_diKd6VmRA&ab_channel=AmericanSongContest. Acesso em: 6 de fev. de 2023.

ALABADÍ, Héctor. RTVE impulsa Hispavisión, un Eurovisión que unirá a los países que hablan español. Formula TV, Madri 16 Fev 2022a. Disponível em: <https://www.formulatv.com/noticias/rteve-impulsa-hispavision-eurovision-paises-espanol-114002/>. Acesso em 11 jul. 2022.

_____. María Eizaguirre: "La actuación de Chanel tendrá ajustes y sorpresas en Eurovisión 2022". 15 mar. 2022b. Disponível em: <https://www.formulatv.com/videos/maria-eizaguirre-actuacion-chanel-eurovision-2022-24869/>. Acesso em: 15 abr. 2022.

ANDERSON, Benedict. 2013 (1983). Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo, Companhia das Letras.

ANDERSSON, Ida; NIEDOMYSL, Thomas. Clamour for glamour? City competition for hosting the swedish tryouts to the Eurovision song contest. Royal Dutch Geographical Society KNAG, 101(2), 111–125. 2010. DOI: 10.1111/j.1467-9663.2009.00520.x.

ANDREEVA, Nellie. Eurovision Canada Eyes 2023 Launch Following Deal Between ASC Inc. & Insight Productions. 2022a. Disponível em: <https://deadline.com/2022/04/eurovision-canada-2023-launch-deal-asc-insight-productions-1235009232/>. Acesso em: 5 fev. 2023.

ANTIPOV, Evgeny A.; POKRYSHEVSKAYA, Elena B. Order effects in the results of song contests: evidence from the Eurovision and the new wave. Judgment And Decision Making,

[S.L.], v. 12, n. 4, p. 415-419, jul. 2017. Cambridge University Press (CUP).
<http://dx.doi.org/10.1017/s1930297500006288>.

AQUINO, Israel; VOLTAIRE, Vanessa. *Canções de texto e contexto na “Nueva Canción” latino-americana*. In: Boletim Historiar, n. 19, abr./jun. 2017, p. 50-65.

ARANDA, Gilberto; RIQUELME, Jorge. 2019. La madeja de la integración latinoamericana: un recorrido histórico. Documentos de Trabajo IELAT, Versión Digital, ISSN: 1989-8819, Nº 129, Diciembre 2019. Instituto Universitario de Investigación en Estudios Latinoamericanos, Madri. Disponível em: https://ebuah.uah.es/xmlui/bitstream/handle/10017/40450/madeja_aranda_IELAT_2019_N129.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 20 de jul. de 2021.

ARENAL, Celestino del. *Política exterior de España y Relaciones con América Latina: Iberoamericanidad, Europeización y Atlantismo en la política exterior española*. Madrid: Madri: Fundación Carolina, 2011. <https://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/05/Pol%C3%ADtica-exterior-y-relaciones-con-AL.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2023.

ARGYRIOU, Giannis. Greece: Costs for Eurovision 2018 participation revealed. Eurovision Fun. 02 dez. 2018. Disponível em: <https://eurovisionfun.com/en/2018/12/greece-cost-for-eurovision-2018-participation-revealed/>. Acesso em: 19 de fev. de 2022.

BAKER, Catherine. ‘If Love Was a Crime, We Would Be Criminals’: The Eurovision Song Contest and the Queer International Politics of Flags. In: KALMAN, Julie; WELLINGS, Ben; JACOTINE, Keshia (Ed.). *Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*. Singapore: Palgrave Macmillan, 2019.

BALASSA, Béla. 1964. *Teoría de la integración económica*. México: UTHEA.

BERNAL-MEZA, Raúl. 2016. Integración cultural en América Latina: perspectivas, desafíos y viabilidad en el actual contexto mundial. In: WEINBERG, Liliana (org.). *Historia comparada de las Américas: perspectivas de la integración cultural*. Cidade do México: IPGH e UNAM.

BERTOZZI, Priscila. Com rock e ironia, Maneskin leva Itália à vitória do Eurovision após 31 anos. 22 mai. 2021. Latin Pop Brasil. Disponível em:

<https://www.latinpopbrasil.com.br/noticias/com-rock-e-ironia-maneskin-leva-italia-a-vitoria-do-eurovision-apos-31-anos/>. Acesso em: 5 de fev. de 2022.

_____. A vitória moral das Tanxugueiras em Benidorm. 2022. Disponível em: <https://www.latinpopbrasil.com.br/habla-pri/a-vitoria-moral-das-tanxugueiras-em-benidorm/>. Acesso em: 4 abr. 2022.

BEYHAUT, Gustavo. 1994. Dimensão cultural da integração na América Latina. São Paulo, Estudos Avançados 8(20), pp. 183-198. Palestra feita no IEA-USP em 11/08/1993. <https://www.scielo.br/j/ea/a/WKwzV3h3mRKBCdwY8xm7H4J/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 22 de jul. de 2021.

BIDASECA, Karina. Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente. Buenos Aires: CLACSO/IDAES/UNSM, 2016.

BIGUES, Joan Carles. “Historia del Festival de la OTI I (1972-1979)”. Artigo aparecido em Olevisión 35. Eurovision Spain, [s. l.] 3 de dez. de 2020. Disponível em: <https://eurovision-spain.com/columna/historia-del-festival-de-la-oti-i-1972-1979/>. Acesso em 1 de mar. de 2022.

BOLAÑOS, Andrea Bonilla. 2016. A step further in the theory of regional integration: A look at the Unasur’s integration strategy. HAL Working Paper halshs-01315692. Submetido em 13 de maio de 2016. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01315692/document>. Acesso em 19 de jul. de 2021.

BOLÍVAR, Simón. Carta de Jamaica. In: BELLOTTO, Manoel Lelo; CORRÊA, Anna Maria Martinez (org.). Simón Bolívar: política. Kingston: Ártica, 1983 [1815]. p. 74-90.

BORDOLLI, Marita Fornaro; MALÁN, Fabricia. *Protesta, siempre: un panorama y tres casos uruguayos*. In: Boletín Música, Casa de las Américas, n. 45, Nueva época, jan-abr, 2017, pp. 41-71. Disponível em: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/45/4-Bm45%20tema3A.pdf>. Acesso em 19 dez. 2022.

BRANCO, Luís Freitas. Menos hip-hop, mais homens, menos América, mais funk. Metade da música mais ouvida em Portugal no Spotify é brasileira. Observador, 17 Dez. 2022. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/menos-hip-hop-mais-homens-menos-america->

mais-funk-metade-da-musica-mais-ouvida-em-portugal-no-spotify-e-brasileira/. Acesso em: 20 fev. 2023.

BRICEÑO RUIZ, José. 2018. Las teorías de la integración regional: más allá del eurocentrismo. Bogotá: Universidad Cooperativa de Colombia: Centro de Pensamiento Global.

BRYSK, Alison; PARSONS, Craig; SANDHOLTZ, Wayne. After Empire: national identity and post-colonial families of nations. *European Journal of International Relations*, [S.L.], v. 8, n. 2, p. 267-305, jun. 2002. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/1354066102008002004>.

BUSTAMANTE, Enrique. Introducción: la urgente revisión de la cooperación iberoamericana en Cultura-Comunicación. In: BUSTAMANTE, Enrique (ed.). *La cooperación cultura-comunicación en Iberoamérica*, 2007a. *La Cooperación Cultura-Comunicación en Iberoamérica*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional Para El Desarrollo, 2007. p. 29-37.

_____. La televisión en Iberoamérica: el nudo central de la cooperación cultural. In: _____. *La cooperación cultura-comunicación en Iberoamérica*, 2007b. *La Cooperación Cultura-Comunicación en Iberoamérica*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional Para El Desarrollo, 2007. p. 233-256.

BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. 208 p. Tradução de: Rogério Bettoni.

CAB = CONVENIO ANDRÉS BELLO. El Espacio cultural latinoamericano. Documento de trabalho a ser apresentado na Reunião de Ministros da Cultura do MERCOSUL, Chile e Bolívia. 5 de maio 2001. Disponível em: <https://repositorio.cultura.gob.cl/handle/123456789/3407?show=full>. Acesso em 3 fev. 2022.

_____. ¿Qué es el CAB?. [S.D.]. Disponível em: <<https://convenioandresbello.org/cab/que-es-el-cab/>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

CASTILLO, Alberto; GIL-BARRAGÁN, Juan Manuel. El poder normativo de España en la constitución de la comunidad iberoamericana. *Methados Revista de ciencias sociales*, v. 9, n. 1, p. 10-26, 1 maio 2021.

CARTA CULTURAL Iberoamericana. Montevideu, Uruguai: Secretaria Geral Iberoamericana, 2006.

CARTA de Santo Domingo. 24 de março de 2001. Disponível em: http://www.lacult.unesco.org/encuentros/showitem.php?uid_ext=&getipr=&id=5&tipo=16&lg=1. Acesso em 23 de jul. de 2021.

COMUNA Autogestionada Productora de Memes. Gracias a Dios naci en latinoamerica. 18 jan. 2023. Twitter: @comunadememes. Disponível em: <https://twitter.com/comunadememes/status/1615802118954225679>. Acesso: em 21 jan. 2023.

COTOSCK LARA, Lucas. Una concepción político-cultural de la identidad latinoamericana en la canción ‘Latinoamérica’. In: Asociación de Hispanistas de Serbia (ed.): I Actas de la Escuela Internacional de Verano de Estudios Latinoamericanos, p. 34-49, abr. 2018, Belgrado. ISBN: 978-86.918397-1-0.

CUENTA DONDE SUBO COSAS Y COMPARTO. Perfil do Instagram @donde_subo_cosas_y_comparto. 24 fev. 2022. Disponível em: https://www.instagram.com/donde_subo_cosas_y_comparto/. Acesso em: 21 jan. 2023.

CULTURA. Convenio Andrés Bello, 2021. Disponível em: <https://convenioandresbello.org/cab/cultura/>. Acesso em: 19 jul. 2021.

D’ARCY, Caoilfhionn & KAVANAGH, Adrian. Douze points: the who, what & why of Eurovision voting. RTÉ - Ireland National Public Service Media. 13 mai. 2021. Disponível em: <https://www.rte.ie/brainstorm/2018/0405/952322-douze-points-the-who-what-why-of-eurovision-voting/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

DATA for Nicaragua, Brazil. The World Bank, [s.d.]. Disponível em: <https://data.worldbank.org/?locations=NI-BR>. Acesso em 21 fev. 2023.

DECLARACIÓN de Córdoba. Córdoba, Espanha: VII Conferencia Iberoamericana de Cultura, 2005. Disponível em: <https://aulaintercultural.org/2005/06/16/viii-conferencia-iberoamericana-de-cultura-declaracion-de-cordoba/>. Acesso em 15 fev. 2023

DEHNART, Andy. Why American Song Contest was a wonderful, exuberant flop. 2022. Disponível em: <https://www.realityblurred.com/realitytv/2022/05/american-song-contest-winner-season-1-review/>. Acesso em: 2 fev. 2023.

DEUTSCH, Karl W. et al. Political Community and the North Atlantic Area – International Organization in the Light of Historical Experience. Nova Jersey: Princeton University Press, 1957. Disponível em: <https://ia801707.us.archive.org/2/items/politicalcommuni1957deut/politicalcommuni1957deut.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2023.

DIXON, Marcus James. ‘American Song Contest’ 2022: Meet the 56 participants for Season 1. Goldderby, 16 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.goldderby.com/gallery/american-song-contest-2022-participants/american-song-contest-hosts/>. Acesso em: 3 de fev. de 2023.

DOUZE POINTS! [s.d.]. Eurovision Wiki. Disponível em https://eurosong-contest.fandom.com/wiki/Douze_Points!. Acesso em 23 de fev. de 2022.

DUMITRESCU, Radu. Romania’s public broadcaster responds to Eurovision vote-rigging accusation with own accusations. Romania Insider, 23 maio 2022. Disponível em: <https://www.romania-insider.com/romania-public-television-responds-eurovision-scandal>. Acesso em: 22 fev. 2023.

ELGUERO, Ignacio. RTVE Responde. [Entrevista concedida a María Escario]. Madrid: RTVE, 27 de fev. 2022. Disponível em: <https://www.rtve.es/play/videos/rtve-responde/27-02-2022/6395931/> Acesso em: 25 de mar. de 2022.

EL RIO SAN JUAN ES NICA Video Oficial. 1 vídeo (3min9seg). Publicado pelo canal Norman H.L. 11 dez. 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MN7VLAA714I&ab_channel=NormanH.L./. Acesso em: 22 de fev. de 2023.

ESPAÑA. Secretaria de Estado de Comercio. Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Informe Mensual de Comercio Exterior. Madrid: Centro de Publicaciones del Ministerio de Industria, Comercio y Turismo, 2022. 57 p. Disponível em: https://comercio.gob.es/ImportacionExportacion/Informes_Estadisticas/Documents/informe-

mensual/Informe-Mensual-de-Comercio-Exterior-ultimo-periodo.pdf. Acesso em: 15 jan. 2023.

EUROVISION SONG CONTEST 2019 - Grand Final - Live Stream, 2019. 1 vídeo (4h11min). Publicado pelo canal verificado Eurovision Song Contest. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Dsx4pVjUth0&ab_channel=EurovisionSongContest. Acesso em: 25 de fev. de 2022.

EUROVISION SONG CONTEST 2022 - Grand Final - Full Show - Live Stream - Turin, 2022. 1 vídeo (4h11min). Publicado pelo canal verificado Eurovision Song Contest. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VhyLh5sGRRI&ab_channel=EurovisionSongContest. Acesso em: 5 fev. 2023.

EUROVISION Song Contest Turin 2022. IMDb, 2023. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt14706760/?ref_=nv_sr_srsrg_5. Acesso em: 5 fev. 2023.

FAQ. 2022. Eurovision Song Contest. Disponível em: <https://eurovision.tv/about/faq>. Acesso em: 20 de fev. de 2022.

FAIRLEY, Jan. La Nueva Canción Latinoamericana. Bulletin Of Latin American Research, [S.L.], v. 3, n. 2, p. 107, 1984. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/3338257>.

FDEZ, Juan M. ¿Qué va a pasar con Hispavisión después del anuncio de la UER de Eurovision Latin America? El Español, 12 jul. 2022. Disponível em: https://www.elespanol.com/bluper/20220712/futuro-hispavision-despues-anuncio-uer-eurovision-latin-america/687181677_0.html. Acesso em: 13 jul. 2022.

FELICI, Javier Marzal; ZALLO, Ramón. Presentación: Las televisiones públicas de proximidad ante los retos de la sociedad digital. Communication & Society 29 (4), 1-7. Out. 2016. DOI: 10.15581/003.29.4.sp.1-7.

FLEISCHER, Aliza; FELSENSTEIN, Daniel. Cost-Benefit Analysis Using Economic Surpluses: A Case Study of a Televised Event. Journal of Cultural Economics. 26(2), 139–156. 2002. DOI:10.1023/a:1014447018099.

FREITAS, Elton Johnata dos Santos. Os festivais de MPB da TV Record como mecanismos de luta pela democracia no Brasil. São Cristóvão, SE, 2018. Monografia (Graduação em História). Departamento de História, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de Sergipe. Orientador: Claudefranklin Monteiro Santos.

FURTAK, Robert K. *Cuba: un cuarto de siglo de política exterior revolucionaria*. In: Foro Internacional. El Colegio de México, Cidade do México. Vol. 25, No. 4 Abr-Jun, 1985, pp. 343-361. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/27738011?seq=2#metadata_info_tab_contents. Acesso em: 19 dez. 2022.

GARCIA, Marc. Dimite el presidente de RTVE que se tomó en serio Eurovisión. Eurovision Spain, 26 set. 2022. Disponível em: <https://eurovision-spain.com/dimite-el-presidente-de-rtve-que-se-tomo-en-serio-eurovision/>. Acesso em: 7 fev. 2023.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2000. Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano. In GARCÍA CANCLINI, Néstor, MONETA, Carlos Juan, e ACHUGAR, Hugo. 2000. Las Industrias Culturales En La Integración Latinoamericana. Cidade do México: Grijalbo. Disponível em: <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/129/Canclini-Politicas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 23 de jul. de 2021

_____. Néstor. Cooperación, diálogo: ¿son las palabras más apropiadas? 2007. Disponível em: <http://www.redculturalmercosur.org/docs/Garcia-Canclini.pdf>. Acesso em 24 de jul. de 2021.

_____, Néstor. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2019.

GARRETÓN, Manuel Antonio; MARTÍN-BARBERO, Jesús; CAVAROZZI, Marcelo; CANCLINI, Néstor García; RUIZ-GIMÉNEZ, Guadalupe; STAVENHAGEN, Rodolfo. El Espacio Cultural Latinoamericano: bases para una política cultural de integración. Santiago: Convenio Andrés Bello, 2003.

GAUJA, Anika. Europe: Start Voting Now! Democracy, Participation and Diversity in the Eurovision Song Contest. In: KALMAN, Julie; WELLINGS, Ben; JACOTINE, Keshia (Ed.).

Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956. Singapore: Palgrave Macmillan, 2019.

GILBERT, Abel. Serrat y Latinoamérica: una relación de amor correspondido. Barcelona, El Periódico, 17 dez. 2022. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2021-12-03/ya-se-le-extrana-america-latina-empieza-a-despedirse-de-serrat.html>. Acesso em: 20 dez. 2022.

GIMÉNEZ, Gilberto. 2010. La cultura como identidad y la identidad como cultura. In: LLANOS, Gabriela Castellanos; GRUESO, Delfín Ignacio; RODRÍGUEZ, Mariángela (coord.): Identidad, cultura y política: perspectivas conceptuales, miradas empíricas. Cidade do México, Cámara de Diputados. Disponível em: <https://vlex.com.mx/vid/cultura-identidad-identidad-cultura-690514089>. Acesso em 20 de jul. de 2021.

GINSBURGH, Victor; NOURY, Abdul G. The Eurovision Song Contest. Is voting political or cultural? *European Journal of Political Economy*, 24(1), 41–52. 2008. DOI: 10.1016/j.ejpoleco.2007.05.004.

GOMES, Caio de Souza. “Quando um muro separa, uma ponte une”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). 2013. 227 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28062013-130124/publico/2013_CaioDeSouzaGomes_VCorr.pdf. Acesso em: 5 dez. 2022.

GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo Delgado. La política latinoamericana de España en el siglo XX. *Revista Ayer*, n. 49, p. 121-160, 2003.

GÓMEZ, R. G. TVE crea un nuevo informativo para Hispavisión. *El País*, Madri, 15 Mar. 1996. Disponível em: https://elpais.com/diario/1996/03/16/radiotv/826930802_850215.html. Acesso em: 1 fev. 2023.

GUZMÁN, Noé. RTVE rescata el espíritu del Festival de la OTI con Hispavisión, un Eurovisión iberoamericano. *Madri: El Español*, 16 fev. 2022. Disponível em: https://www.elespanol.com/bluper/20220216/rtve-rescate-espíritu-festival-oti-hispavision-eurovision-iberoamericano/650685231_0.html. Acesso em: 18 fev. 2022.

GZH. Marília Mendonça é a artista mais ouvida do ano no Spotify no Brasil, e Bad Bunny lidera no ranking mundial. *GZH*, Porto Alegre, 30 nov. 2022. Disponível em:

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2022/11/marilia-mendonca-e-a-artista-mais-ouvida-do-ano-no-spotify-no-brasil-e-bad-bunny-lidera-no-ranking-mundial-clb3m2oal001x014uo6aqvh1k.html>. Acesso em: 20 fev. 2023.

HAAN, Marco; DIJKSTRA, S. Gerhard; DIJKSTRA, Peter. Expert Judgment Versus Public Opinion: Evidence from the Eurovision Song Contest. *Journal of Cultural Economics*, 29(2), 59–78, 2005. <http://doi.org/10.1007/s10824-005-6830-0>.

HAHNE, Stephanie. Luis Fonsi quebra sete recordes do Guinness com o hit “Despacito”. *Tenho Mais Discos que Amigos!*, 20 out. 2018. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/10/20/luis-fonsi-recordes-despacito/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

HOW it Works. Eurovision, 2023. Disponível em: <https://eurovision.tv/about/how-it-works>. Acesso em: 19 jan. 2023.

IBARRA, Juan. México, *La Jornada*, 10 de fev. de 2022. “El OTI fue un festival de canciones que exaltaban valores: De la Cadena”. Seção de cultura. Disponível em: <https://www.jornada.com.mx/notas/2022/02/10/cultura/el-oti-fue-un-festival-de-canciones-que-exaltaban-valores-de-la-cadena/>. Acesso em 20 de mar. de 2022.

IBERMEDIA. O programa. [S.D.]. Disponível em: <https://www.programaibermedia.com/pt-pt/o-programa/>. Acesso em: 27 jan. 2023.

IMPULSO NEGOCIOS. Spotify revela la música que eligen los argentinos. *Impulso Negocios*, 24 jul. 2020. Disponível em: <https://www.impulsonegocios.com/spotify-revela-la-musica-que-eligen-los-argentinos>. Acesso em: 18 fev. 2023.

IN A NUTSHELL. 2022. Eurovision Song Contest. Disponível em: <https://eurovision.tv/history/in-a-nutshell>. Acesso em: 16 de fev. De 2022.

INTERNATIONAL INSTITUTE FOR LABOUR STUDIES. 2008. *Deepening the Social Dimensions of Regional Integration*. Discussion Paper, Genebra. ISBN Print 978-92-9014-870-8. Disponível em: <https://biblio.ugent.be/publication/938779/file/938785>, acesso em 22 de jul. de 2021.

ISELLA, Cesar. Canción con Todos. Letra de Armando Tejada Gómez. Múltiplas gravações.

JACKS, Nilda; SCHMITZ, Daniela. Os meios em Martín-Barbero: antes e depois das mediações. MATRIZES, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 115-130, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v12i1p115-130. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/137525>. Acesso em: 12 fev. 2023.

JACQUES. “Si Jesucristo resucitó, ¿por qué no la OTI?”. Asociación de Eurovisivos de España (AEV España). Espanha, 6 de nov. de 2013. Disponível em: <http://olevision.com/2013/11/si-jesucristo-resucito-por-que-no-la-oti/>. Acesso em 2 de mar. de 2022.

JAMES, Ariel. Sharing Values in the Eurovision Song Contest and OTI Festival: The Moral Fourth Person in the Lyrics of the Winning Songs. In: DUBIN, Adam; GARCÍA, Antonio Obregón; VULETIC, Dean. The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon. From Concert Halls to the Halls of Academia. Nova Iorque: Routledge, 2022, ISBN 9781032037745, págs. 129-143

JML Y Gamez! Los Nicas Entendieron Diss Mc Puppet. 1 vídeo (3min19seg). Publicado pelo canal Costa Rica. 16 nov. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EeuPTz2NNBE>. Acesso em: 22 de fev. de 2023.

KATSOLUKAIS, Manos. American Song Contest: Second season is cancelled!. Atenas: Eurovision Fun, 6 de fev. de 2023. Disponível em: <https://eurovisionfun.com/en/2023/02/american-song-contest-second-season-is-cancelled/>. Acesso em 6 de fev. de 2023

KNOW YOUR MEME. Gracias a Dios Nací en Latinoamérica. Artigo sobre a origem do meme, 2023: Disponível em: <https://knowyourmeme.com/memes/gracias-a-dios-naci-en-latinoamerica#fn1>. Acesso em 21 jan. 2023.

KRESSLEY, Konrad M. Eurovision: Distributing costs and benefits in an international broadcasting union. Journal of Broadcasting, 22(2), 179–193. 1978. DOI: 10.1080/08838157809363877.

LANDER, Edgardo (Ed.). La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

LA OTI: 1978.- SANTIAGO. 1978.- SANTIAGO. Disponível em: <http://laoti.blogspot.com/search/label/1978.-%20SANTIAGO>. Acesso em: 24 abr. 2022.

LA PRENSA. “Festival OTI en el recuerdo”. Nicaragua: La Prensa. 12 de jun. de 2006. Disponível em: <https://www.laprensani.com/2006/06/12/espectaculo/1466663-festival-oti-en-el-recuerdo>. Acesso em 28 de mar. de 2022.

LARAIA, Roque de Barros. 2001. Cultura: um conceito antropológico. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.

LARRAÍN, Jorge. La identidad latinoamericana: teoría e historia. Estudios Públicos, Santiago, n. 55, p. 31-64, jun. 1994.

LEANDRO, Marta Sofia Relvão. A Comunidade Ibero-americana de Nações: o protagonismo da Espanha. 2011. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/144023448.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2023.

LEGASPI, Althea. Bad Bunny is the most streamed artist on Spotify for third consecutive year. Rolling Stone, 30 nov. 2022. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-latin/bad-bunny-spotify-most-streamed-artists-2022-1234638759/>. Acesso em: 5 fev. 2023.

MAKARAN, Gaya. 2016. ¿Isla rodeada de tierra? Una mirada histórica a los encierros y las aperturas del Paraguay en el contexto nuestroamericano. In: WEINBERG, Liliana (org.). Historia comparada de las Américas: perspectivas de la integración cultural. Cidade do México: IPGH e UNAM.

MALAMUD, Andrés. 2011. Conceptos, teorías y debates sobre la integración regional. Revista Norteamérica, CISAN-UNAM, Cidade do México, ano 6, número 2, julho-dezembro, pp. 219-249. DOI: <https://doi.org/10.22201/cisan.24487228e.2011.2.140>. Acesso em 20 de jul. de 2020.

MALAMUD, Andrés; SCHIMITTER, Philippe. C. 2006. La experiencia de integración europea y el potencial de Integración del Mercosur. Desarrollo Económico, 48(151), 3-31, abril-junho. doi: <https://doi.org/10.2307/4151099>

MALAMUD, Carlos. España entre América Latina e Iberoamérica. 2019. Disponível em: <https://www.realinstitutoelcano.org/analisis/espana-entre-america-latina-e-iberoamerica/>.

Acesso em: 20 jan. 2023.

MARTÍ, José. Nossa América. São Paulo: Hucitec, 1983. 254 p. p:194-201 (texto original de 1891). Tradução de Maria Angélica de Almeida Triber. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/marti/marti.pdf>. Acesso em: 5 set. 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações; comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. La comunicación y la cultura en la cooperación para el desarrollo. In: BUSTAMANTE, Enrique (ed.). La cooperación cultura-comunicación en Iberoamérica, 2007a, Madri. La Cooperación Cultura-Comunicación en Iberoamérica. Madri: Agencia Española de Cooperación Internacional Para El Desarrollo, 2007. p. 41-47

_____. Una conversa con el autor De los medios a las mediaciones 30 años después (2017). [Entrevista concedida a Omar Rincón]. In: MORAGAS, Miquel de; TERRÓN, José Luis; RINCÓN, Omar (ed). De los medios a las mediaciones de Jesús Martín Barbero, 30 años después. Bellaterra: Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona. (p. 96-101), 2017.

MAYER, Marianela; BECARÍA, Cecilia. Líderes de la Celac abogaron por la unidad en la diversidad y demandan acciones concretas. Télam, Buenos Aires, 24 Jan. 2023. Disponível em: <https://www.telam.com.ar/notas/202301/618199-celac-unidad--diversidad-acciones.html>. Acesso em: 18 fev. 2023.

MEMES Históricos la secuela. Dilema. 13 jan. 2023. Facebook: Memes Históricos la secuela. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=583955856889920&set=a.239510608001115>. Acesso em: 21 jan. 2023.

MERCOSUL. 16 de dezembro de 1996. Protocolo de Integração Cultural do MERCOSUL.

MILLÁN, Tomás R. Austín. Para comprender el concepto de cultura. UNAP EDUCACIÓN Y DESARROLLO, Araucanía, p. 1-18, n. 1, mar. 2000.

MOLANO, Olga Lucía. Identidad cultural: un concepto que evoluciona. Opera, Bogotá, v. 7, n. 2007, p. 69-84, dez. 2007.

MORIN, Edgar. 1982. Ciência com Consciência. Brasil: Bertrand Brasil.

NÁLLIM, Jorge A. 2016. Integración cultural y Guerra Fría en América Latina en la década de 1950. In: WEINBERG, Liliana (org.). Historia comparada de las Américas: perspectivas de la integración cultural. Cidade do México: IPGH e UNAM.

NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2010.

NASCIMENTO, Milton; BUARQUE, Chico. Canción por la Unidad Latinoamericana. EMI-Odeon: 1978.

NETTO, Michel Nicolau. Revisitando a indústria fonográfica na era digital. ArtCultura, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 145-160, jan-jun. 2015

NEWSROOM INFOBAE. El proyecto del festival Hispavisión está "en punto muerto". Infobae, Valência, 30 Jan. 2023. Disponível em: <https://www.infobae.com/america/agencias/2023/01/30/el-proyecto-del-festival-hispavision-esta-en-punto-muerto-segun-rtve/>. Acesso em: 30 jan 2023.

NOTIMEX. “Anuncian regreso del Festival OTI”. La Razón de México, 22 de mar. de 2011 <https://www.razon.com.mx/entretenimiento/anuncian-regreso-del-festival-oti/>. Acesso em 25 de mar. de 2022.

OGAS JOFRE, Julio. *Nombrando Latinoamérica. Revolución y resistencia desde la nueva canción al hip hop*. In: Musiker, Cuadernos de Música, n. 20, 2013, pp. 275-297. Disponível em: <https://dokumen.tips/documents/nombrando-latinoamerica-revolucion-y-resistencia-la-chanson-populaire-comme.html?page=13>. Acesso em: 19 dez. 2022.

ORTEGA, Rodrigo. Como ‘Bum bum tam tam’, de MC Fioti, se tornou o 1º clipe brasileiro a alcançar 1 bilhão de views no YouTube. G1, 15 set. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/09/15/como-bum-bum-tam-tam-de-mc-fioti-se-tornou-o-1o-clipe-brasileiro-a-alcancar-1-bilhao-de-views-no-youtube.ghtml>. Acesso em: 20 fev. 2023.

OSSORIO, Jose M. *Encuentro de la Canción Protesta – Crónica*. In: *Humania del Sur. Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*. Universidad de Los Andes, Mérida. Año 9, n. 16, jan-jun 2014. Originalmente em *Revista Casa de las Américas*, ano VIII, n. 45, 1967.

OTI Telecom. Relanzamiento OTI 08, 04 2016. [s.d.]. Disponível em: <https://otitelecom.org/sin-categorizar/relanzamiento-oti-08-04-2016/>. Acesso em 17 de mar. de 2022.

OTONDO, Teresa Montero. *Televisão pública na América Latina: para quê e para quem?* 2008. 358 f. Tese (Doutorado em Ciências) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde-01122009-102437/>. Acesso em: 18 fev. 2023.

OYARZÚN SERRANO. Lorena. 2008. *Sobre la naturaleza de la integración regional: teorías y.* *Revista de Ciencia Política*. Disponível em: <http://ojs.uc.cl/index.php/rcp/article/view/8024/7508>. Acesso em 21 de jul. de 2021.

PALACIOS, Anthony Enriquez. 2019. *Política Exterior de los gobiernos progresistas y neoliberales de América Latina frente a ala integración regional. Análises comparativo de los casos Ecuador y Colombia en el periodo 2007-2017*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Equador. Quito.

PÉREZ, Roberto Carlos. *¿Dónde está Quincho Barrilete?*. *Confidencial*, Manágua, 4 Jan. 2018. Disponível em: <https://www.confidencial.digital/opinion/donde-esta-quincho-barrilete/>. Acesso em: 16 jan. 2023.

PETERSEN, Christian. *Eurovision 2014 was second most expensive ever*. *Eurovision World*, 03 dez. 2014. Disponível em: https://eurovisionworld.com/esc/eurovision_2014_was_second_most_expensive_ever. Acesso em: 12 fev. 2022.

POZZI, Renee. *Editorial: The cost of not having the ‘Big 4/5’*. *ESC Daily*. [s.d.] Disponível em: <https://www.escdaily.com/the-cost-of-not-having-the-big-45/>. Acesso em: 19 de fev. de 2022.

PREMIOS ÍCONO. Los géneros musicales más escuchados. Premios Ícono, 21 Set. 2022. Disponível em: <https://www.premiosicono.com/los-generos-musicales-mas-escuchados>. Acesso em: 18 fev. 2023.

PRU. *Ver gringo INDIGNADO com uma simples dancinha de comemoração me deixa 100% em estado de*. 05 dez. 2022. Twitter: @prjscilla. Disponível em: <https://twitter.com/prjscilla/status/1599863011245961216>. Acesso em: 21 jan. 2023.

QUIROZ, T. Aula sin muros: educación para la comunicación y la cultura. In: BUSTAMANTE, Enrique (ed.). *La cooperación cultura-comunicación en Iberoamérica*, 2007, Madri. *La Cooperación Cultura-Comunicación en Iberoamérica*. Madri: Agencia Española de Cooperación Internacional Para El Desarrollo, 2007. p. 137-148.

RAINBIRD, B. “So now what?” — Konstrakta questions the state of society with her song “In Corpore Sano”. *Wiwibloggs: Eurovision news with attitude*, Reino Unido, 9 Mar. 2022. Disponível em: <https://wiwibloggs.com/2022/03/09/lyrics-konstrakta-in-corpore-sano-english-serbia-eurovision-2022/270785/>. Acesso em 17 fev. 2023.

RAMOS, Ulisses Malheiros. *Utopia e lutas no movimento Nueva Canción (1964-1973)*. Anais da XI Semana de História UFES, Vitória, 2016.

RAYKOFF, Ivan. *Another Song for Europe: Music, Taste, and Values in the Eurovision Song Contest*. Reino Unido: Routledge, 2020. 200 p.

RECONDO, Gregorio. 1998. El MERCOSUR y la cultura. In: RECONDO, Gregorio. *Mercosur: la dimensión cultural de la integración*. Buenos Aires, Ediciones Ciccus. pp. 23-41.

REDACCIÓN EL HUFFPOST. Qué es Hispavisión y qué se sabe de este nuevo festival. 2022. Disponível em: https://www.huffingtonpost.es/entry/festival-hispavisión_es_620cf7dce4b097efdfba4547.html. Acesso em: 2 fev. 2023.

RICO, Vicente. “Especial La OTI: El festival de la canción iberoamericana que nació y quiso ser como Eurovisión”. Espanha, Eurovision Spain, 6 de jan. de 2015. Disponível em: <https://eurovision-spain.com/especial-la-oti-el-festival-de-la-cancion-iberoamericana-que-nacio-y-quiso-ser-como-eurovision/>. Acesso em 12 de mar. de 2022.

RICUPERO, Bernardo. Da formação à forma. Ainda as “idéias fora do lugar”. *Revista Lua Nova*, São Paulo, 73: 59-69, 2008. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ln/a/T36trPXGWsfF6sLqQ3wh6pC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 23 fev. de 2023.

RITCHIE, Verity. The [Queer] Politics of Eurovision. 1 vídeo (41min11seg). Publicado pelo canal verilybitchie 5 maio de 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Wnjtzn7ZkCs&ab_channel=verilybitchie. Acesso em: 22 de jun. de 2023.

ROBERTS, Dale. Is Eurovision coming to Asia? Aussievision, Austrália, 09 Dez. 2022. Disponível em: <https://www.ebu.ch/news/2022/07/eurovision-song-contest-to-be-launched-in-latin-america>. Acesso em 25 jan. 2023.

RODÓ, José Enrique. Ariel. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Edição digital baseada na edição de Madrid, Espasa-Calpe, 1948. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/ariel--0/>. Acesso em 10 jan. 2023.

ROLLE, Claudio. *La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende*. In: Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana. University of Texas Press, Austin, 2000, vol. 22, n 1, pp. 98-106. Disponível em: <https://www.oocities.org/portaldemusicalatinoamericana/Rolle.pdf>. Acesso em 13 dez. 2022

RTVE. RTVE, UER y Voxovation exploran vías de colaboración para llevar la marca Eurovisión a Latinoamérica. 14 jul. 2022. Disponível em: <https://www.rtve.es/rtve/20220714/rtve-uer-voxovation-colaboracion-eurovision-latinoamerica/2388640.shtml>. Acesso em: 14 jul. 2022.

RTVE PLAY. RTVE anuncia Hispavisión. Coletiva de imprensa da RTVE e da ATEI, Madri, 17 fev. 2022. Disponível em: <https://www.rtve.es/play/videos/programa/rtve-anuncia-hispavision/6376688/>. Acesso em: 26 mar. 2022.

RULES. 2022. Eurovision Song Contest. Disponível em: <https://eurovision.tv/about/rules>. Acesso em 14 fev. de 2022.

RUZA, Julia Hernández. Spotify Charts México: la música regional le gana al urbano. Industria Musical, 28 jun. 2022. Disponível em: <https://industriamusical.com/spotify-charts-mexico-la-musica-regional-le-gana-al-urbano/>. Acesso em: 16 fev. 2023.

SANTOS, Pedro. Eurovision Asia is cancelled: After 5 years of development. Eurovision News, Portugal, 27 de maio 2021. Disponível em: <https://eurovisionworld.com/esc/eurovision-asia-is-cancelled>. Acesso em 29 jan. 2023.

SCHMIEDECKE, Natália. "Tomemos la historia en nuestras manos": utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973). Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista, Franca, 2013.

SEGIB. Espacio Cultural Iberoamericano, Unidos en la Diversidad. 2018. Disponível em: <https://www.segib.org/wp-content/uploads/Informe-del-Espacio-Cultural-Iberoamericano-Unidos-en-la-Diversidad-ES-1.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2023.

SERRAT, Joan Manuel. El Sur También Existe. Los Angeles: Ariola Records: 1985

SIMÕES, Sílvia Sônia. Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile. 2011. 428 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/30585/000779076.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 19 dez. 2022.

SPYER, Tereza. 2016. La integración cultural latinoamericana como proyecto brasileño: la experiencia de la UNILA. In: WEINBERG, Liliana (org.). Historia comparada de las Américas: perspectivas de la integración cultural. Cidade do México: IPGH e UNAM.

STOLL, Julia. Leading TV broadcasters in the United Kingdom (UK) 2020, by audience share. Statista, 27 jul. 2022. Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/269983/leading-tv-broadcasters-in-the-uk-by-audience-share/>. Acesso em: 17 fev. 2023.

TERMÓMETRO: "Regresa Festival OTI, será Puerto Peñasco sede oficial". Termómetro. Hermosillo, México. Disponível em: <https://www.termometroenlinea.com/vernociashistorial.php?artid=55452>. Acesso em 17 de mar. de 2022.

THERMOS, Konstantinos. Canada: Eurovision Canada Has Taken a Step Back! Eurovision Fun. 11 de maio de 2018. Disponível em: <https://eurovisionfun.com/en/2023/05/canada-eurovision-canada-has-taken-a-step-back/>. Acesso em: 19 de jul. de 2023.

THOMPSON, John B. Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2011. 427 p.

TOMASSIAN, Georgina Cipoletta. 2009. Infraestructura física e integración regional. Boletín FAL, Unidad de Servicios de Infraestructura de la CEPAL, nº280, dez. Disponível em: <http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/36131/1/FAL-280-WEB_es.pdf>.

Acesso em 19 de jul. de 2021.

TV AZTECA. Festival OTI (“La Historia detrás del Mito”). REMINGTON, Fernando, 08 ago. 2012. 1 vídeo (38min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LCZ5lp5m7ic>. Acesso em: 28 mar. 2022.

UER. 183 million viewers welcome back the Eurovision Song Contest. European Broadcasting Union, Genebra, 31 maio 2021. Disponível em: <https://eurovision.tv/story/183-million-viewers-welcome-back-the-eurovision-song-contest>. Acesso em: 22 fev. 2023.

_____. Eurovision 2022: 161 million viewers as online engagement soars!. European Broadcasting Union, Genebra, 31 maio 2022a. Disponível em: <https://eurovision.tv/story/eurovision-2022-161-million-viewers>. Acesso em: 22 fev. 2023.

_____. Eurovision song contest to launch in Latin America. European Broadcasting Union, Genebra, 12 jul. 2022b. Disponível em: <https://www.ebu.ch/news/2022/07/eurovision-song-contest-to-be-launched-in-latin-america>. Acesso em: 12 jul. 2022.

UGARTE, Idoia. La inversión de las empresas latinoamericanas en España crece un 92% en la última década. 19 abr. 2022. Disponível em: <https://elpais.com/economia/2022-04-19/la-inversion-de-las-empresas-latinoamericanas-en-espana-crece-un-92-en-la-ultima-decada.html>. Acesso em: 20 jan. 2023.

UNESCO. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. 2002. Disponível em: <https://www.oas.org/dil/port/2001%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20Universal%20sobre%20a%20Diversidade%20Cultural%20da%20UNESCO.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2023.

UNIÃO EUROPEIA. EU motto. 2023. Disponível em: https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/symbols/eu-motto_en. Acesso em: 18 fev. 2023.

URIARTE, Oscar Ermida. 2003. La Dimensión Social del Mercosur. Derecho & Sociedad. Lima, (21), 127-153. Disponível em:

<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/derechoysociedad/article/view/17364>. Acesso em 24 de jul. 2021.

VARGAS LIOSA, Mario. 2009. Sables y Utopías. Visiones de América Latina. Lima: Aguilar.

VELASCO, Fabiola. *La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición*. In: Presente y Pasado. Revista de Historia. ISSN: 1316-1369. Año 12. N° 23. Jan-Jun, 2007. pp. 139-153. Disponível em: <https://biblat.unam.mx/hevila/Presenteypasado/2007/vol12/no23/9.pdf>. Acesso em 7 dez. 2022.

VELOSO, Caetano. Soy Loco por Tí, América. Rio de Janeiro: Philips: 1968.

VEEN, Renske Ten. American Song Contest producer Christer Björkman says NBC still has to make decision on the show's future... as he shares his frustration over promotion flop. Wiwibloggs: Eurovision news with attitude, Reino Unido, 10 Jan. 2023. Disponível em: <https://wiiwibloggs.com/2023/01/10/american-song-contest-producer-christer-bjorkman-nbc-not-made-decision-future/274562/>. Acesso em 31 jan. 2023.

VIGLIETTI, Daniel. Canciones para mi América. París, 1996 (1963): Le chant du monde EPM.

WEINBERG, Liliana (org.). Historia comparada de las Américas: perspectivas de la integración cultural. Cidade do México: IPGH e UNAM, 2016. 590 p.

WELLINGS, Ben; JAY, Zoë; STRONG, Catherine. 'Making Your Mind Up': Britain, Europe and Eurovision-Scepticism. In: KALMAN, Julie; WELLINGS, Ben; JACOTINE, Keshia (Ed.). Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956. Singapore: Palgrave Macmillan, 2019.

WIBERG, Håkan. Security Communities: Emmanuel Adler, Michael Barnett and Anomalous Northerners. In: Cooperation and Conflict 35, no. 3, 2000: 289–98. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/45083944>. Acesso em 11 jan. 2023.

WILLIAMS, Raymond. Keywords: a vocabulary of culture and society. Nova Iorque: Oxford University Press, 1985.

WONG, Choy-Har; TAN, Garry Wei-Han; HEW, Teck-Soon; OOI, Keng-Boon. Can mobile TV be a new revolution in the television industry? *Computers in Human Behavior*, v. 55, part B, p. 764-776, fev. 2016. DOI: 10.1016/j.chb.2015.10.021.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, 384 pp.

YÚDICE, George. La transformación y diversificación de la industria de la música. In: BUSTAMANTE, Enrique (ed.). *La cooperación cultura-comunicación en Iberoamérica*, 2007. Madri: Agencia Española de Cooperación Internacional Para El Desarrollo, 2007. p. 175-206.

ZALLO, Ramón. Cooperación cultural internacional entre regiones: una propuesta iberoamericana. In: BUSTAMANTE (ed.). *Iberoamérica: la cooperación cultura-comunicación en la era digital*. Atas do II Seminario Internacional de Análisis ‘Iberoamérica: un espacio para la cooperación en cultura-comunicación en la era digital’, celebrado na Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), Argentina, 1 a 3 jul. 2009. Madri: edição digital por Biblioteca ‘Carmen Martín Gaité’, 2020. Disponível em: https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/30846/cooperacion_cultura_iberamerica_2020.pdf. Acesso em 22 fev. 2023.