

Das ciências sociais aos discursos da mídia: o *ensaísmo* na cultura da América Latina¹

Sebastião Guilherme Albano da Costa (UFRN)²

Maria Érica de Oliveira Lima (UFRN)³

RESUMO:

A cultura é parte de um modo de vida, mas não é idêntica a ele. Pensar o tema na atualidade enseja um processo tanto de descrição da formação de tradições como das reelaborações que compõem e recompõem os significados. Adotamos aqui uma perspectiva que tange à tipologia dos discursos que ajudaram a criar, comentando ou legitimando as nacionalidades latino-americanas. Advogamos a existência de uma marca, à qual classificamos de *ensaística*, comum às manifestações intelectuais ou culturais da região, sejam científicas (*epistêmicas*) ou imaginativas (chamemos de textos *doxais*). Cremos que devido a idiossincrasias sociais, talvez de afirmação da identidade, tanto os discursos das ciências humanas e sociais como da arte e da mídia recorreram, até meados do século XX, a conteúdos que encerram um intuito didático, porquanto baseiam seus argumentos, suas estratégias de validade ou retóricas e sua verossimilhança em referentes claros, de *elucidação ostensiva*, em geral relativos ao espaço (a terra, a geografia) ou às histórias locais. De ordinário, esse *ensaísmo* operaria em detrimento das diretrizes científicas e das artísticas, mas aqui resulta em favor da elaboração discursiva do *ethos* local. Com efeito, já se disse que entre nós o ensaio é o discurso possível e que a modernidade nos chegou pelas telas da televisão.

PALAVRAS-CHAVE: Ciências sociais, Cultura, Mídia, *Ensaísmo*, América Latina.

Introdução

A América Latina é uma invenção recente, porquanto essa designação para as terras *descobertas* em 1492 tenha sido cunhada na França por volta de 1850 durante o governo de Napoleão III. Como já foi largamente estudado, *adotamos* o idioma europeu e muitas instituições modernas foram construídas concomitantemente em ambos os continentes. Sobre os modelos expressivos, por exemplo, a história das formações discursivas já revelou que a literatura, o artigo interpretativo e os gêneros da mídia tiveram grande ingerência na imaginação nacional moderna na Europa, na América

¹ Trabalho apresentado DT7- no GP Mídia, Cultura e Tecnologias Digitais na América Latina no XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Prof. adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Doutor em Comunicação Social pela Universidade de Brasília, com *sandwich* na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e na University of Texas at San Antonio (UTSA). Pesquisador do GEMINI: *Estudos da Mídia* e do grupo *Cultura, mídia e novas tecnologias na América Latina*, da INTERCOM. E-mail: sgac@ufnet.br

³ Profa. adjunta do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Doutora em Comunicação Social pela Umesp e *sandwich* UFP, Porto (Portugal), como bolseira do Programa Alban. Pesquisadora da Base Comunicação, Cultura e Mídia (Comídia/UFRN). E-mail: mariaerica@cchla.ufrn.br

(ANDERSON, 1990; ZEA, 1995) e, por intermédio dos estudos pós-coloniais, sabe-se que no Oriente também (APPADURAI, 1996).

Não obstante as coincidências há marcas distintivas especialmente entre as duas regiões que constituíram seus estados nacionais mais ou menos em paralelo. À diferença da Europa, na América Latina algumas idiossincrasias, de ordinários *objetos* do que mais tarde se conheceria como das *ciências humanas e ciências sociais*, estavam quase refletidas na produção literária, suscitando uma espécie de poética das ciências. De outro lado, os textos próprios das ciências humanas e sociais estavam aqui permeados mais por uma *ética da ciência* ou por uma “cientificidade difusa” (SCHWARCZ, 2005, p. 30) que propriamente por categorias de análise e síntese. O fato de os poemas, os romances, os gêneros discursivos das ciências, notadamente o que agora chamamos de artigo, serem realizados por pessoas que acumulavam várias funções nas sociedades locais, como eram os políticos/poetas ou os magistrados/sociólogos, bem como a circunstância da recepção limitada, são fatores determinantes da forma e do conteúdo desses textos, que ganhavam todos um viés *ensaístico*. Mas a despeito de sua divulgação restrita à escassa porção de alfabetizados, os poemas, os romances e os artigos filosóficos ou sociológicos contribuíram muito para a composição do regime de representações que se firmaria mais tarde com os meios de comunicação, dividindo a intenção de traçar os contornos do ser nacional a partir de signos muito claros. Essa relação entre gêneros diversos resultou, em geral, em que o quadro representativo regional fosse bastante orientado politicamente e que *episteme* e *doxa* aqui se confundissem, ao contrário do que ocorria na Europa, onde a divisão do trabalho se incrementava em todas as órbitas. No caso da mídia, é o cinema que melhor revelará essas intervenções.

1. Cultura, identidade nacional e sociedade nas origens da América Latina

Entende-se como cultura uma complexa rede constituída por hábitos e repertórios de ação e representação que supõe entre as funções adquiridas no que Sérgio Paulo Rouanet (1989), parafraseando Jürgen Habermas, chama de modernidade social, a demarcação de identidades. Com efeito, um dos sintomas da modernidade cultural apropriada pela modernidade social é a racionalização dos valores da tradição, digamos, simbólica, e a ênfase na perspectiva técnica da especulação científica. Um dos seus resultados foi a atualização de mensagens dispersas na oralidade ou nas iconografias

informais (ou *naturais*, como recorda Peter Burke, 1989) em registros escritos ou em discursos visuais que refuncionalizaram os mitos para uma sociedade que se urbanizava e se burocratizava. De parte da ciência, sua apropriação pelas instituições do capitalismo industrial conferiu-lhe uma utilidade específica e uma validade condicionada ao desempenho no mercado.

Dessa maneira, tanto no caso da tradição simbólica e da cultura como dos saberes científicos, pode-se dizer que seus discursos são reformulados em função do contexto histórico, o que nos leva a pensar que, com a independência política em relação às metrópoles em inícios do século XIX e o perfil das elites que a promoveram na América Latina, o projeto da modernidade cultural bem como o da modernidade social aqui tiveram um perfil nacionalista. Mas ainda não é isso que nos diferencia do modelo europeu de modernidade.

Lá, a *descoberta do povo*, isto é, o surto de folcloristas e pesquisadores que supuseram arrolar as manifestações da cultura popular, aconteceu em fins do século XVIII junto com a constituição das nacionalidades, vejam-se as obras de Herder, Goethe e dos irmãos Grimm. Lá, essa empresa teve o afã de estabelecer as marcas distintivas entre as culturas regionais e a França, grande imperialista cultural dos séculos XVII e XVIII, e aqui ocorreu o mesmo em relação a Portugal, à Espanha e um pouco mais tarde aos Estados Unidos. Mas se a nação como encarnação da cultura do povo foi uma elaboração de reação das elites das regiões periféricas da Europa à influência francesa (BURKE, 1989, p. 39-40), a modernidade social, lastreada por ações de corte econômico e político bem determinados (o capitalismo com os usos da técnica provinda das premissas da ciência e a organização das regiões em Estados-nacionais), infiltrou-se mais ou menos homogeneamente dos montes Urais à Sicília.

Entre nós, contrariamente, grassou uma oposição política que teve ecos no retardamento econômico, especialmente porque, no tocante às ciências, conviveu-se após a independência com inúmeras ações coloniais que privaram a região das sementes *técnicas* da modernidade, como foi o caso, no Brasil, da proibição da existência de universidades e máquinas tipográficas e de manufaturas, e na América hispânica o condicionamento da instrução e do material impresso das *Imprentas Regias* a um conteúdo vocacional, fosse religioso ou monárquico. Daí que essas ações parcessem resultar em que a racionalização da cultura se fizesse por intermédio do encantamento

das ciências e a racionalização social se fizesse mediante a politização da estética, tal como Walter Benjamin (1996) anos mais tarde afirmaria ser uma característica da era da reprodutibilidade técnica.

Na nossa circunstância de combinações de antípodas, um possível deslinde e um melhor vislumbre do problema local podem ser oferecidos, desde logo parcialmente, por uma oposição analítica que contrapõe cultura e sociedade (BOURDIEU, 1979;1998). Nesse caso, a sociedade é concebida como um conjunto de estruturas mais ou menos objetivas que organizam os meios de produção e de poder entre os indivíduos e os grupos, e que determinam as práticas sociais, econômicas e políticas. Essas estruturas modelam uma série de atos que não parecem ter muito sentido se formos pensá-los apenas com uma concepção pragmática. A contraposição operacional entre sociedade e cultura mostra que a primeira está estruturada com dois tipos de relações: as correspondentes ao valor de uso e ao valor de troca e, intrínsecas a elas, as composições de sentido que, malgrado vão permear a vida social e estão em algum lugar mais além, em uma espécie de universo regido pelas significações culturais. Avançando na distinção, Nestor García Canclini define a cultura como o “conjunto dos processos sociais de significação”, ou “conjunto dos processos sociais de produção, circulação e consumo da significação da vida social” Canclini (1997, p. 37).

Nossa síntese dessas sinalizações teóricas foi atribuir à sociedade e à cultura latino-americanas um estatuto de totalidade. Isto é, não vemos, nas origens da América Latina no século XIX e até meados do XX, a possibilidade de distinção entre modernidade social e cultural, entre sociedade e cultura, de vez que a insipiência das relações econômicas e políticas modernas, que comporiam as relações sociais, estavam subordinadas à maior maturidade das práticas culturais, algumas, por dizer algo, pré-modernas, que contaminavam qualquer iniciativa de racionalidade pura, isto é, sem justificação discursiva que não contemplasse o *ethos*. Talvez por isso, em certas regiões da América Latina, o aparelho legal que chancelou os conteúdos ocidentais não foram naturalizados sem resistência.

A história de nações como a Guatemala, a Bolívia e o Equador são exemplo de um questionamento cultural aos enunciados da modernidade social até hoje em dia, talvez porque o contingente indígena e sua visão de mundo não sejam tão *especializados* quanto à do chamado Ocidente, a despeito de haver hierarquias e divisão

do trabalho. Os grandes postulados da modernidade, como a cisão entre as instituições administrativas e as instituições religiosas, a diferença de valor simbólico entre os objetos da vida cotidiana e outros artefatos sem funcionalidade social ou ritual mágico (a *arte*), entre outros, não parecem coadunar com sua racionalidade, interrompendo o processo modernizador e gerando duas versões da história do ocidente dentro de um só país (MORSE, 1995). De outro lado, quando pensamos em países mais miscigenados como o Brasil e o México, em que as elites lograram negociar com outras camadas sociais uma modernização social, percebe-se que houve necessidade de doutrinar demasiado, o que promoveu uma espécie de modelo de cognição com uma tônica ensaística.

2. Breve genealogia do *ensaísmo*

A composição dos artigos, dos poemas, dos romances e dos discursos da mídia nas sociedades gestoras do capitalismo resultaram dos enunciados que sustentavam as relações sociais modernas, legitimando-os e naturalizando-os. Na França e na Inglaterra, políticas nacionais de alfabetização garantiam, já em inícios do século XIX, um público leitor para toda produção literária, independentemente de seu gênero, e por extensão para todo o sistema civilizador, logocêntrico, que a modernidade encerrava com ênfase para a informação que circulava na esfera pública. Tanto ou mais que os artigos e a imprensa, naquele tempo os romances foram determinantes para a conformação das entidades nacionais, mas lá antes davam um ponto de vista espiritualizado da ascensão da burguesia do que propriamente histórico, veja-se Victor Hugo, Charles Dickens, entre outros. Inclusive, pode-se dizer que as obras desses autores já pertenciam a um mercado de massas e não por acaso estavam no centro dos debates sobre a arte pela arte e a arte burguesa, uma reflexão falaz e típica da classe social que encabeçou as revoluções culturais do dezenove europeu (BOURDIEU, 1995, p. 141). Aqui a marca distintiva era mesmo um recorte de análise social tanto no romance como propriamente nos artigos de divulgação científica ou de perfil filosófico.

Com um percentual de menos de 15% de alfabetizados, parecia mesmo uma impertinência supor que grande parte dos latino-americanos pudesse formar algum traço de sua identidade coletiva por intermédio de obras escritas. De qualquer maneira, foi Carlos Monsiváis quem chamou a atenção para o fato de que “analfabetas declamaban a Rubén Darío y a Manuel Gutiérrez Nájera” bem como da segunda

metade do século XX a esta parte coabitam “concepciones artísticas que van de la literatura al cine, de la literatura a la televisión, de la literatura a la industria disquera” (1995, pp. 205-206). Nesse comentário há uma sugestão dos contornos da esfera pública erigida aqui, com menor participação direta de forças sociais amplas, privatizando as idéias de alguma maneira e divulgando-as já processadas.

O zelo dos Estados inglês e francês com os flancos discursivos e simbólicos da nacionalidade operou, primeiro, a alfabetização em massa no século XIX e mais tarde a regulação da indústria cultural, notadamente do cinema, do rádio e da televisão, revelando a importância desses modos expressivos para a legitimação social. Até pouco tempo atrás, na Europa Ocidental havia poucos meios de comunicação eletrônicos em mãos da iniciativa privada. Já na América Latina, desde seus primórdios, a despeito das leis que impõem margens à participação de capital privado e estrangeiro e controlam os conteúdos, os meios sempre estiveram em mãos de empresas privadas. É curioso perceber que ao haver a oportunidade de democratização do conhecimento, como nos períodos de José Vasconcelos à frente da *Secretaría de Educación Pública* do México (1921-1924) e de Gustavo Capanema como ministro da Educação do Brasil (1934-1945), a emergência dos meios de comunicação eletrônicos como sujeitos da divulgação simbólica retiraram-lhe das mãos boa parte da modernização do *sensorium* regional, criando inclusive uma modalidade que Néstor García Canclini se refere como *esfera pública plebéia* (1996), cujos dispositivos de circulação de idéias correspondem, em princípio, à proficiência cognitiva de camadas mais amplas da população, talvez já alfabetizadas, mas com a sensibilidade cultivada sob novos parâmetros.

Se nos remetermos ao contexto do surgimento do ensaio como gênero, percebemos que logo ao aparecer patenteava uma reação aos modelos de exposição de idéias políticas, históricas ou de cunho científico (das ciências físicas), que na Europa ocidental estavam cada vez mais alinhados a uma espécie de impessoalidade consignada à utopia do método universal e neutro defendido por Renée Descartes. Isto é, começava a ganhar terreno a suposta isenção científica (*cogitu ergo sum*), um mito que o gênero ensaístico antecipou e começou a desvelar. Já em seus *Essais*, Michel de Montaigne dava os sinais da maneira em que exporia suas idéias a partir de então, sendo uma delas a constante remissão aos seus próprios processos de reflexão sobre o assunto examinado. Essa intromissão ficou explicitada na famosa frase *Je suis moi-même la*



matière de mon livre e de alguma maneira legitimou a subjetividade como uma forma de se chegar ao conhecimento. Outro sinal claro foi a abrangência dos temas trabalhados em seus volumes de ensaios. A forma ensaística está composta especialmente de uma remissão constante ao processo de reflexão pessoal de quem está produzindo o texto e à capacidade de indagar sem o compromisso da prova final ou da conclusão da qual um estudo especializado não pode prescindir. No nosso caso, essas duas variantes formais são acrescidas de uma constante de conteúdo, que é a reflexão sobre a nacionalidade.

Na América Latina os artigos, os poemas, os romances etc. sempre tiveram uma acentuada tendência à reflexão sobre a constituição nacional, fosse de uma perspectiva histórica ou antropológica. Ademais, nos artigos, era comum encerrar um apuro lingüístico e poético que delatava a formação estilística do escritor e a amplidão do gênero como modo expressivo, à diferença do que a especialização e a divisão do trabalho capitalista promovia. De acordo com Regina Crespo há mesmo uma “preocupación por lo nacional y la búsqueda de la identidad como tradiciones temáticas incuestionables, que son frutos de pasados coloniales” (2005, p 12).

Tais asserções podem ser verificadas nos títulos dos artigos de cunho sociológico, delatando desde o começo a intenção de interpretar o país de um só lance. No Brasil, destacam-se *O abolicionismo*, de 1883, de Joaquim Nabuco; *Os Sertões*, 1902, de Euclides da Cunha; *Casa grande & senzala*, 1933, de Gilberto Freyre; *Raízes do Brasil*, 1936, de Sérgio Buarque de Holanda. Em Cuba e na Nicarágua estão os clássicos *Nuestra América*, 1891, de José Martí; *Los factores humanos de la cubanidad*, 1945, de Fernando Ortiz; e *Cantos de vida y esperanza*, 1905, de Ruben Darío. No Uruguai, *Ariel*, 1900, de José Enrique Rodó. No México, *Visión de Anáhuac*, 1915, de Alfonso Reyes; *La raza cósmica*, 1925, de José Vasconcelos; *Un país para las visitas*, 1975, de Gabriel Zaid. No Chile, *Recados contando a Chile*, 1957, de Gabriela Mistral. No Peru, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1927, de José Carlos Mariátegui. Na Argentina, *Radiografía de la Pampa*, 1933, de Ezequiel Martínez Estrada. Na Guatemala, *Las leyendas de Guatemala*, 1930, de Miguel Angel Asturias. Na produção intelectual das humanidades e das ciências sociais, bem como nas artes, nas palavras de Carlos Guilherme Mota, “estávamos, havia décadas, a tocar o fundo de nós mesmos” (2000, p. 31).

No caso do Brasil, por exemplo, Liliam Moritz Schwarcz (2005) diz ainda que algumas *instituições científicas* fundadas no século XIX não passaram de fachadas para a discussão de idéias *quase científicas*, como o Museu Nacional, fundado no Rio de Janeiro em 1808, os museus etnográficos de São Paulo e do Pará, e os institutos históricos e geográficos nacionais, do Rio de Janeiro e de São Paulo, e o Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano, entre outros, todos “gabinetes de curiosidades”.

Isso posto, a despeito de que em meados do século XIX em toda a América Latina, à semelhança da Europa, o jornalismo e o romance de folhetim eram já práticas triviais, os indicadores sugerem as divergências entre as duas regiões. Entre 1836 e 1899 na França passou-se de um total de exemplares de jornais impressos diários de 75 mil para uma tiragem de *Le petit parisien* de 775 mil ao dia, e *Le Journal* e *Le Matin*, entre 1892 e 1900, chegaram a vender um milhão de exemplares. Na Inglaterra, em 1860 o *Daily Telegraph* tinha uma tiragem diária de 141 mil exemplares, mas por volta de 1900 o *Daily Mirror* e o *Daily Mail* já alcançavam um milhão (BURKE, 2009, p.3). À diferença das nossas modernizações formalistas cristalizadas em constituições, a Revolução Francesa inspirou uma política de alfabetização que resultou em cerca de 60% de letrados em 1860 e 90% ao final do século (CERTEAU, 1975). No mesmo período em que no Brasil 84% eram analfabetos, lá se publicavam 500 jornais e oito mil títulos de livros. Na Inglaterra, em 1841 o número de alfabetizados era de 59% e em 1900, 90% (ORTIZ, 1995, p.24). Em 1920, o México tinha 14.3 milhões de habitantes e 66.2 por cento de analfabetos. Mas o fim das pugnas pela Independência nos anos 1820 marcou o deslanche da atividade jornalística na região. No México o número de publicações cotidianas entre 1822 e 1855 foi de 276, sendo que 55 delas já eram informativos diários. *El diario de México* (1805-1817) foi o primeiro periódico moderno registrado na região.

Com esse quadro parece natural que, mesmo com tal índice de iletrados, os primeiros romances escritos na América Latina independente tendessem à glosa dos comentários mundanos ou eruditos sobre a nova circunstância política e social, em princípio mais em consonância com os parâmetros da modernidade e encerrando um largo ciclo colonial. Carlos Monsiváis chegou a dizer que na “literatura latinoamericana del siglo XIX no hay tema alejado de lo popular” (1995, p. 191), isto é, as

representações sancionadas pelo código de construção do imaginário das Repúblicas e dos Impérios recém-constituídos pareciam ensinar os temas correntes na voz das maiorias que haviam estado em silêncio e que foram convocadas por *criollos* e liberais a lutarem pela emancipação. O ponto de vista adotado nos textos era o da sublimação romântica ou da *análise científicista* própria do naturalismo, e a nota ensaística dos romances deve ser definida então como uma das estratégias de figuração da narrativa, acrescentando ao texto de ficção um viés moral ou didático que pretendia dar vazão a idéias preconcebidas em outros discursos ou na sociedade, acondicionadas à forma literária (MARTÍNEZ, 1992, p.33).

Cabe ressaltar que ainda almejando a incorporação do *popular*, mediante a dramatização do que se acreditava serem suas características constitutivas, a literatura de folhetim, de Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha*, 1844) e de José de Alencar (*O guarani*, 1857) ou dos mexicanos José Joaquín Fernández de Lizardi (*El periquillo Sarniento*, 1816), Justo Sierra O'Reilly (*Un año en el hospital de San Lázaro*, 1841), em nosso contexto podiam ser considerados obras de alta cultura ou de gosto burguês.

Não obstante o correr dos anos e a escalada da preocupação estética haver conferido maior atenção à técnica literária, na América Latina nunca ocorreu um descrédito do recorte social e até bem passada a segunda metade do século XX esse pendore ensaístico foi dominante entre a intelectualidade regional. Tulio Halperin Donghi acerca desse lastro teórico e ideológico no movimento do *!Boom!* da literatura hispano-americana sugere que:

Lo que le da sentido es la integración de las primeras y los segundos (*las narrativas y las ciencias sociales*) en una etapa crítica del desarrollo de la autoconciencia latinoamericana; [...] Es indudable que el éxito de la literatura latinoamericana en torno a la década del sesenta se vincula con la convicción –compartida tanto en el subcontinente como fuera de él– de que su tormentosa historia había entrado en una etapa resolutive (1995, p. 146).

A partir da independência aspirar a constituir-se como nação na América Latina significou a assunção de um projeto de modernização capitalista que visasse à criação de um mercado interno em que circulassem produtos e símbolos. Em decorrência da dinâmica da história, percebe-se que a ascensão do paradigma capitalista liberal norte-americano, promotor da empresa privada e com o estado supostamente apenas com

atribuições regulatórias, impunha-se lentamente como um contraponto às ideologias e à centralização européias que até então haviam servido de modelo. No século XX, o desenvolvimento do cinema, do rádio e da televisão tiveram certidão de nascimento lavrada pela iniciativa privada, mas foram batizados pelo Estado.

Como suportes textuais, os jornais prestaram-se aos poucos para inscrever proposições políticas e comerciais mediante uma elaboração estética, iniciando o que foi mencionado antes como uma propensão crescente à convergência discursiva e de interesses, quais sejam, a informação e a propaganda política, o entretenimento via textos de ficção e a publicidade de produtos, e na maioria dos casos tudo com uma roupagem nacionalista. Essa não foi uma prerrogativa latino-americana, mas aqui o modelo seguido nos Estados Unidos, tal como ocorreu depois com os meios eletrônicos, foi potencializado pela tradição de convergência enunciativa. Segundo Jesús Timoteo Álvarez e Ascensión Martínez, em *Historia de la prensa en Hispanoamérica*, coordenado com o que ocorria na Europa e nos Estados Unidos, na América Latina houve uma evolução qualitativa no formato da imprensa, passou-se de uma imprensa partidária a uma imprensa empresarial, “*empresas y en la misma medida que cualquier empresa, deben cuidar sus relaciones con la administración, la política, la justicia, etcétera*” (1992, p.179).

Como foi dito, no continente americano, mais tarde, o cinema, o rádio e a televisão estiveram em mãos de políticos-empresários-latifundiários quase desde seus inícios e as estratégias de elocução de seus programas eram embasadas em imperativos econômicos e de força política, buscando granjear o público com simplicidade retórica, aproximando de fato o projeto de nação a interesses privados. Mesmo com esse deslocamento, a representação resumida da nacionalidade e a interpretação idealizada dos meios sobre o modo de ser local podem ser comparadas à maneira em que os romancistas e os intelectuais que escreviam artigos interpretativos, filosóficos ou de divulgação científica versavam sobre as questões históricas, geográficas ou raciais dos diferentes países (SARLO, 1991, p.322) no século XIX, o que demonstra uma regularidade do regime representativo. É curioso como um certo romantismo francês, sobretudo de Benjamin Constant, François René Chateaubriand e Jean Jacques Rousseau, que apresentava uma imagem muito idealizada do mundo americano, revelou-se grande inspirador dos escritores e políticos regionais, e mais tarde foi atualizado no cinema nas

comedias rancheras no México pós-revolucionário, os *melodramas camperos* argentinos e certamente nas chanchadas brasileiras e nos filmes *sérios* da Vera Cruz. Como afirmou Carlos Monsiváis, no México, até os anos de 1950, ninguém ia ao cinema para sonhar, mas para *aprender* a ser mexicanos (1976, p.446).

Antonio Candido (1964, p.26) recorda que o homem de letras do início e meados do século XIX considerava “a atividade literária como parte do esforço de construção de um país livre” e portador da “conscientização de que a função do escritor era escrever para a sua terra” e os anos de 1930:

[...]foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período (1989, p. 182).

Mas o momento crucial em que tal esquema se apresentou, mostrando a cristalização e o desdobramento de padrões representativos que surgiram no romantismo, foram entre os decênios de 1950 e 1970, quando grande parte desses países enfrentou ditaduras militares explícitas. Corolário das tensões da guerra fria e do amadurecimento da reflexão das ciências sociais, humanas e das artes sobre a identidade regional, os meios se tornaram representantes da questão nacional. Amplos contingentes de analfabetos e uma elite burguesa cooptada fizeram que o apelo visual fosse mesmo um instrumento político valioso.

3. O audiovisual *ensaístico*

A televisão e o rádio se consagraram como reprodutores de posições que serviram ao encômio oficial (do Estado e da iniciativa privada) para preservar-se, tornando-se assim os meios consagradamente populares de projeção de um certo tipo de representação composto de signos ostensivos da nacionalidade, assim o demonstram, para dizer algo, as produções da Televisa no México, do grupo Clarín na Argentina e a Rede Tupi e a Rede Globo no Brasil. Já o cinema e um setor da imprensa, a partir de meados da década de 1950, exercitou um nacionalismo preocupado com a estruturação de linhas culturais supostamente libertadoras. Desse último caso, pode-se citar o auge estético e de produção das cinematografias nacionais da América Latina no século passado, salvo o caso mexicano em que a *Época de Oro* ocorreu entre 1936-1950

(RIERA, 1988, p. 11). Sobre a função do rádio nesse movimento em direção a essa modalidade de representação, Jesús Martín Barbero (1991, p. 211) diz:

En la Radio se van a configurar, y hasta cierto punto se va a hibridizar, dos discursos: el político de los caudillos populistas y el del radioteatro o la radionovela, realizando la mediación entre una matriz expresivo-simbólica de tradición rural y otra instrumental e informacional urbana. [...] Desde su otro lado cultural, la radio “se juntaba” a la escuela. [...] Dieron a las gentes de la provincia y de los lugares más apartados de los países la posibilidad de una experiencia de lo nacional, sea a través de la información o la música. [...]

A produção de cinema no Brasil a partir de 1955 e mais acentuadamente depois do golpe militar de 1964, bem como nos períodos de ditaduras *de direita* nos demais países latino-americanos, como Argentina, Bolívia, Guatemala etc., ou nos momentos de abertura retórica do regime do partido único da *Revolución Institucional* (PRI) no México e nos primeiros anos da Revolução Cubana, tiveram inspiração e faturas muito semelhantes, em geral baseados em teses sociais e políticas e numa idealização da cultura popular, tal como ocorrera no romantismo. De acordo com Glauber Rocha, os ditames da política deviam se tornar dados estéticos (2004).

No caso boliviano, por exemplo, surge no país que em 1960 tinha 3.5 milhões de habitantes e 60 salas de cinema, um documentarista brilhante, Jorge Sanjinés, que desde *Revolución*, 1963, *Aysa*, 1965, *Ukamau* e *Yawar Mallku*, 1966, estabelece uma perspectiva burguesa, não obstante a crítica sobre a situação de carestia em que se encontrava 70 por cento da população, de origem indígena, a maior parte analfabeta e sem mesmo compreender o espanhol. Na Argentina, o cinema de Fernando Birri, especialmente com *Los inundados*, 1962, e outros filmes e diretores menos conhecidos como *Alias Gardelito*, Lautaro Murúa, *Três veces Ana*, David José Kohon, *Los jóvenes viejos*, Rodolfo Kuhn, e *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getino, formam um panorama do engajamento político com renovação formal no período entre o peronismo, que encerrou seu primeiro ciclo histórico depois da morte de Eva Perón, em 1952, e o início da ditadura em 1976, com o general Jorge Videla.

Sob a tutela do mundo comunista liderado pela antiga União Soviética, Cuba desenvolve uma indústria do cinema bastante prolífera. Apesar disso, como diz Georges Sadoul em sua *História do cinema mundial*, “o aparecimento no novo cinema cubano

foi, a rigor [...] o início da história do cinema cubano” (1996, p. 585), ou seja, antes as manifestações cinematográficas na ilha estavam condicionadas ao estatuto que mantinha perante os Estados Unidos. Com a criação do Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), primeiro ato de fomento cultural do governo revolucionário de Fidel Castro, pôde-se desenvolver uma escola cubana de documentário, encabeçada por Santiago Alvarez, e posteriormente por Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, que se tornaram os grandes nomes até pouco tempo atrás. Os filmes *Lucía*, 1969, de Solás, *Memorias del subdesarrollo*, 1968, de Alea, e *El joven rebelde*, de Espinosa, demonstram, em chave de tese, as novas diretrizes do cinema nacional cubano (MYERSON, 1973).

No México, o cinema comprometido e a renovação formal surgem com a abertura política anunciada por Adolfo López Mateos e o fim do esquema de produção e reprodução do período *posrevolucionario* (1920-1960). Até então, o nacionalismo revolucionário era uma norma tácita da dramaturgia fílmica. Devido ao forte aparelho sindical que os profissionais da indústria cinematográfica organizaram durante a *Época de Oro*, seguindo as diretrizes dos governos do Partido Revolucionario Institucional (PRI) de aglutinar todos os setores sociais, os jovens que queriam estreiar na direção e ver seus filmes terem as mesmas oportunidades de distribuição que as produções dos sindicalizados, tiveram de exercer alguma pressão. Integrantes do grupo *Nuevo Cine*, fundado em 1961, convocaram um concurso de cinema experimental, em 1965, com o intuito de promover a renovação dos quadros da indústria e de apresentar novas possibilidades narrativas para o obsoleto cinema nacional de fins da década de 1950. Acerto imediato do grupo foi a realização de *Viridiana*, 1961, de Luis Buñuel. Ademais, em 1965 estreiam *La fórmula secreta*, de Rubén Gamez, com participação de Juan Rulfo, *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac, em 1966, *La soldadera*, de José Bolamos. Em 1970, Felipe Casals estreia com *Emiliano Zapata*, e Arturo Ripstein, com *Crimen*. A questão social, os indígenas e alguns atavismos da sociedade mexicana começaram a ser retratados de um ponto de vista crítico. No México, no entanto, o neo-realismo e *nouvelle-vague* não tiveram a mesma penetração que nos demais países.

O comentário de Ismail Xavier em relação ao cinema brasileiro pode enquadrar-se em várias tradições cinematográficas da região, de vez que estabelece um marco político que definiu as estratégias da representação cinematográfica:

Nos anos 60, o exemplo capital de alegoria do Brasil que se traduziu em obra de ruptura é *Deus e o diabo na terra do sol*, filme de Glauber Rocha anterior ao golpe de 64, instância típica de convivência entre a invenção formal que define um novo horizonte para o cinema e a alegoria que resulta no afã de pensar o destino nacional numa obra-síntese. As condições se alteram depois do golpe de 1964, mas isto não impede que o empenho de atualização estética e a inclinação ao diagnóstico totalizante permaneçam pontuando a escala dos dramas ou o horizonte das paródias onde o nacional mantém seu privilégio (1993, p. 11-12).

Com efeito, no cinema brasileiro, a busca de uma obra-síntese para a nação tem larga tradição: *O descobrimento do Brasil*, 1937, e *Os bandeirantes*, 1940, ambos de Humberto Mauro; *A Inconfidência Mineira*, 1938-1948 Carmem Santos; *Rebelião em Vila Rica*, 1958, Renato e Geraldo Santos Pereira; *Sinhá Moça*, 1953, Tom Payne. Mas a partir do período mencionado, esse pendor se acentua: *Rio, 40 Graus*, 1954-55, Nelson Pereira dos Santos; *Cidade ameaçada*, 1959, Roberto Farias; *Porto das Caixas*, 1962, Paulo César Saraceni; *Deus e o diabo na terra do sol*, 1963, Glauber Rocha; *O desafio*, 1965, Paulo César Saraceni; *O padre e a moça*, 1965, Joaquim Pedro de Andrade; *Terra em transe*, 1966, Glauber Rocha; *Macunaíma*, 1968, Joaquim Pedro de Andrade; *Paixão de Gaúcho*, 1958, Walter G. Durst; *Ganga Zumba*, 1963, Cacá Diegues; *Zumbi dos Palmares*, 1963 Walter Lima Júnior; *Pindorama*, 1971, Arnaldo Jabor; *Bye, Bye Brazil*, 1979, de Cacá Diegues.

Considerações finais

A literatura de ficção, o artigo científico e os gêneros midiáticos têm estruturas discursivas que dialogam com estímulos que parecem provir e, ao mesmo tempo, confirmar os modelos cognitivos da modernidade. Daí que a inserção de motivos políticos e históricos em textos de ficção e a utilização de estratégias de retóricas narrativa e lírica em estudos de cunho científico na América Latina pareçam corresponder a uma ansiedade de opinião típica das nações recentes que encontravam expressão nessas formas abertas. Posteriormente, já no século XX e permeada pela inconformidade com o formato de Estado constituído aqui, essa propensão à *doxa* e sua incorporação nesses modos discursivos foi utilizada como instrumento para a denúncia ou para a sugestão ideal. De qualquer maneira, a idéia da coincidência temática entre os

meios ilustra a noção da cultura como um espaço comum de cognição e movido por uma dinâmica que envolve processos de significação, de simbolização e de intelecção de discursos e conteúdos de proveniência variada. Mas o que importa advertir é que, como havia ocorrido parcialmente durante o romantismo e é possível suceder em todo momento de mudança de paradigmas epistêmicos, com o advento dos meios de comunicação houve outro auge de produção e circulação de idéias encaminhadas a conscientizar o povo e depois as massas de sua missão no mundo moderno.

Referências

- ALVAREZ, Jesús Timoteo; MARTÍNEZ, Ascensión. **Historia de la prensa en Hispanoamérica**. Espanha: Riazar, 1992.
- ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**. Londres: Verso/New Left, 1990.
- APPADURAI, Arjun. **Modernity at large**. Cultural dimensions of globalization. Minneapolis: Minnesota University Press, 1996.
- BARBERO, Jesús Martín. **De los medios a las mediaciones**. Comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Gustavo Gilli, 1991.
- BARBERO, Jesús Martín; REY, Germán. **Los ejercicios del ver**. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva. Barcelona: Gedisa, 1999.
- BERNADET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. *São Paulo, Brasiliense, 1996*.
- BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política dos signos**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas**. Trad. de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte**. Génesis y estructura del campo literario. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.
- BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna**. Trad. de Denine Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BURKE, Peter. **Comunidades virtuais**. Mais! Suplemento cultural da *Folha de São Paulo*, 18 de janeiro de 2009, p. 3.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores y ciudadanos**. Conflictos multiculturales de la globalización. México: Grijalbo, 1996.
- CANCLINI, Néstor García. “Los estudios culturales de los ochenta a los noventa: perspectivas antropológicas y sociológicas”. In: Néstor García Canclini (comp.), **Cultura y política**. El debate sobre la modernidad en América Latina. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- _____. **Cultura y comunicación: entre lo global y lo local**. La Plata: EPC, 1997.
- CANDIDO, Candido. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **Formação da literatura brasileira**. Momentos decisivos. São Paulo: Livraria Martins, 1964.

- CRESPO, Crespo. **Ensayistas brasileños. Literatura, cultura y sociedad**, (Seleção, edição e notas). México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2005.
- DONGHI, Tulio Halperin. “Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta”. In: CANCLINI, Néstor García. **Más allá del Boom. Literatura y mercado**. México: Marcha, 1981, p.108-150.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MARTÍNEZ, José Luís Gómez. **Teoría del ensayo**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- MORLEY, David; ROBIN, Kevin. **Spaces of identity: global media, electronic landscapes and cultural boundaries**. Londres e Nova York: Routledge, 1995.
- MONSIVÁIS, Carlos. “El saber compartido en la ciudad indiferente. De grupos y ateneos en el siglo XIX”. In Belém Clark e Eliza Speckman (orgs.). **La república de las letras**. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico, vol. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 251-297.
- _____. “Literatura latinoamericana e industria cultural”. In: CANCLINI, Néstor García (Comp.). **Cultura y pospolítica**. El debate sobre la modernidad en América Latina. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pp. 187-230.
- _____. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. In: **Historia general de México**, vol. IV. México: El Colegio de México, 1976.
- MORSE, Richard M. **O espelho de Próspero. Cultura e idéias nas Américas**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideología da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: 34, 2008.
- MYERSON, Michael, ed. **Memories of Underdevelopment**. The Revolutionary films of Cuba. Nova York: Grossman Publishers, 1973.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- RIERA, Emilio García. “Cuando el cine se hizo industria”. In: **Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano**. V. II. México: Secretaría de Educación Pública e Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- ROCHA, Glauber. A revolução é uma estetyka. In: **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac & Naif 2004.
- ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SADOUL, Georges. **Historia del cine mundial**, trad. de Florentino M. Torner. México: Siglo XXI, 1996.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- ZEA, Leopoldo. **Fuentes de la cultura latinoamericana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.