

Programas nacionalistas na literatura e na mídia latino-americana

Sebastião Guilherme Albano Costa¹

Resumo: *O ensaio, o romance e os gêneros midiáticos foram os de maior ingerência na formação da imaginação e do pensamento latino-americanos. Neles se consubstanciam o ethos e as particularidades históricas locais em relação à modernidade. Esse dado se manifesta especialmente na reunião de epistemes que esses formatos encerram em si e na sua potencialização entre nós, numa combinação de saberes tradicionais com a epistemologia ocidental. Textos e produtos da mídia, mais no século XIX que agora, organizam-se por sujeitos que desempenham mais de uma função social, isto é, magistrados/artistas, filósofos/párocos, médicos/sociólogos etc, a despeito da crescente divisão do trabalho físico e intelectual fomentado pelo capitalismo. Na América Latina, a modernidade e a delimitação das identidades nacionais redundaram em uma alternativa para os esquemas logocêntricos ocidentais.*

Palavras-Chave: *literatura, mídia, América Latina, modernidade, nação.*

Introdução

A história das formações discursivas já revelou que o romance, o ensaio interpretativo e os gêneros da mídia tiveram grande ingerência na imaginação nacional moderna (ANDERSON, 1990; SOMMER, 1991). Não obstante, há marcas distintivas entre as regiões que constituíram seus estados nacionais mais ou menos concomitantemente. À diferença da Europa, por exemplo, na América Latina algumas idiosincrasias estavam quase refletidas na produção literária do Dezenove. O fato de os romances serem realizados por pessoas que acumulavam várias funções nas sociedades locais, como eram os políticos/poetas ou os magistrados/romancistas, bem como a circunstância da recepção limitada, são fatores determinantes da forma e do conteúdo dos textos, isto é, dos programas discursivos. Muito embora com uma divulgação restrita à escassa porção de alfabetizados, os romances e os ensaios contribuíram bastante para a criação do

1 Doutor em Comunicação pela Universidade de Brasília e mestre em "Letras Latinoamericanas" pela Universidad Nacional Autónoma de México.

regime de representações que se firmaria mais tarde com os meios. Na América Latina, todos esses discursos dividiam a pretensão de traçar os contornos do ser nacional. Neste estudo, portanto, trataremos da representação da nação e da nacionalidade em ensaios, romances e na mídia como pertencentes a um sistema expressivo que pretende evocar a construção das sociedades modernas locais, não obstante não nos remetermos às vicissitudes do nacionalismo.

A composição dos ensaios, dos romances e 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 ensaios e a imprensa, naquele tempo os romances foram determinantes para a conformação das entidades nacionais, mas 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 dezanove europeu (BOURDIEU, 1995, p. 141).

***Ethos* nacionais na sociedade e na mídia**

Com efeito, tal discussão era mesmo prerrogativa daquelas sociedades, mudando o conteúdo ao aclimatar-se à realidade de outras regiões, como na América Latina, em que se tornou uma escaramuça sobre arte pura e arte comprometida socialmente, de fato subtextos de grande parte da produção intelectual do continente. Com um percentual de 15% de alfabetizados, parecia mesmo uma impertinência supor que os latino-americanos pudessem 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). No comentário de Carlos Monsiváis há uma sugestão dos contornos da esfera pública erigida aqui. Então, o zelo dos Estados inglês e francês com os flancos discursivos e simbólicos da nacionalidade

operou a regulação da indústria cultural, notadamente do cinema, do rádio e da televisão, revelando a importância desses modos expressivos para a sua legitimação. Portanto, delimitou-se, na medida do possível, a modulação entre os discursos eruditos e os populares ou de massa. A América Latina, em contrapartida, com população étnica, econômica e socialmente heterogênea, e portanto algo avessa aos ditames mais claros da modernidade, tão-somente aderiu à padronização necessária para a estabilidade das instituições nacionais pela ação persuasiva dos *mass media* eletrônicos.

Por más escandaloso que suene, es un hecho cultural que las mayorías en América Latina se están incorporando a, y apropiándose de, la modernidad sin dejar su cultura oral, esto es no de la mano del libro sino desde los géneros y las narrativas, los lenguajes y los saberes, de la industria y la experiencia audiovisual. [...]Lo que entonces necesitamos pensar es la profunda compenetración –la complicidad y complejidad de relaciones- que hoy se produce en América Latina entre la oralidad que perdura como experiencia cultural primaria de las mayorías y la visualidad tecnológica, esa forma de 'oralidad secundaria' que tejen y organizan las gramáticas tecnoperceptivas de la radio y el cine, del vídeo y la televisión. Pues esa complicidad entre oralidad y visualidad no remite a los exotismos de un analfabetismo tercermundista [...] (BARBERO; REY, 1999. p.94).

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 sociais encerram 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.

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 pela código de construção do imaginário das Repúblicas recém-constituídas parecia ensejar os temas correntes na voz das maiorias que haviam estado em silêncio e que foram convocadas por *criollos* e liberais a lutarem pela emancipação, mesmo que o ponto de vista adotado nos textos seja o da sublimação romântica ou da análise cientificista própria do naturalismo. Não é necessário pensar muito para encontrar correspondência entre os eventos da história política e os textos de ficção produzidos, não como reflexo um do outro, mas ambos como componentes representativos de uma atmosfera de época em que o esclarecimento do projeto nacional era a norma.

Essa espécie de 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 pretende dar vazão a ideias preconcebidas em outros discursos ou na sociedade, acondicionadas à forma literária. De maneira alegórica ou menos figurada, boa parte do romance latino-americano parece visar à verificação de uma hipótese menos estética que sociológica, propiciando que se note em suas linhas a *persona* do autor por meio da voz narrativa ou dos pontos de vista (MARTÍNEZ, 1992, p.33).

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 pendor ensaístico foi dominante entre a intelectualidade regional, ainda composta por uma elite que insistia em pensar o país como um todo. Tulio Halperin Donghi em “Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta” (1995, p. 146), acerca desse lastro teórico e ideológico do 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; las articulaciones a través de las cuales esa integración se produce requieren entonces también ellas ser exploradas. [...] Ahora bien, estas articulaciones están lejos de ser sencillas. 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 resolutiva (DONGHI, 1995, p.146).

Ainda no século XIX, a incorporação de romances ao corpo dos jornais, por exemplo, foi algo que teve repercussões importantes nas sociedades pós-coloniais. Redundou não apenas na popularização do gênero, mas o tornou vigorosa ferramenta de apresentação de costumes e de reforço dos traços da imaginação

nacional. Nelson Werneck Sodré acredita que o surgimento do romance “e a sua vulgarização, com o romantismo, no Brasil, assinala a conquista do público para a literatura.” De outro lado, diz que a penetração da “imprensa foi de caráter diverso”, pois “possibilitou o livro, em seu estágio nacional primário” (p.319), de vez que nas oficinas dos jornais “foram feitos os livros de nossos escritores, quase sempre depois de ter o jornal publicado os mesmos em folhetins” (p.321).

Mesmo sendo criado na França em 1836, o romance de folhetim teve de alocar os temas e a ambiência da ação à geografia e aos interesses mais imediatos que de alguma maneira estavam conformados pelo ethos regional. Nesse caminho à convergência formal de conteúdos dispares, o jornalismo de metade e fins do século XIX se encarregou de aglutinar grande parte dos componentes que conformariam um campo intelectual latino-americano. Segundo Sérgio Miceli (1977, p.15) “toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais.” A incidência de romancistas que publicaram suas primeiras obras em folhetins foi determinante para a confirmação da vocação de algumas gerações de escritores latino-americanos.

Cabe ressaltar a coincidência de que ainda almejando a incorporação do povo, ou do popular, mediante a dramatização do que se acreditava serem suas características constitutivas como nação, em princípio mesmo a literatura de folhetim, como os romances dos brasileiros Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha*, 1844) e de José de Alencar (*O guarani*, 1857) e dos mexicanos José Joaquín Fernández de Lizardi (*El periquillo Sarniento*, 1816, uma *novela por entregas*, quase no formato do folhetim), Justo Sierra O’Reilly (*Un año en el hospital de San Lázaro*, 1841 ou 1845-46) e Manuel Payno com *Los bandidos de Rio Frio* (1892 e 93), ou de outro autor que publicasse ditos melodramas em diários, podiam ser considerados, em nosso contexto, como obras de alta cultura, ou pelo menos de gosto burguês, aqui uma figura diferente da denominação europeia.

Mas estudos de Carlos Monsiváis e Belém Clark (2005) no México e de Brito Broca (1975) e Sérgio Miceli (1977) no Brasil dão conta da lenta gestação do ambiente necessário para o debate de ideias já no século XIX, mesmo em uma região em que houve largos períodos de repressão, em especial à prática da imprensa política. Sociedades maçônicas, *arcádias*, cafés, grupúsculos e salões foram criados para a discussão *descomprometida* e tenderam a engendrar reflexão e produção de conhecimento formal. Apesar de sua difusão limitada aos letrados, foram um lastro importante para a forja de uma imaginação simbólica nas regiões em que se desenvolveram, uma vez que se deve levar em conta o caráter multiplicador dos signos, que tendem a não permanecer confinados ao suporte em

que são gerados e se reproduzem em outros canais expressivos. A situação transformou-se anos mais tarde com o advento da imprensa ilustrada, do cinema e do rádio a conformarem uma nova esfera pública, a que Néstor García Canclini se refere como *esfera pública plebéia* (1996) e cujos dispositivos de circulação de ideias correspondem, em princípio, à proficiência cognitiva de uma parte mais ampla da população, talvez já alfabetizada mas com a sensibilidade cultivada sob novos parâmetros.

Seguindo outra linha de interpretação, Beatriz Sarlo, Carlos Monsivais, Flora Sussekind, Jesús Martín Barbero, José Luis Romero e Renato Ortiz, entre outros, avaliam que na América Latina a partir da independência aspirar a constituir-se como nação 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 apenas com atribuições regulatórias, impunha-se lentamente como um contraponto às ideologias e à centralização européias que até então haviam servido de modelo ao sistema político e cultural da América Latina. No século XX, os desenvolvimentos do cinema, do rádio e da televisão tiveram certidão de nascimento lavrada pela iniciativa privada, muito embora hajam sido batizados pelo governo.

Evolução de programas nacionalistas na literatura e nos discursos midiáticos da América Latina

Ainda em um século tão conturbado, o fim das pugnas pela Independência, em 1821, 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. Mais ou menos entre 1810 e 1840 gozou de popularidade o jornalismo político em que as facções ideológicas redigiam suas próprias folhas. Depois o panorama modificou-se substancialmente e entrou em pauta o chamado jornalismo empresarial. *El diario de México* (1805-1817) foi o primeiro periódico registrado na região.

Como suporte discursivo, 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. 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:

A lo largo del siglo XIX, la prensa se afianzó como política: instrumento de personas en su carrera política, instrumento de partidos o grupos políticos. Por eso, la mayoría de los periódicos han tenido una vida efímera, dependiendo fundamentalmente de los vaivenes que la política produce. [...] Este tipo de periodismo comienza a perder importancia en la primeras décadas del siglo XX, dejando paso a periódicos que tienen objetivos prioritariamente comerciales. No significa ello que no tengan una línea política definida, aunque casi siempre se manifiestan como "independientes" y suelen ser moderadamente progubernamentales, sino que sus objetivos primeros tiene que ver con la obtención de beneficios, con la rentabilidad. Son *empresas* y en la misma medida que cualquier empresa, deben cuidar sus relaciones con la administración, la política, la justicia, etcétera (1992, p.179).

No continente americano, o cinema, o rádio e a televisão estiveram em mãos de empresários quase desde seus inícios e as estratégias de elocução dos programas desses meios eram embasadas em imperativos econômicos e de força política, isto é, buscavam granjear o público com simplicidade retórica, aproximando de fato o projeto de nação a interesses privados. Essa hipótese se fortifica quando se observa que as políticas culturais do Estado, isto é, as políticas de educação e, mais episodicamente, de promoção das belas artes e do artesanato autóctone, perderam importância no século XX em favor da retórica da mídia. 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 ensaístas versavam sobre as questões históricas e sociais dos diferentes países (SARLO, 1991, p.322), o que demonstra uma regularidade do regime representativo baseado, sobretudo, no romantismo literário, isto é, naquele período em que as questões da identidade nacional eram mais prementes. Foi curioso como um certo romantismo francês, sobretudo Benjamin Constant, François René Chateaubriand e Jean Jacques Rousseau, que apresentava uma imagem muito idealizada do mundo americano, foi grande inspirador dos escritores e políticos regionais.

Demonstra também que a classe ou o estamento social capaz de produzir e divulgar conteúdos parece haver-se mantido intocado ao longo dos anos. Essa ansiedade por simbolizar o espaço e a história locais é o que motiva os intelectuais e os escritores desde o século XIX, como o atestam os ensaios, os romances e o perfil das publicações periódicas. Antonio Candido 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" (1957, p.26).

É curioso como os 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), os dois grandes promotores oficiais da cultura na região, marcaram o momento em que o Estado ganhou instituições com vocação democrática e efetivamente teve maior preocupação com a instrução formal na América Latina. Ao mesmo tempo, a emergência dos meios de comunicação, como sujeitos da divulgação simbólica tiraram-lhe das mãos boa parte do cuidado e da modernização do *sensorium* regional. Segundo Antonio Candido, 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 1960 e 1970, quando grande parte desses países enfrentou ditaduras militares explícitas. Agora, corolário das tensões da guerra fria, mas igualmente em fase de conflagração política internacional, e do amadurecimento da reflexão das ciências sociais, humanas e das artes sobre a identidade regional, levou os meios a que representassem a questão nacional de ângulos bem determinados.

Amplios contingentes de analfabetos e uma elite burguesa débil fizeram que o apelo visual fosse mesmo um instrumento político valioso, que os governantes e o capital estrangeiro dedicado à indústria do entretenimento souberam aproveitar. Como afirmou alguma vez Carlos Monsiváis, no México, até os anos de 1950, ninguém ia ao cinema para sonhar, mas para aprender a ser mexicanos (1976, p.446). No caso do Brasil, o amadurecimento da cinematografia nacional foi concomitante com a industrialização do país e, como consequência, com uma posição cada vez mais crítica dos artistas diante das circunstâncias políticas suscitadas pelo avanço burguês, ao menos no plano do discurso. Sem embargo dessa posição intelectual, em muitíssimos casos o que ocorria era uma idealização dos fatores que compunham a nação. Em sociedades em que na década de 1960 a metade da população ainda era analfabeta, um discurso audiovisual (baseado mais na iconografia do que na plasticidade da imagem, mesmo em casos extremos com alguns filmes de Glauber Rocha e de Fernando Birri) parecia mesmo ser idôneo para a tarefa de conscientização que os cineastas, tal qual os *criollos* e os liberais do século XIX e início do século XX, tentaram com resultados também controversos.

A televisão e o rádio se consagraram como reprodutores de posições que serviram ao encômio oficial para preservar-se, tornando-se assim os meios consagradamente populares de projeção de um certo tipo de representação composto de signos ostensivos da nacionalidade. 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 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. Se genera un espacio de ósmosis entre el mundo campesino que se vuelca a la ciudad en grandes migraciones, y las experiencias que gesta la ciudad a partir de la tecnificación y la politización del mundo del trabajo. Desde su otro lado cultural, la radio "se juntaba" a la escuela. Ambos medios constituían interactivamente un espacio híbrido en que el sentimiento nacional adquiría forma. 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 [...] (1991, p. 211).

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 (Argentina, Bolívia, Guatemala etc.), nos momentos de abertura retórica do regime priísta 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. Se pensarmos um pouco, associamos a conjuntura política de então com a do período da independência. Em ambos os casos a consigna era a da libertação nacional. O neo-realismo e a *nouvelle vague* eram precedentes incontestes, ainda que houvesse uma ressignificação inevitável aqui franqueada pelo processo de transculturação que já à época ocorria em quase todas as partes do mundo.

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 mas 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 vezes 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, a sucessão de golpes ocorrida desde então 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 os diretores Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa tornaram-se os grandes nomes da cinematografia cubana 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 estrear na direção e ver seus filmes ter as mesmas oportunidades de distribuição que as produções dos sindicalizados, tiveram de exercer alguma pressão. Integrantes do grupo *Nuevo Cine*, fundado em 1961, conseguiram que a organização convocasse 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, visão descarnada das mulheres revolucionárias que acompanhavam seus esposos ou participavam diretamente da

guerra civil. 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 em tom de ensaio de costumes e com 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:

No início do percurso, há um ponto de referência. 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 como estrutura imaginária de referência (1993, p. 11-12).

No Brasil, 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 pendore 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. Na atualidade, *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, 1994, Carla Camurati, *O que é isso companheiro?*, 1997, de Bruno Barreto, *Amélia*, 2000, de Ana Carolina, entre muitos outros.

No que tange ao ensaio interpretativo, grande parte dessa produção intelectual tem o contorno das ciências políticas e sociais, independentemente de seu tema central e de que sua intenção de método seja de recorte histórico ou geográfico, por exemplo. A urgência formativa nacional foi um dos motes que favoreceram sua emergência como um dos gêneros dominantes do sistema literário nos séculos XIX e XX, e essa inclinação não ocorreu apenas no Brasil ou no México, os países mais povoados, mas naqueles cuja conformação unificada em Estado

(idioma, população e território) estava acontecendo, como Cuba ou as entidades da América Central (HOBSBAWM; RANGER, 1983).

A marca distintiva era um recorte das ciências políticas tanto no romance como propriamente nos ensaios. Tal empenho em resumir a nação, contudo, pôde ter sido determinado pela pouca afluência entre nós da prática das ciências duras (física, matemática, as engenharias) durante ao menos três séculos de colonização espanhola e portuguesa. Deve-se lembrar que no Brasil, por exemplo, as máquinas de imprensa apenas chegaram em 1808 e as universidades surgiram tempos depois. Se no México, no Peru, na Argentina, no Chile, na Guatemala houve *Imprenta Regia* e ensino universitário antes, ele foi bastante orientado ao conteúdo teológico e retórico, daí nosso pendor pelas proezas verbais (HOLANDA, 1995).

Se nos remetermos ao contexto do surgimento do ensaio como gênero, percebemos que logo ao aparecer patenteava uma reação aos modelos de exposição de ideias políticas, históricas ou de cunho científico (das ciências físicas ou naturais), que na Europa ocidental estavam cada vez mais alinhados a uma espécie de impessoalidade consignada à utopia do método universal e neutro defendido por René Descartes. Isto é, começava a ganhar terreno a suposta isenção científica (*cogito 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 ideias 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, muito embora se sinta em todos uma entonação filosófica. 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 o ensaio sempre teve uma acentuada tendência à reflexão sobre a constituição nacional, fosse de uma perspectiva histórica ou antropológica. Ademais, era comum encerrar um apuro linguístico 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:

[...] no se puede analizar la ensayística brasileña sin relacionarla con la hispanoamericana, precisamente porque ambas comparten la preocupación por lo nacional y la búsqueda de la identidad como tradiciones temáticas incuestionables, que son frutos de pasados coloniales, fusiones culturales, procesos de independencia política más o menos contemporáneos y de una modernización económica y social semejante. [...] En Brasil, el tema de la construcción de la identidad nacional ha sido clave en el ámbito de la producción intelectual y artística, lo cual refuerza la permanencia de esa tradición que se ha constituido en una verdadera pauta de reflexión sobre el país. Analizar, entender, valorizar e incluso construir y recrear 'lo nacional' fueron y en cierta medida siguen siendo tareas básicas tanto entre los intelectuales brasileños como entre los hispanoamericanos (2005, p.12; 14).

Tais asserções podem ser verificadas nos títulos dos ensaios, 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, e *Iracema: uma arqueografia de vanguarda*, 1962. Em Cuba e na Nicarágua, estão o clássico *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 e *Las venas abiertas de América Latina*, 1973, de Eduardo Galeano. No México, *Visión de Anáhuac*, 1915, de Alfonso Reyes, e *La raza cósmica*, 1925, de José Vasconcelos, *Un país para las visitas*, 1975, de Gabriel Zaid. No Chile, *Recados contanto a Chile*, 1957, de Gabriela Mistral. No Peru, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1927, de José Carlos Mariátegui, e *El país de las mil caras*, 1983, de Mario Vargas Llosa. Na Argentina, *Radiografía de la Pampa*, 1933 e Ezequiel Martínez Estrada, e *Estética y pospolítica. Um recorrido de Fujimori a la Guerra del Golfo*, 1991, de Beatriz Sarlo. Na Guatemala, *Las leyendas de Guatemala*, 1930, de Miguel Angel Asturias. Este inventário poderia prosseguir, com autores e textos precedentes e posteriores aos mencionados. Sem embargo, nos limiares do século XXI essa postura ensaística e sociológica cedeu lugar a temas e gêneros que o costume faz classificar de pragmáticos. Cumpre reiterar que na produção intelectual das humanidades e das ciências sociais, bem como nas artes, como disse Carlos Guilherme Mota, "estávamos, havia décadas, a tocar o fundo de nós mesmos" (2000, p. 31).

Considerações finais

O romance, o ensaio e os gêneros midiáticos têm estruturas discursivas que dialogam com estímulos que parecem provir e ao mesmo tempo confirmar os

modelos cognitivos da modernidade e de seu sistema semiótico. 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 pareça 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 ideia 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 ideias encaminhadas a conscientizar as massas de sua missão no mundo democrático, tal como ocorrera com a invenção da imprensa e a criação da esfera pública, com o romance e sua função de combinar discursos e saberes diversos, a fotografia e seu desempenho idealizado como duplo do mundo burguês, o jornalismo ilustrado como espaço para a crítica sarcástica, o cinema e sua reconfiguração da realidade, do rádio e o acesso da informação às maiorias e da televisão e sua capacidade de projetar e sublimar o cotidiano etc. A emergência de toda hegemonia tecnológica tende a gerar controle social para a manutenção do novo sistema, o que ocorre com o atual formato, já classificado de sociedade da informação. Então, devido ao contínuo avanço das técnicas de apreensão, elaboração e transmissão de signos ao final do século XX, essas mesmas ideias que estavam já ao alcance de um público amplíssimo tenderam não apenas a auxiliar certa compreensão da realidade das coisas, mas pareciam querer forjá-las elas mesmas, suscitando a renovação dos métodos de cognição e dos modos de experimentar a vida muito além dos limites nacionais.

Referências

ALVAREZ, J. T.; MARTINEZ, A. **Historia de la prensa en Hispanoamérica**. Espanha: Riaza, 1992.

ANDERSON, B. **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**. Londres: Verso/New Left, 1990.

BARBERO, J. M. **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1991.

BOURDIEU, P. **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario**, trad. de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.

BROCA, B. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

CANCLINI, N.G. **Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización**. México: Grijalbo, 1996.

_____. "Los estudios culturales de los ochenta a los noventa: perspectivas antropológicas y sociológicas". In: Néstor García Canclini (comp.), **Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina**. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

CANDIDO, C. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
_____. **Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos**. São Paulo: Livraria Martins, 1964.

CRESPO, C. **Ensayistas brasileños. Literatura, cultura y sociedad**, (Seleção, edição e notas). México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2005.

HOBBSAWM, E.; RANGER, Terence (edts.) **The Invention of Tradicion**. Reino Unido: University of Cambridge Press, 1983.

HOLANDA, S.B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LEENHARDT, J. "La estructura ensayística de la novela latinoamericana". In: Néstor García Canclini. **Más allá del Boom. Literatura y mercado**. México: Marcha, 1981.

MAIA, M. E., **A terra como invenção. O espaço no pensamento social brasileiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MARTÍNEZ, J.L.G. **Teoría del ensayo**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

MICELI, S. **Poder, sexo e letras na República Velha**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MONSIVÁIS, C. "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.

_____. "Literatura e industria cultural en América Latina". In: Néstor García Canclini (comp.). **Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina**. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

_____. "Literatura latinoamericana e industria cultural". In: Néstor García Canclini (comp.). **Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina**, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

_____. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". In: **Historia general de México**, vol. IV. México: El Colegio de México, 1976.

MOTA, C. G. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: 34, 2008.

MYERSON, M. (ed). **Memories of Underdevelopment. The Revolutionary films of Cuba.** Nova York: Grossman Publishers, 1973.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

PAZ, O. **Sor Juana Inés de la Cruz o la trampas de la fé.** México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

RIERA, E. G. "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.

SADOUL, G. **Historia del cine mundial,** trad. de Florentino M. Torner. México: Siglo XXI, 1996.

SODRÉ, N.W. **História da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SOMMER, D. **Foundational Fictions: the National Romances of Latin America.** Berkley: University of California Press, 1991.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal.** São Paulo: Brasiliense, 1993.