

## INTELECTUAIS E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO\* INTELECTUALES Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Mirta Varela<sup>1</sup>

### Resumo

Este artigo analisa as relações entre os intelectuais e os meios de comunicação na América Latina, partindo dos anos 1960, o momento crítico em que os meios foram colocados sob suspeita e se converteram em objeto de análise, até o novo milênio, quando as tecnologias de comunicação permitem novas possibilidades para a atividade intelectual.

### Palavras-chave

Intelectuais; meios de comunicação; América Latina.

### Resumen

En este trabajo se analiza la relación entre los intelectuales y los medios de comunicación en América Latina, a partir de la década de 1960, el momento crítico en el que los medios se pusieron bajo sospecha y se convirtió en el objeto de análisis, hasta que el nuevo milenio, cuando las tecnologías de información permiten nuevas posibilidades para la actividad intelectual.

### Palabras-clave

Intelectuales; medios de comunicación; América Latina.

Submetido em 19/08/2013

Aceito em 04/09/2013

*Já se sabe que o formato livro não privilegia nenhuma escritura. É possível que as obras mais importantes estejam escritas nas notícias jornalísticas ou nos flashes televisivos. Ou nos muros de qualquer parte do mundo (Héctor Schmucler)<sup>2</sup>.*

---

\* Publicado originalmente em: ALTAMIRANO, Carlos (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*. Tomo II. Buenos Aires: Katz editores, 2010, pp. 759-781. Tradução para essa edição na Revista ECO-PÓS: Raquel Timponi.

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidad de Buenos Aires, mestre em Sociologia da Cultura, pela Universidad Nacional de General San Martín. Atualmente é investigadora adjunta do CONICET do tema Historia de los Medios de Comunicación, pela Faculdade de Ciências Sociais (UBA). É autora de *La televisión criolla*, um dos poucos textos sobre a história desse veículo na Argentina.

<sup>2</sup> Livre tradução para: "Ya se sabe que el formato libro no privilegia ninguna escritura. Es posible que las obras más importantes se estén escribiendo en las noticias periodísticas o en los flashes televisivos. O en los muros de cualquier parte del mundo" (Héctor Schmucler, 1970).

A emergência histórica do intelectual é indissociável de sua intervenção na imprensa. Os jornais e a transformação das relações entre os autores e seu público formam parte de um processo onde a figura do intelectual adquire seu perfil singular e a palavra escrita se consolida como seu instrumento característico. Mas o que ocorre quando se expandem outros meios de comunicação que ameaçam desalojar as formas jornalísticas e editoriais que até então foram determinantes em sua origem? Qual será o seu instrumento de expressão mais adequado quando os meios audiovisuais se tornam hegemônicos na cultura contemporânea? O que é o letramento em um mundo onde as imagens se tornam inseparáveis da política? As reações a essas mudanças sinalizam algumas respostas, uma vez anunciada a morte dos intelectuais e a ascensão dos intelectuais da mídia, realidades estas apresentadas como dois lados da mesma moeda.

Os meios de comunicação têm sido objeto de indiferença, rejeição, crítica, denúncia, aceitação e celebração. A história desse ponto de vista é atravessada pela questão do estatuto do intelectual na sociedade contemporânea: é por acaso possível que os intelectuais existam sem a mídia? A resposta a essa pergunta poderia tomar caminhos diversos. A aproximação sugerida aqui adotará a forma de um acontecimento histórico, através das idéias e posições adotadas pelos intelectuais em relação aos meios de comunicação, a forma como eles tentaram traduzir suas idéias em práticas, e contradições entre si. Trata-se do modo em que a construção desse conceito guiou e serviu como argumento ou justificativa para as tomadas de posição, adotadas pelos intelectuais ou, ao menos, seu horizonte histórico.

Por outro lado, o interesse pelos meios de comunicação na América Latina carrega implícita a pergunta pela especialidade de um campo da cultura em permanente tensão desde a mundialização. Em outras palavras, existe um debate especificamente latino-americano sobre os meios de comunicação? O que poderia contribuir uma discussão sobre essa mudança histórica, uma análise de como os meios de comunicação de massa, cada vez mais globalizados, têm "impactado" os intelectuais desta parte do mundo? Em resposta a essa suspeita, é válido antecipar que este trabalho se propõe a se deter em dois momentos que considero particularmente frutíferos e originais. Em primeiro lugar, o momento da emergência do problema, durante os anos 1960, quando a concepção dos meios de comunicação como agentes do "imperialismo cultural", dá nuances peculiares ao debate e às práticas. Mesmo com referências teóricas vindas do Marxismo, do Estruturalismo ou da Semiologia, o contexto latino-americano impõe a teoria da dependência como matriz principal para analisar os meios

de comunicação. Nesse contexto, a função do intelectual tem como condição a militância. Denúncia, transformação radical ou formas de gerar alternativas de comunicação foram as opções que se apresentaram à mídia. Em segundo lugar, a configuração do campo em “Comunicação e Cultura” concebeu a cultura de massas como uma forma de cultura popular, uma reação à cultura das elites ilustradas, e também conseguiu matizes peculiares na América Latina.

As complexas relações entre tradição e modernidade que não seguiam os padrões históricos do primeiro mundo, permitiam pensar a América Latina como um continente barroco. Durante os anos 1980, a hibridização entre arte, cultura popular e cultura de massa habilita a hipótese de uma Pós-modernidade contra as Letras. Nas páginas seguintes, tentarei percorrer um caminho que se inicia a partir do momento em que os meios de comunicação surgem como um problema para os intelectuais na década de 1970, e se estende até as posições mais recentes. Trata-se de um panorama que produz, necessariamente, esquecimentos, reduções e esquemas. A própria idéia de posições "latino-americanas" é questionável. Optei por me debruçar nesses grupos de intelectuais e em momentos do debate em que a América Latina se apresentou como uma unidade de análise ou de ação, mesmo que isso significasse ignorar os caminhos e as instituições igualmente significativas.

## **1. Comunicação de massa e colonialismo**

A centralidade da Revolução Cubana (1959) no caminho das posições intelectuais na América Latina, durante os anos 1960, tem sido largamente observada (Gilman, 2003). O fato de que Goar Mestre, um dos maiores empresários do rádio e da televisão cubana, já haver instalado canais de televisão na Argentina, Costa Rica, Peru e Venezuela, em parceria com as empresas CBS e Time-Life, ao abandonar Cuba depois revolução, parece apenas um detalhe sem importância. Este dado, no entanto, é revelador da transformação dos meios de comunicação que se desenvolveria durante os anos 1960 na América Latina, com a intervenção direta de empresas norte-americanas. Em um contexto marcado pelo horizonte revolucionário, a inauguração das redes de poder político-econômico de capital norte-americano, no campo da Indústria Cultural, era um dos alvos privilegiados da denúncia dos intelectuais no campo da Comunicação, durante o período que abrange os últimos anos da década de 1960essenta e

início de 1970. É também a primeira vez que o rádio e a televisão são tematizados por intelectuais, enquanto eles servem como instrumentos de políticas de comunicação.

A expansão da indústria da cultura, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, teve como âmbito privilegiado a indústria da discografia, a incipiente televisão, o desenho animado, a fotonovela e uma transformação das revistas de atualidade, onde o fotojornalismo ocupou lugar importante. As previsões de Herbert Marshall McLuhan (1911-1980) sobre a “Galáxia de Gutenberg”, onde a recolocação da imagem, escrita e oralidade tiveram um impacto formidável nesse contexto, tornou o autor o alvo escolhido pelas críticas dos intelectuais latino-americanos.

McLuhan anunciava um futuro determinado pela técnica, em lugar da política, uma aldeia global, em vez de um mundo dividido por desigualdades geopolíticas e pela primazia da imagem sobre a palavra escrita. Suas idéias, por outro lado, tornaram-se populares nos meios de comunicação de massa, particularmente a partir de “O Meio é a Mensagem” (1967) - e são interpretadas como um sintoma da Indústria Cultural norte-americana. O fato de que McLuhan era de origem um canadense e não fazia nada além de aprofundar a imagem de um abismo intransponível Norte/Sul, contrariando a forma como a Indústria Cultural norte-americana dividia o globo em Oriente/Ocidente, segundo fronteiras e ideologias da Guerra Fria.

O livro de Ariel Dorfman e Armand Mattelart – “Para ler o Pato Donald: Comunicação de massa e colonialismo”, publicado em 1971, no Chile, com sucesso imediato, também pôde ser lido como um sintoma do estado do debate sobre a mídia na região e formas aceitáveis para sua circulação no final da década. O livro, publicado há pouco mais de um ano, após a subida ao governo da Unidade Popular no Chile, foi lido como “instrumento cultural claramente político que denuncia a colonização comum a todos os países latino-americanos”. Ou, pelo menos, assim o entende Héctor Schmucler, no prefácio da reedição do livro, em 1972, onde acrescenta: “Aí está o tom parcial e polêmico da discussão apaixonada que, através de suas páginas, tem o objetivo declarado de ser útil, o que o faz prescindir de preciosismos eruditos”. A escolha dos desenhos animados do pato Donald, criados por Walt Disney, objeto trivial, apenas uma “recreação saudável para as crianças”, funcional como um objeto de denúncia do colonialismo, que parece exigir uma justificativa intelectual e política. O que pode haver de errado com um personagem que gosta de crianças? Ele foi contestado desde o *establishment*. Por que transformar o esforço em algo tão trivial, a partir da esquerda revolucionária?

No marco do governo socialista de Salvador Allende (1970-1973), o livro levantava a necessidade de uma transformação superestrutural da sociedade: “falar do Pato Donald é falar do mundo cotidiano [onde] se verifica, igualmente, o papel do encaminhamento jurídico-institucional, reprodutor da ideologia dominante, cujos instrumentos mais eficazes são os meios de comunicação de massa” (Dorfman e Mattelart, 1972, p. 4-5). Se não é mudada a maneira de viver o cotidiano, a revolução corre risco de fracassar. É imperativo, portanto, denunciar o capital privado da origem das estruturas culturais vigentes e desvandar as relações sociais que se oferecem como naturais e que são, na verdade, produto histórico de uma sociedade de classes.

A escolha de um personagem de desenho animado dirigido às crianças e a linguagem empregada no livro têm outro objetivo: chegar com essas ideias ao grande público. O prefácio começa com as seguintes palavras:

O leitor que abre este livro certamente vai se sentir desconcertado. Talvez não tanto porque observa um de seus ídolos nus, mas também porque o tipo de linguagem usada aqui tenta quebrar a falsa solenidade com que a ciência geralmente encerra em seu próprio fazer. Para ter acesso ao conhecimento, que é uma forma de poder, não podemos seguir subscrevendo com os olhos e a boca vendados, os rituais de iniciação que as sacerdotisas de “espiritualidade” protegem e legitimam em direitos, apenas para pensar e dizer. (Ibid., p. 9)<sup>3</sup>

Empregar a linguagem da dominação é um risco para os intelectuais que, se por um lado conservam suas seguranças e certezas, por outro, perdem o contato com o leitor e com a vida. Não se pode fazer como o pesquisador que quer estudar a chuva e sai com um guarda-chuva, comentam. Estes anunciam uma divulgação ainda mais ampla e massiva das ideias básicas que permeiam o livro, já que as mesmas não poderiam ser compreendidas por todos os leitores, devido ao nível educacional de “nossos povos”. Mas esclarecem que “o ritmo da penetração maciça dessas críticas não pode obedecer a mesma regra popular que a burguesia vulgariza, de seus próprios valores”<sup>4</sup> (Ibid., p. 10).

O problema da “comunicabilidade” de ideias seria um tema central dos debates políticos e intelectuais do período que levaria a explorar a busca de alternativas estéticas, técnicas e de

---

<sup>3</sup> Livre tradução para: “El lector que abre este libro seguramente se sentirá desconcertado. Tal vez no tanto porque observa uno de sus ídolos desnudado, sino más bien porque el tipo de lenguaje que aquí se utiliza intenta quebrar la falsa solemnidad con que la ciencia por lo general encierra su propio quehacer. Para acceder al conocimiento, que es una forma del poder, no podemos seguir suscribiendo con la vista y la lengua vendadas, los rituales de iniciación con que las sacerdotisas de la “espiritualidad” protegen y legitiman sus derechos, exclusivos, a pensar y opinar”.

<sup>4</sup> Livre tradução para: “El ritmo de penetración masiva de estas críticas no puede obedecer a la misma norma populachera con que la burguesía vulgariza sus propios valores”.

linguagens, para um público majoritariamente analfabeto. O desafio implícito no título de “Para ler o capital” (1969), de Louis Althusser, à leitura de um objeto da cultura de massas, considerado banal, responde não só a um pressuposto teórico, como também à busca de um público mais amplo, através um recurso não carente de sensacionalismo. A utilização de Althusser foi combinada com hipóteses advindas da teoria da dependência, cuja formulação mais comum foi a do brasileiro Fernando Henrique Cardoso (o mesmo que seria presidente do Brasil entre 1995 e 2003) e a do chileno Enzo Faletto, em “Dependência e desenvolvimento na América Latina: Ensaio da interpretação sociológica” (1969). A teoria da ideologia permite revelar o contexto de opressão do colonialismo na América Latina, e busca, assim, uma função revolucionária. O ponto mais crítico dessa formulação no campo da comunicação (que, mais tarde, seria criticado duramente), foi a associação entre a propriedade da mídia e a ideologia, que foi facilmente reduzido a uma relação causal. Em qualquer caso, a leitura ideológica de produtos da Indústria Cultural não era evidente, nem teórica, nem política e foi um contributo indispensável para o estudo dos meios de comunicação nesse período.

Para além do impacto produzido por “Para ler o Pato Donald”, a trajetória de Armand Mattelart foi muito importante para a consolidação de uma linha de investigação, que teve como objetivo imediato a denúncia do modo em que as empresas, a tecnologia e as mensagens norte-americanas invadiam a América Latina. Mattelart, belga de origem, o faz durante o governo de Salvador Allende, no Chile, o que seria um foco de interesse para a esquerda de todo o mundo. Régis Debray, por exemplo, visita o Chile em 1971 e realiza uma entrevista filmada com Allende: outro exemplo de como a palavra e a imagem política circulavam nesse contexto.

Alguns títulos dos livros de Mattelart, escritos rapidamente nesse período – “Agressão a partir do Espaço: Cultura e napalm na era dos satélites” (1972) e “A cultura como empresa multinacional” (1974) – enfatizam dois aspectos da guerra em que os EUA livrava a região, com armas da economia, ideologia e tecnologia. A hipótese de que a Guerra dos EUA no Vietnã era apenas mais uma face da guerra ideológica, sendo travada nesta parte do mundo, era usada como referência para a pesquisa sobre os monopólios de comunicação empresarial. “Superbombardeadores e super-heróis” ou “cultura de massa e economia de guerra” são algumas das maneiras em que sintetizam essas ideias, com uma linguagem que se aproxima do *slogan*. O emprego destas fórmulas e a proliferação de textos em um ritmo acelerado falam do interesse político desses textos, destinados a serem lidos por um público amplo. O fato de que Mattelart

também fundasse, em 1973, com o argentino Héctor Schmucler e o brasileiro Hugo Assman, a revista “Comunicação e Cultura”, aborda uma multiplicação de estratégias intelectuais, onde a revista político-cultural era um instrumento importante, mas não o único, para a comunicação das ideias. Além disso, o futuro desta revista, que segue a rota do exílio do Chile para a Argentina e depois para o México, depois de golpes sucessivos de Estado, condensa muitas trajetórias intelectuais durante esta fase.

A análise da imprensa durante o governo da Unidade Popular no Chile levou a acreditar que “conteúdos revolucionários precisam de formas revolucionárias.” Era preciso falar do novo com uma nova linguagem (ainda que a dominação se revelasse a mesma). Os satélites eram a novidade técnica mais visível do período e permitiam enraizar os principais temas que conduziam à formulação das hipóteses de “imperialismo cultural” no campo dos meios de comunicação. Armand e Michèle Mattelart, em trabalho mais recente, observaram que

Se a América Latina está na vanguarda deste tipo de estudo é, de fato, porque ali se desencadeiam os processos de mudança que fazem falhar antigas concepções de agitação e propaganda e porque, nesta região do mundo, o desenvolvimento dos meios de comunicação é, então, muito mais importante do que em outras regiões do terceiro mundo. América Latina não é apenas um lugar de uma crítica radical das teorias da modernização, aplicadas à difusão de inovações em relação aos agricultores no marco das tímidas reformas agrárias, à política de planejamento familiar ou de ensino à distância, mas também produz iniciativas que rompem com o modo vertical de transmissão dos ‘ideais’ do desenvolvimento (1997, p. 81)<sup>5</sup>.

A instalação das últimas tecnologias de comunicação nos países de terceiro mundo pressupunha um salto nas etapas, no que diz respeito ao modo que havia produzido o desenvolvimento nos países industrializados:

Muitos dos habitantes dos países do terceiro mundo ainda não têm a possibilidade de olhar uma tela da televisão tradicional em preto e branco. E já os planos de assistência de cooperação internacional – pulando essa etapa que levou 25 anos para desenvolver-se nos países industrializados – estão oferecendo os últimos resultados da investigação espacial. (Mattelart, 1973, p. 15)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Livre tradução para: “Si América Latina va a la vanguardia de este tipo de estudios es, en efecto, porque allí se desencadenan procesos de cambio que hacen vacilar las viejas concepciones de la agitación y la propaganda y porque, en esta región del mundo, el desarrollo de los medios de comunicación es entonces, bastante más importante que en las demás regiones del Tercer Mundo. América Latina no es sólo un lugar de una crítica radical de las teorías de la modernización aplicadas a la difusión de innovaciones en relación con los campesinos en el marco de las tímidas reformas agrarias, a la política de planificación familiar o a la enseñanza a distancia, sino que produce también iniciativas que rompen con el modo vertical de transmisión de los ‘ideales’ del desarrollo”.

<sup>6</sup> Livre tradução para: “Muchos de los habitantes de los países del Tercer Mundo aún no tiene la posibilidad de mirar una pantalla de televisión tradicional en blanco y negro y ya los planes de asistencia y de cooperación internacional –saltando esta etapa que tomó 25 años para desarrollarse en los países industrializados- les están ofreciendo los últimos adelantos de la investigación espacial”.

A televisão em cores chegaria como sequela da invasão de outros artefatos tecnológicos tributários de um avanço da comunicação e das forças produtivas que respondiam a outro estado das sociedades. Os satélites também permitiram constatar o deslocamento da “invasão” e “penetração” do plano tecnológico ao cultural. As porcentagens de programação televisiva, de origem norte-americana nos países latino-americanos, impressionavam por seu número elevado como também por sua relativa uniformidade em quase todos os países da região. América Latina se apresenta, dessa forma, unificada em sua condição compartilhada de vítima da invasão norte-americana. Por último, os satélites duplicavam a assimetria entre a produção e a recepção, característica dos meios massivos, ao plantar a assimetria entre países: enquanto alguns poucos países eram emissores, a maioria ficava condenada a ser receptor passivo da informação produzida por outros. Desta maneira, o paradigma comunicacional se transforma em um paradigma geopolítico, cuja formulação mais acabada chegaria com o Informe Mc Bride, em 1980. Os satélites, por último, implicavam uma inversão material tão significativa que não permitiam soluções alternativas ou parciais, como se podia imaginar no caso da imprensa ou do rádio. Os intelectuais ficavam contra os satélites, condenados à impugnação e à denúncia. Ou à transformação radical da sociedade, ou seja, à Revolução.

## 2. Informação e política da comunicação

O venezuelano António Pasquali publica “Comunicação e Cultura de Massas” em 1963, em uma tentativa pioneira de um livro formular hipóteses teórico-interpretativas para os meios de comunicação. Seu livro é uma antologia publicada também em Caracas, pela editora Monte Ávila, em 1969. “Indústria cultural e sociedade de massas” foi bibliografia de referência no incipiente campo de estudos em Comunicação em vários países. A seleção de Monte Ávila incluía o célebre artigo de Dwight MacDonald “*Masscult and midcult*” e o ainda mais célebre capítulo de Max Horkheimer e Theodor Adorno, “Indústria Cultural”. O texto de Adorno e Horkheimer - desprendido de seu contexto original em “Dialética do Iluminismo” - iniciaria um percurso autônomo ou em contato com autores que viram na cultura de massas um mecanismo de formação do gosto medíocre. Esta antologia e a leitura de Pasquali sobre a Escola de Frankfurt –junto ao “Homem Unidimensional”, de H. Marcuse- deixariam marcas nos estudos de Comunicação na América Latina.



Pasquali propunha distinguir as categorias de “Comunicação e Informação”, a partir das diferentes relações que emissor e receptor travavam. Enquanto a Comunicação supõe um diálogo, uma interação entre participantes bivalentes, a Informação se restringe à situação de locação unilateral, aonde não cabe a possibilidade da réplica. Dessa forma, os meios de comunicação, concebidos como “canais artificiais empregados para veicular linguagens entre seres racionais transmissores-receptores” (PASQUALI, 1980, p. 54), não podem somente pertencer ao âmbito da informação. O paradigma comunicativo se opõe ao informativo, porque enquanto o primeiro constrói um público, o segundo constrói uma massa. Por outro lado, “o receptor de uma informação não limita sua passividade ao registro automático da mensagem recebida” (Ibid., p. 69), mas sim “à unilateralidade que o plano comunicacional corresponde para a informação, um esquema de co-ação no plano moral, de frustração no plano psicológico e de alienação no plano existencial” (Ibid., p. 75).

Existiria uma correlação entre os meios de comunicação dominantes e o tipo de totalidade social, de maneira que se pudesse tipificar uma coletividade, em função do grau de desenvolvimento ou atrofia nos meios de comunicação. No mundo contemporâneo, a especialização do uso dos meios haveria levado à existência de um núcleo reduzido de transmissores que atuam como funcionários e “especialitas”, monopolizando o papel de informante. A difusão se reduz, assim, a “uma relação unilateral entre uma oligarquia informante convertida em elite e a uma multidão indiferenciada de receptores, convertida em massa”. À situação da Venezuela somava o fato de que, para Pasquali, se mantinha “uma relação um tanto mais causal quanto mais desenvolvida é a cultura em questão” (Ibid., p. 47).

No entanto, ao invés da difusão dessas idéias básicas, Pasquali seria lembrado como o mentor intelectual do Projeto RATELVE (Projeto Rádio e Televisão na Venezuela), que foi lançado em novembro de 1975. Pasquali presidiu uma Comissão que dependia do Conselho Nacional de Cultura, criado em 1974, durante a primeira presidência de Carlos Andrés Pérez (1974-1979 e 1989-1993). Em um contexto marcado pela nacionalização do petróleo, que produzia a maior parte da renda da Venezuela, é discutido um plano para o sistema de rádio e televisão que regulamentava que 80% da programação fosse produzida na Venezuela e os 20% restantes, apenas 20%, podiam pertencer a um mesmo país. Os pontos mais importantes do Projeto tiveram como objetivo estabelecer um plano normativo sobre o sistema de meios de comunicação como um todo, incluindo todos os aspectos de concepção e produção do mesmo. Era proposta a organização de um sistema público que impedisse a intervenção direta do

Poder Executivo, a partir da criação de um órgão autônomo, que se baseava na discussão do modelo da televisão BBC inglesa. Propunha-se a coexistência de um sistema público com canais privados de outras fontes de financiamento que não podiam exceder o limite máximo de 25% para publicidade. Foi sugerido que os conteúdos obedecessem a um critério de qualidade e proporcionassem um complemento de canais de rádio e televisão, os programas existentes que competiam entre si, com programas quase idênticos. Apesar de ter sido lançado como um programa do governo, nunca chegaria a ser implementado. As acusações de pressão, por parte dos governos dos proprietários dos meios de comunicação, seriam inevitáveis.

Em todo caso, o fato de que um intelectual ter se destacado na crítica dos meios de comunicação, tentasse traduzir suas ideias à elaboração de uma política pública, resultava em um ponto de inflexão. Entre a denúncia e a política existe uma brecha que é difícil de valorizar adequadamente, porque o Projeto RATELVE não pôde ser implementado, tal como havia sido planejado. Podem ser discutidos apenas alguns problemas dos fundamentos do Projeto e sua relação com as hipóteses de Pasquali, a respeito dos meios de comunicação. A concepção dos meios de informação que constroem seus receptores como massa, conduzia a descartá-los radicalmente. Pasquali propõe, ao invés disso, o planejamento de uma programação que tentava orientar a audiência, desde a mais rápida das ações à mais elaborada, desde uma concepção pedagógica que ratificava o paradigma informacional a uma concepção instrumental dos meios, que logo geraria severas críticas ao projeto, que ainda segue sendo um modelo de referência para os debates sobre políticas de comunicação. A pergunta sobre o lugar do intelectual e o planejamento de uma política de comunicação seguiria aberta, porque se algo ficava claro era que, para romper com a assimetria unidirecional da informação, era necessária uma intervenção. Para que a informação se transformasse em comunicação, era necessário elaborar uma política que colocasse em questão um ponto nodal do debate: É possível fazer algo distinto com os meios de comunicação que têm sido um produto histórico do capitalismo? Que forma deveriam adotar os meios de comunicação em um processo revolucionário?

### **3. Comunicação alternativa**

A crítica social dos meios de comunicação, fundada no funcionamento histórico que os mesmos adquiriram no contexto de dependência da América Latina, impunha a busca de

soluções alternativas. Definir em que consistiam essas soluções, no entanto, abria uma série de opções para as quais não existia um horizonte comum. A comunicação alternativa foi definida tanto por seu caráter artesanal, autoembrionário e participativo, como por ser uma opção contra o discurso dominante, independentemente, que se verifique por meios artesanais ou industriais. A variedade de experiências de comunicação alternativa respondia a pressupostos teóricos e políticos muito diferentes. Máximo Simpson Grinberg (1989) diferenciou duas linhas principais: “a comunicação alternativa como resposta à estrutura transnacional” e também como “hegemonia das vanguardas político-intelectuais”. No primeiro caso, é considerado que a comunicação alternativa surge como resposta à posse de monopólio dos meios de comunicação, por parte das classes dominantes, em sua modalidade transnacional e no caráter intrinsecamente unidirecional dos meios massivos, cuja estrutura tecnológica se constituiria – segundo das posições mais extremas – um obstáculo indissociável para sua incorporação aos processos democráticos e participativos. No segundo caso, as elites político-intelectuais são pensadas como depositários do saber teórico e histórico “que devem transmitir às massas, para cumprir com sua missão revolucionária”. A validade das experiências comunicacionais, não enquadradas nas estruturas do poder transnacional, dependeria de sua inserção em uma estratégia totalizadora, de tal forma que não deveria ser qualificada segundo alternativa, nenhuma experiência parcial. O caminho do intelectual pressupõe um ponto de diferenciação entre uma e outra concepção da comunicação alternativa: enquanto no primeiro caso o intelectual devia promover a participação popular, através de uma escuta atenta, visando favorecer a horizontalidade da comunicação, no segundo caso, devia ser assumida como vanguarda.

Por outro lado, um aspecto das diferenças, que pipocam na primeira metade dos anos 1970, poderia ser explicado a partir das posições adotadas pelos intelectuais latino-americanos, com o propósito de relacionar a comunicação com o desenvolvimento, durante a década anterior. Os meios de comunicação formavam parte da difusão de inovações técnicas que incluía maquinários e ferramentas agrícolas e industriais, mas eram, todavia, os instrumentos mais adequados para garantir essa difusão. A Psicologia Social – desde o marco behaviorista – e os estudos em opinião pública, propaganda e efeitos dos meios – até o marco funcionalista – delimitaram áreas de aplicação com forte componente estratégico para a difusão de inovações. Enquanto a Psicologia Social teve a educação e a interação do grupo como seu âmbito principal, o Funcionalismo se interessou nos grandes sistemas de difusão das

massas. Ambas concepções partiram, entretanto, de alguns pressupostos comuns, no que diz respeito aos processos de modernização. A implementação dos planos de desenvolvimento agrícola, saúde ou projetos de alfabetização, por parte das organizações dependentes do governo norte-americano, concluiu em fracassos que se explicaram a partir da resistência à mudança das sociedades “tradicionais”. A existência de líderes de opinião e de sistemas de difusão de massas, pelo contrário, foram vistos como um índice de emergência do desenvolvimento econômico e social.

O surgimento de correntes de pensamento crítico à equação comunicação/desenvolvimento, no início da década de 1960, será definido com relação a esses pressupostos com seus âmbitos de incumbência (comunicação interpessoal/ grupal e comunicação massiva). No âmbito da comunicação massiva, as críticas de António Pasquali, antes mencionadas, resultam em uma referência chave em relação aos processos de comunicação grupal e interpessoal, onde se destaca a figura do brasileiro Paulo Freire (1921-1997) que revisa os métodos tradicionais de alfabetização a partir de uma concepção dialógica do processo pedagógico, concebido como um processo de comunicação ativa e libertadora. Suas experiências de alfabetização no Brasil, a partir de 1961 e após seu exílio no Chile, a partir de 1964, vão resultar como chaves do planejamento de propostas de “comunicação popular” em numerosos países da América Latina. “A Pedagogia do oprimido” (1970) resultou em uma formulação atrativa, em um contexto onde também alguns setores da igreja colocaram a atenção na opressão sofrida pelo continente e na necessidade de uma “teologia da libertação”, que teve um momento culminante durante a Conferência do Epistolado Latino-Americano, em Medelín (1968). A presença de Freire no âmbito da Comunicação foi percebida em conformidade com os meios de participação popular. A rádio, devido ao baixo custo de produção, mas também por tratar-se de um meio oral, foi o meio mais utilizado para estas experiências. Um exemplo é o caso das rádios mineiras na Bolívia e do “Radio Enriquillo” na República Dominicana, que tratou de reforçar um “diálogo educativo” e estabelecer uma relação horizontal com um grupo de mulheres do campo, que eram suas principais ouvintes, a partir de 1977. Também foram gerados instrumentos específicos que tinham como objetivo conseguir uma maior participação, como é o caso da experiência do “Cassete-Foro”, idealizado por Mario Kaplun, no Uruguay, entre 1977 e 1978, e que viria a servir de instrumento de comunicação e consulta às bases, para apoiar um projeto cooperativo agrícola. Em todos os casos, foram experiências que objetivavam conseguir uma maior horizontalidade nas relações

comunicativas e que não se limitavam à produção de meios alternativos, como também a um trabalho político com o público desses meios de comunicação nas comunidades de camponeses e trabalhadores.

Para obter a participação, era necessário um trabalho complementar de difusão, através dos meios e da recepção nas comunicades de base. Esta concepção da comunicação alternativa, ao nível comunitário, tinha como principal objetivo servir de canal para “escutar a voz dos sem voz”, o qual implicava atender a cada particularidade e elaborar propostas necessariamente parciais e fragmentadas. Pelo contrário, houve outro tipo de correntes alternativas que pretendiam abarcar a totalidade do sistema dos meios de comunicação massivos. Isto só era possível devido a um processo revolucionário de transformação estrutural que permitisse formular uma política de comunicação que afetava os interesses dos meios existentes. O caso do Projeto RATELVE, já mencionado, foi impulsionado por um governo democrático que também implementou medidas econômicas que alteravam a relação de dependência da Venezuela quanto ao petróleo. A expropriação da imprensa peruana, por parte do governo de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) no Perú – ainda que também se tratasse de um projeto que afetava a totalidade do sistema dos meios – teve características diferentes. O governo militar de Velasco Alvarado, definido como “anti-comunista”, “anti-capitalista” e “anti-imperialista”, teve início em 1968, por um processo nacionalista que teve como primeiros feitos a expropriação do petróleo, controlado por uma empresa norte-americana, e a promulgação de uma reforma agrária, ambas anunciadas como medidas contra os interesses “imperialistas”. O governo começou a expropriar alguns jornais muito contrários a estas medidas e a entregá-los na administração de seus trabalhadores, até que, em 1971, se promulgou a Lei Geral de Telecomunicações, que esboçava uma política global de comunicação, complementar de uma Reforma da Educação que previa o uso dos meios de comunicação como agentes educativos, indispensáveis em um grande programa chamado de “Extensão Educativa”.

Por último, em 1974 foi publicado o Plano Inca, definido como esquema operativo da Revolução Peruana, no qual se incluía uma seção relativa à “liberdade de imprensa”, ao mesmo tempo em que decretava-se a expropriação dos jornais principais, com o fim de serem entregues aos “setores organizados da sociedade”: agricultores, comunidades laborais, profissionais, comunidade educativa e intelectuais. Em todo caso, o 18 de julho de 1978 promulga uma nova lei de imprensa que interrompe bruscamente este processo.

#### 4. Contra-informação: vanguarda estética e vanguarda política

As duas variantes de comunicação alternativa descritas até agora não contemplam algumas experiências deste período, que viram nos meios de comunicação uma arma de “contra-informação” e “luta ideológica” e que colocaram o debate sobre a função do intelectual no centro da cena. O movimento que descreve Gilman (2003) no campo da literatura entre as figuras de escritor, intelectual e militante adquire, no caso do cinema, um caráter peculiar. A escolha da câmera – e não da palavra – como instrumento de comunicação política é um indício da transformação que sinalizamos no começo deste trabalho. O cinema permitia recolocar o problema de comunicabilidade a partir do ponto de vista da especificidade da linguagem cinematográfica e o registro documental testemunhal, assim como a partir da circulação e da recepção das mensagens cinematográficas. Paralelamente ao chamado *boom* da Literatura Latino-americana surge um Novo Cinema Latino-americano que adquire visibilidade internacional, através de alguns festivais – como o de Pesaro, na Itália – e da legitimação da crítica. A comemoração de Glauber Rocha (1938-1981) na revista *Cahiers du Cinéma* e sua confirmação como figura do Cinema Novo brasileiro é uma das faces do movimento, que também inclui filmes projetados de forma clandestina em sindicatos e bairros operários, no contexto da ditadura.

A oposição à concepção do cinema como espetáculo burguês leva alguns grupos a privilegiarem a participação do público, através do debate, antes, durante ou depois da projeção dos filmes. O problema da circulação também se torna um objeto de preocupação, a partir do momento em que se descartam os circuitos intitucionalizados pelo cinema burguês. A busca de organicidade com forças políticas revolucionárias é outro traço que define o cinema militante. É o caso dos grupos do Cine Liberación (ligado ao peronismo) e Cinema de Base (ligado ao PRT-ERP) na Argentina. Raymundo Gleyzer, um dos fundadores do Grupo Cinema de Base, sinalizou, em 1973, que “a incorporação a uma organização que tenha um projeto político concreto para a tomada do poder é a missão fundamental de todo cineasta, de todo revolucionário que não seja nada mais que palavras” (citado por Mestman, 1995, p. 156). A proliferação de centros de produção cinematográfica que também crescem em outras partes do mundo – especialmente no contexto de 68 – também dá conta de um aspecto desta organicidade: o autor e o artista não são mais que intervenções burguesas que o cinema político deve evitar. A criação do Comitê de Cineastas Latino-americanos em Caracas, em 1974, forma parte da

geração de alternativas de organização ao nível latino-americano que se tentou realizar durante o período.

A criação da Agência de Notícias da Imprensa Latina, em 1959, em Cuba, é apresentada como um antecedente importante para o desenvolvimento de uma corrente de contra-informação. Entre os seus fundadores, se encontravam o colombiano Gabriel García Márquez e os argentinos Jorge Masetti, Rodolfo Walsh e Rogelio García Lupo. O caso do escritor e jornalista argentino Rodolfo Walsh (1927-1977) – desaparecido durante a ditadura militar (1976-1983) – é um resultado unificador das tensões entre a escrita e a militância. O limite da palavra como instrumento de luta revolucionária foi um tópico central da inserção dos intelectuais em organizações que optaram pela via armada. Walsh teve uma trajetória que abarcou a obra de ficção e o jornalismo de investigação, a fundação do jornal da CGT dos Argentinos e ANCLA (Agência de Notícias Clandestina). Dessa maneira, ocorreu um alastramento das formas de escrita e do jornalismo alternativo que, em algum momento, passaram a formar parte de sua militância e logo da luta armada na organização peronista *Motoneros*: “A figura de Walsh sintetiza um modo de intervenção política para a cultura de massas, começando pelo jornalismo, mas incluindo gêneros menores como o policial, como um instrumento e um campo de ação ideológico discursivo”, assinala Beatriz Sarlo (2001, p. 98).

A tomada das armas por parte de alguns intelectuais durante este período é um tema inevitável e que, ao mesmo tempo, mereceria uma abordagem que antecede este trabalho. Mas é necessário assinalar que a opção entre a luta simbólica e a luta armada, foi o caminho principal tomado pelos intelectuais. O emblema do Cinema do Terceiro Mundo, “empunhar a câmera”, habilitava interpretações metafóricas e literais entre os cineastas que militavam em organizações armadas. Raymundo Gleyzer disserta a respeito do assunto:

Quando sustentamos a posição de que é uma arma, muitos companheiros não respondem que a câmera é um fusil, isso é uma confusão. Mas está claro para nós que o cinema é uma arma de contra-informação, não uma arma de tipo militar. Um instrumento de informação para a Base. Este é o outro valor do cinema, neste momento da luta. (citado por MESTMAN, 1995, p. 144)<sup>7</sup>.

A utilização do cinema como arma de contra-informação formou parte da geração de alternativas comunicacionais do período que levou à busca de novas linguagens, como o

---

<sup>7</sup> Livre tradução para: “[C]uando sostenemos la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etcétera. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la Base. Este es el valor otro del cine en este momento de la lucha”.

desenho animado político ou a canção de protesto que, em muitos casos, foram francamente propagandísticos e, em outros, puseram a tensão na relação entre a vanguarda artística e a vanguarda política. A busca de comunicabilidade sempre ocasionou tensões nessa relação e o cinema produzido, nesse contexto, não foi uma exceção.

Claudia Gilman afirma, todavia, haver uma brecha “entre o conteúdo dos discursos segundo o grau de publicidade de sua circulação” (2003, p. 239). Os meios de comunicação também foram objetos de experimentação estética. As tensões entre vanguarda estética e política não somente foram um sinal da época, como também um problema da comunicação do intelectual/ artista com as massas. Assim, por exemplo, “A hora dos fornos”(1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino, fundadores do Grupo Liberação é um dos filmes mais importantes do cinema político argentino do período. É questionado aos artistas e ao público do centro do Instituto Di Tella como uma face do imperialismo na cultura local.

As imagens dos *happenings*, levadas em consideração nesse espaço, se apresentavam como prova da indiferença da pequena burguesia ao sofrimento do povo e da classe trabalhadora. O fato de a família Di Tella ser proprietária de uma das indústrias mais importantes da Argentina, não fazia mais que confirmar, desse ponto de vista, a associação necessária entre propriedade e ideologia. O Instituto Di Tella, por sua vez, concentrava artistas de vanguarda e se interessou ativamente pelo debate sobre os meios de comunicação. Nele foram realizadas experiências que captaram o modo que os meios de comunicação massivos alteravam a percepção e se questionou sua pretendida neutralidade, como meros instrumentos para a difusão. Estes pressupostos lembram vários *happenings* produzidos entre 1962 e 1968, onde a simultaneidade de transmissão de imagens que a televisão permite, ou a construção da informação por parte da imprensa, passam a ser objetos de questionamento e material estético. No “*Happening para um javali difunto ou Participação total*”, realizado em 1966, por Roberto Jacoby, Eduardo Costa e Raúl Escari, foi posta em circulação uma notícia que nunca existiu até conseguirem que os jornais a produzissem. O limite entre a crítica e o lúdico resultava impreciso em alguns casos e não parece casual que, por volta de 1968, alguns artistas empreendessem projetos onde a política era tematizada de forma mais explícita.

Oscar Masotta e Eliseo Verón participaram de algumas destas experiências no Di Tella, ao mesmo tempo em que se desenvolvia uma indagação teórica impregnada pela Semiologia e Psicanálise, em um desfazer das fronteiras entre a produção artística e a produção teórica, o que resultava em algo revelador por si só. O interesse de Masotta pelo desenho animado, que o



levou à edição da revista LD (Literatura Dibujada), isto é, literatura desenhada, em Buenos Aires, dá conta do interesse pelos “gêneros menores” a partir de uma concepção que se aproximava dos meios de comunicação massivos, do *pop* e de outras formas de vanguarda. Neste olhar sobre os meios de comunicação a partir do *pop* - Masotta escreve um livro chamado A “Pop-art”, em 1967- pressupõe uma utilização da indústria cultural por parte da vanguarda que também esteve presente em alguns escritores, como o argentino Manuel Puig ou o cubano Guillermo Cabrera Infante, e que daria lugar a múltiplos equívocos na década de oitenta.

## 5. Resistência e cultura popular

O percurso dos meios de comunicação em ditaduras durante a década de 1970 somente abriu espaço para o exílio, a clandestinidade ou a circulação entre pares. Durante a década de 1980, naqueles países onde sua função foi discutida como parte dos processos de transição à democracia, se impunha a necessidade de explicar o que havia ocorrido com a sociedade, durante o período anterior. Ainda naqueles países em que não era o caso, a quebra das expectativas revolucionárias para a América Latina recolocava todas as pressuposições e objetivos prévios. Se a início da década de 1970, a legitimação do campo artístico e intelectual vinha da política, em inícios de 1980 esse eixo estava sem lugar. A militância havia deixado de ser a única forma legítima de se fazer política e os meios de comunicação ofereciam estratégias para a construção de novas lideranças. Que lugar sobrava para os intelectuais?

Foram produzidas duas mudanças teóricas que tiveram consequências significativas no modo que as mídias foram interpretadas a partir de então. Em primeiro lugar, o conceito de “cultura” tirou lugar do conceito de “ideologia” e absorveu o conceito de “arte”, a partir de uma perspectiva relativista. Em segundo lugar, a recepção passou a ser a instância privilegiada do processo comunicativo.

Enquanto a recepção da crítica e da teoria da manipulação não tinha sido completamente ausentada do trabalho dos anos 1960, como foi o caso da pesquisa realizada por Michèle Mattelart e Mabel Piccini no Chile, em 1974, ou o livro de Heriberto Muraro, “Neo-capitalismo e de comunicação de massa”, publicado em Buenos Aires no mesmo ano, a combinação da estética da recepção e concepção do popular transformou completamente a questão. Durante os anos 1980, o debate sobre a cultura popular atravessou o problema dos

meios de comunicação, até não poder um se distinguir do outro, porque os termos cultura popular e meios de comunicação massivos passaram a ser sinônimos. A cultura urbana popular já teria gerado as suas próprias tradições, foi o espaço em que cinema, rádio e televisão mostravam uma dimensão popular, que teria passado despercebida para as teorias da ideologia e da dependência.

Em setembro de 1983 se realizou o Segundo Seminário da Comissão de Comunicação de CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales) cujo tema foi “Comunicação e culturas populares na América Latina”. A reunião ocorreu em Buenos Aires, onde o clima político era efervescente: as primeiras eleições democráticas que colocariam fim à Ditadura (1976-1983) teriam lugar um mês mais tarde. Jesus Martín Barbero prefaciou a publicação das apresentações dos seminários em que participaram Nestor García Canclini e Carlos Monsiváis, entre muitos outros. Os temas e abordagens dos trabalhos ali reunidos dariam o tom aos debates intelectuais sobre os meios de comunicação durante a década seguinte. O prefácio de Barbero não pode ser ignorado, não só pelas declarações que ele contém, mas porque seu livro, “Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia” (Bogotá, 1987), se tornaria um congregador de ideias e posições intelectuais do período. Para Barbero, o interesse pelo popular se explica pela reavaliação do cultural. Embora admitindo que “isso cheira à reformulação tática: fazemos cultura enquanto não podemos fazer política” (Barbero, 1987, p. 10), o interesse popular planta como uma nova face da política.

A cultura popular, por ser depósito de formas de rebeldia e de resistência, se apresentava como o lugar mais apropriado para ler práticas subterrâneas que tinham crescido nos interstícios da censura ditatorial. Era necessário, portanto, recuperar “a experiência vinda dos países sob regimes autoritários do Cone Sul, e que, de acordo com seu povo, sem distinção de classes, encontraram na cultura popular o modo de sobrevivência do sentido da vida e da história” (ibid.). Isso pode ser obtido através de “estratégias de desvio, interrupção, ocultação, reutilização das linguagens ou de ressignificação dos objetos e memórias”, que “materializaram uma nova percepção da relação entre cultura e política” (Ibid.). Ao justapor sem conflito aparente, as “pessoas sem distinção de classe” e a “cultura popular”, Barbero propunha um olhar que buscava distanciar-se tanto da concepção “folclórica-telúrica” da direita, como do “voluntarismo revolucionário” da esquerda (Ibid., p. 12).

Isso significava ver na cultura um lugar superador da política e o investigador profissional da cultura, como seu melhor agente. A institucionalização dos estudos em

Comunicação torna-se visível durante essa década: as carreiras de Ciências da Comunicação começam a situar massas de estudantes e associações como FELAFACS (Federação Latino-Americana de Faculdades de Comunicação Social), ALAIC (Associação Latino-americana de Investigadores da Comunicação) e INTERCOM (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) realizam eventos para múltiplos públicos, onde Barbero e García Canclini se tornam referências centrais. O estudioso é uma figura de intelectual irrelevante entre os anos de 1960 e 1970 na América Latina, embora existissem universidades e instituições acadêmicas. Os estudos de “Jornalismo e Comunicação”, que datam de tempos diferentes, de acordo com os países latino-americanos, tiveram, na década de 1980, seu momento de maior expansão. Ao mesmo tempo, a Comunicação como parte de uma área que passou a ser chamada de “Comunicação e Cultura”, deixou de ser pensada como mero jornalismo e passou a incluir as práticas culturais variadas. O rock, as dançarinas e a juventude foram temas que ocuparam um lugar importante nesse contexto, porque também permitiram a releitura dos anos 1960/ 1970, baseado nas culturas principais de jovens.

Entretanto, o tema predileto foi o melodrama: um gênero que poderia representar verdadeiramente a América Latina. Para Barbero, isto era assim porque

O que ali estava em jogo era o drama do reconhecimento. Da parte do filho pelo pai, ou da mãe pelo filho, o que move a trama é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra os malefícios, as aparências, contra tudo o que oculta e disfarça: uma luta por fazer-se reconhecer (Barbero, 2003, p. 313).<sup>8</sup>

Por isso se pergunta: Não estará ali a conexão secreta do melodrama com a história deste continente? Desde o rancho mexicano até o tango argentino, o melodrama é o gênero em que a América Latina se reconhece. Esta identidade cultural provém de uma trajetória histórica que vai do popular ao massivo: do circo ao filhete, do folhete ao cinema e do radioteatro à telenovela. Mas o reconhecimento também opera na recepção, através dos “usos populares do massivo”, que pressupõem a existência de interpretações plurais. O reconhecimento e a identidade do público com o melodrama não são mais que o reencontro com a cultura popular, esmagada ou reprimida pela Modernidade e que reaparece na Indústria Cultural. A beleza pelo popular que os românticos buscaram resgatar da morte, se encontrava viva e triunfante na cultura de massas. O povo sempre o sabia, mas aos intelectuais – para os quais o melodrama

---

<sup>8</sup> Livre tradução para: “[L]o que está allí en juego es el drama del reconocimiento. Del hijo por el padre o de la madre por el hijo, lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: una lucha por hacerse reconocer”.

teria sido o cume do mau gosto - esta revelação lhes parecia perturbadora. O caminho do intelectual era ouvir o povo antes de fazer-se ouvir o que o povo falava na cultura de massas. “O popular nos interpelar a partir do massivo” seria a fórmula utilizada por Barbero para expressá-lo.

O folhetim (primeiro formato industrial do melodrama) era um gênero que contava com interpretações clássicas em seu fazer- desde Marx a Gramsci- e que permitia rastrear o momento de emergência de uma imprensa comercial para um público ampliado. A profissionalização do escritor explicava a presença do popular no folhetim, pela proximidade social e cultural desses novos autores com os temas e o público a que dirigiam seus relatos (Rivera, 1985). Desta maneira, os meios de comunicação massivos, longe de apresentar-se como um limite para a criatividade artística, permitiam a inclusão de novos escritores, jornalistas, fotógrafos, roteiristas de rádio e de cinema que anunciavam um novo tipo de intelectual, proveniente dos setores populares. Desta maneira, a Modernidade apresentava um aspecto democrático e inclusivo. Não é casual que estas teses que se desenvolveram, principalmente em países como Argentina e México, onde a educação pública e o desenvolvimento de uma Indústria Cultural local se destacassem em relação a outros lugares.

Barbero, ao descrever a transição do escritor de folhetins – não retomava o narrador de Vargas Llosa- o que não era objeto de interesse, porque havia o reconhecimento de que o entusiasmo do público se radicava no melodrama. Mas, no entanto, ainda que os circos, as feiras, as festas populares reaparecessem em seus escritos, foi o melodrama televisionado o que organizou seu sistema de hipóteses. A oralidade televisiva, como já havia feito antes o cinema e a rádio, retomava a oralidade popular (múltipla e variada), obturada pela Modernidade, que havia imposto a escrita homogeneizante como único instrumento legítimo. A telenovela, por sua vez, não somente apresentava uma matriz melodramática, como também ainda ativava uma memória narrativa oral. Em outras palavras, as matrizes culturais populares imprimiram seu lugar nos formatos industriais. Alguns roteiristas –Janete Clair, no Brasil, e Alberto Migré, na Argentina – foram escritores profissionais exclusivos da rádio e da televisão. Outros, como José Ignacio Cabrujas, da Venezuela, se apresentaram como escritores migrantes da literatura à televisão e do culto ao massivo. É difícil, no entanto, modificar as hipóteses nascidas para interpretar o folhetim do século XIX ao novo contexto. Apesar disso, a televisão e a telenovela, assim caracterizadas, foram o meio e o gênero em que se empenharam os debates durante a década de 1980. E o receptor popular, o sujeito de interesse.

O entusiasmo dos intelectuais pela televisão, que tanto teriam questionado, pressupunha o desinteresse pelas vias de informação política dos meios de comunicação. Depois de tudo, para que era necessária uma intervenção ali onde o mercado se mostrava tão eficaz? Que espaço havia o intelectual em uma sociedade onde o povo e o mercado teriam obtido êxito em um encontro tão feliz? A identificação entre os meios de comunicação e as culturas populares colocava os intelectuais em um lugar difícil: Deveriam se limitar a legitimar a mídia? Estes não necessitavam de ninguém para ganhar a adesão do receptor popular, quem, depois de tudo, entendia melhor que ninguém. Se a televisão era o meio mais adequado para o público, que meio deveriam utilizar os intelectuais?

## 6. Democracia e videopolítica

Os processos de transição à democracia durante a década de 1980 redefiniam as bases que serviram de horizonte para pensar a América Latina durante a década de 1970. Passada a primeira euforia, ao deixar para trás as ditaduras, nada parecia muito simples. Trocar revolução por democracia pressupunha um esfriamento das paixões políticas, para as quais os meios de comunicação audiovisuais se apresentavam como o instrumento mais adequado. No melhor dos casos, a política havia mudado de cena, ou, simplesmente, estava destinada a desaparecer, dissolvida na cultura midiática, onde já estava misturado o povo. Ver televisão não se reduzia a ver telenovelas. Porque a televisão havia alterado completamente a noção do público, Schmucler e Mata, relendo Beatriz Sarlo em 1992, revelam

o que os jornais fizeram para a esfera pública, construindo um espaço de debate de ideias e sentando as bases mesmas de uma cultura comum, o faz hoje a televisão a sua maneira. [...] Hoje os políticos e a política se constroem na televisão. Poderia-se dizer: a esfera pública se tornou 'massmedia' e a cena política é uma cena eletrônica (Schmucler e Mata, 1992, p. 51-52).<sup>9</sup>

Mas o que fazia a televisão com a política? A esfera audiovisual celebrava as relações baseadas no afeto e no contato, e não na razão e nas relações contratuais. "O poder se encontra 'encarnado' em homens comparáveis ao espectador mesmo", comenta Schmucler a respeito da mesma época. "Gostos determinados, interesses pessoais, passatempos favoritos não ficam de

---

<sup>9</sup> Livre tradução para: "lo que los diarios hicieron para la esfera pública, construyendo un espacio de debate de ideas y sentando las bases mismas de una cultura común, lo hace hoy la televisión a su manera. [...] Hoy los políticos y la política se construyen en la televisión. Se podría decir: la esfera pública se ha massmediatizado y la escena política es una escena electrónica", señalaba Beatriz Sarlo en 1992".

fora quando atua o político. Pelo contrário, se fala de política enquanto se exhibe sua cotidianidade. [...] O ideal do político midiático é ser o ator favorito do receptor” (Idem, p. 108). A dissolução de fronteiras entre o público e o privado, o político midiático e o receptor são características distintivas da videopolítica que, na América Latina, chamaram a repensar os populismos ou a elaborar as chaves dos neo-populismos.

A condição Pós-moderna não podia ter aqui características similares às do primeiro mundo. A Modernidade não se “esgotou” na América Latina, mas coexistiam traços tradicionais, modernos e pós-modernos. Néstor García Canclini, em um livro que teria grande influência no debate deste período, “Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade” (1989), relaciona este traço “com a hibridização entre a elite, o popular e o massivo. Dessa maneira, em um contexto de progressiva mundialização, as peculiaridades do continente permaneciam se impondo.

## 7. Anti-intelectuais

Na passagem da década de 1960 para 1970, o *boom* da literatura latino-americana e o Cinema Novo Latino-americano foram alguns signos da visibilidade internacional que existia na região. Na atualidade, como ironiza Carlos Monsiváis, a América é “um continente de moda passada” (2000, p. 251). Não são poucas as leituras da comunicação na América Latina que vêm no embate dos anos 1960/1970 aos 1980/1990 uma oposição taxativa, significada pelo desaparecimento da política. O deslocamento do conceito de ideologia para o de cultura, de dependência por mundialização, de produção por recepção do intelectual comprometido pelo intelectual midiático, falaria de uma renúncia das utopias. O anti-intelectualismo atravessa, contudo, ambos períodos. Um dos objetivos deste trabalho foi sublinhar estes aspectos que, na primeira fase, colocavam em crise o lugar do intelectual e os instrumentos que, até então, caracterizavam sua função.

O êxito dos meios de comunicação audiovisuais, entre os setores populares, foi um setor duro a partir do qual se dispararam interpretações e práticas diversas, que dificilmente podem ser enfrentadas de forma esquemática. A utilização dos desenhos animados, dos grafites, da canção, ou do cinema para a expressão e a comunicação políticas, e sua escolha como objeto para a reflexão teórica, foram um modo de dividir as hierarquias linguísticas, estéticas e culturais que se tornariam os meios de comunicação na prática cotidiana. As opções

alternativas, que apontavam a inclusão da voz das pessoas comuns, resultavam, de alguma maneira, em versões empobrecidas perante a televisão que encontrou, nesse mecanismo, sua função e estética mais acabadas. Contudo, a suspensão da assimetria cultural nas relações comunicativas atravessou os *mass media*, sem que estes se tornassem mais horizontais, da mesma maneira que a proliferação de histórias da vida de pessoas comuns não significou que os setores populares tivessem “tomado a palavra”. A presença dos gêneros de massas em experimentações de vanguarda, nos finais dos anos 1970, encorajou leituras entusiasmadas da dissolução das barreiras e do hibridismo entre os gêneros que reapareceram na televisão dos anos 1980: o videoclipe como atualização da colagem. À sua maneira, os meios de comunicação concretaram algumas das velhas premissas. A Internet foi o reduto mais recente para as utopias técnico-culturais. Destacou-se por seu caráter horizontal e inclusivo, sua capacidade de romper barreiras nacionais e políticas. Seu caráter libertário consiste que os movimentos políticos sociais na Internet não necessitem dos intelectuais para florescer.

## Bibliografia

AA.VV. *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

DORFMAN, A. y MATTELART, A. *Para leer al pato Donald: Comunicación de masa y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores [1ª. ed. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972].

GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidade*. México: Grijalbo, 1989.

GILMAN, C. *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintinuno Editores, 2003.

MACBRIDE, S. *Un solo mundo, voces múltiples*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

MARTÍN BARBERO, J. *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica: Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales*. México: Gustavo Gili-FELAFACS, 1987.

\_\_\_\_\_. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonia*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.

MATTELART, A. *Agresión desde el espacio: Cultura y napalm en la era de los satélites*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1973.

MATTELART, A. y M. *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós, 1997.

MESTMAN, M. (1995). Notas para un cine de contrainformación y lucha política. In: Revista Causas y Azares. *Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis*. Buenos Aires, n. 2, Otoño 1995, p. 144-161.

MONSIVAIS, C. *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PASQUALI, A. *Comunicación y cultura de masas*. Caracas: Monte Ávila, 1980.

RIVERA, J. B. El escritor y la industria cultural. In: *Capítulo 3. Cuadernos de literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

SARLO, B. Historiadores, sociólogos, intelectuales. In: *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel, 2001, p. 80-112.

SCHMUCLER, H. y MATA, M.C. *Política y comunicación: ¿Hay un lugar para la política en la cultura mediática?*. Universidad Nacional de Córdoba: Catálogos Editora, 1992.

SIMPSON GRINBERG, M. *Comunicación alternativa y cambio social*. México: Premiá Editora, 1989.