



## Desterritorialización, cultura internacional-popular e identidad en el cine: El caso del western chileno "Sal"

*Deterritorialization, international-popular culture, and identity on cinema: The case of the Chilean western 'Sal'*

PABLO MATUS

## Um "ofício de cartógrafo mestiço": a proposta metodológica de Jesús Martín-Barbero como base para um estudo de caso da telenovela mexicana *Rubi*

*A "mestizo cartographer's craft": the methodological proposal of Jesús Martín-Barbero as the basis for a case study of the Mexican telenovela Rubi*

ANA LUCIA ENNE, OHANA BOY OLIVEIRA, e JOANA D'ARC DE NANTES

## A errância no cinema de Walter Salles

*The wandering in the film by Walter Salles*

CRISTIANE PIMENTEL NEDER

## Quarto de Despejo de Carolina Maria de Jesus: testemunho de uma existência condenada

*Quarto de Despejo of Carolina Maria de Jesus: testimony of a doomed existence*

GUSTAVO ALVARENGA OLIVEIRA SANTOS

## Extrañamiento y desencanto. La mirada de documentalistas alemanes sobre a transición democrática argentina

*Estrangement and disenchantment. The perspective of German documentary filmmakers on Argentina's democratic transition*

PAOLA MARGULIS

## Pornô Cultural: da concepção pornográfica como Indústria Cultural ao movimento Feminista Pornô

*Porn Cultural: from pornographic conception like Cultural Industry to the Feminist Porn movement*

FLÁVIA LAGES DE CASTRO e JULIANA CRESPO

## *Chora não coleguinha*: uma análise da influência da formação discursiva do movimento feminista em músicas da dupla Simone & Simaria

*Chora não coleguinha: an analyzes of the discursive formation's influence in the feminist movement in the Simone & Simaria duo's songs*

CRISTIANO MAX PEREIRA PINHEIRO, ROSANA VAZ SILVEIRA, DANIELE PELETTI DE SOUZA, e ESTER QUARESMA DA SILVA

# PragMATIZES

Revista Latino Americana de Estudos em Cultura

Ano VIII nº 15 - abr/2018 a set/2018

## EDITORES

1. Flávia Lages, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
2. Luiz Augusto Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
3. Ana Enne, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil

## CONSELHO EDITORIAL

1. Adriana Facina, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Brasil
2. Cristina Vital, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Sociologia, Brasil
3. Danielle Brasiense, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Comunicação, Brasil
4. João Domingues, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
5. José Maurício Saldanha Alvarez, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil
6. Leandro Riodades, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
7. Leonardo Guelman, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
8. Livia de Tommasi, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Sociologia, Brasil
9. Lygia Segala, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Fundamentos Pedagógicos, Brasil
10. Marilido Nercolini, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil
11. Paulo Carrano, Universidade Federal Fluminense, Departamento Sociedade, Educação e Conhecimento, Brasil
12. Rossi Alves, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
13. Wallace de Deus Barbosa, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil

## COMITÊ EDITORIAL

1. Adair Rocha, Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, Brasil
2. Alberto Fesser, Socio Director de La Fabrica em Ingenieria Cultural / Director de La Fundación Contemporánea, Espanha
3. Alessandra Meleiro, Universidade Federal de São Carlos, Brasil
4. Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará e Universidade Federal do Ceará, PPG Cultura e Sociedade, Brasil
5. Allan Rocha de Souza, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Direito / UFRJ/PPG em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento, Brasil
6. Angel Mestres Vila, Universitat de Barcelona, Master en Gestión Cultural / Director geral de Transit projectes, Espanha
7. Antônio Albino Canela Rubin, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências / Pesquisador do CNPq, Brasil
8. Carlos Henrique Marcondes, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Ciência da Informação, Brasil
9. Cristina Amélia Pereira de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Administração / Pesquisadora do CNPq, Brasil
10. Daniel Mato, Universidade Nacional Tres de Febrero, Instituto Interdisciplinario de Estudios Avanzados/CONICET: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
11. Eduardo Paiva, Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Múltiplos Meios, Mídia e Comunicação, Brasil
12. Edwin Juno-Delgado, Université de Bourgogne / ESC Dijon, campus de Paris, Facultad Gestión, Derecho y Finanzas, França
13. Fernando Arias, Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina
14. Gizlene Neder, Universidade Federal Fluminense, PPG em História, Brasil
15. Guilherme Werlang, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
16. Guillermo Mastrini, Universidad Nacional de Quilmes, Maestría en Industrias Culturales, Argentina
17. Hugo Achugar, Universidad de la Republica, Uruguay
18. Isabel Babo - Universidade Lusófona do Porto, Portugal
19. Jaime Ruiz-Gutierrez, Universidad de los Andes, Colombia
20. Jeferson Francisco Selbach, Universidade Federal do Pampa, curso de Produção e Política Cultural, Brasil

21. José Luis Mariscal Orozco, Universidad de Guadalajara, Instituto de Gestion del conocimiento y del aprendizaje en ambientes virtuales, México
22. José Márcio Barros, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PPG em Comunicação, Brasil
23. Julio Seoane Pinilla, Universidad de Alcalá, Master Estudios Culturales, Espanha
24. Lia Calabre, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil
25. Lilian Fessler Vaz, Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPG em Urbanismo, Brasil
26. Lívia Reis, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Brasil
27. Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
28. Manoel Marcondes Machado Neto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Administrativas, Brasil
29. Márcia Ferran, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
30. Maria Adelaida Jaramillo Gonzalez, Universidad de Antioquia, Colômbia
31. Maria Manoel Baptista, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Portugal
32. Mariaíva Barbosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação / Pesquisadora do CNPq, Brasil
33. Marta Elena Bravo, Universidad Nacional de Colombia – sede Medellín, Profesora jubilada y honoraria da Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Colombia
34. Martín A. Becerra, Universidad Nacional de Quilmes / CONICET: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
35. Mônica Bernabé, Universidad Nacional de Rosario, Maestría en Estudios Culturales, Argentina
36. Muniz Sodré, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação / Pesquisador do CNPq, Brasil
37. Orlando Alves dos Santos Jr., Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Brasil
38. Patricio Rivas, Escuela de Gobierno de la Universidad de Chile, Chile
39. Paulo Miguez, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Brasil
40. Ricardo Gomes Lima, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Cultura Popular, Brasil
41. Stefano Cristante, Università del Salento, Professore associato in Sociologia dei processi culturali, Italia
42. Teresa Muñoz Gutiérrez, Universidad de La Habana, Profesora Titular del Departamento de Sociología, Cuba
43. Tunico Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Cinema, Brasil
44. Valmor Rhoden, Universidade Federal do Pampa, curso de Relações Públicas [com ênfase em Produção Cultural], Brasil
45. Victor Miguel Vich Flórez, Pontifícia Universidad Católica del Perú, Maestría de Estudios Culturales, Peru
46. Zandra Pedraza Gomez, Universidad de Los Andes / Maestría em Estudios Culturales, Colômbia

## EDITORES ASSOCIADOS JUNIOR:

1. Bárbara Duarte, doutoranda em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba
2. Deborah Rebello Lima, mestranda em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC, Fundação Getúlio Vargas / pesquisadora pela Fundação Casa de Rui Barbosa
3. Gabriel Cid, doutorando em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
4. Leandro de Paula Santos, doutorando em Comunicação pela ECO, Universidade Federal do Rio de Janeiro
5. Marine Lila Corde, doutoranda em Antropologia Social pelo Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
6. Sávio Tadeu Guimarães, doutorando em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR, Universidade Federal do Rio de Janeiro
7. Virginia Totti Guimarães, doutoranda em Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / professora de Direito Ambiental (PUC-Rio)

## CRIADOR DA MARCA:

Laert Andrade

## DIAGRAMAÇÃO:

Ubirajara Leal

## REALIZAÇÃO:



## APOIO:



PragMATIZES – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura.

Ano VIII nº 15, (ABR/2018 a SET/2018). – Niterói, RJ: [s. N.], 2018.

(Universidade Federal Fluminense / Laboratório de Ações Culturais - LABAC)

Semestral

ISSN 2237-1508 (versão on line)

1. Estudos culturais. 2. Planejamento e gestão cultural.  
3. Teorias da Arte e da Cultura. 4. Linguagens e expressões artísticas. I. Título.

CDD 306

# Sumário / Summary

---

EDITORIAL / EDITORIAL ..... 06

ARTIGOS / ARTICLES ..... 08

**Desterritorialización, cultura internacional-popular  
e identidad en el cine: El caso del western chileno “Sal”**

Deterritorialization, international-popular culture,  
and identity on cinema: The case of the Chilean western ‘Sal’

PABLO MATUS ..... 09

**A errância no cinema de Walter Salles**

The wandering in the film by Walter Salles

CRISTIANE PIMENTEL NEDER ..... 24

**Extrañamiento y desencanto.  
La mirada de documentalistas alemanes  
sobre la transición democrática argentina**

Estrangement and disenchantment.  
The perspective of German documentary filmmakers  
on Argentina’s democratic transition

PAOLA MARGULIS ..... 35

***Chora não coleguinha*: uma análise da influência  
da formação discursiva do movimento feminista  
em músicas da dupla Simone & Simaria**

*Chora não coleguinha*: an analyzes of  
the discursive formation’s influence in the feminist movement  
in the Simone & Simaria duo’s songs

CRISTIANO MAX PEREIRA PINHEIRO, ROSANA VAZ SILVEIRA,  
DANIELE PELETTI DE SOUZA, e ESTER QUARESMA DA SILVA ..... 48

**Um “ofício de cartógrafo mestiço”:  
a proposta metodológica de Jesús Martín-Barbero  
como base para um estudo de caso da telenovela mexicana *Rubi***

A “mestizo cartographer’s craft”:  
the methodological proposal of Jesús Martín-Barbero  
as the basis for a case study of the Mexican telenovela *Rubi*

ANA LUCIA ENNE, OHANA BOY OLIVEIRA, e JOANA D’ARC DE NANTES ..... 62

***Quarto de Despejo* de Carolina Maria de Jesus:  
testemunho de uma existência condenada**

*Quarto de Despejo* of Carolina Maria de Jesus:  
testimony of a doomed existence

GUSTAVO ALVARENGA OLIVEIRA SANTOS ..... 77

**Pornô Cultural: da concepção pornográfica  
como Indústria Cultural ao movimento Feminista Pornô**

Porn Cultural: from pornographic conception  
like Cultural Industry to the Feminist Porn movement

FLÁVIA LAGES DE CASTRO, e JULIANA CRESPO ..... 90



# *Editorial*

Para esta edição – a décima quinta – não abrimos nenhum Dossiê. Nossa proposta foi publicar os artigos de fluxo contínuo que havíamos recebido, garantindo assim que não ficassem mais tempo na espera. Mesmo a temática de nossa revista sendo ampla e interdisciplinar, os seis artigos aqui editados transitam no campo das artes e da comunicação, indo do cinema à literatura, passando pela música e pela telenovela.

Trazemos então neste Editorial mais um brevíssimo resumo dos artigos.

O artigo *Desterritorialización, cultura internacional-popular e identidad en el cine: El caso del western chileno “Sal”*, do chileno Pablo Matus, propõe um diálogo com a tradição de estudos culturais aplicados à produção de bens simbólicos, particularmente sobre as formas de representação da identidade latino-americana em objetos de mídia de distribuição globalizada, neste caso, o filme chileno “Sal” (2012).

Cristiane Pimentel Neder, propõe em “A errância no cinema de Walter Salles” uma análise da obra cinematográfica de Walter Salles, especialmente com foco no filme *Terra Estrangeira*, buscando mostrar que as escolhas do diretor influenciam no processo criativo, ou são parte dele, e que todo filme é um “filho” com o DNA do diretor, que traz na sua genética, tanto a sua formação acadêmica, artística, quanto as suas subjetividades, seu estilo e sua identidade.

“*Extrañamiento y desencanto. La mirada de documentalistas alemanes sobre la transición democrática argentina*”, de Paola Margulis, analisa o olhar de dois cineastas alemães sobre o processo de transição democrática na Argentina através da análise de dois documentários, mostrando que estes filmes denunciam distintos aspectos do passado traumático argentino, marcando as dificuldades que o Estado ia encontrando ao chegar na década de oitenta e no começo dos anos noventa para condenar os crimes de lesa humanidade cometidos durante a última ditadura militar.

Em “*Chora não coleguinha: uma análise da influência da formação discursiva do movimento feminista em músicas da dupla Simone & Simaria*”, os autores analisam o discurso das letras de músicas da dupla sertaneja e sua associação com o movimento feminista, conforme divulgado pelas cantoras em suas entrevistas na mídia.

No artigo “Um “ofício de cartógrafo mestiço”: a proposta metodológica de Jesús Martín-Barbero como base para um estudo de caso da telenovela mexicana Rubi” suas autoras tomam por base as propostas teóricas e metodológicas de Jesús Martín-Barbero, em seus livros *Ofício de cartógrafo - Travessias latino-americanas da comunicação na cultura e Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, para discutir a cartografia como inspiração metodológica para se analisar objetos televisivos e suas narrativas na contemporaneidade.

Gustavo Oliveira Santos, em “*Quarto de Despejo* de Carolina Maria de Jesus: testemunho de uma existência condenada”, busca demonstrar que esta obra é um testemunho de uma existência condenada. Em um primeiro momento explica-se o que vem a ser a existência condenada a partir de uma crítica decolonial à ontologia fenomenológico-existencial de Heidegger e Sartre. Em um segundo momento, demonstra-se a articulação da narrativa de Carolina Maria de Jesus com a noção trabalhada na sessão anterior.

Em “*Pornô Cultural: da concepção pornográfica como Indústria Cultural ao movimento Feminista Pornô*”, Flávia Lages de Castro e Juliana Crespo discutem a sexualidade como campo e suas disputas, abordando a categoria pornografia para entendimento de sua configuração como fenômeno social.

Boa leitura!  
Os editores.

# *Artigos*



**Desterritorialización, cultura internacional-popular e identidad en el cine: El caso del western chileno “Sal”**

**Deterritorialization, international-popular culture, and identity on cinema: The case of the Chilean western ‘Sal’**

**Deterritorialização, cultura internacional-popular e identidade no cinema: o caso da western chileno “Sal”**

**Pablo Matus'**

**Palabras clave:**

Globalización  
Desterritorialización  
Cultura  
Identidad  
Cine

**Resumen:**

El presente artículo dialoga con la tradición de estudio cultural asociado a la producción de bienes simbólicos, particularmente respecto de las formas de representación de la identidad local latinoamericana presentes en objetos mediales de distribución globalizada. En este caso se tomará como pieza de análisis el filme chileno “Sal” (2012), que se declara como perteneciente al género del *western* y posee un argumento acorde con el canon reconocible al mismo, pero fue dirigida por un argentino (Diego Rougier), protagonizada por un español (Fele Martínez) y chilenos (Patricio Contreras y Javiera Contador, entre otros), y cuenta con locaciones en España y Chile. Para enfrentar el análisis se emplean principalmente conceptos del sociólogo brasileño Renato Ortiz respecto de la globalización y la mundialización, así como de lo que él llama desterritorialización y cultura internacional-popular.

**Abstract:**

This paper propose a dialogue with the tradition of cultural studies applied to the production of symbolic goods, particularly about the forms of representation of Latin American identity on media objects of globalized distribution. In this case the Chilean film "Sal" (2012) will be taken as a piece of analysis, which is declared as belonging to the western genre and has an argument according to the recognizable canon, but was directed by an Argentine (Diego Rougier), starring a Spanish (Fele Martínez) and Chileans (Patricio Contreras and Javiera Contador, among others), and has locations in Spain and Chile. For the analysis, concepts of the Brazilian sociologist Renato Ortiz regarding globalization are used, as well as what he calls deterritorialization and international-popular culture.

**Keywords:**

Globalization  
Deterritorialization  
Culture  
Identity  
Cinema

**Palavras chave:**

Globalização  
Desterritorialização  
Cultura  
Identidade  
Cinema

**Resumo:**

Este artigo propõe um diálogo com a tradição de estudos culturais aplicados à produção de bens simbólicos, particularmente sobre as formas de representação da identidade latino-americana em objetos de mídia de distribuição globalizada. Neste caso, o filme chileno "Sal" (2012) será tomado como uma análise, que é declarado como pertencente ao gênero western e tem um argumento de acordo com o cânon reconhecível, mas foi dirigido por um argentino (Diego Rougier), estrelado por um espanhol (Fele Martínez) e chilenos (Patricio Contreras e Javiera Contador, entre outros), e tem locações na Espanha e no Chile. Para a análise, são utilizados conceitos do sociólogo brasileiro Renato Ortiz sobre globalização, bem como o que ele chama de desterritorialização e cultura internacional-popular.

## Desterritorialización, cultura internacional-popular e identidad en el cine: El caso del western chileno “Sal”

### 1. Introducción

En las últimas décadas el concepto de globalización se ha impuesto como uno de los tópicos principales en el debate académico y profesional de diversos campos, como la sociología (p.e. BAUMAN, 2010; LUHMANN, 1997; RITZER, 2007), la politología (p.e. CASTLES; DAVIDSON, 2000; INGLEHART, 2000; OUGAARD, 2004), la administración (p.e. JENSEN; SANDSTRÖM, 2011) e incluso las ciencias ambientales (KÜTTING, 2004), solo por mencionar algunos. Aunque parece un asunto nuevo, de hecho el fenómeno ha sido representado mediante metáforas desde hace tiempo, como ocurrió con las nociones de aldea global (MCLUHAN; POWERS, 1995 [1989]) y sociedad de la información (CASTELLS, 1999).

A partir de la mayoría de estas lecturas es posible advertir que el desarrollo tecnológico ha sido considerado generalmente como la variable clave, desde la masificación de medios como la radio y la televisión, a principios del siglo pasado, hasta el auge contemporáneo de internet, los medios sociales (p.e. YouTube, Twitter) y los aparatos portátiles para la interconexión (p.e. teléfonos móviles). En consecuencia, la tecnología ha sido vista casi siempre como responsable de este cambio en la sociedad, particularmente en las formas de relación, de producción y de trabajo (CHAREONWONGSAK, 2002).

Pese a esto, los efectos de la globalización no se reducen a los económicos y tecnológicos. Se ha estudiado también su impacto en la cultura misma a través de

la producción y distribución global de bienes simbólicos (LIZARDO, 2008), es decir, productos intangibles de consumo y efecto esencialmente cultural, como los imaginarios producidos y difundidos por los medios masivos (DEMONTE-HEINRICH, 2011; KRAIDY, 2002). Todo esto se advierte por ejemplo en los ahora clásicos estudios culturales británicos, cuando se pensó en los efectos de la televisión (WILLIAMS, 1974) y el cine (HALL, 1989) y su vínculo con la generación de nuevas identidades (HALL; JEFFERSON, 1993).

Esa tradición de estudio cultural asociado a la producción y distribución de bienes simbólicos motiva el presente artículo, que busca indagar en las formas de representación de la identidad local latinoamericana, como conjunto o como expresiones de nacionalidad, presentes en objetos mediales de producción y distribución globalizada, sobre todo cuando dicho producto pertenece a un género que a su vez se identifica con patrones culturales tradicionalmente distintos de lo latinoamericano.

En este caso se tomará como pieza de análisis el filme chileno “Sal” (2012), que se declara como perteneciente al género del *western* y posee un argumento acorde con el canon reconocible al mismo (p.e. locación en exteriores desérticos y conflictos que se resuelven mediante el uso de armas de fuego), pero fue dirigida por un argentino (Diego Rougier), protagonizada por un español (Fele Martínez) y chilenos (Patricio Contreras, Javiera Contador y Sergio Hernández, entre otros), y cuenta con locaciones en España y Chile.

Para enfrentar el análisis desde una perspectiva latinoamericana se emplearán principalmente conceptos del sociólogo brasileño Renato Ortiz respecto de la globalización y la mundialización, así como de lo que él llama desterritorialización y cultura internacional-popular.

## 2. Marco teórico

### 2.1. Globalización desde América Latina

Entre las lecturas que desde América Latina se han hecho de la globalización hay dos que destacan por su pertinencia al tema de este artículo: la del argentino Néstor García Canclini y la del brasileño Renato Ortiz.

Uno de los principales aportes de García Canclini al estudio de la globalización<sup>11</sup> es la idea de hibridación, que remite a procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas (GARCÍA CANCLINI, 2001 [1990], p. 15). Para él, la globalización puede caracterizarse, especialmente en la realidad latinoamericana, por el fomento de nuevas prácticas y estructuras que no necesariamente dan cuenta de nuevas identidades autónomas sino más bien de realidades heterogéneas, que desde este punto de vista constituyen hibridaciones interculturales (p. 17).

Dicho de otro modo, la globalización no sería un fenómeno exclusivamente contemporáneo, fruto del avance tecnológico digital, sino que las culturas híbridas podrían reconocerse en América Latina por aspectos como el mestizaje o el sincretismo religioso, hechos sociales muy anteriores pero no por eso menos vigentes.

Esta mirada puede llevarse a la interpretación de productos culturales mediáticos actuales. Por ejemplo, en el *rock & roll* y el *heavy metal*, estilos musicales nacidos en Estados Unidos pero que han tenido casos notables de producción y difusión latinoamericana, como el movimiento de la Nueva Ola en Chile y bandas como Rata Blanca en Argentina, respectivamente. Más allá de sus connotaciones de homenaje (p.e. muchos cantantes de la Nueva Ola usaron seudónimos e incluso cantaron en inglés; el sonido y la voz de Rata Blanca fácilmente tributan a bandas anglo-

sajonas como Iron Maiden), estas expresiones culturales populares, más que imitaciones, dan cuenta de una hibridación de identidades que se advierte por ejemplo en la validación de ambas en sus respectivos mercados locales.

Pero ¿qué elementos configuran esta hibridación? ¿Qué aspectos pueden reconocerse como de una y otra cultura? En este punto la lectura de Renato Ortiz parece más útil para el análisis.

La premisa de Ortiz (2004 [1994]) es la existencia de procesos globales que trascienden los grupos, las clases sociales y las naciones, en el marco de una sociedad global. Para él, con el cambio de milenio se hizo evidente que los seres humanos se encuentran “interligados, independientemente de sus voluntades” (p. 17), es decir, que somos ciudadanos del mundo pero no en el significado cosmopolita del viajero sino en uno cultural, más amplio y a la vez complejo, pues ha sido el mundo el que ha llegado hasta las personas, penetrando en su cotidiano.

La hipótesis es que “la mundialización de la cultura se revela a través de lo cotidiano” (ORTIZ, 2004, p. 18): la alimentación estandarizada (p.e. McDonald’s) o que comparte patrones cuasi-ideológicos (p.e. el veganismo) o de aspiración identitaria (p.e. el auge de la dieta mediterránea) y la vestimenta regida por cánones internacionales explícitos (p.e. la industria medial en torno a la moda) e implícitos (p.e. la oferta de los centros comerciales, limitada a los dictámenes de la moda), son casos.

Ortiz (2004, pp. 31-33) critica los enfoques globalizadores tradicionales por su foco en los aspectos de la globalización económica y la suposición de que las demás esferas de la vida humana, incluyendo la cultura, están supeditadas a ella, y por la preeminencia de enfoques sistémicos estructuralistas, que dejan de lado al sujeto humano, agente cultural por excelencia (pp. 33-35). A partir de esta distinción construye su propia lectura: el término global(ización)

lo usa para referirse a procesos económicos y tecnológicos, reservando mundial(ización) para los procesos culturales (p. 37).

La categoría mundo, entonces, incluye a lo global pero se expande al sumar la visión de mundo, el universo simbólico de la civilización: “Por eso prefiero decir que el inglés es una lengua mundial. Su transversalidad revela y expresa la globalización de la vida moderna; su mundialidad preserva a los otros idiomas en el interior de este espacio transglósico” (ORTIZ, 2004, p. 38).

Para Ortiz el mundo no es realmente sistémico<sup>III</sup> pues no es posible explicar su diversidad de fenómenos aplicando esquemas de distinción<sup>IV</sup>, sino que más bien es un proceso y totalidad, es decir, algo que se reproduce y se deshace incesantemente “en el contexto de las disputas y de las aspiraciones divididas de los actores sociales, pero que se reviste [...] de una dimensión abarcadora, englobando otras formas de organización social: comunidades, etnias y naciones” (ORTIZ, 2004, p. 38).

Esta lógica de totalidad no significa que exista una cultura-mundo en el sentido estructuralista, pues eso implicaría tanto dicotomía como jerarquía (frente a otras culturas menores); la clave es que la mundialización impregna el conjunto de los fenómenos culturales, pues “una cultura mundializada corresponde a una civilización cuya territorialidad se globalizó” (ORTIZ, 2004, p. 39).

En este marco, el concepto de cultura-mundo no significa homogeneización cultural; para Ortiz este es un prejuicio adoptado desde la formulación de la sociedad de masas y retomado luego por la globalización del consumo —del cual McDonald’s y el llamado Índice Big Mac pueden ser un ejemplo—, aunque él reconoce que la estandarización derivada del industrialismo ha penetrado ámbitos de la vida cultural (p.e. los modos de producción y de consumo), afectando nuestra percepción del fenómeno globalizador.

A esto se vincula la distinción entre patrón (o *pattern*, llamado por Ortiz patronización) y estándar (*standard*): el primero es un modo común de desarrollo que de todas formas admite diferencias entre casos, como una herencia, mientras que el segundo hace hincapié en la equivalencia de los casos, en su estatus de igualdad. En ese sentido, “una civilización promueve un patrón cultural sin con eso implicar la uniformización de todos. Una cultura mundializada segrega también un *pattern*, que yo calificaría de modernidad-mundo” (ORTIZ, 2004, pp. 41-42). En consecuencia, la modernidad-mundo apunta al conjunto de referentes generados por la mundialización de la cultura moderna.

Para ejemplificar los efectos de la mundialización en la interpretación de la realidad social Ortiz se sirve del caso de un ciudadano alemán que se siente perdido en la zona interior de China pero en casa estando en Hong Kong, en el entendido de que esta ciudad es más occidental. A este efecto le llama desterritorialización (ORTIZ, 2004, p. 113), pues corresponde a un espacio vacío de contenidos particulares, lo que también podría visualizarse en las ciudades-*resort* y las tiendas comerciales de los aeropuertos, que “parecen constituir una especie de no-lugares, locales anónimos, serializados, capaces de acoger a cualquier transeúnte, independientemente de su idiosincrasia” (p. 113).

Ahora bien, Ortiz advierte que estos no-lugares pueden llevar a pensar que es cada vez más difícil encontrarse, reconocerse en la identidad del lugar, pero eso no sería tan cierto si se considera que la mundialización de la cultura apunta precisamente a la existencia de referentes comunes. En otras palabras, la eficacia del *resort* como no-lugar se basa no en una pérdida de identidad sino en la sumatoria de identidades, pues busca ser un cualquier-lugar.

La desterritorialización no puede concebirse solo como abstracto, pues el espacio en sí es un concepto social, que adquiere



sentido en el marco de la sociedad. Por eso busca localizarse llenando espacios mediante objetos mundializados (p.e. Coca Cola, McDonald's, Sony, etc.) que pueden encontrarse en todas las grandes urbes. Esto significa que "la mundialización no se sustenta sólo en el avance tecnológico, sino que hay un universo habitado por objetos compartidos a gran escala. Son ellos los que constituyen nuestro paisaje, amueblando nuestro medio ambiente" (ORTIZ, 2004, p. 114).

Asimismo, la desterritorialización se manifiesta por ejemplo en los modos de producción global: un auto alemán que se ensambla en Corea del Sur se vende en Chile; un filme estadounidense financiado por japoneses muestra locaciones de todo el mundo y se proyecta en todas partes. Esta deslocalización de la producción no solo tiene implicancias económicas (p.e. financieras y laborales) sino también sociales: no hay cómo definir el origen de las cosas<sup>V</sup>, y entonces los procesos de creación son selectivos, eligen partes de todo el mundo para construirse (ORTIZ, 2004, p.117). Aquí está la base de lo que él llama cultura internacional-popular (p. 118), que se manifiesta por ejemplo en la desterritorialización de la publicidad o del cine.

El propio Ortiz ofrece un ejemplo de la desterritorialización y cultura internacional-popular en las industrias mediales: el género filmico del *western*. Surgido como representación de la colonización del territorio meridional y occidental estadounidense, incluyendo aspectos culturales propios del ser americano (p.e. la idea de una colonización financiada con recursos privados), su composición visual<sup>VI</sup> pudo ser captada y adoptada exitosamente por otras industrias filmicas como la italiana, lo que en primera instancia se nota en las locaciones (desierto, montaña) pero además en el argumento (colonización, presencia del héroe solitario, enfrentamiento bien/mal), lo que desterritorializa el género. Ahora bien, esa extensión del *western* no solo se da en el cine: hay

también expresiones en la moda (p.e. los *jeans*, llamados coloquialmente vaqueros), la televisión (p.e. Bonanza) y los imaginarios asociados a marcas de productos de consumo (p.e. Marlboro).

Ortiz (2004, p. 123) reconoce que este enfoque parece opuesto a la existencia de culturas nacionales, sobre todo porque existen estructuras sociales e instituciones cuya finalidad es la preservación y socialización de aspectos de cultura nacional, como el idioma, las tradiciones y los símbolos. Sin embargo, plantea que la idea de nación es algo reciente y que la formación de la identidad en las personas no depende de factores exclusivamente nacionales, no al menos en el mundo globalizado, al cual incluso los estados desean integrarse.

Otro ejemplo: la modernización industrial y la sociedad de consumo surgida desde mediados del siglo XX no respetó fronteras nacionales (ORTIZ, 2004, p. 130) y tuvo impactos notables en la cultura nacional (p.e. al aumentar los índices de educación para acceder al mundo urbano y laboral). Y en esto luego influyeron los medios y géneros masivos como la publicidad y el cine, que configuraron una memoria internacional-popular (p. 132), creando los referentes actuales para la modernidad-mundo.

Aquí hace referencia al concepto de Peter Berger de los universos simbólicos, que ordenan la historia localizando los eventos en una secuencia que incluye el pasado, el presente y el futuro: "En relación con el pasado establecen una memoria, compartida por los componentes de una colectividad; con respecto al futuro, definen un conjunto de proyecciones, modelos para las acciones individuales" (ORTIZ, 2004, p. 137). En resumen, el principal efecto de la cultura internacional-popular es la generación de una memoria colectiva que reflexivamente valida y sustenta los patrones de su autoproducción.



## 2.2. Patronización del western

Como se ha visto, para Ortiz las civilizaciones promueven patrones culturales sin necesariamente implicar homogeneización, pues la cultura opera más bien como un conjunto de referentes generados por la mundialización. En ese contexto explica la influencia de los bienes simbólicos producidos por las industrias culturales que, como en el caso de *western*, tendrían efectos en diversos ámbitos de la vida social, como el consumo y las relaciones sociales. Pero ¿qué patrones definen al western como género?

Grant (2007, p. 1) define al cine de género como aquellos filmes de factura comercial que, a través de la repetición y la variación de elementos, cuentan historias recurrentes sobre personajes reconocibles en contextos familiares. Esto puede observarse en tres niveles: uno de sistema general, en el cual diversos géneros se distinguen entre sí (p.e. *western* versus terror); otro de ámbito individual, en el que se analizan las características propias del género (p.e. la convención temporal clásica del *western* como situado entre mediados y fines del siglo XIX), y otro del filme como producto individual (p. 2).

Para Grant (2007, p. 10) diversos elementos configuran un género. Por ejemplo, la existencia de convenciones estilísticas y narrativas, tanto del medio en que se produce el texto como del género mismo. Un caso en el cine es el punto de vista de la cámara, que equivale a un cuarto muro, y por eso los actores, salvo excepciones humorísticas o usos de cámara subjetiva, nunca miran ni hablan a la cámara. En el caso del *western*, las convenciones estilísticas incluyen por ejemplo el uso de una determinada tipografía (Wild West Font) en los créditos iniciales, así como el rodaje en exteriores. Otro elemento configurador de los géneros es la iconografía, entendida como el empleo de símbolos de uso general que son resignificados en el marco del relato de género

(GRANT, 2007, pp. 11-12), principalmente por la repetición. En el *western* serían por ejemplo el caballo, la diligencia, el revólver y las puertas batientes de las cantinas.

Un tercer elemento es el escenario (*setting*) o conjunto de atributos temporales y espaciales que dan vida al relato de género, en algunos casos además caracterizándolo (GRANT, 2007, p. 14). Esta variabilidad se aprecia al comparar géneros: la comedia romántica, por ejemplo, puede desarrollarse en casi cualquier momento y lugar, mientras que en el *western* el escenario canónico es el período del salvaje oeste (1865 a 1890) y el territorio conocido como la frontera americana (entre el río Mississippi y la costa del Pacífico).

Las historias y temas son también definitorias del cine de género (GRANT, 2007, pp. 15-16), sobre todo en los casos donde el relato de acción o cambio de estado concluye con un enfrentamiento, como sucede en el *western* clásico o en los filmes de terror. Dichas situaciones pueden asociarse con los aspectos de escenario; en el *western*, la pelea final suele ocurrir en la calle principal del pueblo, que entonces además adquiere valor iconográfico.

La definición de personajes es otro elemento (GRANT, 2007, pp. 17-18): no solo siguiendo estructuras actanciales (p.e. GREIMAS, 1987) o mitológicas (CAMPBELL, 1959), en el cine de género es relativamente más fácil reconocer a los agentes principales mediante caracterizaciones (p.e. en el *western*, sombreros blancos o negros según si el personaje es bueno o malo) y conductas estereotipadas (p.e. el machismo del *gangster* italoamericano).

Barry Langford (2005, p. 53), en tanto, valora al *western* como el primero de los cuatro grandes géneros clásicos del cine hollywoodense, junto al musical, al bélico y al de *gangsters*. Para él, el *western* puede ser considerado clave para la interpretación

de la identidad estadounidense, por ejemplo respecto de mitos propios de la frontera americana que podrían replicarse en la relación de Estados Unidos con el mundo, como sucede con el uso de la violencia ritualizada y justificada (pp. 54-55).

En este punto, Langford (2005, p. 63) sigue al historiador Frederick Jackson Turner al sostener que el imaginario de la frontera que se advierte en el cine *western* no la muestra como un límite físico estático sino como un espacio móvil e indefinido de territorios por colonizar, es decir, una frontera móvil; el esfuerzo real, y a veces casi mitológico, por la pacificación de la frontera habría generado un carácter nacional estadounidense, menos identificado con los conflictos urbanos propios de la Europa industrializada y más propenso al choque entre la civilización y la naturaleza salvaje. Asimismo, la conquista del Oeste habría reducido las presiones sociales de aquellos grupos en situación de riesgo (p.e. los pobres o los inmigrantes), que en muchos casos se lanzaron a la aventura colonizadora por la promesa de forjar su propio des-

tino, algo que también podría interpretarse como un reflejo del imaginario sobre la democracia estadounidense (p. 63).

Finalmente, McMahon y Csaki (2010, pp. 3-4) postulan que así como la soledad y la propensión a la aventura y la acción pueden ser consideradas las principales características del héroe canónico del *western*, al mismo tiempo dichas condiciones darían cuenta del auge del liberalismo y el pragmatismo durante el siglo XIX, encarnados en un ideal de masculinidad que se asocia a la propiedad de tierras o de dinero (p. 5), más que a la pertenencia a una comunidad.

### 3. Caso de estudio: “Sal” (2012)

Como se ha visto, el género *western* fue considerado por el propio Ortiz como referencia para explicar algunas formas de la cultura internacional-popular y la desterritorialización. En ese marco, un filme de este tipo producido en América Latina (véase Tabla 1) bien puede servir como caso de estudio.

FICHA TÉCNICA DEL FILME “SAL”	
Duración	114 minutos
Formato	35 mm / Color
Idioma	Español
País	Chile
Casa productora	Picardía Films (Chile), Cruz del Sur Cine (Argentina)
Director	Diego Rougier (Argentina)
Guion	Diego Rougier (Argentina)
Productores ejecutivos	Javiera Contador, Diego Rougier, Adrián Solar, Mario E. Levit, Leonardo Hussen, Luigi Aranedá
Rodaje	Desierto de Atacama (Chile), Barcelona (España)
Estreno nacional	2011 (Festival Internacional de Cine de Viña del Mar); 17 de mayo de 2012 (Estreno en salas)
Estreno internacional	2012 (WorldFest de Houston, Estados Unidos)
Actores principales	Fele Martínez (España), Patricio Contreras (Chile), Javiera Contador (Chile), Sergio Hernández (Chile), Luis Dubó (Chile), Gonzalo Valenzuela (Chile)

Tabla 1 – Ficha técnica del filme “Sal”

Fuente: <http://www.cinechile.cl/pelicula-1382>

“Sal” muestra la historia de un cineasta español llamado Sergio (Fele Martínez), fanático del género *western* que no consigue financiamiento para realizar su proyecto, ambientado en el Desierto de Atacama, en Chile. Las primeras secuencias lo muestran en Barcelona, en diversas reuniones con productores y amigos cuyas críticas al guion se centran en la carencia de conflictos atractivos y la falta de definición de los personajes, así como en la ausencia de motivos para filmar en el Desierto de Atacama (una verdadera obsesión de Sergio, que siempre justifica con lugares comunes, como la idea de que es “el desierto más árido del mundo”), lo que haría que el rodaje fuese más caro y menos atractivo para la industria española. Frustrado por los rechazos, Sergio decide viajar a Chile para elegir locaciones y encontrar la inspiración que necesita para acabar con su guion.

Al llegar a un pueblo (nunca identificado, pero por las locaciones se advierte que es Pica, en la Región de Tarapacá) en el Desierto de Atacama, Sergio es confundido por diversas personas con un tal Diego. De hecho, una anciana, creyendo que es Diego, le dice que no hay problema en que haya vuelto al pueblo porque “a Víctor le está yendo muy bien, así que ni se aparece por estos lados”. Sergio no entiende nada, pero de todos modos la anciana lo invita a una fiesta que dará esa noche en su casa. Cuando ya es de tarde, ya gobiado por su bloqueo para continuar con la reescritura de su guion, Sergio decide ir a la fiesta para conocer algo de la realidad local, pero en el lugar todos vuelven a llamarlo Diego y lo felicitan por haber regresado.

De pronto uno de los invitados, llamado Pascual (Luis Dubó), al darse cuenta de que es (o sería) Diego, lo mira con un gesto amenazante. Tras regresar a la pensión donde alojaba, Sergio es

secuestrado por un grupo de hombres liderado por Pascual, quienes lo suben a una camioneta y lo llevan a un despoblado, donde conoce a Víctor (Patricio Contreras), líder del grupo, que también lo confunde con Diego. Luego de unas amenazas, Sergio le pide a Víctor aclarar la confusión, ante lo cual éste le pasa un revólver a Pascual y le ordena matarlo. Sin embargo el arma estaba descargada y todo fue un ardid para torturar a Sergio. Entonces Víctor les ordena a sus hombres llevar a Sergio a la casa del Viejo Vizcacha. Al amanecer, Sergio y sus secuestradores llegan a un rancho pobre en pleno desierto. Allí se lo entregan al Viejo Vizcacha (Sergio Hernández), un sujeto solitario que aparentemente forma parte de la red delictual de los secuestradores.

En los días siguientes Sergio establece una relación primero distante pero luego de complicidad con el Viejo Vizcacha, quien lo obliga a trabajar para poder comer. En sus conversaciones Sergio se entera de que Vizcacha también es una suerte de prisionero de Víctor, y que no huye del lugar porque allí están sepultados su esposa e hijo.

Una mañana los hombres de Víctor llegan al rancho a avisarle a Sergio (siempre confundido con Diego) que al día siguiente lo llevarían a la frontera con Bolivia para que participara en una internación ilegal de droga, con unos contactos de Pascual. Esa noche, mientras Sergio y el Viejo Vizcacha cenaban frente a una fogata, llega a la granja María (Javiera Contador), quien sin mediar explicaciones toma a Sergio, lo lleva a la casucha de Vizcacha y tiene un encuentro sexual con él. María también lo confunde con Diego y le pregunta si volvió para llevársela, tal como había prometido antes; entonces Sergio se entera de que ella es la esposa de Víctor, quien no solo lidera una banda de delincuentes

sino que también es el hombre más poderoso del lugar, pues entre otras cosas soborna a la policía.

Al volver María a su jeep, el Viejo Vizcacha la mira de reojo y le dice “Putá”, a lo que ella responde “Sí, pero no tuya”. La escena siguiente muestra a María llegando a su casa y a Víctor oculto en la oscuridad, observándola.

Al día siguiente Sergio ensilla un caballo y parte a encontrarse con María en una antigua instalación minera en el desierto. Intentan escapar en el jeep de ella, pero en pleno desierto son interceptados por vehículos de la banda de Víctor. La escena siguiente muestra a Sergio colgado de un pozo, atado con una cadena, y a Víctor diciéndole que no puede confiar en una mujer, menos si es su mujer. Entonces les ordena a sus hombres soltar a Sergio, pero es solo para que ellos lo sometan: Víctor le corta el meñique de la mano izquierda. Tras eso Pascual y Héctor (Gonzalo Valenzuela), uno de los principales matones de Víctor, llevan a Sergio en una camioneta a un lugar en medio del desierto, lo golpean y lo dejan para que muera. Pascual le explica que “este es el desierto más árido del mundo; aquí no hay nada, solo sal y soledad”, luego de lo cual le indica el camino para cruzar el salar... si es que puede. Tras golpearlo nuevamente, Héctor le quita las botas a Sergio y lo deja tirado.

Sergio camina por el desierto, sangrando por los golpes y las heridas en sus pies, mientras recuerda las críticas que productores y amigos le hicieron a su guion, sobre todo respecto de la falta de conflicto y de verosimilitud de su relato; luego alucina con Barcelona y con escenas de su película. Finalmente llega a una cabaña pobre y se desploma, extenuado; lo recoge una familia que había conocido la noche de la fiesta.

En su delirio, Sergio se imagina vestido de vaquero, disparándoles a los productores que rechazaron su proyecto. De pronto despierta en la casa del Viejo Vizcacha, quien le recomienda que deje de quejarse y decida vengarse.

Un par de días después Héctor va en su camioneta a buscar a Sergio y a Vizcacha. Mientras Sergio se sube a la camioneta, el Viejo se queda en su casucha, por lo que Héctor le dispara varias veces. Tras un tiroteo, Vizcacha logra matar a Héctor. Sergio y Vizcacha llevan el cuerpo de Héctor en su camioneta al desierto, donde lo abandonan. A la mañana siguiente, Vizcacha le enseña a Sergio a disparar. En el intertanto, Víctor y su banda encuentran el cadáver de Héctor, tras lo cual van al rancho de Vizcacha a preguntar qué pasó. Pascual amenaza a Sergio diciéndole que al día siguiente pasarían a buscarlo, y que aquel sería su viaje de despedida.

Esa noche, Sergio y el Viejo Vizcacha discuten qué hacer. Finalmente el anciano le dice a Sergio que debe enfrentarlos, empezando por Pascual. Sergio va a la casa de Julio (Jaime Omeñaca), donde Pascual usualmente cena porque está interesado en su hija adolescente. Tras un tiroteo en que Sergio hiere a Pascual, este muere asesinado por Julio. Al día siguiente los hombres de Víctor van a buscar a Sergio y lo llevan a la frontera, para la internación de droga desde Bolivia. Durante el viaje, Sergio golpea al conductor de la camioneta, que se desbarranca; solo él sobrevive. Al mismo tiempo Víctor y sus hombres van al rancho del Viejo Vizcacha. Al atardecer, Sergio logra regresar al rancho y encuentra a Vizcacha muerto; lo sepulta al lado de su esposa e hijo.

Al día siguiente Sergio va armado a la hacienda de Víctor. Tras matar a todos sus hombres, discute con él y



lo enfrenta en un duelo con revólveres. Al verlo, Víctor le dice: “Ese revólver ya quiso matarme una vez, pero no pudo”. “Lo sé”, responde Sergio, “por eso estoy aquí”. Al llegar el momento de batirse, Víctor dispara primero pero su arma no tenía balas; Sergio tiene tiempo para apuntar y dispararle en el estómago. “Yo sabía que íbamos a terminar así, de esta manera”, le dice Víctor. “¿Ha valido la pena?”, pregunta Sergio. “Sí, claro que sí”, responde Víctor.

Cuando Sergio se va, Víctor le pide que no lo deje así, abandonado en el piso, y que le “regale” una bala, implicando que se suicidaría. Sin embargo, cuando Sergio se alejaba, Víctor intentó dispararle por la espalda. Se oye un disparo, pero no hiere a Sergio: Víctor había muerto. Tras esto Sergio toma su caballo y pretende irse, pero María lo detiene y le pide que se quede con ella, a lo que él responde que ya tiene una historia para contar. Mientras él se va, ella le grita que no puede irse, que habían acordado estar juntos. Él la ignora y sigue su marcha.

La secuencia final muestra a Sergio caminando junto a una ruta en pleno desierto, con su guion en la mano. Sergio recuerda al Viejo Vizcacha diciéndole “La sal lo come todo. La sal protege, pero también destruye. Corrompe todo lo que se le cruza en el camino. Y nosotros estamos en medio de un salar”. De pronto pasa un camión y Sergio le pide un aventón, pero el vehículo sigue de largo. Él se queda mirándolo, y se oye un disparo. Sergio advierte que está sangrando: María le había disparado por la espalda. “Pensaste que podías volver a dejarme”, le dice ella. Él se desploma y el viento se lleva las hojas de su guion.

La toma siguiente muestra al teléfono de su departamento en Barcelona sonando; al activarse el buzón de voz, uno de sus amigos le cuenta que le ha conse-

guido una cita con productores extranjeros. Al morir, Sergio se imagina la escena final de su película, con los antagonistas (él mismo y Víctor) riendo. María se aleja en su caballo, hacia el atardecer.

#### **4. Análisis: desterritorialización y identidades**

Es posible advertir en “Sal” diversas referencias explícitas al género *western*, de acuerdo a los patrones descritos anteriormente. La historia misma es un relato sobre la producción de un filme de este género. Los créditos iniciales emplean una tipografía WildWest. El escenario de desarrollo de la historia, con matices propios dados por el Desierto de Atacama (p.e. parajes altiplánicos), muestra una zona fronteriza donde la institucionalidad jurídica y la policía no existen o son simplemente sobrepasadas por fuerzas fácticas; esta condición salvaje le otorga al territorio representado un aspecto de frontera móvil con efecto cultural, representado por ejemplo en la actitud del Viejo Vizcacha frente al abuso de Víctor y sus hombres: hay que vengarse, hay que matarlos.

El filme aprovecha también cierta iconografía canónica del género, como el uso de revólveres (si bien se emplean otras armas, el duelo final entre Sergio y Víctor es con estetipo), caballos (solo en el protagonista, pues los antagonistas se movilizan en camionetas), botas y sombreros vaqueros (presentes en casi todos, pero con significado especial para Sergio, pues operan primero como un simple disfraz pero luego como un activador de su nueva identidad de vaquero-justiciero). El duelo final entre Sergio y Víctor, aunque no se produce en la calle principal del pueblo, ocurre en un largo sendero interior de una hacienda, lo que les permite colocarse frente a frente y, por cierto, le permitió al director

emplear tiros de cámara propios de las películas del género (p.e. planos americanos, contraplanos, planos de detalle al revólver y primeros planos cerrados de los duelistas).

En este sentido, la composición visual —o formato imagético, como diría Ortiz—del filme tributa en diversas oportunidades al canon del *western*: grandes planos generales del desierto y los protagonistas en movimiento (p.e. cuando Sergio cabalga para encontrarse con María; cuando ambos intentan huir en su jeep; cuando María camina hacia el atardecer, tras matar a Sergio); montaje cromático que privilegia los tonos cálidos del desierto y el atardecer (p.e. en la larga caminata de Sergio, tras ser abandonado por Pascual y Héctor; la toma final, de María cabalgando hacia el atardecer).

Finalmente, el protagonista es, no solo en su aventura por el desierto sino también en su vida en Barcelona, un tipo solitario: aunque en España lleva una vida aparentemente sin problemas, no se le conoce pareja ni familia; si bien su relación con María no es realmente amorosa, el hecho de que Sergio la deje al final de la película sin dudar e intente seguir su camino es también una referencia explícita al héroe clásico del género.

También se advierten referencias implícitas, como por ejemplo la musicalización del filme, encabezada por el tema central (“Ese revólver”, compuesta e interpretada por Camilo Salinas), cuyas trompetas recuerdan la orquestación de Ennio Morricone para “Il buono, il brutto, il cattivo” (“El bueno, el malo y el feo”, 1966, Sergio Leone) y, por extensión, a la de Dalparan y Jang Yeong-gyu para *좋은놈, 나쁜놈, 이상한놈* (“El bueno, el malo y el raro”, 2008, Kim Jee-woon), otro caso de desterritorialización y cultura internacional-popular. Esta referencia al filme clásico de Leone se

replica en el menú de la edición en DVD, donde la selección de escenas permite ver secuencias de los personajes principales, identificados con títulos como “El bueno” (Sergio), “El malo” (Víctor), “El feo” (Pascual), “La mujer” (María), “El lindo” (Héctor) y “El mentor” (Vizcacha).

¿Alcanzan estas características a constituir un producto cultural desterritorializado, de acuerdo con la conceptualización de Ortiz? En cierto modo sí, pues “Sal”, no solo en su trama sino también en sus elementos estilísticos, busca localizarse mediante objetos mundializados. Sus permanentes referencias explícitas e implícitas al *western* son una manera de construirse como representante fiel del género. Incluso la referencia directa al Desierto de Atacama, potencialmente asociable solo a Chile, es siempre desde el argumento de su valoración internacional (que sería “el más árido del mundo”).

Es decir, incluso la localidad del sitio de rodaje (p.e. Pica) consigue desterritorializarse, ya que finalmente las tomas del desierto operan casi como un no-lugar, algo que también podría decirse del Desierto de Tabernas (Almería, España), empleado por Sergio Leone para simular el territorio meridional de Estados Unidos, o por la zona occidental de China, elegida por Kim para simular el desierto de Manchuria. Con todo, el pueblo mismo no es retratado en su propia especificidad: nunca se dice que sea Pica, y solo algunas locaciones remiten a dicha localidad, por lo que perfectamente podría haberse rodado en más de un pueblo.

¿Qué identidades se presentan, entonces, en un filme desterritorializado como “Sal”? El protagonista, un español burgués que además es un artista ingenio (p.e. porque desea vivir en un *western* pero nunca ha usado un arma ni conoce las locaciones con que sueña), opera



como reflejo de la ácida lectura que Rougier entrega sobre Europa y su ensoñación delo latinoamericano como algo ajeno pero exótico y, por tanto, atractivo (incluso la obsesión de Sergio con el Desierto de Atacama podría explicarse por este motivo: Chile como el fin del mundo, la verdadera frontera).

Sergio es un hombre en principio unidimensional, sin historia ni entorno social salvo los productores y amigos (nunca se dice que lo sean; simplemente lo tratan con cercanía, pero eso puede ser frecuente en el mundo de la producción audiovisual) que critican su guion, pero durante su aventura adquiere matices y motivos diferentes, como la supervivencia y la venganza, tanto por el daño sufrido como por la muerte de su único aliado (Vizcacha).

El antagonista, Víctor, se asume que es de la zona (chileno) pero su acento tiene rasgos argentinos (probablemente una decisión de casting, pues es un sello de Patricio Contreras); su pasado solo se sugiere en relación al pasado de Diego, un sujeto que aparentemente lo habría traicionado, no solo al tener un amorío con su esposa sino también al violar ciertos códigos de lealtad masculina (no se dice, pero tal vez fue parte de su banda e incluso fue su amigo); su actitud ante el engaño de su mujer es violenta y vengativa, tanto con María como con Diego (Sergio), lo que da cuenta del machismo latinoamericano en general, sobre todo porque Víctor no tiene otra(s) mujer(es). Es decir, la ama y no está dispuesto a aceptar que ella lo deje ni que sus hombres (ni la comunidad local) se rían de él por ser un “cornudo” (de hecho, cuando Vizcacha se lo dice motiva que Víctor lo mate).

En consecuencia, las representaciones de identidad en “Sal” dan cuenta de una desterritorialización a-la-Ortiz, es

decir, de la presencia de marcas de identidad no local sino global, lo que dificulta la definición identitaria del propio filme, convirtiéndolo en un objeto mundializado, un producto de la cultura internacional-popular. No por nada su estreno fue en un festival de cine y sus principales reconocimientos se han producido en el extranjero. Más que una película chilena, “Sal” exhibe una chilenización de lo internacional mediante guiños sutiles a lo local en un marco visual y argumental propio del *western* canónico.

## 5. Discusión

Este artículo presenta reflexiones en torno a la globalización en el ámbito cultural, a partir del análisis crítico de un filme que representa la hibridación de producciones simbólicas-mediáticas. El hecho de que la película pueda identificarse tan claramente con un género cinematográfico asociado a una identidad no-latinoamericana, pero que al mismo tiempo dé cuenta de ciertos aspectos identitarios de esta cultura, convierte a “Sal” en un caso de estudio válido. Pero existen muchos otros: las telenovelas y los *reality shows* (véase p.e. MAYER, 2003; TURNER, 2005), el romanticismo asociado a los vampiros y la figura ya universal de Drácula en la cultura popular (véase p.e. LIGHT, 2007; TAYLOR, 2014), o la transnacionalidad del *hip-hop* (véase p.e. ALIM; IBRAHIM; PENNYCOOK, 2009; TICKNER, 2008), por mencionar algunos.

La lógica de la desterritorialización, que a su vez es una re-territorialización en la medida en que una pieza, un corpus o un imaginario se instalan en otra unidad de sentido —o son adoptados por ella, más bien—, es probablemente uno de los efectos culturales más evidentes de la globalización. La clave metodológica está, por tanto, en el reconocimiento

de los patrones que permitan reconocer el género o el interdiscurso al cual dicha pieza o narrativa se acoplan.

Esa es, al mismo tiempo, la dificultad. En un contexto de hibridación, el reconocimiento de patrones, y sobre todo de géneros, es no solo complejo (multivariable) sino a veces inviable. Tal vez esa sea otro de los desafíos que nos impone la globalización.

### Bibliografía

ALIM, H. Sami; IBRAHIM, Awad; PENNYCOOK, Alastair (eds.). *Global linguistic flows: Hip-hop cultures, youth identities, and the politics of language*. Nueva York: Routledge, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias humanas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

CASTELLS, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. (Vol. 1, La sociedad red)*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1999.

CASTLES, Stephen; DAVIDSON, Alastair. *Citizenship and migration. Globalization and the politics of belonging*. Londres: Macmillan, 2000.

CHAREONWONGSAK, Kriengsak. *Globalization and technology: How will they change society? Technology in Society*, ano 24, n. 3, 2002.

DEMONT-HEINRICH, Christof. *Cultural imperialism versus globalization of culture: Riding the structure-agency dialectic in global communication and media studies. Sociology Compass*, ano 5, n. 8, 2011.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa, 2007.

GRANT, Barry Keith. *Film genre. From iconography to ideology*. Londres: Wallflower, 2007.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1987.

HALL, Stuart. *Cultural identity and cinematic representation. Framework*, n. 36, 1989.

HALL, Stuart; JEFFERSON Tony (eds.). *Resistance through rituals. Youth subcultures in postwar Britain*. Londres: Routledge, 1993.

INGLEHART, Ronald. *Globalization and postmodern values. The Washington Quarterly*, ano 23, n. 1, 2000.

JENSEN, Tommy; SANDSTRÖM, Johan. *Stakeholder theory and globalization: The challenges of power and responsibility. Organization Studies*, ano 32, n. 4, 2011.

KRAIDY, Marwan. *Globalization of culture through the media*. In: SCHEMENT, Jorge Reina (ed.), *Encyclopedia of communication and information, Vol. 2*. Nueva York: Macmillan Reference, 2002, P. 359-363.

KÜTTING, Gabriela. *Globalization and the environment. Greening global political economy*. Albany: State University of New York, 2004.

LANGFORD, Barry. *Film genre. Hollywood and beyond*. Edimburgo: Edinburgh University, 2005.

LIGHT, Duncan. *Dracula tourism in Romania: Cultural identity and the state. Annals of Tourism Research*, ano 34, n. 3, 2007.

LIZARDO, Omar. *Understanding the flow of symbolic goods in the global cultural economy. International Journal of Contemporary Sociology*, ano 45, n. 1, 2008.

LUHMANN, Niklas. *Ecological communication*. Chicago: University of Chicago, 1989.

LUHMANN, Niklas. *Globalization or world society: How to conceive of modern society? International Review of Sociology*, ano 7, n. 1, 1997.

MAYER, Vicki. *Living telenovelas/telenovelizing life: Mexican American girls' identities and transnational telenovelas. Journal of Communication*, ano 53, n. 3, 2003.

MCLUHAN, Marshall; POWERS, Bruce R. *La aldea global*. Barcelona: Gedisa, 1995.

MCMAHON, Jennifer; CSAKI, Steve. Introduction: Philosophy and the western. IN:MCMAHON, Jennifer; CSAKI, Steve (ds.), *The philosophy of the western*. Lexington: University of Kentucky, 2010, P. 1-10.

ORTIZ, Renato. *Mundialización y cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004.

OUGAARD, Morten. *Political globalization: State, power, and social forces*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2004.

PARSONS, Talcott. *The social system*. Nueva York: The Free Press of Glencoe, 1959.

RITZER, George (Ed.). *The Blackwell companion to globalization*. Malden: Blackwell, 2007.

TAYLOR, Jessica. Romance and the female gaze obscuring gendered violence in the Twilight Saga. *Feminist Media Studies*, ano 14, n. 3, 2014.

TICKNER, Arlene. Aquí en el ghetto: Hip-hop in Colombia, Cuba, and Mexico. *Latin American Politics and Society*, ano 50, n. 3, 2008.

TURNER, Graeme. Cultural identity, soap narrative, and reality TV. *Television & New Media*, ano 6, n. 4, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and cultural form*. Londres: Collins, 1974.

---

I Pablo Matus Lobos. Chile. Doutor em Ciências de la Comunicación. Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile. Contato: pmatus@uc.cl

II Al menos en sus primeros acercamientos al tema, pues en sus últimas obras se muestra escéptico de la vigencia misma del concepto (García Canclini, 2007, pp. 9-11).

III A la usanza de las interpretaciones estructurales-funcionalistas, como la de Talcott Parsons, o las directamente funcionalistas, como la de Niklas Luhmann.

IV Por ejemplo la identificación de prerequisites funcionales en Parsons (1959, pp. 26-35) y la codificación binaria de informaciones en Luhmann (1989, pp. 36-43).

V Ni potencialmente, de las ideas: por eso Ortiz se des-territorializa como analista.

VI Que Ortiz (2004, p. 121) llama formato imagético.

**Recebido em 15/09/2017**  
**Aprovado em 27/08/2018**

## A errância no cinema de Walter Salles

### El deambular en la película de Walter Salles

### The wandering in the film by Walter Salles

Cristiane Pimentel Neder<sup>1</sup>

#### Palavras chave:

Cinema

Criação

Processo Criativo

Walter Salles

#### Resumo:

Este artigo busca mostrar, a partir da análise da obra cinematográfica de Walter Salles, especialmente com foco no filme *Terra Estrangeira*, que as escolhas do diretor influenciam no processo criativo, ou são parte dele, e que todo filme é um “filho” com o DNA do diretor, que traz na sua genética, tanto a sua formação acadêmica, artística, quanto as suas subjetividades, seu estilo e sua identidade.

**Resumen:**

Este artículo pretende mostrar, a partir del análisis de la película de Walter Salles, sobre todo centrándose en *Terra Estrangeira*, que las opciones del director influyen en el proceso creativo, o parte de ella, y que cada película es un «hijo» con la DNA del director y que lleva en su genética, tanto su formación académica, artística, sus subjetividades, su estilo y su identidad.

**Palabras clave:**

Cine

Creación

Processo creativo

Walter Salles

**Keywords:**

Cinema

Creation

Creative Process

Walter Salles

**Abstract:**

This article seeks to show, from the analysis of the cinematographic work of Walter Salles, especially with a focus on the film *Terra Estrangeira*, that the choices of director influence in the creative process, or are part of it, and that the whole film is a “son” with the DNA of the director, that back in your genetics both their academic, artistic and their subjectivities, your style and your identity.

## A errância no cinema de Walter Salles

### 1. Processo Criativo

Criar é descobrir, elaborar algo diferente ou novo, ou ainda fazer uma releitura do já criado com um novo formato. É descobrir novas possibilidades de conjugar elementos estéticos, teóricos e artísticos. A criação é impulsionada por uma ideia que surge por meio do resgate das coisas armazenadas no consciente e inconsciente da nossa mente. O cinema é uma arte audiovisual que nos exige uma percepção para traduzir em imagens e sons uma ideia, mas não apenas uma ideia, muitas vezes uma metáfora que nos passa inúmeros sentidos, inúmeras aberturas de canais de sensibilidade e reflexões. Um exemplo é o navio encalhado na praia que surge no filme *Terra Estrangeira* (1996), de Walter Salles, simbolizando o exílio.

De acordo com o artigo *Possibilidades do Processo Criativo*, publicado no site da Associação dos Roteiristas, com base nas obras *o Espírito Criativo*<sup>II</sup>, de Daniel Coleman, e *Criatividade, descobrindo e encorajando*<sup>III</sup>, de Solange Muglia Wechsler, as fases do processo criativo são: preparação, incubação, devaneio e iluminação.

Podemos pensar as fases assim: inicialmente temos a preparação, que é quando mergulhamos no problema ou no assunto e pesquisamos tudo o que possa ser relevante; na segunda fase temos a incubação, que é quando ficamos pensando em tudo o que descobrimos e “cozinhamos em fogo brando” aquilo tudo, até crermos que esteja no ponto de maturidade, no ponto de ser revelado, é quando “dormimos” com aquilo que pes-

quisamos e deixamos nosso inconsciente buscar possibilidades de sementeira; na terceira fase há o devaneio, que é como sonharmos com os olhos abertos, é quando deixamos o nosso inconsciente nos abrir portas ou mostrar o caminho delas, ou seja, podemos descobrir algo novo ou olhar para algo já conhecido por novos ângulos, por novas perspectivas e relendo o mundo atravessando esferas ainda virgens, é quando tiramos o véu do nosso olhar a cada novo despertar; na quarta fase há a iluminação, que na verdade não é uma iluminação, é apenas o momento em que encontramos o receptor para acender a luz, é o momento em que saímos da escuridão, das ideias cruas, e então damos formato a elas artisticamente, é quando esculpimos o pensamento em obra de arte, é o momento de se divorciar do devaneio para mostrar que aquilo que foi um devaneio tornou-se algo palpável, realizável, que tomou sentido e forma, o momento em que as ideias foram tecidas e que juntas formam uma unidade, um corpo de dimensões ilimitadas ao encontrar-se com o receptor que pode reelaborar sentidos por meio da sua imaginação.

A obra de arte nunca tem um ponto final, porque mesmo depois que o artista a finaliza, o espectador a leva na mente, e daí para frente pode pensar sobre ela de inúmeras maneiras, abrindo um leque de possibilidades de leitura e de percepção. Por isso que uma obra pode inspirar o processo criativo de outra, e o processo criativo de outro alguém pode realizar outra obra também.

O filme *Terra Estrangeira* nasce de uma imagem fotográfica encontrada na capa de um livro, em que se via um casal à deriva, encalhado em uma praia deserta, como um navio emborcado na areia, assim é o início da gestação do que nasceria anos depois: o filme. Do mesmo autor de *Central do Brasil* (1998), filme



que nasce da necessidade de ver o Brasil de dentro para fora, enquanto o filme anterior, *Terra Estrangeira*, queria vê-lo de fora para dentro.

Assim como os autores encontram inspiração para criar coisas originais, ou semi originais, inspiradas em algo já existente, ou que dialoga com o que já foi criado, depois que uma obra é criada, outras pessoas podem absorver seus referenciais artísticos e criar novas obras, influenciadas por elas ou por um conjunto delas.

No prefácio do livro *Terra Estrangeira* (Salles & Thomas, 1997), um livro de fotogramas baseado no filme, José Avellar escreve: “Cinema não se reduz à imagem que passa na tela: é também o que o espectador inventa no imaginário, como resultado da tensão entre o que viu e o que persiste na memória”. Desse modo, percebemos que o que o espectador leva embora com ele pode ajudá-lo a criar outra obra em cima da original.

## 2. O Processo Criativo no Cinema de Walter Salles

Pensar e fazer cinema é dar sentidos conotativos àquilo que visualizamos e também ao som para nos levar a um lugar ou a um estado emocional. Somos transportados ao lugar da cena ou para os acontecimentos ao redor dos personagens e das suas atmosferas psicológicas e emotivas por meio do filme.

Quando nós escutamos o apito de um navio ao longe, em *Terra Estrangeira*, acabamos nos envolvendo na situação de não podermos partir, mesmo sendo chamados, mesmo a vontade sendo a de fugir, estamos com o corpo encalhado em algum lugar, assim como o navio. Salles não escreve frases longas nos seus roteiros, ele deixa que as imagens e os sons falem por si só.

Em *Central do Brasil*, o banheiro de estrada masculino, sinalizado com “Omem”, assim mesmo, faltando o “H”, reflete o Brasil deficiente na educação. Uma palavra em uma letra pode ter uma extensão de sentidos imensa, e segundos da cena podem representar um labirinto para várias reflexões. Salles deixa lacunas abertas para que o espectador possa refletir. Ele faz um cinema de estrada, em que pegamos a estrada com ele e não chegamos nunca à casa, ou quando chegamos, como em *Central do Brasil*, a casa já não tem mais a figura paterna, a casa não é aquela que sonhávamos, não é mais onde os nossos sonhos moram. *Terra Estrangeira* é um filme que termina sem terminar, que segue uma estrada sem fim e a imagem vai-se embora, mas a estrada continua lá.

Há uma atração pela estrada em toda a obra de Walter Salles e, embora ele não queira relacionar seu processo criativo à sua biografia, mas ao seu processo criativo em si, uma coisa de sua biografia é importante que seja lembrada, que o pai do cineasta foi embaixador e que estradas que não terminam fazem parte da sua vida interminavelmente. Um embaixador é uma figura muito ausente em vários sentidos, tanto do país quanto da família, e a busca pelo pai e pela pátria são marcas do cinema de Walter Salles. Além disto, Salles passa e passou boa parte da sua vida fora do Brasil.

Sobre o filme *Na Estrada* (2012), adaptação do livro *On the Road* (1957), de Jack Kerouac, o cineasta deu uma entrevista ao jornal *Zero Hora*, em 7 de julho 2012, e falou sobre o processo de filmagem. Ao jornalista na matéria, Salles falou da sua fascinação sobre filmes de estrada. Salles cita Wim Wenders: “O cineasta Wim Wenders diz que, à medida que você se distancia do seu ponto de origem, ganha perspectiva e pode entender melhor de onde vem e, por extensão,

quem é. Os relatos de estrada são, por definição, relatos de transformação de personagens que não estão confortáveis em seus lugares. A errância possibilita que isso aconteça”. Salles, na maioria dos seus filmes, faz com que seus personagens se distanciem do seu ponto de origem para entenderem quem são. Ele faz os seus personagens se perderem, não para depois se “encontrarem”, mas para talvez se reconhecerem.

O jornalista fala ao cineasta que a busca pelo pai é uma constância em seus filmes, e acerca disso fala do personagem Dean de *Na Estrada*: “Na minha filmografia, a busca pelo pai também é uma busca pelo país. Você vê isso em *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil* e mesmo em *Linha de Passe* (2008). Dean também busca o pai, mas ele mesmo não está preparado para ser um pai. Esse tema está muito mais no manuscrito do que no livro publicado.”

A ausência do pai e a ausência da pátria estão sempre presentes nas obras de Salles, ele gira em volta deste mesmo ponto em várias de suas criações. Há assuntos que incomodam os diretores e eles têm necessidade de mexer na ferida. Percebe-se que o processo de criação passa por uma necessidade de urgência, de o artista colocar para fora tudo aquilo que ele não consegue se desfazer, a não ser transformando em arte.

A linguagem de Salles, na maioria de suas obras, é uma ficção, mas com vertente documental. *Terra Estrangeira* é uma ficção, mas partindo do fato real do confisco do dinheiro da poupança realizada no Governo Collor no Brasil. Salles busca fatos da realidade para começar uma estória de ficção, por isso também Salles é considerado um dos cineastas do movimento chamado no Brasil de *Novo Cinema Novo*, assim denominado por ser o cinema da retomada de produções, um pe-

ríodo de novo fôlego após a fase nebulosa do governo de Fernando Collor de Mello, que prejudicou o cinema nacional. O *Novo Cinema Novo* leva este nome inspirado no *Cinema Novo* e, assim como ele, grande parte de suas obras está preocupada com a verossimilhança, com a verdade e a realidade. Senão partindo de fatos da realidade, como em *Terra Estrangeira*, ao menos não romanceando os fatos, devorando-os com casca e tudo.

Salles, nos filmes *A Grande Arte* (1991), *Terra Estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998), *O Primeiro Dia* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001), mostra as coisas como elas são, mas sempre de um modo poético, sem agressão. Há cenas de violência, mas a violência de Salles não é uma violência explícita, é uma violência que poderíamos talvez denominar “refinada”, se é que violência possa ser refinada, mas a chamamos desse modo porque o diretor cria cenas em que a dor não atinge o espectador, não no sentido de não emocionar ou sensibilizar, mas no sentido de ele não sentir aflição com aquilo que é mostrado. É uma violência com amortecedor. Por exemplo, no filme *O Primeiro Dia*, há uma cena de um tiro, momento em que escurece a tela e só ouvimos o barulho do tiro e nada mais. Não se vê o morto, não se vê a ferida. É do estilo de Salles ser intenso, mas sem ser visceral. Ele consegue nos mostrar o sofrimento e a dor, mas sem causar mal-estar. É uma dor e um sofrimento na vitrina, participamos estando do lado de fora.

Percebe-se que há aspectos no cinema de Walter Salles que muito se aproximam do cinema feito por Wim Wenders. De alguma maneira, Wenders o influencia e, em algumas entrevistas, Salles sempre recorre a reflexões do cineasta alemão. Um dos focos do cinema dos dois é a busca pela identidade. Wim Wenders, em seu filme *O Céu de Lisboa* (título no Brasil), mundialmente conhecido como

*Lisbon Story* (1994), busca a identidade de uma Europa unificada pela Comunidade, mas separada por suas subjetividades e processo histórico de cada região que compõe a unidade. A obstinação de ambos os cineastas pela estrada é recorrente em suas obras, e nós viajamos junto por meio dessas obras. Eles nos levam a refletirmos sobre a identidade coletiva e individual e nos provocam a sermos de um lugar, sem estarmos, e estarmos em um lugar, sem sermos.

O *Cinema Novo* também é referência para irmos atrás desta identidade que Walter Salles tem interesse, porque o movimento pensou o Brasil penetrando nas suas entranhas, na sua gente, na sua origem, questionando os seus problemas políticos e sociais. Um cinema que gritou para o brasileiro escutar a sua própria voz. O cinema de Salles é a reverberação desta voz, que ele faz sem consciência de fazer, mas que, a partir do momento em que ele filma, ele já começa a fazer, pois, buscando as nossas identidades, ele cava um buraco que volta ao *Cinema Novo*, mas que é diferente, porque já faz parte de um mundo globalizado, onde as nossas feridas são também compartilhadas com outras vidas de qualquer lugar. A busca do pai e da pátria são buscas cada vez mais contemporâneas nesse mundo de refugiados e de nacionalistas. O cinema de Salles fala hoje de um problema nacional, mas também de um problema mundial. Ele, em seu processo de criação, parte do todo para os fragmentos e dos fragmentos para o todo.

Diretor também de *Diários de Motocicleta* (2004), filme em que ele relata as viagens do líder revolucionário cubano Che Guevara e do seu amigo Alberto Granado, novamente o diretor vai “cair” na estrada. Ele gosta de histórias que correm no asfalto, no chão batido de terra, nos Minhocões da vida (viaduto ao lado do qual o personagem Paco mora, no filme *Terra*

*Estrangeira*, local onde passam carros noite e dia sem parar, onde o barulho de ir e vir não nos deixa dormir). A estrada, o caminho, a pista são elementos de gestação nas obras do cineasta. Seus filmes têm movimento a quase todo momento. Seus pensamentos seguem uma estrada para poder realizar um filme.

Salles sempre quer nos levar para algum lugar junto com ele. Os leitores podem pensar que todo cineasta quer nos levar a algum lugar, mas não tratamos aqui do lugar reflexivo que todos os artistas nos levam de uma maneira ou de outra, mas tratamos do lugar para o qual é necessário deslocamo-nos para chegarmos. Em *Terra Estrangeira*, o personagem Paco precisa chegar a San Sebastian, na Espanha, para ver pelos olhos dele os sonhos da mãe, e assim completar o desejo que ela não concretizou antes de morrer, e nós acompanhamos Paco nessa trajetória durante todo o filme. Sofremos as desilusões dele, herdamos o sonho da sua mãe e partimos para um exílio escolhido. Salles nos faz sentir os medos do viajante, a solidão que o acompanha, nos faz sermos viajantes em uma experiência completa: de ser porque se desloca e de ser porque está em busca de si próprio.

Na sua participação em um dos momentos que integram *Paris, Te Amo* (2006), um filme formado por um mosaico de filmes curtos, de autores de diversos países que escrevem sobre a capital da França, ele conta a história de uma babá latina na Europa, que deixa a sua filha para cuidar da filha dos outros. O filme curto que ele realiza para integrar um dos pedaços da obra geral não tratada beleza da cidade, do que é ser parisiense ou de como Paris é uma cidade encantadora, ele mostra uma pessoa que, embora esteja em Paris, não participa de Paris, porque ela está sempre na casa dos outros, seja a casa física ou a casa pátria.

Uma das preocupações centrais de Salles nas suas obras é mostrar como é sentir-se um estrangeiro, não apenas o estrangeiro que sai do seu país para outro, mas do estrangeiro em qualquer circunstância. Estrangeiro porque é excluído dentro do seu próprio país, estrangeiro porque vive à margem de tudo ou num lugar que não é lugar nenhum, mas, apenas, ponto de passagem para vários lugares, como Paco e seu apartamento do lado do Minhocão. Estrangeiro porque não se percebe daquele lugar ou porque não consegue achar o seu espaço naquele lugar. Estrangeiro porque se estranha ou é estranhado de alguma forma, seja física, afetiva, social ou por qualquer circunstância em que não consegue se encaixar ou se adaptar em relação a algo ou alguma coisa. O processo criativo de Salles passa por essa angústia de buscar a identidade não só de pátria, mas da “alma”, daquilo que mora no coração ou de onde o coração mora e não apenas onde habitamos.

Seu processo de criação passa pela busca constante da identidade do espaço territorial, social e afetivo do útero enquanto espaço de abrigo e não apenas de gestação. Em *Paris, Eu Te Amo*, a personagem do seu curta, chamada *Louin Du*, levanta bem cedo, com a cidade ainda escura, e leva seu bebê para uma creche. Ela deixa o filho ou filha (não fica explícito se é um menino ou uma menina) na creche, pega o trem lotado e vai trabalhar, olhando a cidade através da janela do vagão e, pelo seu olhar vago, percebemos que ela olha a cidade, mas está longe, pensativa. No vagão lotado, ela se mexe para deixar os passageiros saírem nas estações e olha no relógio no pulso, preocupada com seu horário de trabalho. Ela sai do vagão com pressa de chegar logo, no ritmo acelerado da cidade grande, que faz termos uma vida automática, sem ver por onde passamos e as pessoas que cruzamos. Na sequência, o curta mostra a personagem pegando mais de um trem,

fazendo baldeação, como se ela morasse na periferia de Paris e trabalhasse em um bairro mais central. Ela chega a um prédio, aperta o interfone com ansiedade e olha no relógio novamente, entra correndo.

A personagem do seu curta em *Paris, Eu Te Amo* olha Paris pela janela e à sua frente há um prédio alto que esconde a paisagem. O cineasta, em seu processo de criação, está sempre nos mostrando o mundo, não pela visão de cartões postais, mas por outros caminhos periféricos e fazendo-nos enxergar por outros ângulos o mundo que grande parte das pessoas excluídas vê, um mundo visto pela janela, pequeno, estreito sem que elas possam participar dele.

Em seu filme *O Primeiro Dia*, a visão de mundo de quase todos os personagens é pela janela: da janela da cadeia, de onde se vê o metrô passar ao lado; da casa, que dá vista para a favela, cena mostrada ao final do filme, após um final de ano, uma representação de que nada mudou, embora um novo ano tenha começado.

Sempre existe um trem, um metrô, um ônibus, uma carta, um avião, um navio ou uma moto em destaque em seus roteiros, passando pela vida dos personagens, transportando-os para os sonhos ou transportando os seus sonhos por meio deles. Há sempre uma circulação, um movimento de gente indo e voltando em seus filmes; há também alguém observando ou partindo, com o olhar, o pensamento, ou ainda fisicamente. O diretor mostra como é viver em uma cidade grande e não perceber nada, a personagem até dorme de cansaço no vagão, sua única preocupação é sobreviver, é ir e voltar, da casa para o trabalho e do trabalho para casa. Na maioria dos filmes de Salles, os personagens estão sempre em trânsito, em movimento, e mora dentro deles uma angústia de chegar a algum lugar sempre, mesmo



que seja um lugar utópico. É recorrente também o abandono de algo do personagem no meio do caminho, nem que seja o abandono da sua identidade.

Uma característica dos seus roteiros é a colocar as pessoas sempre procurando uma fuga: psicológica, social, econômica ou de si mesmo. Seu curta no filme *Paris, Eu Te Amo* mostra que a personagem não é de lá, mesmo não sendo caracterizada a sua nacionalidade, sabemos que ela é estrangeira, pois o patrão fala com ela e ela faz cara de quem entende pouco, concordando com tudo.

O que é importante observar no processo de criação de Salles é que os personagens, na maioria das vezes, são estrangeiros ou retirantes e, também na maioria das vezes, estão em fuga. Estão fugindo de uma vingança, de um acerto de contas, da morte, do desequilíbrio físico e mental, da miséria, do medo, do abandono dos pais ou da pátria. Estão em fuga quase sempre, não conseguem parar de fugir, seja correndo na rua, no trem, no ônibus, na moto, no carro ou via qualquer meio de locomoção. Suas histórias geralmente não são paradas, não são monólogos, têm poucas cenas internas. Ele é um diretor do ambiente externo, do exterior das pessoas e do exterior dos lugares. Ele acompanha com a câmera a fuga dos seus personagens, ele os persegue com a câmera e leva-nos junto. Em *Terra Estrangeira*, as pessoas pisam em diamantes em uma estação de metrô e nem se dão conta disso.

Além da fuga, Salles gosta de salientar, de modos muito sutis, os incômodos culturais que um estrangeiro sente, como em *Terra Estrangeira*, quando a personagem de Fernanda Torres fala que quanto mais ela tem consciência do seu sotaque, mais ela se sente estrangeira. Os problemas dos imigrantes e emigrantes são tão repetitivos na obra de Salles porque ele é um diretor que trava um diá-

logo com diretores e obras internacionais e nacionais, ele consegue pensar o global regionalmente e pensar o regional globalmente. Ele consegue sentir as dores de quem se desloca, porque ele se coloca no lugar deles, ele os observa antes de dirigir e escrever. Considero o Salles, não apenas um diretor brasileiro, mas um diretor do mundo, porque ele é um dos poucos diretores que tem amizades com diretores de várias nacionalidades, que faz um cinema híbrido nacional e estrangeiro ao mesmo tempo, como são suas obras e seus personagens. Ele pensa o cinema além das nossas fronteiras.

Algumas imagens são viciantes no processo criativo de Salles. Em grande parte dos filmes dele, por exemplo, a janela do ônibus e do caminhão, como em *Central do Brasil*, são objetos usados para que o olhar subjetivo dos personagens se projete para o lado de fora, mas estando, na verdade, o olhar subjetivo projetado para dentro, para muito longe dali, não apenas na distância em relação ao ponto de partida, mas na distância do pensamento. Propositamente os personagens pensam, sonham, refletem e saem do corpo para visitar a alma. Em todo filme dele a janela é o lugar de pensar na vida, no mundo, olhar por onde se passa, estando presencialmente em um local, mas espiritualmente em outro.

Nos filmes de Salles os personagens viajam sem deixar suas origens, e vemos muito bem isso em suas histórias. A mãe de Paco, em *Terra Estrangeira*, vive no Brasil, mas nunca abandonou San Sebastian. As janelas dos diversos meios de transporte e os vidros e retrovisores dos carros e motos são objetos que ele usa para deslocar o pensamento do personagem de lugar. Quanto mais o personagem vai chegando próximo ao seu destino de viagem, ou lá se fixa, na verdade mais próximo ele volta ao seu destino de origem nas obras de Salles. A viagem, na contra-



mão do que se busca e do que se encontra, é uma constância em sua obra, além dos contrastes, que fazem parte dos seus filmes. Contrastes do tipo: quanto mais abandonamos o nosso país, mais ele está presente dentro de nós, mais o ressuscitamos quanto mais o perdemos de vista.

Filmar em preto e branco *Terra Estrangeira* foi uma decisão que tornou a obra mais poética ainda, com a intencionalidade de mostrar que o filme trataria de tempos sombrios no Brasil, de um tempo sem cor, mas ao mesmo tempo do exílio, que é sempre período de tristeza, seja esse exílio forçado ou não. *Terra Estrangeira* tem a cor do exílio, que é a ausência de pátria, a ausência de pai e de mãe em vários sentidos, a palavra paternidade passa a ser representada, inclusive, como orfandade de país e de futuro.

A ideia do preto e branco nasce inspirada em observações da fotografia de Robert Frank (fotógrafo suíço que fez carreira nos EUA na famosa *Beat Generation*). Salles, ao pesquisar sobre a intencionalidade do preto e branco nas obras de Frank, descobriu que, para o fotógrafo, essas eram as cores da esperança e desesperança. A escolha do preto e branco no filme simboliza também o vazio da ausência, da saudade, da perda e do abandono da vida antiga.

Mesmo quando seus filmes não são em preto e branco, eles têm um colorido diferente para simbolizar estados e situações diferenciadas, como por exemplo, na primeira parte do filme *Central do Brasil*, em que o Centro da cidade do Rio de Janeiro tem uma cor que transmite a sensação de claustrofobia, que é recorrente em outras obras dele em cidades grandes. A sensação de claustrofobia é reforçada no vagão do trem e do corredor do prédio da personagem Dora. Não há horizonte, é o concreto urbano cinza, sem o azul do céu. Nessas cenas, a lente é mais fechada,

como o horizonte, e a visão de mundo dos personagens é como se eles estivessem espremidos pelo progresso e pela falta de perspectiva de mudança e de saída para outra vida. A partir do momento em que os personagens entram na estrada, as lentes vão se abrindo e as cores ganham novos tons cromáticos, fugindo do cinza do concreto do início do filme.

A cor cinza predominante no início, como em *Central do Brasil*, é justificável. É como se a estação de trem do Rio fosse monocromática e que, embora estivesse sempre em movimento, não mudava de cor a realidade dura das pessoas, sua cor estática é sinal de que os vagões de trem saem do lugar, mas não transformam a vida das pessoas transportadas nele, que aquela rotina estressante e exaustiva não tem espaço para tons mais coloridos e vivos, mais vibrantes e menos asfixiantes. Cor é sinal também de uma atmosfera alegre, algo que não há na Central do Brasil, e o diretor captou isto no ar. Walter Salles tem uma leitura das atmosferas dos lugares em seus filmes e ele demonstra isso na troca das lentes na hora de filmar e na mudança de focos e tons.

Quando os personagens dele em *Central do Brasil* entram na estrada, não apenas eles acabam espairecendo e tomando um ar novo em suas vidas e rumos, mas também é como se a imagem respirasse, percebesse as cores ao redor de si. A travessia da fronteira entre a cidade grande do Rio de Janeiro rumo ao interior do Nordeste é sentida no olhar, pelo tom ocre da terra seca. O filme também fica com cores mais vivas e intensas quando a personagem Dora deixa de ser egoísta e começa a se preocupar com outro ser. É como se a partir desse momento sua vida ganhasse um novo colorido, como se ela tivesse se divorciado de uma nuvem escura em cima de si, como se sua visão de mundo tivesse se aberto a partir do instante que não pensa apenas em si, mas se

preocupa com o outro. Propositamente, o diretor nos mostra que a visão de Dora mudou a partir do momento em que ela se doa e pensa no outro. É um mundo novo que se abre à frente dela e nós, espectadores no cinema, também participamos dessa nova vida.

A personagem Dora também tem poder sobre a vida dos outros, poder que se dá quando ela resolve mandar ou não as cartas que ela escreve para os anal-fabetos. Ao enviar as cartas, ela acaba transformando a vida de alguém efetivamente e, por isso, seu mundo muda de cor. O processo de criação do Salles tem quase sempre escolhas de paisagens fotográficas e sonoras contrastantes para cada mudança de rumo, de realidade, de comportamento e de visão de mundo dos personagens.

Em *Central do Brasil*, na casa de Jessé, no meio do nada, o silêncio é ensurdecido, cortado apenas pelo ruído do vento. Em quase todas as suas obras os sons e as cores se abrem ou se fecham, conforme a intenção do diretor no roteiro. As cores podem se abrir quando o personagem se aproxima da sua identidade, e podem se fechar quando ele perde sua capacidade de olhar além de si, e por aí em diante. Salles aproxima e afasta cores e sons conforme os personagens ficam mais próximos dos seus destinos, dos seus objetivos, ou sofrem uma transformação.

Salles também trabalha com antagonismos em suas obras, sempre com pares complementares e diferentes, do tipo: nacional – estrangeiro; Brasil – exterior; cidade grande – sertão; centro – periferia; favela – miolo da cidade. É como se ele sempre falasse de um *apartheid* entre mundos opostos, entre realidades opostas, entre culturas opostas. Seu processo de criação passa pela observação dos contrastes entre uma coisa e outra.

Alguns cineastas influenciaram no seu processo criativo diretamente, como Antonioni, em *Abril Despedaçado*, filme em que o sertão árido é espelhado na personalidade dos personagens. A seca é um estado emocional e não apenas climático. A paisagem fala com o espectador enquanto o filme é exibido. A paisagem torna-se um personagem.

### Considerações finais

Falar de Walter Salles e do seu processo criativo é falar da busca da identidade e da perda. É falar de nacionalidade não como um lugar de nascimento, mas de sentimento. É falar de seu processo de criação em conjunto com a observação da alteridade entre coisas, realidades e pessoas distantes, e ao mesmo tempo próximas, distantes pelos contrastes, próximas pelas afinidades de sonhos ou de buscas. Seu processo de criação é uma permanente busca da compreensão do outro estranho, estrangeiro, passageiro, nômade. Do outro que não tem lugar fixo a não ser na história. Seu processo de criação passa sempre pela estrada da vida e da ficção.

### Bibliografia

ASSOCIAÇÃO DOS ROTEIRISTAS. Possibilidades do Processo Criativo. 27/02/2012. Disponível em: <http://www.artv.art.br/index.php/estudos/118-possibilidades-do-processo-criativo->. Acesso em: 8 ago. 2016.

CHIODETTO, Eder. Lançamento da Relume Dumará reúne fotogramas do filme 'Terra Estrangeira', o livro, serve de memória da retina. *Folha de São Paulo* [online], Folha de São Paulo Ilustrada, 27/09/1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq270916.htm>. Acesso em: 8 ago. 2016.

LERINA, Roger. (2012). O diretor Walter Salles fala sobre o processo de filmagem de "Na Estrada". Jornal Zero Hora, 07/07/2012. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2012/07/o-diretor-walter-salles-fala-sobre-o-processo-de-filmagem-de-na-estrada-3814144.html>. Acesso em: 8 ago. 2016.

SALLES, Walter; THOMAS, Daniela. Desejo de cinema. Terra Estrangeira. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

### Filmografia

*A grande arte* (1991), de Walter Moreira Salles Júnior.

*Abril despedaçado* (2001), de Walter Moreira Salles Júnior.

*Central do Brasil*. (1998), de Walter Moreira Salles Júnior.

*Diários de motocicleta* (2004), de Walter Moreira Salles Júnior.

*Linha de Passe* (2008), de Walter Moreira Salles Júnior e Daniela Thomas.

*Lisbon Story* (O céu de Lisboa) (1994), de Win Wenders.

*O primeiro dia* (1998), de Walter Moreira Salles Júnior e Daniela Thomas.

*Paris, Je T'Aime* (Paris, eu te amo) (2006), de Alexander Payne, Alfonso Cuarón, Bruno Podalydès, Christopher Doyle, Daniela Thomas, Emmanuel Benbihy, Ethan Coen, Gérard Depardieu, Gurinder Chadha, Gus Van Sant, Isabel Coixet, Joel Coen, Nobuhiro Suwa, Oliver Schmitz, Olivier Assayas, Richard La Gravenese, Sylvain Chomet, Tom Tykwer, Vincenzo Natali, Walter Salles, Wes Craven.

*Terra estrangeira* (1995), de Walter Moreira Salles Júnior e Daniela Thomas.

---

I Brasil. Cristiane Pimentel Neder. Mestrado e Doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da USP - Universidade de São Paulo; Pós-Doutorado pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Professora no curso de Comunicação Social na UEMG - Universidade do Estado de Minas Gerais. Cidade: Frutal - Minas Gerais. Contato: nederescritora@hotmail.com.

II GOLEMAN, Daniel. *Espírito criativo*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

III WECHSLER, Solange Muglia. *Criatividade: descobrindo e encorajando*. 3. ed. Campinas, SP: Livro-pleno, 2002.

**Recebido em 10/11/2017**  
**Aprovado em 27/08/2018**

**Extrañamiento y desencanto. La mirada de documentalistas alemanes sobre la transición democrática argentina**

**Estrangement and disenchantment. The perspective of German documentary filmmakers on Argentina's democratic transition**

**Estranhamento e desencanto. O olhar de documentaristas alemães sobre a transição democrática argentina**

Paola Margulis<sup>1</sup>

**Palabras clave:**

Cine  
Documental  
Argentina  
Dictadura  
Transición democrática

**Resumen:**

El presente artículo analiza la mirada de dos cineastas alemanes sobre el proceso de transición democrática en Argentina a través del análisis de dos documentales: *Del'Argentine / De la Argentina* (Werner Schroeter, 1983-1985) y *Kreuzzuggegen die Subversion / Panteón militar* (Wolfgang Landgraeber, 1991). Estos films denuncian distintos aspectos del pasado traumático argentino, deteniéndose en las dificultades que encontraba hacia la década del ochenta y comienzos de la del noventa el Estado argentino para condenar los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura militar. El abordaje de estos documentales tendrá como objeto principal el estudio del tratamiento fílmico del "desencanto" que fue profundizándose en amplios sectores de la sociedad a partir de las leyes de prescripción de causas militares.

**Abstract:**

The present article examines the perspective of two German filmmakers on the process of democratic transition in Argentina through an analysis of two documentaries: *De l'Argentine / De la Argentina/ For example Argentina* (Werner Schroeter, 1983-1985) and *Kreuzzuggegen die Subversion / Panteónmilitar* (Wolfgang Landgraeber, 1991). These films denounce different aspects of Argentina's traumatic past, focusing on the difficulties that, during the 1980s and beginning of the 1990s, the Argentinean State was encountering to condemn crimes against humanity committed during the last military dictatorship. The approach to these documentaries will have as its main objective a study of the cinematographic take on the "disenchantment" that deepened among wide sectors of the society after the statutes of limitation on military trials.

**Keywords:**

Cinema  
Documentary  
Argentina  
Dictatorship  
Transition to democracy

**Palavras chave:**

Cinema  
Documentário  
Argentina  
Ditadura  
Transição democrática

**Resumo:**

O presente artigo analisa o olhar de dois cineastas alemães sobre o processo de transição democrática na Argentina através da análise de dois documentários: *De l'Argentine / De La Argentina [Da Argentina]* (Werner Schroeter, 1983-1985) e *Kreuzzuggegen die Subversion/ Panteón militar [Panteão militar]* (Wolfgang Landgraeber, 1991). Estes filmes denunciam distintos aspectos do passado traumático argentino, marcando as dificuldades que o Estado ia encontrando ao chegar na década de oitenta e no começo dos anos noventa para condenar os crimes de lesa humanidade cometidos durante a última ditadura militar. A abordagem destes documentários terá como objeto principal o estudo do tratamento fílmico do "desencanto" que foi se aprofundando em amplos setores da sociedade a partir das leis de prescrição de causas militares.



**Extrañamiento y desencanto.  
La mirada de documentalistas  
alemanes sobre la transición  
democrática argentina**

La denuncia y la revisión del pasado dictatorial argentino (1976-1983) son algunas de las marcas centrales del cine documental político de la transición democrática realizado por cineastas exiliados o que residían en el exterior de su país durante aquellos años, desde perspectivas que recuperan las narrativas humanitarias (MARKARIAN, 2004; CRENZEL, 2008; CAMPO, 2017). Estas obras tienen el mérito de ser las primeras voces cinematográficas en denunciar el terrorismo de Estado, informar sobre los desaparecidos, brindar testimonio sobre la violencia y la tortura, y ubicar como un actor central –silenciado por aquel entonces en otros medios hegemónicos- a las Madres de Plaza de Mayo. Financiados generalmente por instituciones extranjeras –canales de TV, escuelas de cine, ONG- estos films tuvieron una circulación sumamente restringida en Argentina, hasta ser rastreados y recuperados como parte del acervo cultural nacional varias décadas más tarde. Si el conocimiento y circulación de estos films de por sí resultó marginal y escalonada, muchos menos conocida resulta la producción de cineastas extranjeros sobre la dictadura argentina. En general, estas películas permanecieron dispersas por el mundo, extraviadas, o simplemente desconocidas para el público sudamericano, en un tiempo en que los formatos de filmación y conservación no facilitaban el intercambio de materiales audiovisuales a nivel global.

En pocos años, instituciones alemanas produjeron o co-produjeron varios films documentales y ficcionales de directores argentinos y extranjeros que abordan, directa o indirectamente, el tema de la última dicta-

dura argentina, entre ellos: *Blauäugig / Ojos azules* (Reinhard Hauff, 1989), *Die Freundin / La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1988), *Exil und Rückkehr / Cuarentena. Exilio y regreso* (Carlos Echeverría, 1984), *Angelelli, con un oído en el pueblo y otro en el evangelio* (Mario Bomheker, 1986), *Juan, Alswärerichtsgeschehen / Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), *Es gibt kein Vergessen/ Desembarcos (un taller de cine en Buenos Aires)* (Jeanine Meerapfel, 1989), y *Kreuzzug gegen die Suversion / Panteón militar* (Wolfgang Landgraeber, 1991). Los vínculos entre Argentina y Alemania, junto con el paralelo que es posible trazar entre la Alemania nazi y la Argentina bajo el régimen militar, son probablemente los elementos que justifican el interés por parte de instituciones alemanas –principalmente canales de televisión- en producir películas que abordan la historia reciente del país sudamericano; como sugirieron algunos cineastas argentinos que asistieron al encuentro “Medios del Norte. Imágenes del Sur. Primer encuentro argentino-alemán sobre producción, distribución, y coproducción y fomento del cine documental” realizado en el Goethe Institut Buenos Aires en 1989 (MASSUH; GUARINI, 1990). Dichos aspectos fueron señalados como parte de un planteo destinado a destacar el modo en que el financiamiento europeo condiciona la mirada que impera en los films producidos desde el norte, orientando el tratamiento de estos temas hacia el espectador europeo<sup>1</sup>. El film del realizador alemán Werner Schroeter, *De l'Argentine/ De la Argentina* (1983-85) financiado mayormente con capitales franceses, se sale de la circunscripción estrictamente alemana; sin embargo, la nacionalidad e identidad de su realizador permea su visión de mundo, manteniéndose de todos modos la hegemonía del eje de la mirada norte-sur.

Dentro de dicha serie, el presente artículo se concentrará en los dos documentales realizados por cineastas extranjeros que abordan aspectos traumáticos del pasado reciente argentino: *De l'Argentine / De*

*la Argentina* (Werner Schroeter, 1983-1985) y *Kreuzzuggegen die Subversion / Panteón militar* (Wolfgang Landgraeber, 1991). Se trata en el primer caso de un film recientemente encontrado que ha tenido una circulación sumamente restringida en América Latina, y en el segundo, de un documental prácticamente desconocido para el público argentino. El abordaje de estos films tendrá como objeto principal el estudio del tratamiento fílmico del “desencanto”, propio de la crisis de expectativas que fue tomando forma años después del retorno democrático. La noción de “desencanto” remite a un concepto “ubicuo, disputado, concreto para unos e inexistente para otros”, una caracterización cuyo éxito pareciera residir, precisamente, en la dificultad para anclarlo y en la falta de referente preciso (EGEA, 2004, p. 81). Su asociación al proceso de transición democrática, viene dado por el precedente que marcó en España el documental de Jaime Chávarri, *El desencanto* (1976), el cual sirvió para titular y caracterizar a posteriori dicho período cultural (Egea, 2004, p. 81). En el caso argentino, la crisis de expectativas se puso de manifiesto por la dificultad para dar cumplimiento a la “promesa democrática”, planteada como uno de los ejes principales de la campaña del luego electo presidente Raúl Alfonsín, ligada a “...la potencia de la justicia sobre los crímenes de lesa humanidad y el terrorismo de Estado” (CANELO, 2006, p. 86). Desde ese lugar, sostiene Alfredo Pucciarelli, “...la promesa incumplida se traduce en desilusión y desencanto frente a una democracia incapaz de resolver los grandes problemas que ella misma ha enunciado...” (PUCCIARELLI, 2006, p. 146). Algunos hechos puntuales contribuyeron a generar dicha atmósfera social, como las cuatro rebeliones militares que tuvieron lugar durante la segunda parte de la década del ochenta, y ligadas a ellas, la promulgación de las Leyes de Punto Final<sup>III</sup> (1986) y Obediencia Debida<sup>IV</sup> (1987), que colocaron límites a los juicios a distintos miembros de las fuerzas armadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín. Estas leyes

son incorporadas en un momento en el que el compromiso era alto, porque el juicio a las juntas militares en 1985 había constituido un proceso judicial sobre el que no había precedentes, sosteniendo las esperanzas de que la institución democrática pudiese dar curso a las reivindicaciones de verdad y justicia sostenidas por los organismos de derechos humanos. Con posterioridad, los indultos decretados entre 1989 y 1990 durante la administración de Carlos Saúl Menem, contribuyeron a clausurar dicho sistema de expectativas y a generar un sentimiento epocal de decepción en grandes sectores de la sociedad. Sin embargo, tal como señalan Carlos Acuña y Catalina Smulovitz, a pesar de las limitaciones de los alcances de la política de sanciones, el indulto y la liberación de los condenados, la distribución de costos y beneficios políticos que resultó de los juicios no pudo ser totalmente revertida: “Una vez que la lógica jurídica transformó a los datos de la historia en pruebas, ni el indulto ni la amnistía pudieron retrotraer la cuestión de los derechos humanos a situaciones en las que una ley de olvido o una amnistía anticipada evitan toda investigación y juzgamiento” (ACUÑA; SMULOVITZ, 1995, p. 22). En esas circunstancias, aquellos que se beneficiaron con estas leyes, debieron admitir que los hechos por los cuales se los eximía de castigo, eran delitos (ACUÑA; SMULOVITZ, 1995, p. 65)<sup>V</sup>.

En el marco de este trabajo, argumentaremos que junto con la desilusión por las leyes de prescripción de causas –también conocidas como leyes del olvido– y en general las políticas regresivas en materia de derechos humanos, el desencanto también está dado por la dimensión económica, a partir de miradas críticas sobre un modelo de sociedad en el que se acentúan las desigualdades sociales. Con ese objetivo en miras, nos concentramos en el modo en que *De la Argentina y Panteón militar* retratan la sociedad argentina, y en especial, el seguimiento de la problemática de los derechos humanos y las

leyes de prescripción de causas militares. Más allá de las diferencias que establece el eje temporal en el tratamiento de este tema, se destaca en estos dos documentales la exaltación de los opuestos a través de la comparación en general y del montaje alternado en particular, el cual "...abre la puerta a todos los 'simbolismos'" (METZ, 1974, p. 149). En estos films, la exaltación de opuestos tiende a enfatizar las tensiones y conflictos irresueltos durante la transición, y las dificultades en la instancia de "consolidación democrática".<sup>VI</sup>

### El desencanto anunciado: De la Argentina

Antes, incluso, de la promulgación de las leyes de prescripción de causas militares hacia mediados de la década del ochenta, algunos documentales ya señalan en tiempo presente los conflictos que desencadenarán el desencanto de posteriores años. Tal es el caso del film *De la Argentina*<sup>VII</sup> (1983-1985) del realizador alemán Werner Schroeter. Se trata de una película poco habitual en el contexto de la postdictadura argentina, que se exhibió en dicho país recién en 2013, cuando su copia fue encontrada en la Cinemateca francesa.<sup>VIII</sup> *De la Argentina* observa el contexto argentino postdictadura a partir de la mirada extrañada y foránea de su realizador, caracterizada por un estilo irreverente y provocador que incluye escenificaciones, e irónicas apariciones del mismo Schroeter frente a cámara. Este film-ensayo de carácter documental aborda los horrores vividos durante el terrorismo de Estado contrastando las declaraciones oficiales del régimen con el testimonio de miembros de organismos de derechos humanos, víctimas y familiares de desaparecidos. A su vez, la película también promueve una agenda propia que incluye temas de género, libertades sexuales, y crítica a la sociedad patriarcal. Estos ejes – que evidentemente constituyen intereses e inquietudes personales de Schroeter - posiblemente resultaran habituales en el contexto de la Ale-

mania de la década del ochenta, pero eran mucho menos frecuentes en el documental argentino postdictadura.

Uno de los puntos nodales del film *De la Argentina*, apunta precisamente a las dificultades que hacia mediados de la década del ochenta encontraba el gobierno de Raúl Alfonsín para dar curso a los juicios por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura militar. En uno de los tramos más significativos a este respecto, mediante la contraposición de discursos antagónicos, se contrasta la posición asumida por el gobierno de Raúl Alfonsín y los argumentos sostenidos por distintos miembros de organismos de derechos humanos respecto de cómo operativizar las acciones de justicia, para darle curso legal a las condenas de los militares. Más allá de esta primera contrastación, el documental no pasa por alto las diferencias que sobre este tema sostiene integrantes de diferentes organismos de derechos humanos, deteniéndose especialmente en las disidencias entre Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en torno de la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP).<sup>IX</sup>

En un contexto en el que desde el poder se alentaba a minimizar el conflicto con el objeto de "no desestabilizar" al nuevo gobierno, la mirada foránea de Schroeter exalta precisamente estas problemáticas que pretendían ser aminoradas. Así, mediante el montaje alternado, el film contrapone los discursos públicos de Raúl Alfonsín durante la marcha "en apoyo de la democracia" por él mismo convocada para el 26 de abril de 1986; y la palabra de Hebe de Bonafini, la cual se solapa con imágenes de distintas intervenciones de Madres de Plaza de Mayo, destacándose entre ellas, la "marcha de las manos" realizada en 1985. Para dicho evento el espacio aéreo de Avenida y Plaza de Mayo fue cubierto por un millón de contornos de manos firmadas en su interior por distintas personalidades na-

cionales e internacionales, avalando la consigna “No a la amnistía. Juicio y castigo a los culpables”. Por momentos, el audio de ambos discursos se superpone, e incluso, la voz de Bonafini es articulada con las imágenes de las masas convocadas por el presidente. Mientras que la figura de Alfonsín está fuertemente presente en pantalla, fundiéndose incluso con los muchos que le brindan apoyo, la imagen de Bonafini no es mostrada visualmente. Su corporalidad se hace presente únicamente a partir del registro sonoro de su voz, el cual cobra mayor intensidad durante la lectura del poema de Pablo Neruda *Los Enemigos*, que dio cierre a su intervención. De ese modo, el montaje alternado contrapone los argumentos de Alfonsín, tendientes a relativizar la responsabilidad de las Fuerzas Armadas en el ejercicio del terrorismo de Estado, junto con la fuerza emocional de la voz de Bonafini al reiterar la frase “pido castigo”, que funciona como *leitmotiv* del poema de Neruda.

En el contexto de un gobierno que tocaba “...los límites que le opusieron la agudización de la crisis económica y las movilizaciones corporativas de las principales organizaciones del capital y del trabajo” (NUN, 1987, p. 48), los discursos de Alfonsín que aparecen en el film de Schroeter, no son ya los que promovían la promesa de la democracia (la célebre frase “con la democracia se come, con la democracia se educa, con la democracia se cura” pronunciada en su discurso inaugural); sino aquellos otros que — anticipando el desencanto de posteriores años — darían cuenta de la fragilidad de la conquista democrática, la necesidad de defenderla, y las presiones de distintos sectores, principalmente del ejército, para evitar llevar adelante los juicios. Según explica Roberto Gargarella (2010, pp. 35-36) el discurso de Alfonsín habría generado una fuerte desilusión en los asistentes a la marcha:

aquejado por una grave crisis económica, y enfrentando los primeros rumores

de inestabilidad... (...) La expectativa era que Alfonsín hablara del golpe en ciernes; sin embargo, frente a la multitud, el Presidente no se refirió a la amenaza del golpe, sino que hizo referencia a la llegada de una “economía de guerra” (la necesidad de una política de riguroso ajuste económico), invocación frente a la cual la ciudadanía —de fortísimas simpatías alfonsinistas— no pudo sentir sino decepción.<sup>x</sup>

### Gabriel

El factor económico del desencanto es constantemente señalado en el film de Schroeter por medio del testimonio de distintos entrevistados, pero también, y fundamentalmente, por la presencia destacada de un niño de sectores humildes llamado Gabriel. Su pertenencia de clase y su rol social no son explicitados por el film en forma contextual, puesto que nunca se muestra a sus padres o se alude al marco situacional en el que vive y se desenvuelve normalmente. Por el contrario, Gabriel aparece arrancado de su cotidianeidad y de sus lazos sociales, interactuando con adultos en espacios y situaciones artificiales en los que se destaca el control sobre la puesta en escena. Por momentos, el niño entra en diálogo con Schroeter o con algún miembro del equipo de filmación, mientras que en otros, forma parte de acciones abiertamente planificadas o coreografiadas en las que interactúa con actores o cantores.

El lugar alegórico que ocupa Gabriel en el film está dado precisamente por su corta edad y su extracción social. Se trata de un niño que no conoció otra Argentina que la de la dictadura -a partir de una posición socio-económica marginal-, y que atraviesa un presente en el que a sus ojos, el porvenir se muestra desencantado, sin sueños ni esperanzas a futuro. Ante las preguntas que le dirigen sus entrevistadores, inquiriendo qué entiende por



conceptos complejos como “libertad”, “democracia”, etc., Gabriel va rotando sus respuestas (puesto que las preguntas muchas veces se reiteran), sosteniendo que dichos conceptos no son “nada”, o por ejemplo, que “la libertad, [significa] que estamos libres, podemos ir a robá (sic)”. Más allá del agudo control sobre la puesta en escena –y posiblemente sobre algunos diálogos–, la mirada resignada y desesperanzada de quien estuvo siempre fuera del sistema, señala continuidades entre el régimen militar y el civil que no se extinguen con el retorno democrático, y que por eso mismo, difícilmente puedan idealizar a este último.

A este respecto, uno de los momentos más llamativos del film, involucra la figura de Gabriel junto con la de la emblemática actriz Libertad Leblanc, ícono sexual de las décadas del sesenta y setenta, quien personifica a Eva Perón, la “abanderada de los humildes”, luciendo lujosos vestidos que alguna vez pertenecieron a la esposa de Juan Domingo Perón. Más allá de los obvios contrastes entre las imágenes de Eva y Leblanc luciendo el mismo atuendo, estos pasajes también destacan con ironía las contradicciones entre la ostentación y las políticas sociales que le dieron identidad al peronismo. Así, mientras la cámara se detiene en las réplicas de las joyas de Eva, la voz superpuesta de Enrique Pinti –correspondiente a uno de sus monólogos en *Salsa Criolla*, alude a las vacaciones pagas, al aguinaldo, la compra de electrodomésticos, y otras reivindicaciones que los trabajadores obtuvieron durante el primer peronismo. Con posterioridad, Gabriel, arrodillado a los pies de la sensual Leblanc le pregunta: “Evita, ¿cómo te sentís ahora que no estás con nosotros?”. A diferencia de otras personificaciones de Eva que aparecen en el documental, la de Libertad Leblanc interactuando con Gabriel parecería constituir un simulacro, en el mismo sentido en que lo postula el cuento de Jorge Luis Borges (1974, p. 789) que lleva el mismo nombre. En el cuento, el simulacro del velatorio de Eva –representada por

una muñeca rubia en un cajón junto a un hombre que personifica al General– es completado por la congregación de seguidores que se acercan a darle el pésame a Perón y despedirse de los restos de su esposa. Por su parte, en el film de Schroeter, la escena simulada se completa con Gabriel, niño de orígenes humildes que bien podría ser destinatario de las políticas encaradas por la fundación Eva Perón. Al igual que en la ficción de Borges, la simulación de Schroeter se completa con la realidad corporal del pueblo seguidor de Eva y la pasión manifestada hacia sus líderes. Por otra parte, al incorporar estos pasajes en los que se conjugan la ostentación y la fuerte vinculación con los sectores populares, Schroeter dirige una aguda mirada sobre algunas de las contradicciones que caracterizaron al primer peronismo, en un momento histórico de crisis, luego de la primera derrota de este movimiento político en elecciones democráticas. En dichas circunstancias, la representación de los sectores carenciados – identificados históricamente con los íconos del peronismo– constituye un área en disputa.

### **El desencanto como clima de época: Panteón militar**

Si en términos generales en el documental de los ochenta el desencanto aparece principalmente ligado a la promulgación de la Ley de Punto Final; traspasando el umbral de la década del noventa –luego de las rebeliones militares y de los indultos– la desilusión se convertirá en un clima epocal de desesperanza generalizada, fuertemente ligado al giro neoliberal y a la pátina de corrupción e impunidad atribuidas al menemismo. En dicho contexto, *Panteón militar* (Wolfgang Landgraeber, 1991) propone un escenario fuertemente polarizado en el que se destacan la impunidad y las contradicciones entre ideas, clases y sectores sociales. El film de Landgraeber analiza la matriz ideológica que caracteriza a la institución militar argentina, sus referentes,



y algunas consecuencias de su accionar luego de la última dictadura militar. El documental va siguiendo las vinculaciones entre los ejércitos alemán y argentino, a partir de la posición de referencia que establece el cuerpo militar europeo sobre el sudamericano, pero también, y fundamentalmente, a partir de su rol como proveedor de armamento a la Argentina desde principios del siglo XX, deteniéndose específicamente en el período de la última dictadura militar (1976-1983). De ese modo, la mirada sobre el terrorismo de Estado está mediada, ya desde el comienzo, por la dimensión económica. En el inicio del film unos intertítulos en alemán –leídos en español por una voz *over*- organizan un prólogo contextual en el que se articula el accionar coercitivo de las fuerzas armadas durante la dictadura –por medio de la práctica de desaparición de personas-, junto con la compra de armas a Alemania como uno de los desencadenantes del incremento de la deuda externa argentina, destacando también las cuatro rebeliones militares que precipitarían luego la amnistía. A su vez, a lo largo de su desarrollo, el film aborda algunas de las consecuencias de la política neoliberal del gobierno menemista, en particular, el impacto del compromiso de pago de la abultada deuda externa sobre algunos de los sectores más vulnerables de la sociedad argentina, como los jubilados y grupos de bajos recursos económicos.

En el film, la figura de Osvaldo Bayer –intelectual de ascendencia alemana que debió exiliarse en Berlín durante los años de represión- actúa como nexo entre ambos países, compartiendo a través de un intercambio epistolar ficcionalizado dirigido a un amigo, distintos parámetros de la situación contextual, junto con aspectos de su historia y experiencia personales durante la dictadura y transición democrática. La perspectiva de Bayer es también complementada con entrevistas a militares y ex militares defensores y detractores del rol y los valores de las Fuerzas Armadas

argentinas, en especial en lo que respecta a su papel durante la última dictadura. La vinculación de Bayer con esta historia se da a partir de la publicación de una de sus obras más destacadas, *La Patagonia rebelde*<sup>XI</sup> –libro que inspiró un film con el mismo nombre dirigido por Héctor Olivera (1974), en el cual el historiador participó como guionista-, y también por sus investigaciones sobre el militarismo y la influencia de lo prusiano en los militares argentinos.

La labor de Wolfgang Landgraeber como documentalista y productor, ha estado vinculada con el periodismo de investigación en la televisión pública alemana (WDR), y ha mostrado a lo largo de su carrera, un sostenido interés por temas vinculados con el militarismo y la exportación de armas. En el caso de *Panteón miliar*, la mirada foránea de Landgraeber se traslada principalmente a la ironía y el extrañamiento – aspectos que también comparte con *De la Argentina*. La ironía se advierte, principalmente, en la editorialización a través del uso de la banda sonora, rompiendo el clima ceremonial de protocolos de distintos eventos, ridiculizando desfiles militares, e incluyendo, incluso, un inusual versionado del himno nacional argentino hacia el final del film, mientras se exhibe en pantalla la imagen del panteón militar. La mirada extranjera se percibe también en el afán irónico por ubicar reiteradamente en lugar de centralidad la admiración que sienten ciertos militares argentinos por los valores del ejército prusiano –considerados en muchos casos anacrónicos por los propios alemanes-, y su orgullo por la utilización de armamento del país nórdico. Pero independientemente de la mirada externa de Landgraeber, el film también incluye la participación de un realizador argentino, Carlos Echeverría, quien decidió no participar de la edición final ni figurar en los créditos como co-autor, debido a desavenencias con el director alemán. Más allá de esta decisión final, Echeverría habría dedicado alrededor de ocho años de investigación a la preproducción de *Panteón militar*, film cuya temáti-

ca se encuentra muy cercana a algunos de sus trabajos previos realizados en Alemania y Argentina para cine y televisión.<sup>xii</sup>

Alejado temporalmente de la mayor parte del cine documental humanitario “del retorno” propio de la década del ochenta, Panteón militar surge cuando los indultos ya habían clausurado por completo toda esperanza de justicia transicional. En dicho contexto, el documental alude a la amnistía como hecho consumado, a través de las percepciones que Osvaldo Bayer le transmite a un amigo, en un intercambio epistolar ficcionalizado:

Si bien los verdugos uniformados fueron castigados por la justicia por sus crímenes, los políticos oportunistas proclamaron muy pronto su amnistía. Hoy se puede ver a los asesinos caminar tranquilos por las mismas calles donde secuestraron a sus víctimas.

En un sentido similar, el historiador también cuestiona la base ética que sostiene las Ley de Obediencia Debida:

Todos los oficiales, desde Subteniente a General, sabían muy bien los métodos que se aplicaban, pero todos, absolutamente todos, se ampararon en la Obediencia Debida. Ni un solo oficial argentino para demostrar su inocencia y defender su honor rechazó la clemencia oficial y exigió que se le hiciera un juicio para demostrar su inocencia. ¿Dónde quedó el honor de los últimos prusianos, como gustan en llamarse los militares argentinos?

## La comparación

Al igual que en *De la Argentina* parte de la mirada crítica aparece en el film de Landgraeber a partir de la exaltación de opuestos. En *Panteón militar*, los opuestos son construidos y destacados en forma es-

quemática por la comparación, la cual es en algunos casos vehiculizada por la reflexión de Bayer, mientras que en otros es generada por medio del montaje alternado. Una de estas comparaciones, explica precisamente el título del film. En ella, la voz de Osvaldo Bayer contrapone un monumento situado en el cementerio de Generales prusianos, cerca del aeropuerto berlinés de Tempelhof, y el Panteón militar argentino. El primero, señala el historiador, ha quedado arrinconado, “un cementerio olvidado y molesto”, un sitio anacrónico que

no es solo una población de muertos, sino también un lugar sin vida. Pareciera ser un gigantesco monumento a la obediencia y la agresión, las dos características fundamentales de la vida de un militar. En mi país, Argentina, se cree todavía en todo eso, como si nos hubiéramos detenido efectivamente en el tiempo.

Las imágenes de una clase de instrucción en el Colegio Militar argentino, articuladas con la reflexión de Bayer, permiten constatar cómo los cuadros militares argentinos son formados tomando como referente imágenes del ejército prusiano proyectadas en un televisor, precisamente aquella fuerza que el intelectual descalifica como decadente dentro del propio imaginario alemán. Como parte de este patrón cultural argentino extemporáneo, Bayer nota:

En Argentina, los oficiales muertos son depositados en el Panteón Militar, al compás de bronces, tambores y discursos. Se les dedica monumentos de cuerpo entero sobre los que no se posa ningún pájaro. Se creen inmortales y mueren ya antes de morir.

Las imágenes que acompañan esta reflexión presentan a Bayer en el cementerio de los militares prusianos de Berlín, contemplando un monumento de gran magnitud. Dicha perspectiva se compone por planos

amplios, que buscan abarcar la inmensidad de la estatua, recorriendo verticalmente los rasgos de un militar que se encuentra de pie, junto a la figura de un ataúd que deja entrever, por debajo del capote que cubre el cuerpo, los puños cerrados del cadáver que asoman, como dando batalla desde la muerte. El detalle de los puños cerrados del monumento, conecta a través del montaje con un gesto similar que adoptan las manos de un joven que toma clases en la institución militar argentina. Las palabras de Bayer, aludiendo a la decadencia de lo prusiano, permiten en el caso argentino invertir el concepto: si el monumento muestra a un militar alemán que sigue dando batalla aún desde la muerte; la imagen del puño cerrado del estudiante argentino muestra la reproducción viva del ejército argentino a partir de doctrinas que ya han fenecido. El lugar de la mirada, emplazada desde la perspectiva de un realizador alemán y mediada por la ironía, resalta el lugar de subalternidad de la posición argentina, que sigue consumiendo con orgullo ciertos arquetipos en desuso, mientras Alemania sigue generando dividendos por el prestigio prusiano.

### **El hambre y la comida**

Otro de los momentos que sintetizan el desencanto por el endeudamiento y las políticas económicas durante la década del noventa, remite a una contraposición que mediante el montaje alternado contrasta la situación de lujo de ciertos eventos protocolares militares, y la precariedad que atraviesan las personas de la tercera edad. Por medio de esta comparación podemos ver una olla popular organizada por jubilados como medida de lucha frente al empeoramiento de sus condiciones de vida. Los vemos en la calle, preparando la comida en grandes cacerolas, y luego sentados en bancos, para ingerir los alimentos. El montaje del film alterna estas vistas de los ancianos, con otras imágenes que exhiben eventos militares en los que

se destacan las armas y la comida. Una de estas series – en la que nos concentraremos - muestra una sofisticada ceremonia protocolar en la embajada de Alemania, la cual tiene por objeto condecorar a dos militares argentinos que se han especializado en el uso de equipamiento militar alemán, gracias a la cooperación entre las fuerzas armadas de uno y otro país. La simbología de “el hambre y la comida” es construida, obviamente, al intercalar imágenes de los jubilados repartiéndose trozos de pan en la olla popular, con el metraje correspondiente al sofisticado cóctel en la embajada, en el que continuamente circulan elegantes bandejas para agasajar a los uniformados de alto rango. Luego, la cámara que hasta el momento no se había salido del protocolo de filmación institucional propia de dichos eventos sociales –atendiendo a los protagonistas del acto y paneando hacia los costados para registrar la presencia de los invitados- comienza a tomar un rol más incisivo a partir de la focalización en ciertos grupos de asistentes y el registro de sus conversaciones. El film se interesa en especial por un círculo de individuos, algunos militares y otros ciudadanos civiles, que mantienen una conversación mientras disfrutan del cóctel. La lente se detiene inicialmente en sus rostros – que se recortan irónicamente sobre el fondo de una bandera argentina colgada detrás de ellos- mientras uno de ellos se refiere a lo hermética que encuentran la situación en dicho momento, optando luego el montaje por sostener la continuidad sonora del diálogo – mientras este adquiere un matiz más comprometedor- para concentrarse en algunos detalles de las espaldas, insignias, y las manos de los asistentes. Esta operación tiende reforzar el protagonismo del plano sonoro, mientras uno de ellos afirma: “...no debe olvidarse que el Cordobazo empieza a través de un pequeño problema en un comedor universitario, ¿se acuerda? Así empezó el derrocamiento de... o sea la caída de un gobierno...”. Este fragmento forma parte de un intercambio que no estaba destinado

a hacerse público. Se trata de una conversación informal, posiblemente trivial en el universo de las personas que la sostienen, que al ser integrada a la mirada crítica y extrañada del film, genera cierta distancia en el espectador. Sus participantes se muestran conscientes de la presencia de la cámara, pero no parecen prestar mucha atención al resguardo de sus conversaciones, dado que como es habitual en este tipo de eventos, el audio suele descartarse por resultar irrelevante y/o por estar viciado por el sonido ambiente. Como es de esperarse, la planificación del film se sale de la fórmula de registro habitual en este tipo de acontecimientos y opta por conservar la banda de sonido ahogada por el bullicio, dejando de lado la imagen de los participantes – que parecería estar tomada con nitidez-. Al igual que en otros momentos del film, estas acciones le permiten a Landgraeber ironizar sobre las características del protocolo militar y diplomático.

Si bien las palabras de este pequeño grupo de asistentes constituyen un lugar común en el patrón de pensamiento militar que ayuda a reconstruir el film –en el que fácilmente tienen lugar la legitimación de un régimen dictatorial y la deslegitimación de un movimiento popular-, este fragmento, sin embargo, extracta la preocupación por la coyuntura política de la Argentina, y en especial, la intranquilidad que cualquier manifestación de disconformidad podría generar. Pero a diferencia de fines de la década del sesenta, cuando tuvo lugar el Cordobazo, en el presente del film no son los estudiantes los que están en las calles, sino los ancianos –como describe el montaje alternado- cuya vulnerabilidad pasa, entre otras cosas, por no constituir un grupo de presión frente a las políticas de ajuste que estaba poniendo en marcha el gobierno. De este modo, estas palabras se vuelven una cáscara discursiva hueca, un simple lugar común dentro del repertorio conservador, que pareciera decir más de quién lo dice que de la coyuntura argentina de dicho momento.

## A modo de conclusión

Luego de este recorrido, notamos que la diferente inscripción temporal de *Panteón militar* y *De la Argentina* –el transcurrir de los años ochenta hasta comienzos de los noventa-, resulta un factor determinante en lo que refiere a la organización de ejes de conflictos y alusión al marco contextual. Si en *De la Argentina* los problemas de la transición remiten a grupos acotados y específicos de la sociedad –como los organismos de derechos humanos, el gobierno, el ejército-; en *Panteón militar* el desencanto aparece como un clima de época generalizado. Sin embargo, y más allá de las diferencias contextuales, tanto en uno como en otro film la desilusión alude tanto a las políticas regresivas en materia de derechos humanos, como a la política económica. En términos generales, las presiones que el gobierno de Raúl Alfonsín sufría por parte del ejército y otros sectores, no suelen aparecer problematizadas en estos films, y cuando se insinúan algunas vetas de estos conflictos, son en general leídos como marcas de la continuidad entre dictadura y democracia, destacando la deuda pendiente que el nuevo gobierno debía saldar en materia de derechos humanos.

Si en el film de Schroeter el factor económico aparece más que nada en forma alegórica, en el de Landgraeber este eje asume formas concretas, a partir de la política de corte neoliberal que incluye el ajuste, la flexibilización laboral y el compromiso de pago de la deuda externa (contraída en gran parte durante la última dictadura militar). En ambos films tiene mucho peso la exaltación de opuestos y la comparación, vehiculizada a partir de los simbolismos que construye el montaje alternado, en los que se destaca el lugar de los sectores más vulnerables de la sociedad: los niños en un caso, los ancianos en el otro.



Tanto uno como otro film observan las continuidades entre dictadura y democracia, pero lo hacen desde lugares contrapuestos: *De la Argentina* ubica el peso de su mirada en los organismos de derechos humanos, mientras que *Panteón militar* sigue de cerca la institución castrense. Ambas perspectivas, no obstante, resaltan las continuidades entre dictadura y democracia, la forma en que la primera sobrevive en la segunda y el modo en que la democracia lleva intrínseca el germen de la violencia militar. Estas circunstancias vuelven especialmente relevante la reflexión de Silvia Schwarzböck, quien al respecto sostiene que "...la postdictadura es lo que queda de la dictadura, de 1984 hasta hoy, después de su victoria disfrazada de derrota" (SCHWARZBÖCK, 2016, p. 23),<sup>xiii</sup> y por lo tanto, "[l]o que en democracia no se puede concebir de la dictadura, por más que se padezcan sus efectos, es aquello de ella que se vuelve representable como postdictadura: la victoria de su proyecto económico / la derrota *sin guerra* de las organizaciones revolucionarias / y la rehabilitación de la vida de derecha como la única vida posible" (SCHWARZBÖCK, 2016, p. 23; el resaltado corresponde al original). Las miradas distanciadas de estos cineastas alemanes, y su ironía, en definitiva, acaso estén haciendo visible la presencia de ese resto.

## Bibliografía

- ACUÑA, Carlos; SMULOVITZ, Catalina. Militares en la transición argentina: del gobierno a la subordinación constitucional. In: VVAA. *Juicio, castigos y memorias*. Derechos humanos y justicia en la política argentina. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995. p. 21-99.
- BORGES, Jorge Luis. El simulacro. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 789.
- CAMPO, Javier. *Revolución y democracia*. El cine documental argentino del exilio (1976-1984). Buenos Aires: Ciccus, 2017.
- CANELO, Paula. La descomposición del poder militar en la Argentina. Las Fuerzas Armadas durante las presidencias de Galtieri, Bignone y Alfonsín (1981-1987). In: PUCCIARELLI, Alfredo (coord.). *Los años de Alfonsín: ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2006. p. 65-114.
- CRENZEL, Emilio. *La historia política del Nunca Más: La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.
- EGEA, Juan. El desencanto: La mirada del padre y las lecturas de la transición. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 58, Issue 2, 2004. p. 79-92.
- GARGARELLA, Roberto. Democracia y derechos en los años de Raúl Alfonsín. In: GARGARELLA, Roberto; MURILLO, María Victoria; PECHENY, Mario (comps.). *Discutir Alfonsín*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010. p. 23-40.
- MARKARIAN, Vania. De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: la izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos (1972-1976). *Cuadernos del Claeh*, n° 89, año 27, 2004. p. 85-108.
- MASSUH, Gabriela; GUARINI, Carmen. *Medios del Norte. Imágenes del sur*. Primer encuentro argentino-alemán sobre producción, distribución, coproducción y fomento del cine documental. Buenos Aires: Goethe Institut Buenos Aires, 1990.
- METZ, Christian. La gran sintagmática del film narrativo. In: VVAA. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974. p. 147-153.
- NUN, José. La teoría política y la transición democrática. In: NUN, José; PORTANTIERO, Juan Carlos (eds.). *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*. Buenos Aires: Punto Sur, 1987. p. 15-56.
- PORTANTIERO, Juan Carlos. La transición entre la confrontación y el acuerdo. In: NUN, José; PORTANTIERO, Juan Carlos (eds.). *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*. Buenos Aires: Punto Sur, 1987. p. 257-293.
- PUCCIARELLI, Alfredo. La República no tiene Ejército. El poder gubernamental y la movilización popular durante el levantamiento militar de Semana Santa. In: PUCCIARELLI, Alfredo (coord.). *Los años de Alfonsín: ¿El poder de la democracia o la*



democracia del poder? Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2006. p.115-151.

SCHWARZBÖCK, Silvia. *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2016.

**Recebido em 03/07/2018**  
**Aprovado em 27/08/2018**

---

I Argentina. Paola Margulis. Doutora em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires. *Conicet. Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales*. Contato: paomargulis@yahoo.com

II Al respecto, ver las intervenciones de Humberto Ríos y Carlos Echeverría en los debates que formaron parte del encuentro “Medios del Norte. Imágenes del Sur. Primer encuentro argentino-alemán sobre producción, distribución, coproducción y fomento del cine documental” (MASSUH; GUARINI, 1990).

III La Ley de Punto Final N° 23.492 estableció la caducidad de la acción penal contra los imputados como autores de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura militar que no hubieran sido llamados a declarar antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de dicha ley.

IV La Ley de Obediencia debida N° 23.521 estableció una presunción (que no admitía prueba en contrario) de que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas (cuyo grado fuera menor al de coronel) durante el terrorismo de estado y la dictadura militar no eran punibles, por haber actuado en virtud de la “obediencia debida”.

V En agosto de 2003, se promulgó la ley 25.779, que anula las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida. Junto con ello, un fallo de la Corte Suprema de Justicia, que declara la invalidez e inconstitucionalidad de ambas leyes, habilitó el avance de las causas judiciales por los delitos cometidos durante la dictadura militar.

VI Entendemos la “consolidación democrática” como una de las instancias involucradas en el proceso de transición. Según la periodización que establece Juan Carlos Portantiero (1987, pp. 262-264), el proceso de transición democrática estaría compuesto por tres momentos: en primer lugar la “crisis del autoritarismo”, seguida luego

por un segundo momento de “instalación democrática”, para dar lugar por último a la “consolidación” de dicho régimen. El éxito de ésta última etapa es alcanzable recién en el momento en que se logre una regulación estable de las formas de la democracia política y de la presencia de los intereses del Estado.

VII Agradezco al Goethe Institut de Buenos Aires el acceso al film.

VIII El documental fue exhibido como parte de una retrospectiva de Werner Schroeter titulada “Werner Schroeter. Superar la insostenible realidad”, co-organizada por el Goethe Institut de Buenos Aires y la Fundación Cinemateca Argentina y tuvo lugar en la Sala Leopoldo Lugones del Complejo Teatral de Buenos Aires entre el 17 de agosto y el 1 de septiembre de 2013.

IX La asociación Madres de Plaza de Mayo ha sido uno de los organismos de derechos humanos que se mostró más crítico ante la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) —organismo destinado a recabar información sobre las personas desaparecidas durante la dictadura. Su rechazo a esa iniciativa se debió a su carácter extraparlamentario y por carecer de facultades coercitivas para obligar a los militares a declarar (Crenzel, 2008). Sobre este tema véase también Acuña y Smulovitz, 1995.

X Roberto Gargarella, “Democracia y derechos en los años de Raúl Alfonsín”, en *Discutir Alfonsín*, Ed. Roberto Gargarella, María Victoria Murillo, y Mario Pecheny (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010), 35-36.

XI *La Patagonia rebelde* narra los hechos vinculados al fusilamiento de alrededor de 1500 peones luego de una huelga rural que tuvo lugar en el sur argentino hacia 1921.

XII Entrevista personal concedida por Carlos Echeverría, 18-03-2009.

XIII Silvia Schwarzböck, *Los espantos. Estética y postdictadura* (Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2016), 23.

***Chora não coleguinha*: uma análise da influência da formação discursiva do movimento feminista em músicas da dupla Simone & Simaria**

***Chora não coleguinha*: un análisis de la influencia de la formación discursiva del movimiento feminista en canciones del doble Simone & Simaria**

***Chora não coleguinha*: an analyzes of the discursive formation's influence in the feminist movement in the Simone & Simaria duo's songs**

**Cristiano Max Pereira Pinheiro<sup>I</sup>**

**Rosana Vaz Silveira<sup>II</sup>**

**Daniele Peletti de Souza<sup>III</sup>**

**Ester Quaresma da Silva<sup>IV</sup>**

**Palavras chave:**

Feminismo

Sertanejo feminino

Comunicação

Análise do Discurso

**Resumo:**

O presente artigo analisa o discurso das letras de músicas da dupla sertaneja Simone & Simaria. A importância do tema se dá na medida em que há uma crescente participação de mulheres no meio musical, como o sertanejo, abordando assuntos envolvendo discursos ditos feministas. O objetivo geral é analisar a formação discursiva das letras e sua associação com o movimento feminista, conforme divulgado pelas cantoras em suas entrevistas na mídia. A base teórica compõe-se de autores que expressam sobre o Feminismo, sobre o gênero musical do sertanejo e a análise do discurso. O estudo apoia-se no método qualitativo por meio de pesquisa bibliográfica e Análise do Discurso nas letras de músicas. A análise consiste na associação da música *Chora Boy* de Simone & Simaria com o discurso feminista, em meio aos trabalhos da dupla. Com isso, foi possível perceber que apesar da música *Chora Boy* contar com aspectos discursivos da formação discursiva do Feminismo, ela possui trechos que reforçam a submissão feminina.

**Resumen:**

El presente artículo analiza el discurso de las letras de canciones de la dupla sertaneja Simone & Simaria. La importancia del tema se da en la medida en que hay una creciente participación de mujeres en el medio musical, como el sertanejo, abordando asuntos envolviendo discursos dichos feministas. El objetivo general es analizar la formación discursiva de las letras y su asociación con el movimiento feminista, según lo divulgado por las cantantes en sus entrevistas en los medios. La base teórica se compone de autores que expresan sobre el feminismo, sobre el género musical del sertanejo y el análisis del discurso. El estudio se apoya en el método cualitativo por medio de investigación bibliográfica y Análisis del Discurso en las letras de canciones. El análisis consiste en la asociación de la música Chora Boy de Simone & Simaria con el discurso feminista, en medio de los trabajos de la pareja. Con eso, fue posible percibir que a pesar de la música Chora Boy contar con aspectos discursivos de la formación discursiva del Feminismo, ella posee fragmentos que refuerzan la sumisión femenina.

**Palabras clave:**

Feminismo  
Sertanejo femenino  
Comunicación  
Análisis del Discurso

**Keywords:**

Feminism  
Female country music  
Communication  
Discourse Analysis

**Abstract:**

The present article analyzes the lyrics discourse of Simone & Simaria songs. The theme importance is acknowledged by the crescent women participation in music area, like Sertanejo, approaching subjects connected to feminist discourse. The main goal is analyzing the lyrics discursive formation. The theoretical foundation is based by authors that express about feminism, about musical gender of sertanejo and discourse analyzes. The study is supported by qualitative method by bibliography research and Discourse Analyzes in songs lyrics. The analyzes consists in the association in the song Chora Boy of Simone & Simaria as feminist discourse, between the pair's work. The matter of the topic is presented in the music Chora Boy as discursive aspects to the feminist discursive formation, parts of it reinforce the feminine submission.

## **Chora não coleguinha: uma análise da influência da formação discursiva do movimento feminista em músicas da dupla Simone & Simaria**

### **1. Introdução**

E Partindo da ascensão dos movimentos sociais com a internet, o Feminismo se destacou como uma das principais lutas, presente em diversos meios. Esse aumento da visibilidade faz com que a luta feminista esteja atingindo fortemente o cenário musical e o gênero do sertanejo, como o *feminejo* (sertanejo feminino). É muito atrativo e interessante o modo como alguns ideais do movimento são abordados em músicas, como a superação, independência e empoderamento feminino e a partir dessa visão foi escolhido o tema deste artigo.

A finalidade deste artigo é analisar a formação discursiva do Feminismo na construção de músicas da dupla de *feminejo* Simone & Simaria. Para a realização da pesquisa foi usado o conceito da Análise do Discurso (AD), mostrando o discurso feminista na música Chora *Boy* da dupla Simone & Simaria. O trabalho possui como básica a questão: Como a formação discursiva do movimento feminista é manifestada na letra da música Chora *Boy* da dupla sertaneja Simone & Simaria? Com a análise será visto como o Feminismo é descrito na música da dupla, em uma primeira suposição, apenas para fim comercial ou se realmente prezam o que enunciam.

Dessa maneira, o estudo foi realizado através da visão de diversos ângulos, coletando informações pertinentes e explorando o assunto, buscando o máximo de referências para exemplificar a

delimitação do que está sendo pesquisado, assim definindo e delineando a análise. Neste artigo foi utilizado o estudo de caso para o desenvolvimento, diagnosticando o problema e indicando medidas de solução, a partir da coleta e análise de informações.

Buscando contextualizar os assuntos acerca do trabalho, o segundo capítulo destaca a trajetória do Feminismo e os objetivos de sua luta. O terceiro capítulo aborda o sertanejo, expondo suas características e história, destacando o *feminejo* e a dupla Simone & Simaria, objeto de estudo do artigo. O capítulo seguinte visa contextualizar a AD baseado nos conceitos de Dominique Mainjeuneau (1997, 2004, 2008a, 2008b) e Eni Orlandi (2015, 2008), apresentando o conceito de formação discursiva como uma alternativa relevante da AD. Em seguida, no quinto capítulo, é apresentada a análise sob o corpus, visando sintetizar certos pontos que envolvem o Feminismo e a música da dupla, assim refletindo sobre o objetivo do presente estudo, relacionando a base teórica com o objeto de estudo. Para finalizar, o último capítulo apresenta as considerações finais e os apontamentos sobre como o Feminismo é abordado de forma equivocada na música de Simone & Simaria.

### **2. Movimento feminista e seus objetivos de luta**

O movimento feminista reivindica a igualdade entre os gêneros, o fim do machismo e de qualquer forma de opressão contra a mulher. Para Pinto (2003), a luta é dividida em dois momentos: o primeiro referente ao século XIX até 1932 e o segundo iniciado na década de 60. Alguns historiadores dizem que há um terceiro período, iniciado em 1990. Segundo Cancian (2008) o primeiro momento inicia na Revolução Francesa (séc. XIX), e o foco

era o direito ao voto. Porém, levou muito tempo até as mulheres apoiarem a luta sufragista feminina.

No Brasil, o Feminismo começou a ser discutido em 1920, com Bertha Lutz. Lima (2011) a descreve como a principal responsável pelo ingresso das mulheres na educação e vitoriosa nas lutas pelo acesso feminino ao voto. Marodin (2001) reconhece que, após o início da discussão sobre a importância da mulher na sociedade, ocorreram mudanças que as prejudicaram e beneficiaram os homens. Beauvoir (1970: 18) fala sobre o conceito da verdadeira mulher pelo patriarcado: “frívola, pueril, irresponsável, submetida ao homem”. Além de aspectos de caráter, deveriam cuidar as roupas que vestiam e usar maquiagem.

No segundo período, iniciado em 1960, a questão da opressão e independência da mulher foi bastante discutida. Essa fase foi marcada pela heterogeneidade de mulheres no movimento, com posições contra a dominação masculina, a qual Pinto (2003) chama de uma fase “malcomportada”. Além disso, eram abordados temas como o divórcio e a sexualidade.

A terceira onda se iniciou em 1990 com os mesmos fundamentos anteriores, porém com foco na feminilidade. Essa fase passou a ser tida como pós-estruturalista/pós-feminismo. Com novas discussões sobre gênero e sexualidade sendo levantadas, o Feminismo se aproximou do pós-modernismo. A partir de 2000, com a ascensão da tecnologia e o crescimento do meio digital, o Feminismo tomou uma nova vertente na web: o web-feminismo; com isso houve aumento na visibilidade do movimento e a luta descobriu uma oportunidade de engajamento.

O termo “empoderamento feminino” é recente entre as mulheres e defi-

ne o poder sobre si e o acreditar no seu potencial. Beauvoir (1971: 16) diz que a mulher é tratada como o Outro, que ela chama de “o mito da mulher”, devido à subordinação e à inferioridade a que as mulheres são submetidas. O Outro retrata o “segundo sexo”, onde o homem exerce a função de dominador e a mulher de subordinada. Valek (2014) diz que nenhum gênero deve permitir que o outro sofra qualquer violência, discriminação ou tenha seus direitos diminuídos. Nesse sentido, o Feminismo busca a igualdade entre os gêneros, e não a superioridade das mulheres.

Em diversos momentos a mulher é tratada como um ser inferior. Álvares e Pinheiros (2015) afirmam que foram criados mitos negativos em torno da mulher, descrevendo-a como um ser submisso, traidor e malicioso, isto criou uma imagem para o homem e a humanidade em geral, fazendo com que a enxerguem como um ser inferior. Entre os mitos, Friedan (1971) fala sobre a visão das mulheres como “belas adormecidas”, que tem como objetivo encontrar um “príncipe” ou “um homem que irá salvá-la das agruras da vida”. Esta autora diz que a coletividade e a própria mulher o devem desconstruir e perceber que a vida não se baseia nisso.

Além disso, sempre que se fala sobre o feminismo, há uma discussão sobre a feminilidade das mulheres da luta (ou da causa). Para Prá (2000: 147, grifo do autor), o feminino não existe realmente, pois trata-se de uma invenção da sociedade dominada pelos homens: “A noção de ‘feminilidade’ é vista como uma ficção, que é criada pelo homem e assumida por mulheres não acostumadas ao pensamento lógico ou conscientes das vantagens que podem obter ao dar seu aval às fantasias masculinas.” Assim, possivelmente há equívocos na construção do discurso advindo de mulheres que se consolidam no campo profissional nor-



malmente dominado por homens, como é o caso da música sertaneja.

### 3. O sertanejo no Brasil e a dupla Simone & Simaria

Como um dos gêneros musicais mais antigos do Brasil, hoje o Sertanejo é considerado o mais popular. Para Nepomuceno (1999) a história do sertanejo é dividida em quatro eras e em três segmentos: “Caipira” ou “Sertanejo Raiz”, “Sertanejo Romântico” e “Sertanejo Universitário”. Com o tempo, a música caipira foi se afastando do sertanejo. Esse distanciamento foi mais intenso a partir do sertanejo universitário. Rodrigues (2006) afirma que assim é chamado devido à maioria dos músicos serem jovens, com composições que misturam ritmos e instrumentos, e, sobretudo, por terem conquistado um público universitário.

Com a onda do sertanejo universitário, músicas sobre bebidas e baladas tomaram conta do gênero. Com a ascensão dos movimentos sociais divulgados nas redes sociais, o feminismo se projetou no sentido crítico. Músicas preconceituosas ou abusivas estão sendo expostas. Um exemplo de música considerada machista é a *Ciumento Eu* do Henrique & Diego: *tem uma câmera no canto do seu quarto / Um gravador de som dentro do seu carro*. No site BuzzFeed, Cristalli (2017, grifo do autor) fala que a música “conta em tom de piada que o cara colocou uma câmera no quarto da namorada e que ‘ninguém entende o meu descontrole’. Mas, se pensar bem, rapaz, não é para entender mesmo, é para tratar isso com terapia”.

Apesar do destaque em músicas de cantores do gênero masculino, atualmente as mulheres estão revolucionando o cenário musical e o próprio sertanejo com o feminejo. Cantoras como Simone & Simaria, Maiara & Maraisa e Naiara Azevedo estão atraindo a atenção do público.

O feminejo apareceu para modificar o cenário do gênero e do meio musical. O espaço das músicas do feminejo despontou como uma oportunidade para as mulheres relatarem os comportamentos abusivos de seus companheiros. Porém, o discurso dito “feminista” nessas músicas inverte o discurso machista para o feminino, no sentido de igualdade de ações, como: traição, agressão, alcoolização, reforçando a prática de tais atos como permitido para “todos e todas”. Assim, aparentemente, o discurso do *feminejo* é enfatizado como uma “valorização” ou “empoderamento” feminino, distorcendo negativamente o discurso do movimento Feminista.

Para analisar o discurso dessas letras de músicas, escolheu-se como estudo de caso, a dupla de cantoras Simone & Simaria, composição formada por duas irmãs nascidas em Uibaí/BA. Cantoras e compositoras, são reconhecidas no mercado da música sertaneja, desde que iniciaram a carreira solo em 2012. Quando começaram a aparição na mídia, procuraram se projetar como “mulheres fortes”, “duronas”, porém, alegres, engraçadas e muito sinceras.

Em reportagem cedida para o “Profissão Repórter” (2017) da TV Globo, a dupla admite o apoio ao Feminismo. Simone ao ser questionada sobre serem feministas responde: “Nós estamos aqui para apoiar a mulherada, nós estamos aqui para dizer que se a mulher quiser beber ela vai beber, se ela quiser dançar ela vai dançar, que se o sem vergonha estiver errado com ela e ela quiser trair, ela vai trair também, temos direitos iguais”. A dupla tem um bordão o qual divulgam como uma identidade de marca que é: “chora, não, coleguinha!”. Como as cantoras sempre afirmam que são iguais aos homens e o bordão remete ao apoio das cantoras para seu público feminino, ou seja, para que elas não chorem por conta das atitudes de um homem, seja qual for o motivo.

#### 4. Comunicação e discurso

A comunicação possui diversos significados e um deles é o ato de transmitir mensagens e informações através de um código e de símbolos como suporte. Chamada de comunicação humana, ela existe a partir da participação de mais de uma pessoa no processo. Esse processo acontece a partir de um emissor que transmite uma mensagem (enunciado) através de um canal (não é obrigatório) e a emite para um receptor, que apenas a recebe se tiver conhecimento do mesmo código e da mesma língua do enunciador. Esse enunciado deve ter um sentido para que o emissor entenda e envie um retorno para aquele que a emitiu (ORLANDI, 2015).

Orlandi (2015, p. 21) diz que não há uma separação entre receptor e emissor, ambos realizam, ao mesmo tempo, um processo de significação, não apenas com a transmissão de um enunciado, mas “um complexo processo de constituição de sujeitos e produções de sentidos”. Nesse processo, o enunciado deve ter um contexto para que seja compreendido pelo destinatário. Maingueneau (2004) define o ato de enunciação como assimétrico, pois o indivíduo que interpreta o enunciado pode fazer uma nova construção do sentido a partir do próprio enunciado, mas não é garantido que seja retransmitido no mesmo sentido do emissor.

Segundo Maingueneau (2004) há regras a serem seguidas em um processo de comunicação verbal. Estas regras são as leis de discurso e se originam do princípio chamado cooperação, que necessita da participação de ambas as partes, com enunciador e receptor cooperando entre eles, reconhecendo quais são os seus direitos e quais são do outro.

As leis do discurso são essenciais para o processo de compreensão dos enunciados e permitem o compartilhamento de mensagens, sejam implícitas

ou explícitas. Para Maingueneau (2004), há dois tipos de enunciados implícitos: o subentendido e pressuposto. O enunciado subentendido contém mensagens não tão expressivas que dependerão da capacidade de interpretação do receptor. Já o pressuposto, o receptor não pode deduzir, mas presume o seu significado.

Todas essas definições não tratam de língua e linguagem, mas sim de discurso. Podem ser considerados discurso: enunciados públicos, falas ideológicas ou o uso restrito da língua como, por exemplo, o “discurso cristão”, o “discurso publicitário”, entre outros. Dentre esses tipos de discurso, há diversos inseridos no meio artístico, seja na pintura, na literatura romântica ou em obras musicais. Maingueneau (2008b) trata essas produções discursivas como algo não verbal, uma prática que ultrapassa as margens dos objetos linguísticos, além das palavras, superando formas intuitivas por meio do recurso à noção de prática discursiva. A principal definição de discurso envolve a comunicação dentro do ato de enunciação, que abrange quem, para quem e o que se comunica. Para Maingueneau (1997), discurso é um conjunto de pensamentos instigado por uma ideologia em uma instituição social ou grupo, a qual justifica os interesses dessas pessoas. Orlandi (2015: 14) descreve discurso “como palavras em movimento, uma prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando”. Ele é orientado com a finalidade de chegar a algum lugar.

##### 4.1. Formação discursiva

O discurso busca entender a língua enquanto sentido, como componente do ser humano e sua história, já a Análise do Discurso (AD) idealiza a linguagem como mediação entre o ser e a realidade natural e social. O discurso como mediação, acaba sendo responsável pela continuidade e a transformação do homem e da realidade em que vive.

AAD busca analisar e criticar as Ciências Sociais e a Linguística, a fim de refletir sobre a forma como a linguagem está concretizada na ideologia e a ideologia se concretiza na língua. Para Orlandi (2008: 17) a ideologia está no discurso como um grupo de pensamentos ligados às ações sociais, econômicas e/ou políticas e seu trabalho é a produção de evidências, pondo o homem na “relação imaginária com suas condições materiais de existência”.

Esta análise teoriza a interpretação, colocando-a em questão. Segundo Orlandi (2015) a AD visa entender como objetos simbólicos produzem sentidos, analisando as próprias expressões de interpretação que ela considera como atos simbólicos, pois eles intervêm no sentido. Pode-se dizer que não existe em si o sentido, mas ele é definido conforme as posições ideológicas colocadas em meio ao processo social-histórico em que as palavras são feitas.

A formação discursiva (FD) tem como noção básica a análise do discurso, pois concebe o entendimento do processo de produção dos sentidos, tendo relação com a ideologia e cabe ao analista do discurso estabelecer um compasso no funcionamento do discurso. A partir da definição de formação discursiva, deve-se entender sobre dois pontos que a influenciam. O primeiro se trata do discurso como constituição de seus sentidos a partir daquilo que o sujeito diz, o qual se insere em uma formação discursiva. É perceptível que as palavras não possuem um sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos de formações discursivas em que se inserem, podendo ser vistas como regionalizações do interdiscurso, que se tratam de

configurações específicas dos discursos em suas relações. O interdiscurso disponibiliza dizeres, determinando, pelo já-dito, aquilo que constitui uma formação discursiva em relação a outra. Dizer que a palavra significa em relação a outras,

é afirmar essa articulação de formações discursivas em sua objetividade material contraditória (ORLANDI, 2015, p. 41).

O segundo ponto se trata da formação discursiva como referência na compreensão, dos diferentes sentidos, como as palavras que são iguais e tem diversos significados. O uso dessas palavras acontece em condições de criação distintas e podem vir de diferentes formações discursivas. O analista do discurso deve ver as condições dessa criação e observar o funcionamento da memória, remetendo o dizer a uma formação discursiva para entender o sentido do que é dito.

Das condições de produção envolvendo o conjunto de textos a uma região estabelecida da sociedade, de comunidades que envolvem enunciação e formação discursiva, Maingueneau (1997) afirma que a FD aparece como uma zona onde se manifestam com alguma perturbação as aspirações da classe que seria seu suporte. Trata-se, então, de definir uma relação entre o “eu” implícito desta classe e os lugares de enunciação previstos pelo discurso. A comunidade daqueles que produzem acaba apagada, mesmo sendo a responsável pela circulação do discurso. Essa comunidade é denominada comunidade discursiva e é inserida na prática discursiva que se refere aos aparelhos e aos aspectos enunciativos. Esse conceito designa o processo de reversão entre as faces social e textual de um discurso, integrando por um lado a formação discursiva e por outro a comunidade discursiva.

Pensando ainda nas condições de produção de um discurso e a influência da formação discursiva, Maingueneau (1997) comenta que por muito tempo a AD ignorou os atos de enunciação, desconsiderando os cenários e a “imagem” de enunciação. Chamada por Maingueneau (1997) de cena de enunciação, ela funciona como um “quadro social” de produção

e circulação do já dito e a sua legitimação, validando aquilo que produz ou circula.

Essa cena de enunciação se compõe de três cenas, que Maingueneau (2008a) define como: cena englobante, que concede ao discurso uma forma pragmática (inseparável de uma instituição), integrando-o a um tipo: administrativo, sociológico, publicitário; cena genérica, e a do contrato – imagina-se que os indivíduos participantes de um mesmo conjunto de práticas sociais estejam aptos a entrar em acordo em relação às representações de linguagem – relacionado a um gênero ou subgênero de discurso: o guia turístico, o jornal, etc. Estas duas cenas compõem o quadro cênico que “define o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido” (MAINGUENEAU, 2004, p. 87); e cenografia não é um ambiente ou imagem como se o discurso acontecesse em um espaço já constituído e sem relação ao discurso, mas é aquilo que a enunciação estabelece como seu próprio aparelho de fala.

A AD só pode integrar o *ethos* retórico com um deslocamento duplo: no primeiro o enunciador realizaria o papel de sua escolha em função dos efeitos que pretende produzir sobre seu auditório e esses efeitos não são coagidos pelo próprio sujeito, mas pela formação discursiva. Em um segundo momento, a AD deve partir do ponto de vista do *ethos* que seja transversal à oposição entre a escrita e o oral. A retórica leva em conta a palavra viva junto ao aspecto físico daquele que fala, seja sua entonação e seus gestos.

Para Maingueneau (2008b), a AD também apresenta o *ethos* discursivo como o sujeito associado a uma determinada voz (tom). O autor afirma que esse tom está necessariamente associado a um caráter e uma corporalidade: um fiador. O caráter é caracterizado como um conjunto de traços “psicológicos” que o leitor/ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador, em função de seu modo de dizer. Já

a corporalidade remete a imagem do corpo do enunciador da formação discursiva.

Ou seja, o *ethos* não retoma apenas a dimensão verbal, mas também o conjunto de determinações físicas e psíquicas ligados ao fiador por representações estereotipadas. Maingueneau (2008, p. 65) descreve que a partir dessas representações, a personagem fiadora “implica um mundo ético, do qual o fiador é parte prenha e ao qual ele dá acesso”.

Se os componentes do *ethos* estiverem interligados à discursividade, esta será vista de um modo diferente, na qual o discurso acaba se tornando inseparável da forma que “toma corpo”. Aqui chegamos à definição de incorporação, que Maingueneau (1997) define como uma mistura entre uma formação discursiva e o *ethos* que ocorre através do processo enunciativo. O autor (2004) complementa que a formação discursiva inserida no discurso influencia a corporalidade do enunciador e da visão do coenunciador.

## 5. *Ethos*: discurso feminista na música Chora Boy da dupla Simone & Simaria

A AD é essencial para entendermos o porquê da construção de certo enunciado e qual foi a base para a sua criação. Apoiado nisso e considerando que o cenário musical se adapta ao quadro social, nesse trabalho será realizada uma Análise do Discurso da música Chora Boy de Simone & Simaria, percebendo o contexto do movimento feminista relacionado à música.

O enunciado como um produto de uma enunciação provoca uma cena e procede de um “enunciador encarnado” como sujeito situado além do texto. Com essa percepção de Maingueneau (2004), essa seção apontará determinados aspectos relacionados à voz e ao corpo daquele que enuncia, a partir do conceito de *ethos*, relacionando-o com a formação discursiva.



Iniciando com a percepção de Maingueneau (2008), que determina como fiador a figura que dá identidade ao mundo que ele próprio cria por meio da enunciação, na música é perceptível que as cantoras, como corpos enunciadores, atestam o que é dito ao decorrer da enunciação. Maingueneau (2008) também afirma que, além do texto, deve-se levar em conta o imaginário do corpo, dando um aspecto “físico” ao sentido enunciativo. O enunciador (a dupla) representa certo jeito de ser, em conjunto a um corpo percebido pelo ouvinte ou coenunciador. Esse corpo é considerado o *ethos* da enunciação. A dupla expressa certas características particulares, sejam elas psicológicas ou relacionadas ao corpo do enunciado, que influenciam na construção da percepção do discurso presente na enunciação, fazendo o ouvinte ou coenunciador construir o *ethos* ao decorrer da música.

Simone & Simaria não impuseram a enunciação por si mesma, mas, em decorrência de uma formação discursiva, provocam determinado efeito em seu público, reforçando o que é dito a partir do tom utilizado na enunciação. Ao todo, pode se perceber certa direção de enunciação envolvendo princípios do Feminismo. Relacionando a formação discursiva do movimento à enunciação, certas características marcantes são incorporadas pelas cantoras: a força, a determinação e independência feminina, influenciando implicitamente no tom da enunciação e indo contra a visão da sociedade que Beauvoir (1970) descreve, onde o homem é visto como amável e a mulher como o “segundo sexo”: fútil, fraca e submissa a ele.

Essa constituição da enunciação vai ao encontro do que Maingueneau (1997) conceitua de caráter e corporalidade, que resgata o *ethos* em conjunto ao tom da enunciação, como um núcleo de legitimação do enunciado. Nessa enunciação são visto aspectos acerca do caráter

ligado à figura de enunciantes: mulheres fortes, independentes e não subordinadas ao poder e à força masculina. Já a corporalidade, como se trata de um meio sonoro, o ouvinte pode associar as enunciantes a um corpo fantasma, relacionado ao caráter e construindo um personagem, a partir da formação discursiva apresentada na música, no caso do Feminismo.

Segundo Maingueneau (2004), como o discurso é interativo, com a interação de duas pessoas, cada uma coordena as mensagens e pode perceber os efeitos de formas diferentes. Ainda no âmbito do caráter e corporalidade, o ouvinte pode vê-los por um ângulo diferente a partir de estereótipos inseridos culturalmente na sociedade que ele associa a certos comportamentos presentes na enunciação. Os indivíduos que não concordam com a imposição de mulheres por seus direitos ou não aceitam os homens como opressores podem remeter aos enunciados da dupla certas características, até mesmo relacionando com o que eles não acham feminino. Isso vai ao encontro de que Friedan (1971) comenta que a mulher só poderia ser realmente reconhecida como feminina se não lutasse pela sua independência.

O discurso presente na enunciação evidencia o *ethos* dentro de uma cenografia, fazendo com que o enunciado na música se signifique durante a sua reprodução. Como a cenografia toma conta desse enunciado, a cena englobante (mulheres na música) e cena genérica (sertanejo) são deslocadas para segundo plano. Como Maingueneau (2008) descreve, a cenografia provoca um processo de enlaçamento, onde o enunciado vai construindo o *ethos* e validando-se na própria enunciação, ou seja, ao decorrer da música o *ethos* vai sendo construído ou desconstruído, depende da visão e bagagem intelectual do ouvinte. Considerando a cena de enunciação genérica, o estilo de música cantado é o sertanejo, que já tem um tipo de discurso linear: músicas com



narração de casos próprios, no qual é usado muito o eu como sujeito. Nessa enunciação acontece o mesmo, com termos sintáticos como mim, me, meu e eu.

Outro fator visto no enunciado envolve o que Zan (2008) afirma sobre a nova fase do sertanejo, a qual as músicas são sobre bebedeira, traição e superação e pode relacionar-se essa enunciação às descrições da superação de uma relação. Voltando ao discurso presente na enunciação, conforme Maingueneau (2004), o enunciado é encarnado, com a voz enunciativa incorporada na figura das cantoras Simone e Simaria e relacionadas ao sertanejo, que possui aspectos enfáticos sobre fatos da vida, como a questão da superação. Pode-se relacionar ao outro conceito de Maingueneau (1997) sobre a cenografia e o “eu” implícito da classe da FD, envolvidas aos lugares da enunciação, como a enunciação na 1ª pessoa do singular, que proporciona a participação do ouvinte e das mulheres que se sentem representadas.

A música Chora *Boy* conta com uma letra descontraída e aspectos semânticos leves. Logo ao lermos o nome da música, percebemos que é voltada para um homem, pois tratam-se de cantoras cantando para um “boy”. Ou seja, embora inicialmente a letra não evidencie o gênero a quem se refere, pode se julgar que se trata de um homem pelo uso de “boy” no nome.

Logo no início o ouvinte escuta: *Tá pra nascer alguém que manda em mim / Que possa me impedir de ser feliz*. A música se inicia com frases implícitas, deixando subentendido o motivo da fala e a quem está se direcionando. Como Maingueneau (2004) diz, o subentendido com mensagens não tão expressivas, a interpretação vai do ouvinte. Não fica explícito o gênero do enunciador, mas fica entendido que se trata de uma mulher falando de um homem, pois Simone e Simaria são as enunciativas. Nesse trecho já se inicia

a construção do *ethos* pelo ouvinte, pois através do texto são percebidos certos traços de uma mulher independente.

Em seguida são apresentadas as seguintes frases: *Tá pra nascer e não vai ser você / Sou vacinada e mando em meu nariz*. Implicitamente sabe-se que o você que é citado se refere a um homem, pois como já dito, o nome da música remete isso. Além de que o enunciado é de uma mulher falando sobre alguém que tentou “mandar” nela. Seguindo a percepção de Orlandi (2015), por trás desse discurso encontra-se um interdiscurso, no qual o ouvinte inconscientemente relaciona a enunciação com a questão institucional do homem como ser dominador e que tende a comandar os atos de sua parceira, por isso o “você” está relacionado ao homem.

Com a primeira estrofe da música, o porquê dessa enunciação fica implícito. Associando ao que Maingueneau (2004) diz sobre pressuposição, que a enunciação pressupõe que o enunciador se envolveu ou conheceu alguém que tentava lhe dar ordens e a impedia de fazer certas coisas. A partir disso ela o deixa, por ser uma mulher independente, que não aceita alguém a impedindo de ser feliz. Pode-se vincular ao que Valek (2014) descreve que a mulher não é propriedade de um homem, e sim dela mesma. Na enunciação, isso fica evidente com a mulher mostrando que “é vacinada e manda em seu nariz”. O “vacinada” claramente remete a que em outros momentos a cantora viveu essas experiências. Sendo assim, novamente é visto um interdiscurso inserido na enunciação.

Com o conceito de Orlandi (2015), a partir de discursos implícitos na enunciação, o ouvinte já associa a imagem do enunciador como uma mulher questionadora e independente, indo contra o fato do homem enquanto ser prepotente e dominante. Esse ouvinte pode associar determinados aspectos enunciativos a questões

ideológicas discutidas pelas mulheres, envolvendo a independência e a submissão feminina. Isso envolve o que Álvares e Pinheiros (2015) dizem sobre os mitos criados em torno da mulher como ser inferior, submisso e traidor. A imagem de uma mulher indo contra quem queria lhe mandar e não deixando de fazer as coisas devido a imposições do homem, formaliza o *ethos* de uma mulher forte e independente. E como as intérpretes possuem uma personalidade forte, acaba ocasionando a incorporação do *ethos* pelo ouvinte.

Na segunda parte é confirmado que ela teve uma relação amorosa com alguém e como a conduta que esse tinha sobre ela destruiu a união e apenas após o término esse alguém sentiu o peso de perdê-la: *Você teve sua chance e jogou fora / Só deu valor quando me viu ir embora / Da sua vida fui*. Essa parte, em junção com a estrofe anterior, caracteriza princípios de independência e sentidos contra a submissão e poder do homem sobre a companheira.

Nas frases: *Não preciso de muito dinheiro / Só de um salto alto, uma escova no cabelo / E um vestidinho para lhe deixar louquinho por mim*. É visto uma mulher que quer provocar seu ex-parceiro, de modo que ele perceba “o que perdeu”. Ao mostrar que não precisa de dinheiro, apenas se produzir e provocá-lo, percebemos que ela necessita mostrar a ele que está melhor e superou o término. Aqui pode ser visto um exemplo de empoderamento feminino, com a mulher demonstrando ser feliz colocando a roupa que quer e sentindo-se bem consigo.

Por outro lado, vem a questão: para se sentir bem e empoderada ela necessita de um salto alto, uma escova no cabelo e um vestido para deixá-lo louco por ela? É visto o interdiscurso caracterizado por Orlandi (2015), com um discurso implícito por trás dessa estrofe. Isto está presente na música, pois pode-se relacionar esse discurso ao estereótipo da mulher como aquela que

deve sempre estar arrumada e maquiada, para assim conquistar um homem. A questão remete ao conceito de feminilidade de Prá (2001) e como a mulher deve se portar diante de um homem para conquistá-lo. A autora comenta que essa feminilidade é uma criação da sociedade, um aspecto ficcional criado pelo homem para benefício próprio.

Ainda referente à vestimenta da mulher, envolvendo o que Maingueneau (2004) afirma a respeito da apropriação do *ethos* por parte do destinatário com o procedimento enunciativo. A expressão vestidinho pode ser enxergada como vulgar pelo ouvinte, já que institucionalmente uma mulher não pode usar roupas curtas e deve parecer recatada. Nessa percepção, a incorporação do ouvinte implica em um mundo ético que Maingueneau (2008) caracteriza, em que o destinatário se baseia em representações sociais e estereótipos que a enunciação pode mudar/reforçar. Com a corporalidade ligada ao fiador, o destinatário associa uma união de esquemas correspondentes ao jeito de relacionar-se com o seu corpo e o mundo. Contudo, o ouvinte pode tirar conclusões estereotipadas e ver a enunciadora de forma pejorativa.

A dupla se diz feminista, por isso pode haver ligação com a personalidade delas e a música. Chora *Boy* caracteriza o perfil de uma mulher independente que deixou uma relação abusiva para viver como queria. Com todo o estereótipo criado por quem é contrário à luta, o ouvinte pode associar a enunciação com a imagem criada por estas pessoas. Friedan (1971) comenta que as pessoas que vão contra a luta feminista enxergam as participantes como destruidoras de lares e que buscam a escravidão do homem. Esta visão pode influenciar na construção do *ethos*. Como Maingueneau (2004) afirma, a formação discursiva inserida na enunciação influencia na corporalidade do enunciativo e na percepção do ouvinte quanto a ele. Então, dependendo da interpretação do ouvinte,

ele pode ver a mulher do enunciado como indecente, que não é feminina nem digna de “ser” mulher. Em conjunto ao fato de que ela largou um homem por não o deixar mandar nela, seria tido como desaforo, que pode se associar ao que Beauvoir (1970) diz sobre a verdadeira mulher: frágil, submissa e dependente.

Maingueneau (2004) descreve o discurso como contribuinte da definição do contexto da enunciação e que ele pode modificar-se de acordo com o andar da enunciação. Pode-se relacionar isso ao comparar a primeira estrofe com a segunda. Diferente da primeira, que remete à independência feminina e à própria formação discursiva do Feminismo, nesta estrofe implicitamente é visto o contrário, uma contraposição ao que foi expresso anteriormente. Na segunda estrofe é exibido um caso de superioridade, além de uma contradição, se for considerado o que Valek (2014) expõe sobre o Feminismo, uma luta que busca igualdade, e não a superioridade das mulheres. Essa contradição pode ser vista ao comparar duas frases entre as estrofes: *vou ir embora da sua vida fui*, que deixa entendido que a mulher se afastou dele e está bem com isso; *lhe deixar louquinho por mim* que parece mostrar que a mulher quer seduzir. Essa contradição pode parecer que ela está apenas mostrando que está melhor que seu ex-companheiro. Mas por outro lado, parece caracterizar um jogo psicológico e sedutor.

A conduta vista neste trecho mostra certo o rebaixamento de um gênero pelo outro, um tipo de jogo que envolve os sentimentos do outro. O que foi exposto nessa estrofe vai contra a formação discursiva do Feminismo que busca extinguir o controle e o jogo psicológico sobre outro gênero. Afinal, a luta feminista é contra qualquer tipo de poder do homem sobre a mulher, porém, nesse trecho, é percebido um deslocamento do poder da mulher sob o homem. Com toda a questão do homem como aquele que possui o poder de fazer tudo, em conjunto

com a discussão sobre os direitos iguais, muitas mulheres enxergam a possibilidade de se igualar ao homem nesse sentido, porém não percebem o quão isso é se igualar àquilo que elas buscam extinguir.

As últimas estrofes da música, *Vou rebolar na sua frente / Pra você ficar sem voz / Chora boy! Chora boy! Se toca que cê me perdeu / Que já não existe nós / Chora boy! Chora boy*, reafirmam ainda mais a contradição entrando no âmbito da vingança contra seu ex-parceiro. Nas duas primeiras frases é exposta a provocação ao ex-companheiro, já na segunda parte se entende que não há mais uma relação. Mas por que primeiro ela o atíça para depois deixar claro que não existe mais nada entre eles? Novamente é reforçada uma contradição presente na enunciação, pois mesmo afirmando não haver mais um relacionamento ela quer rebolar na frente dele com intenção de vingança. Por outro lado, pode parecer uma busca egocêntrica de aparência para remeter que ela superou e aceitou o fim da união. Esses trechos da enunciação deixam pressupostos o que Maingueneau (2004) caracteriza como hipóteses e suposições, que dependem da interpretação do ouvinte para determinar a sua significação.

Das suposições presentes nas últimas duas estrofes, também pode relacioná-las a questão da rima musical, que certos elementos sintáticos estão ali presentes como uma forma estética da música e não apenas com um significado ideológico por trás. Na primeira estrofe com a frase *Vou rebolar na sua frente / pra você ficar sem voz* pode relacioná-la ao que Valek (2014) comenta sobre a mulher ter o direito de fazer o que bem entender como rebolar se quiser. Novamente, pode haver uma relação do ouvinte com a questão do pudor feminino e que mulheres com esse comportamento são consideradas vulgares.

Portanto, o discurso contribui para dar contexto ao enunciado, ele pode modifi-

car ao longo da enunciação (MAINGUENE-AU, 2014). Relacionando a esse conceito, são perceptíveis determinados aspectos do movimento feminista até certo momento, pelo enunciado mostrar o relato de uma mulher que não quer ser mandada e se livrou de um relacionamento abusivo. No decorrer do enunciado, ela demonstra ter superado o fim da relação, porém, no fim, ela quer que ele se arrependa por seu comportamento a partir de certas atitudes dela, nas quais ela joga com o psicológico do ex-parceiro.

## 6. Considerações finais

Este artigo foi elaborado visando analisar como a formação discursiva do movimento social Feminismo se caracteriza nas músicas da dupla sertaneja Simone & Simaria. O tema foi escolhido a partir da visibilidade que as artistas estavam tendo com suas músicas, carregadas de mensagens de empoderamento, ainda mais em um gênero como o sertanejo, onde a maioria dos artistas são homens que cantam para homens. Em uma superfície rasa, a música possui alguns significados associados à igualdade de gênero e envolve ideais do Feminismo, mas ao observá-la em sua complexidade, é visto que há discursos que devem ser desconstruídos e reformulados.

Ao realizar a análise foi percebido que embora Chora *Boy* possua aspectos discursivos relacionados à formação discursiva do Feminismo, a música conta com trechos específicos que apresentam mensagens reforçando a submissão e a dependência feminina. Além disso, ao vermos quem compôs a música, a relação com o Feminismo compromete no sentido de ter sido idealizada por um indivíduo do gênero masculino. Isso deve ser evidenciado, pois é um pensamento advindo da visão masculina e do seu imaginário diante da mulher.

Embora o Feminismo esteja em evidência e inserido em diversos lugares,

percebe-se que o discurso de submissão feminina está tão entrosado na sociedade que muitos que apoiam o movimento não veem que, com certas atitudes estão indo contra os princípios da luta. Como é o caso da dupla, que se reconhece feminista, mas canta músicas que remetem a submissão feminina, relatando o típico caso da cultura machista introjetada. Com isso percebe-se a fragilidade no movimento *feminejo* que opta por um profissional masculino para tratar de um assunto que cabe às mulheres refletirem.

Fica evidente que esse aumento de mulheres no cenário musical e no sertanejo é um pontapé inicial para mostrar que as mulheres têm o poder de estarem inseridas em um meio tão machista como o sertanejo. Apesar da forma equivocada com que certas temáticas femininas são levantadas na música do gênero, é muito inspirador ver as mulheres tendo seu espaço e cantando músicas sobre superação, independência e outros tantos temas pertinentes.

## Bibliografia

ÁLVARES, Maria Luzia Miranda; PINHEIRO, Ivonete. Mitos: Pilares que sustentam o patriarcado, na perspectiva de Simone de Beauvoir. *18º Redor – Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher e Relações Gênero*, 2015: p. 1357-1369. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/liti/ocs/index.php/18redor/18redor/paper/viewFile/630/714>>; Acesso em: 04 jun. 2017

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

CANCIAN, Renato. *Feminismo: movimento surgiu na Revolução Francesa*. UOL Educação, publicado em 07/08/2008. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/sociologia/feminismo-movimento-surgiu-na-revolucao-francesa.htm>>; Acesso em: 27 maio 2017.



FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Rio de Janeiro: Vozes Limitada, 1971.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da Enunciação*. [Organização de Sírio Possenti, Maria Cecília Perez de Souza e Silva] São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MARODIN, Marilene. As relações entre o homem e a mulher na atualidade. In. STREY, Marlene Neves. *Mulher: estudos de gênero*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2001

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

**O SUCESSO DAS MULHERES NO MERCADO SERTANEJO**. Profissão Repórter, Emissora Globo, exibido e publicado dia 30/05/17. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/edicoes/2017/05/30.html>>; Acesso em: 02 jun. 2017.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 2015.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. São Paulo: Pontes, 2008.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PRÁ, Jussara Reis. Gênero e feminismo: uma leitura política. In. STREY, Marlene Neves; MATTOS, Flora B.; FENSTERSEIFER, Gilda; WERBA, Graziela C (orgs.). *Construções e perspectivas em gênero*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2000.

PRÁ, Jussara Reis. O feminismo como teoria e como prática política. In. STREY, Marlene Neves. *Mulher: estudos de gênero*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2001.

RODRIGUES, Hedmilton. *Como surgiu o sertanejo universitário*. Movimento Country, publicado em 06/09/2016. Disponível em: <<http://www.movimentocountry.com/como-surgiu-o-sertanejo-universitario/>>; Acesso em: 24 maio 2017.

SIMONE & SIMARIA. Wikipédia, última edição em 04/06/2017. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Simone\\_%26\\_Simaria](https://pt.wikipedia.org/wiki/Simone_%26_Simaria)>; Acesso em: 23 maio 2017.

VALEK, Aline. O que as feministas defendem. *Carta Capital*, publicado em 16/07/2014. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/escriptorio-feminista/o-que-as-feministas-defendem-3986.html>>; Acesso em: 29 maio 2017.

ZAN, José Roberto. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. *Revista Sonora*, 2008. Disponível em: <<http://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/625/598>>; Acesso em: 24 maio 2017.

**Recebido em 09/08/2018**

**Aprovado em 27/08/2018**

---

I Brasil. Cristiano Max Pereira Pinheiro. Doutor em Comunicação Social; professor e vice-coordenador do Mestrado em Indústria Criativa da Universidade Feevale, Novo Hamburgo,RS. Contato: maxrs@feevale.br

II Brasil. Rosana Vaz Silveira. Doutoranda em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale/RS; mestre em Design pela Universidade Anhembi Morumbi - São Paulo/SP e professora dos cursos e Propaganda, Jornalismo e Moda. Contato: rosanavaz@fevale.br

III Brasil. Daniele Peletti de Souza. Graduada em Publicidade e Propaganda da Universidade Feevale.

IV Brasil. Ester Quaresma da Silva. Graduada em Publicidade e Propaganda da Universidade Feevale. Novo Hamburgo,RS. Contato: esterqdsilva@gmail.com



**Um “ofício de cartógrafo mestiço”: a proposta metodológica de Jesús Martín-Barbero como base para um estudo de caso da telenovela mexicana *Rubi***

**Un “oficio de cartógrafo mestizo”: la propuesta metodológica de Jesús Martín-Barbero como base para um estudio de caso de la telenovela mexicana *Rubi***

**A “mestizo cartographer’s craft”: the methodological proposal of Jesús Martín-Barbero as the basis for a case study of the Mexican telenovela *Rubi***

Ana Lucia Enne<sup>I</sup>  
Ohana Boy Oliveira<sup>II</sup>  
Joana d’Arc de Nantes<sup>III</sup>

**Palavras chave:**

Cartografia  
Mapa das mediações  
Metodologia  
Telenovela mexicana  
Cultura

**Resumo:**

Tomando por base as propostas teóricas e metodológicas de Jesús Martín-Barbero, em seus livros *Ofício de cartógrafo - Travessias latino-americanas da comunicação na cultura e Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, o presente artigo busca discutir a cartografia como inspiração metodológica para se analisar objetos televisivos e suas narrativas na contemporaneidade. A partir desse aporte, pretende-se ilustrar o mapa das mediações a partir das telenovelas mexicanas reprisadas pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), com ênfase na produção *Rubi*, exibida pela quarta vez em 2017. Os itinerários desse estudo se guiam pelas complexas relações entre comunicação, cultura e política, que ocupam um lugar central no mapa das mediações, principalmente no eixo diacrônico entre matrizes culturais e formatos industriais. Dessa forma, inspirada pelos estudos culturais e com uma perspectiva interdisciplinar, a investigação proposta se desenvolve considerando as complexidades da cultura popular segundo a concepção de Stuart Hall e os processos de mediação que a mesma proporciona, exemplificada em alguns produtos midiáticos.

**Resumen:**

En base a las propuestas teóricas y metodológicas de Jesús Martín-Barbero, en sus libros *Oficio de cartógrafo - Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura* y *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, el presente artículo busca discutir la cartografía como inspiración metodológica para analizar objetos televisivos y sus narrativas en la contemporaneidad. A partir de ese aporte, se pretende ilustrar el mapa de las mediaciones a partir de las telenovelas mexicanas reprisadas por el Sistema Brasileño de Televisión (SBT), con énfasis en la producción *Rubí*, exhibida por cuarta vez en 2017. Los itinerarios de ese estudio se guían por las complejas relaciones entre comunicación, cultura y política, que ocupan un lugar central en el mapa de las mediaciones, principalmente en el eje diacrónico entre matrices culturales y formatos industriales. De esta forma, inspirada por los estudios culturales y con una perspectiva interdisciplinaria, la investigación propuesta se desarrolla considerando las complejidades de la cultura popular según la concepción de Stuart Hall y los procesos de mediación que la misma proporciona, ejemplificada en algunos productos mediáticos.

**Palabras clave:**

Cartografía  
 Mapa de las mediaciones  
 Metodología  
 Telenovela mexicana  
 Cultura

**Keywords:**

Cartography  
 Map of mediations  
 Methodology  
 Mexican telenovela  
 Culture

**Abstract:**

Based on the theoretical and methodological proposals of Jesús Martín-Barbero, in his books *Cartographer's Office - Latin American Crossings of Communication in Culture and From Media to Mediations: Communication, Culture and Hegemony*, this article seeks to discuss cartography as a methodological inspiration to analyze television objects and their narratives in contemporary times. From this contribution, we intend to illustrate the map of the mediations from the Mexican telenovelas reprinted by the Brazilian Television System (SBT), with an emphasis on *Rubi* production, exhibited for the fourth time in 2017. The itineraries of this study are guided by the complex relations between communication, culture and politics, which occupy a central place in the map of mediations, mainly in the diachronic axis between cultural matrices and industrial formats. In this way, inspired by cultural studies and with an interdisciplinary perspective, the proposed research develops considering the complexities of popular culture according to the conception of Stuart Hall and the mediation processes that it provides, exemplified in some media products.

## Um “ofício de cartógrafo mestiço”: a proposta metodológica de Jesús Martín-Barbero como base para um estudo de caso da telenovela mexicana *Rubi*

### 1. Considerações iniciais

Nos países do Sul o ofício de cartógrafo se desdobra: além de mapas que desenham a terra descoberta se necessita de cartas de mar, ou seja, de navegação por mundos ainda ignorados. No campo intelectual – incluindo nele o acadêmico –, essa tarefa encontra uma de suas figuras-chave no ofício de leitor, o de um leitor que, sem menosprezar o prazer da leitura, aposta numa leitura-trabalho de reconhecimento cultural (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 383).

Por que Jesús Martín-Barbero como nossa inspiração metodológica? O pesquisador espanhol, que se estabeleceu academicamente na Colômbia, conjugando em sua formação eixos como a semiologia, a filosofia, a antropologia e os estudos culturais, se auto referia como um “cartógrafo mestiço”<sup>IV</sup>. E essa experiência híbrida de mundo se coaduna com a proposta reflexiva que apresenta em muitos de seus trabalhos, em especial *Dos meios às mediações e Ofício de cartógrafo*, suas obras mais conhecidas no Brasil: a construção da metodologia do “mapa das mediações”, ferramenta importante para a análise de diversas narrativas midiáticas, dentre as quais destacamos as televisivas, a partir de categorias-chave, como mediação, mestiçagem, hibridismo, competências e reconhecimento, dentre outras.<sup>V</sup> Sua contribuição é, portanto, uma referência fundamental no campo dos estudos culturais latino-americanos, permitindo olhares mais complexificadores e

menos maniqueístas sobre a indústria cultural e seus produtos.

Neste artigo, inspiração e também homenagem, buscamos utilizar suas considerações, tão importantes para os estudos culturais latino-americanos, no sentido de entender suas cartografias acerca da comunicação contemporânea, tomando como estudo de caso a telenovela mexicana *Rubi*, reprisada no Brasil pela quarta vez em 2017, no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), o que faremos na última parte deste texto.

Outro expoente dos estudos culturais latino-americanos, Nestor García Canclini (ele também um “cartógrafo mestiço”, um híbrido em sua trajetória e formação teórica), definiu *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (publicado originalmente na Espanha em 1987 e, no Brasil, em 1997) como um livro “escrito para confundir os bibliotecários”,<sup>VI</sup> porque não está situado exclusivamente em uma disciplina específica, seja sociologia, antropologia, comunicação, mas servindo a todas elas, trazendo contribuições importantes para cada campo de pesquisa mencionado. Nesse sentido, um dos primeiros pontos que gostaríamos de destacar diz respeito à transdisciplinaridade de suas obras no estudo da comunicação (hibridizando também sua mestiçagem enquanto pensador com a metodologia proposta):

[...] que de modo algum significa a dissolução dos problemas-objeto do campo da comunicação nos de outras disciplinas sociais, mas a construção das articulações e intertextualidades que fazem possível pensar as mídias e as demais indústrias culturais como matrizes de desorganização e reorganização da experiência social e da nova trama de atores e estratégias de poder (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 249).

Essa perspectiva faz parte, de certa maneira, de certa “tradição” dos estudos culturais, ao reunir diversas disciplinas para pensar a relação entre cultura, poder e sociedade e suas variáveis políticas e econômicas, considerando os embates, as disputas, as negociações e as resistências envolvidas.<sup>VII</sup> Ao pensar os caminhos da comunicação nas últimas décadas, Martín-Barbero traz importantes pistas epistemológicas para refletir sobre o passado, o presente e o futuro deste campo, procurando “deslocar as fronteiras erigidas por disciplinas, cânones e hierarquias dos saberes, racionalidades políticas ou evidências tecnológicas” (MARTÍN-BARBERO, 2004, pp. 241-242).

Desde os mosteiros medievais até as escolas de hoje o saber, que foi sempre fonte de poder, tem conservado esse duplo caráter de ser por sua vez centralizado territorialmente e associado a determinados suportes e figuras sociais. Daí que as transformações nos modos como circula o saber constitua uma das mais profundas mutações que uma sociedade pode sofrer (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 340).

Martín-Barbero dedicou-se, em seus trabalhos, dentre outros temas, aos estudos de telenovela, que o fizeram ser uma referência não só nesta área, mas também nos estudos culturais latino-americanos de maneira geral, já que o autor vem complexificando o debate sobre televisão, problematizando a questão de gosto acerca dessas narrativas audiovisuais, criticando com embasamento a indústria cultural e valorizando a cultura popular e suas subjetividades. Sobre tal ponto, o autor afirma que o que lhe interessa não é o sucesso de determinado programa de televisão,

mas o *des-centramento do olhar* que nos possibilita indagar o que, na comunicação, há do mundo da gente

*comum*: tanto do lado dos produtores, *negociando* entre as lógicas do sistema comercial – estandardização e rentabilidade – e as dinâmicas da heterogeneidade cultural dos países e das regiões, como do lado dos espectadores e seus parentescos de leitura configurando comunidades hermenêuticas a partir das diversas *competências* culturais que atravessam os haveres e saberes, os imaginários e as memórias de classe, de etnia, de gênero, de idade (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 26).

A partir desses postulados epistemológicos e políticos, que enfatizam o mestiço, o híbrido, as negociações e competências culturais, Martín-Barbero desenvolveu suas bases metodológicas, dentre as quais destacam-se o circuito das mediações e a proposta da cartografia, esta última apresentada em especial no livro *Ofício de cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura* (publicado originalmente em 2002, na Espanha, e posteriormente no Brasil em 2004), sobre as quais falaremos mais detalhadamente a seguir.

## 2. Mediação e cartografia como inspiração metodológica

As contribuições de Martín-Barbero têm grande significação para os estudos de recepção na América Latina (JACKS; MENEZES, 2007, p. 9). Em 1987, na obra *De los medios a las mediaciones*, Martín-Barbero propôs uma mudança no enfoque das reflexões sobre comunicação, em que as pesquisas não se concentrariam a “partir da análise das lógicas de produção e recepção, para depois procurar suas relações de imbricação ou enfrentamento” (MARTÍN-BARBERO, 2009b, p. 294). A proposta seria de que o debate se moveria dos meios para as mediações, ou seja, “para as articulações entre práticas de co-

municação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade das matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 2009b, p. 261). Portanto, sugerindo direcionar o olhar para além dos meios ou receptores, buscando observar onde os sentidos são produzidos e atentar para as “mediações”. Martín-Barbero acrescentou que as mediações são o “lugar” que permite compreender a interação entre o espaço da produção e o da recepção. Trata-se, portanto, do lugar de onde “provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (MARTÍN-BARBERO, 2009b, p. 294). Assim, sem perder de vista as estruturas, com o conceito de mediações o autor nos convoca a pensar também o mundo do receptor, suas leituras e práticas, suas competências e “modos de fazer com” (no sentido proposto por Michel de Certeau), suas reconversões (termo fundamental na proposta teórica-metodológica de Canclini, a quem já nos referimos neste artigo), suas apropriações (também conceito-chave para alguns nomes fundantes de campos de estudo da cultura, como Roger Chartier, Peter Burke, Robert Darnton, dentre outros). Evitando as dicotomias e binarismos, a atenção em relação aos lugares de mediação não esvazia a crítica aos meios de comunicação hegemônicos nem perde de vista as estratégias ideológicas e de dominação política e econômica em torno da indústria cultural na América Latina, mas amplia essa abordagem, permitindo perceber as matrizes culturais que alimentam tais produções, as múltiplas configurações possíveis e o mundo da recepção, em que se estabelecem outros usos e mediações, para além dos pretendidos.

Sob essa perspectiva, Martín-Barbero sugere três lugares de mediação. O primeiro é a cotidianidade familiar, ambiente em que ocorrem conflitos e tensões, entendido pelo autor como um lugar social fundamental para abordagem dos setores

populares (MARTÍN-BARBERO, 2009b, p. 295). O autor destaca, contudo, que essa mediação não se restringe à esfera da recepção, uma vez que se inscreve também no discurso televisivo. Já o segundo lugar de mediação corresponde à temporalidade social, que se refere à aproximação do tempo de programação da televisão com o tempo cotidiano, ambos regidos por uma lógica de repetição e fragmentos. Isto é, esse lugar de mediação indica como a televisão se aproxima da rotina dos receptores para gerar lucro. O terceiro lugar de mediação proposto é a competência cultural, que “diz respeito a toda vivência cultural que o indivíduo adquire ao longo da vida, não apenas através da educação formal, mas por meio das experiências adquiridas em seu cotidiano” (WOTTRICH; SILVA; ROSSINI, 2009, p. 9), de tal modo que a mesma pode também ser acionada quando se assiste à televisão.

Três anos após a publicação do livro *De los medios a las mediações*, em 1990, Martín-Barbero apresenta uma atualização da reflexão acerca das mediações no artigo “De los medios a las prácticas”, em que propõe transformar os lugares de mediação em dimensões, sendo elas: a sociabilidade (ou socialidade), a ritualidade e a tecnicidade.

A sociabilidade refere-se à interação social permeada pelas constantes negociações do indivíduo com o poder e com as instituições. A ritualidade relaciona-se com as rotinas do trabalho imbricadas com a produção cultural. Já a tecnicidade refere-se às características do próprio meio (WOTTRICH; SILVA; ROSSINI, 2009, p. 4).

Embora essas dimensões sejam subsequentes temporalmente aos lugares de mediação elaborados em 1987, Martín-Barbero não estabeleceu uma relação direta entre os termos (ROSSINI, 2010, p. 6).



Ainda na década de 1990, em “Pistas para entre-ver meios e mediações” ([1998] 2009),<sup>viii</sup> o pesquisador deu continuidade a essas reflexões e apresentou um novo mapa das mediações, que anos mais tarde foi consolidado na obra *Ofício do Cartógrafo*. Construído a partir de uma necessidade de se pensar um mapa que conseguisse abranger a “complexidade nas relações constitutivas da comunicação na cultura” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 229), tendo em vista que “as mídias passaram a constituir um espaço-chave de condensação e intersecção da produção e do consumo cultural, ao mesmo tempo em que catalisam hoje algumas das mais intensas redes de poder” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 229), o autor propôs sua metodologia complexificadora, como detalharemos a seguir.

O novo esquema (Figura 1) acrescenta às três mediações – a sociabilidade

(ou socialidade), a ritualidade e a tecnicidade – uma quarta: a institucionalidade, imbricada de interesses e poderes contrapostos que afetam continuamente a regulação de discursos (MARTÍN-BARBERO, [1997] 2009b, p. 17). Segundo Martín-Barbero, a comunicação “vista a partir da institucionalidade [...] se converte em questão de meios, isto é, de produção de discursos públicos cuja hegemonia se encontra hoje paradoxalmente do lado dos interesses privados” (MARTÍN-BARBERO, [1997] 2009b, p. 18).

As novas mediações, então, são dispostas em meio a um mapa (Figura 1), configurado a partir de dois eixos: o diacrônico ou histórico de longa duração, que é tensionado pelas relações entre as Matrizes Culturais e os Formatos Industriais; e o sincrônico, que é tensionado pelas relações entre as Lógicas de Produção e as Competências de Recepção ou Consumo.

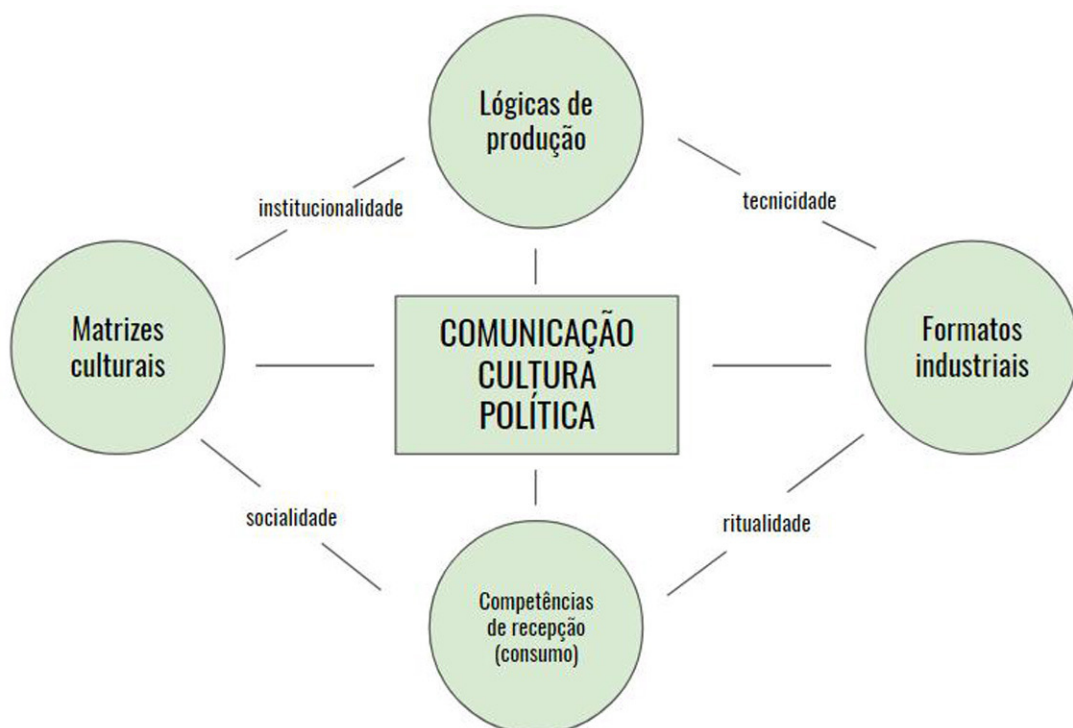


Figura 1 – Mapa das mediações comunicativas da cultura

Fonte: MARTÍN BARBERO, 2009a; p.16, versão de desenho elaborado pelas autoras

Levando em consideração tais postulados teóricos e a trajetória acadêmica desse “cidadão latino-americano nascido na Espanha” em 1937,<sup>ix</sup> podemos afirmar que a proposta de cartografia segue então diversos aspectos, dentre eles: os contextos local e global;<sup>x</sup> suas experiências pessoais diversas com alguns territórios através dos deslocamentos entre vários países e universidades; sua visão de mundo, ou seja, o lugar de onde está falando, de onde parte seu discurso e pensamento, além dos atravessamentos aos quais está suscetível. Dessa maneira, o autor afirma:

Minha extraviada aventura pelos caminhos da comunicação não estaria completa sem traçar as móveis linhas de outro mapa: o de minhas sucessivas *des-territorializações*, não intelectuais ou virtuais, mas corporais [...]. E o que esse périplo marca não são meras etapas de uma viagem mas verdadeiras *des-territorializações* e *re-colocações*, tanto da experiência como do *lugar* desde onde se pensa, se fala, se escreve (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 28).

Nesta citação, explicita-se de forma clara porque é preciso ser um cartógrafo para compreender os processos culturais em torno da indústria cultural: porque estamos diante de uma questão espacial, de território, de lugar. Os processos híbridos envolvem deslocamentos, trânsito, passagens entre territórios, movimentos contínuos de territorializações, des-territorializações e re-territorializações, implicando em entender de maneira complexa como se formam e são ocupados os lugares, inclusive os de fala. Para dar conta dessa dimensão espacial, é preciso saber esquadrihar, compreender, mapear esses territórios e lugares, daí a necessidade de uma cartografia como aporte metodológico.

Porém, como o autor detalhará, não estamos diante de contextos claros, exatos, de inspiração da cartografia hegemônica, capaz de fornecer mapas exatos, planos, coerentes. Estamos diante de complexos jogos de construção cultural, mestiços e híbridos, que exigem que o ofício de cartógrafo implique em perspectivas transdisciplinares e translocais, um desafio constante de construir mapas noturnos, não iluminados pelo dado, mas tateados, experimentados, sentidos. É preciso, diz Martín-Barbero, “avançar tateando, sem mapa ou tendo apenas um mapa *noturno*. Um mapa que sirva para questionar as mesmas coisas – dominação, produção e trabalho – mas a partir do outro lado: as brechas, o consumo e o prazer” (1997, p. 288, grifo do autor). A dimensão do sensível, do tátil, do corpo, do sensorio, também precisa ser acionada. Neste sentido, podemos aproximar a metodologia proposta por Martín-Barbero da tradição de estudos culturais de Mikhail Bakhtin, em que o corpo, as ambivalências, as circularidades entre os elementos, o hibridismo, são categorias fundamentais para a compreensão das práticas culturais sem que se caia na fácil e reducionista armadilha das leituras binárias, que inclusive separam as análises racionais e isentas dos fenômenos midiáticos das práticas diárias e sensoriais da vida comum. Ambos os autores de inspiração marxista, tanto Bakhtin quanto Martín-Barbero recusam as análises que desprezam as experiências e as apropriações, introduzindo como fundamental a compreensão dos gêneros discursivos e matrizes culturais na produção midiática e as mediações exercidas tanto no mundo dos emissores quanto dos receptores. Assim, seria preciso

desenhar um novo *mapa de problemas* em que caiba a questão dos sujeitos e das temporalidades sociais, isto é, a trama da modernidade, descontinuidades e transformações do sensorium

que gravitam em torno dos processos de constituição dos discursos e dos gêneros nos quais se faz a comunicação coletiva (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.212, grifos do autor).

Assim, pensar a cartografia como inspiração metodológica significa partir das propostas dos mapas criados por Martín-Barbero para discutir os caminhos de análise a serem seguidos e complexificados, começando por “movimentar a análise das relações entre comunicação e cultura das mídias em direção à questão e ao âmbito das mediações” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 316).

Pois, ainda que confundida com as mídias - tecnologias, circuitos, canais e códigos -, a comunicação remete hoje, como o fez ao longo da história, aos diversos modos e espaços de reconhecimento social. E é por relação a esses modos e espaços que se fazem compreensíveis as transformações sofridas pelas próprias mídias e seus usos (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 316).

Para contextualizar nosso campo de pesquisa, que está relacionado à televisão, precisamos discutir o conceito de cultura popular<sup>xI</sup>, tomando com ponto de partida as colocações de Stuart Hall, que pensa a cultura como arena de disputas, ou seja, um misto entre “conter e resistir”, na qual operam resistências, enfrentamentos, mas também negociações e apropriações. Nas palavras de Martín-Barbero, estamos diante de um processo complexo de “sedução e negação”. Assim, levando em conta que a cultura popular é “o terreno sobre o qual as transformações são operadas” (HALL, 2009, p. 232), ao estudar esse campo, precisamos considerar seu duplo interesse, “o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa em seu interior” (HALL, 2009, p. 233).

Dessa forma, “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais” (HALL, 2009, p. 238), pois a dialética da luta cultural

é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas (HALL, 2009, p. 239).

Portanto, enquanto “arena do sentimento e da resistência” (HALL, 2009, p. 246), a cultura popular continua sendo um importante campo a ser analisado. Segundo Omar Rincón (2015, p. 24, tradução nossa), “esta ambiguidade e multiplicidade de significados da cultura popular aparece porque ela dá conta de muitas práticas, processos e experiências diversas”<sup>xII</sup>, ou seja, tentar simplificar seus diversos sentidos em determinados moldes não dá conta de suas complexidades.

Omar Rincón, ao considerar as culturas populares como “bastardas”, aciona a ideia de culturas híbridas de Nestor García Canclini, as mediações no popular de Jesús Martín-Barbero e a perspectiva intersticial de entre-lugar de Homi K. Bhabha. Após analisar brevemente tais concepções, o teórico considera que tais pesquisadores seriam os três “pais” dessas concepções acerca das “culturas bastardas”, pois, ao problematizarmos esse campo de produção do conhecimento, estes pensadores abandonaram o pensamento dualista e essencialista, assumindo os espaços intermediários e de mistura, considerando suas ambiguidades e problemáticas. Após esta explanação teórica, adentraremos no estudo de caso da telenovela

mexicana *Rubi*, exibida pela quarta vez no SBT, em 2017.

### 3. Estudo de caso da telenovela mexicana *Rubi*

Para o desenvolvimento da análise proposta, buscamos refletir, a partir da telenovela *Rubi*, os aspectos das lógicas de produção, das matrizes culturais e dos formatos industriais, bem como as mediações que atravessam essas esferas (a institucionalidade e a tecnicidade).<sup>xiii</sup> É fundamental acrescentar que não desenvolvemos o nosso estudo buscando separar de maneira cristalizada cada um desses pontos, pelo contrário, acreditamos que todos os aspectos se entrecruzam e se ligam, tal como mostram os eixos que cruzam o mapa de Martín-Barbero. Dessa forma, utilizamos o mapa como um guia cartográfico para construção desta análise.

A telenovela analisada, *Rubi*, foi exibida originalmente em 2004 na rede de televisão Televisa, no México. No Brasil, a primeira transmissão ocorreu em 2005 no SBT, que reprisou a trama nos anos 2006, 2013 e 2017. A trama tem como protagonista uma vilã, de nome Rubi, uma mulher de origem popular, mas muito “ambiciosa” e que deseja aumentar seu padrão de vida e não mede esforços para alcançar seu objetivo. Ela é bolsista em uma Universidade particular e finge, por interesse, ser amiga de uma jovem rica chamada Maribel. No decorrer da trama, Rubi se apaixona pelo melhor amigo do noivo de Maribel, que é um médico recém formado. Ela acha que ele é rico e fica muito feliz por ter encontrado o amor e a riqueza. Porém, ele também é pobre e, quando Rubi descobre, abre mão de ficar com ele, rouba o noivo da amiga (que é rico) e assim se desenvolve a trama principal.

*Rubi* é construída a partir da matriz cultural do melodrama clássico. Martín-Barbero (1997) descreve esse melodrama, que começa a surgir na Europa no século XVIII, como um “grande espetáculo popular”. Ele explica que nesse período o gênero condiz mais com apresentações de feiras, e seus temas se aproximam mais das narrativas da literatura oral, especialmente dos contos e relatos de medo, terror e mistério (MARTÍN-BARBERO, [1997] 2009b, p. 157-158). Neste sentido, o melodrama atua como matriz cultural, mediando a recepção ao acionar elementos de conhecimento discursivo para reconhecimento cultural na recepção.

Há, nesse contexto, outra particularidade que reflete nas encenações melodramáticas. Trata-se das medidas governamentais na França e Inglaterra que proibiram a existência de teatros populares, visando conter o alvoroço e preservar o “verdadeiro” teatro. Assim, os teatros oficiais eram exclusividade das classes econômicas altas e ao povo restavam representações sem falas e nem mesmo cantos. Fato este que perdurou até 1806 (MARTÍN-BARBERO, [1997] 2009b, p. 158). Dessa forma, segundo Silva (2012), isso proporcionou que o “[...] gênero desenvolvesse os artifícios visuais e sonoros em detrimento da linguagem falada, o que facilitou, portanto, sua posterior adaptação para o cinema e a televisão” (SILVA, 2012, p. 161).

Apesar de ser considerado um gênero teatral popular, não eram apenas as classes populares que apreciavam o melodrama. De acordo com Thomasseau, no contexto de pós Revolução Francesa, “a ética melodramática realiza [...] os desejos de todas as classes da população” (THOMASSEAU, 2012, p. 14). Ele relata que a classe popular se reconhece no gênero, na medida em que a vítima triunfa contra o opressor; a burguesia estima o



culto aos valores tradicionais e à honra presentes nas obras; e a aristocracia admirava as apresentações que conservavam a hierarquia e afirmavam a existência de um poder estabelecido.

Salientamos, ainda, que, devido à Revolução Francesa, a população viveu muitas experiências assustadoras e intensas, que acenderam a imaginação e a sensibilidade de certos grupos. O surgimento do melodrama, então, possibilitou que essas emoções fossem representadas através do triunfo da vítima sobre o traidor. Conforme ressalta Martín-Barbero, nessas circunstâncias, o melodrama manifesta-se, então, como “o espelho de uma consciência coletiva” (1997, p. 158).

Retomando as reflexões sobre a telenovela pesquisada, destacamos na mesma essa presença de um opressor e um oprimido. Há, portanto, a existência de uma dimensão maniqueísta, com a divisão das figuras do “bom” *versus* o “mau”, notória através das figuras de Rubi (a vilã) *versus* Maribel (a mocinha). Além disso, tal qual sua matriz cultural fundante, há um caráter pedagógico, no qual os personagens bons – como a Maribel – não mudam suas virtudes e suas ações e falas reforçam a importância dos valores tradicionais. Enquanto os personagens maus, que traem a virtude, a honra e a moralidade – como Rubi – serão castigados, demonstrando que não servem de exemplo para o público.

Associado a essas questões morais imbricadas na trama, acreditamos que é fundamental uma reflexão sobre as implicações imersas nas lógicas de produção e nos formatos industriais. Nesse sentido, acreditamos que é importante analisar a emissora de origem (Televisa), bem como o formato difundido por ela, e a emissora no Brasil (SBT). Sobre essa primeira rede de TV,

é necessário pontuar que ela apresenta como uma das características de suas produções o conservadorismo. A pesquisadora Nora Mazziotti (2006) aponta que o modelo mexicano, em especial aquele desenvolvido pela Televisa, apresenta ainda características fundamentais, tais como: 1) a moralidade católica como um ponto determinante – as expressões de religiosidade estão sempre presentes e só se alcança a redenção através do sofrimento; 2) os valores morais estabelecidos são respeitados e com isso as transgressões são castigadas e não há espaço para novos pontos de vista; 3) as histórias têm alto nível de obviedades, que podem torná-las tanto engraçadas quanto comoventes; 4) não há lugar para erotismo nas tramas, – a sensualidade é associada ao vilão e deve ser vista como algo negativo; 5) os personagens normalmente são arquetípicos (entre eles, são comuns a mãe, a vilã, a inocente, o ambicioso, entre outros) e apresentam caracteres imutáveis os quais são revelados não só através da atuação mas também da maquiagem e do figurino.

Atualmente, pode-se afirmar que algumas produções mexicanas estão apresentando modernizações. Nota-se a inclusão de personagens híbridos, ou seja, não são inteiramente bons ou ruins. Há também a apresentação de situações relacionadas com fatos reais e em voga na sociedade mexicana. O gênero mistura-se com outros, gerando novos tipos de telenovela. Contudo, salienta-se que embora atualmente estejam sendo apresentados tipos mais diversificados de tramas mexicanas, o modelo clássico ainda é predominante e, em todas as tramas, mesmo as modernas, se mantém a estrutura básica do melodrama.

Relacionado ao aspecto de modernizações das tramas mexicanas, é importante destacar o contexto socio-cultural em que essas produções são



feitas. O México é um país que possui uma relevante parcela da população religiosa (catolicismo apostólico romano) e conservadora. Nesse sentido, determinados temas causam insatisfação nessa parte do público. Um exemplo foi o caso ocorrido em outubro de 2017, quando a Televisa transmitiu *Papá a toda madre* (2017), uma trama que trazia como personagens um casal homossexual casado legalmente e que desejava constituir família e se tornar pais. Nessa mesma trama, a rede de TV mexicana exibiu o primeiro beijo gay em uma telenovela de horário nobre. A contestação sobre o plot do casal gay gerou um abaixo assinado com mais de 37 mil assinaturas<sup>XIV</sup> para que a telenovela parasse de ser exibida. Essa resistência à diversidade sexual pode refletir em futuras produções e esses temas podem ser polidos ou até mesmo deixarem de ser abordados, tendo em vista que as telenovelas são tramas abertas e, em alguma medida, os anseios dos telespectadores são levados em consideração pelos autores, o que constitui, na proposta cartográfica de Jesús Martín-Barbero, não um efeito da produção, mas parte constitutiva do processo, já que os receptores também mediam, em instâncias múltiplas, o produto.

No caso de *Rubi*, muito embora contasse com a presença de um personagem homossexual, a ele cabia apenas o caráter cômico. Como “braço direito” de Rubi, o personagem não tinha um par romântico, apenas acompanhava a vilã e falava em momentos de tensões frases que “suavizavam” o clima da cena, configurando o arquétipo do “bobo”, elemento fundamental na construção do melodrama, como explica Martín-Barbero. O que se pode associar a esse aspecto é o período em que foi produzida essa narrativa, treze anos antes do primeiro beijo gay em horário nobre. Um momento em que não havia ocorrido a legalização do casamen-

to entre pessoas do mesmo sexo e, possivelmente, uma fase em que o conservadorismo dos telespectadores no México era ainda maior.

Perpassando o olhar para o SBT, a emissora brasileira em que *Rubi* foi exibida, pontuamos a construção de sua identidade como uma emissora de alcance de setores “populares” do público (MIRA, 1995), desenvolvida há mais de 35 anos, através de uma grade de programação composta, por exemplo, por programas de auditório – que são gravados como se fossem ao vivo, com poucas edições e incorporam a participação da plateia, bem como do público de casa através do posicionamento de câmera e fala do apresentador –, telejornais “populares” – nos quais os jornalistas têm uma postura e demonstram indignação com problemas enfrentados pela população – e telenovelas mexicanas. Sobre esta última atração, acreditamos que ao priorizar por uma narrativa baseada no melodrama clássico, a rede de TV reforça o caráter “popular” presente desde sua fundação.

Assim, é possível perceber, tanto no produto escolhido, a telenovela “Rubi”, quanto na emissora brasileira na qual ele é veiculado, a relação da indústria cultural com matrizes fundantes das culturas populares, em contextos originais nos quais as relações dialéticas entre “conter e resistir” se fizeram muito presentes. Tais matrizes serão reelaboradas na produção industrial midiática, a partir de lógicas de produção, resultando em formatos industriais, veiculados dentro de um sistema capitalista de mídia, no qual os objetivos ideológicos, políticos e econômicos estão colocados. Mas, a partir da proposta cartográfica de Martín-Barbero, dentre outras possíveis que também aqui citamos, é possível perceber esse processo sem reduzi-lo a uma simplificação do tipo “produto fabri-

cado de cima para baixo visando alienar o consumidor”, nem tampouco a uma glorificação do tipo “a cultura de massa oferece a cultura que o povo gosta”, resumindo de forma simplista dois lugares analíticos históricos, que foram consagrados por Umberto Eco como “apocalípticos” e “integrados” e que perduram até os dias atuais, a despeito dos intensos e renovadores debates teóricos e metodológicos que foram travados.

O que os estudos culturais propuseram, e é nesta tradição que encontra-se o mapa das mediações de Martín-Barbero, para escapar desse binarismo reducionista e pouco explicativo, é que se considere de forma mais densa o processo, indo das matrizes aos receptores, para depois retornar às matrizes, em um círculo hermenêutico como proposto, por exemplo, pela teoria da tríplice mimese de Paul Ricoeur. Em que a configuração, no caso analisado, a novela “Rubi”, seja compreendida a partir dos elementos que a prefiguraram, suas matrizes culturais, mediadoras dessa tessitura, que, no entanto, para chegar ao seu formato industrial, também passa por mediações da lógica de produção, se configurando como produto híbrido, que só se realizara na re-figuração, no mundo do receptor/leitor/ouvinte/espectador, que, por sua vez, também mediará esse processo, através de competências culturais diversas.

Exatamente por isso, a lógica da produção, tentando controlar os efeitos de sentido, deverá levar em conta essas competências, dialogando com as matrizes antecedentes e buscando antecipar os discursos que se sucedem, em processos dialógicos e polifônicos, como descreve Bakhtin. No entanto, não há garantias de que tais efeitos de sentido irão se consolidar em práticas, porque como sujeitos no mundo também os receptores irão mediar aquela tessitura narrativa

e reconfigurá-la, constituindo categorias que se embrenharão, através das práticas culturais nas arenas de disputas, com as matrizes culturais fornecidas. Assim, o circuito se completa, embora sempre aberto e em processo.

Dessa forma, para darmos conta do mapa das mediações em sua plenitude, como proposto por Martín-Barbero, precisaríamos bem mais do que os limites possíveis desse artigo, buscando as mediações receptoras e suas interlocuções com as matrizes culturais. Como isso não seria possível, percorremos parte do processo, buscando perceber as hibridizações e mestiçagens entre as matrizes culturais e os produtos midiáticos industrializados, tomando como referência a novela mexicana *Rubi*. Mas, mesmo não completando o circuito metodológico, acreditamos ter trazido aqui as reflexões do autor até um ponto possível, não deixando de pontuar, em termos teóricos, como o processo deveria ser realizado.

#### 4. Considerações finais

Diante do exposto nesta investigação, a tentativa foi seguir os caminhos cartográficos de Martín-Barbero para pensar um objeto de pesquisa de matrizes melodramáticas, inserido na indústria cultural latino-americana. Para tanto, uma das formas foi trilhar o caminho interdisciplinar para entender as complexidades dos objetos televisivos.

Tão decisiva quanto a assunção explícita do “tema” das mídias e das indústrias culturais pelas disciplinas sociais é a consciência crescente do estatuto transdisciplinar do campo, tornado evidente pela multidimensionalidade dos processos comunicativos e sua gravitação a cada dia mais forte em torno dos movimentos

de desterritorialização e hibridações que a modernidade latino-americana produz (CANCLINI apud MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 219).

Outro ponto relevante a ser destacado está relacionado ao fato de pesquisarmos produtos midiáticos da televisão para discutir questões sociais contemporâneas, entendendo os embates que se dão entre a grande estrutura das emisoras no Brasil, com seu grande alcance de público, tanto na televisão quanto na internet,<sup>xv</sup>

Pois sabemos que a luta através das mediações culturais não dá resultados imediatos e espetaculares, mas é a única garantia de que passemos do simulacro da hegemonia ao simulacro da democracia: evitar que uma dominação derrotada possa ressurgir nos hábitos cúmplices que a hegemonia instalou em nosso modo de pensar e nos relacionar (CANCLINI apud MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 212).

Fugindo da dualidade nas análises das narrativas televisivas, buscamos trazer para o debate as ambivalências de tais produções e mostrar a complexidade dos processos culturais na contemporaneidade. Concordamos que tais processos envolvem a comunicação, a cultura e a política, segundo Martín-Barbero,

porque a mídia não se limita a veicular ou traduzir as representações existentes, nem pode tampouco substituí-las, senão que tem entrado para constituir uma cena fundamental na vida pública. Nas mídias se faz, e não somente se fala, a política” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 321).

Ressaltando esses atravessamentos, ao discorrer sobre o contexto de globalização na América Latina, Martín-Barbero traz uma reflexão que continua atual:

[...] a cultura emerge como o espaço estratégico das tensões que desgarram e recompõem o “estar juntos”, os novos sentidos que adquirem o laço social, e também como lugar de ajuntamento e hibridação de todas as suas manifestações: religiosas, étnicas, estéticas, políticas, sexuais. Daí que seja desde a diversidade cultural das histórias e dos territórios, das experiências e das memórias, que se resiste, e se negocia e interatua com a globalização, e desde onde se acabará por transformá-la (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 365-366).

Desta maneira, inspiradas pelos estudos culturais, nos guiamos pelos caminhos epistemológicos de Jesús Martín-Barbero para pensar a cultura em diálogo com a comunicação e a política, entendendo que a necessária análise de produtos/objetos midiáticos, para se refletir sobre a sociedade contemporânea, no nosso caso, a latino-americana, precisa ser cada vez mais complexificada, discutindo assim novos modos de ser sul através das territorialidades, afetos e poderes.

#### Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec ; Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. Europa – 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel/Bertrando Brasil, 1990.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

JACKS, Nilda; MENEZES, Daiane Boelhouwer. Estudos de recepção na América Latina: contribuição para atualizar o panorama. *E-Compós* (Brasília), v. 1, p. 1-12, 2007. Disponível em: <<http://lcc-ead.nutes.ufrj.br/constructore/objetos/Estudos%20de%20Recep%e7%e3o%20na%20Am%e9rica%20Latina.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. As formas mestiças da mídia. Entrevista a Mariluce Moura, *Revista Pesquisa FAPESP*, p. 10-15, 2009a. Disponível em <[http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2009/09/010-015\\_entrevista\\_163.pdf](http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2009/09/010-015_entrevista_163.pdf)>. Acesso em: 10 nov. 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, [1997] 2009b.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTINS, Rafael Barbosa Fialho. Resgate Histórico das Vinhetas do SBT: A Busca por um “Estilo SBTista”. *Revista Eletrônica CoMtempo*, São Paulo, v. 6, n 2, p. 1-16, 2014.

MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico: Silvio Santos e o SBT*. São Paulo: Loyola, 1995.

MAZZIOTTI, Nora. *Telenovela: Industria y Prácticas Sociales*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

NANTES, Joana d’Arc de. *Audiência da telenovela mexicana no Brasil: o caso de A Usurpadora*. (Graduação em Estudos de Mídia). Universidade Federal Fluminense, 2016.

OLIVEIRA, Ohana. “O que o mundo separa, o Esquenta! junta?”: como representações e media-

ções ambivalentes configuram múltiplos territórios. (Mestrado em Cultura e Territorialidades). Universidade Federal Fluminense, 2015.

RICOEUR, Paul. A tríplice mimese. In: *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1984

RINCÓN, OMAR. Lo popular en la comunicación: culturas bastardas + cidadanías celebrities. In: *La comunicación en mutación* [Remix de discursos]. Bogotá: FES, 2015.

RONSINI, Veneza Mayora. A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção). In: 19º Encontro Anual da COMPÓS, 2010, Rio de Janeiro. *Anais do 19º Encontro Anual da Compós*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010. p. 1-15.

SILVA, Renata Maldonado. Percursos históricos da produção do gênero telenovela no Brasil: continuidade, rupturas e inovações. *Conexão* (UCS), v. 11, p. 151-172, 2012.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

WOTRICH, Laura, SILVA, Renata C. da; RONSINI, Veneza M. A perspectiva das mediações de Jesús Martín Barbero no estudo de recepção da telenovela. In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009, Curitiba, PR. *Anais eletrônicos XXXII Intercom*. Curitiba: Universidade Positivo, 2009.

**Recebido em 14/08/2018**  
**Aprovado em 27/08/2018**

I Brasil. Ana Lúcia da Silva Enne. Doutora em Antropologia pelo PPGAS/MN/UFRJ, professora do curso de Estudos de Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ. Contato: anaenne@gmail.com

II Brasil. Ohana Boy Oliveira. Doutoranda em Comunicação, Mestra em Cultura e Territorialidades e Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense. Contato: ohanaboy@gmail.com

III Brasil. Joana D'Arc de Nantes. Doutoranda em Comunicação, Mestre em Comunicação e Bacharel em Produção Cultural e Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense. Contato: joanadarc@id.uff.br

IV Metáfora utilizada por Jesús Martín-Barbero para definir sua trajetória no campo da comunicação.

V Vale ressaltar que, além da tradição de autores relacionados ao campo dos estudos culturais, existem diversas autoras que também trabalham com a perspectiva interdisciplinar e contra hegemônica, reconhecendo o perigo da história única e seguindo pelo caminho da descolonização do pensamento, dentre elas Gloria Anzaldúa, Grada Kilomba, Chimamanda Ngozi Adichie etc. Não vamos evocá-las nesse texto porque buscamos compreender a inserção de Martín-Barbero em uma tradição específica dos Estudos Culturais, como demonstraremos nesse artigo, mas consideramos importante nomeá-las.

VI Citação disponível na contracapa do livro em sua edição brasileira.

VII Importante ressaltar que muitos desses pesquisadores também têm uma trajetória interdisciplinar em sua formação, transitando pela filosofia, antropologia e comunicação, por exemplo, o que acaba atravessando seus trabalhos.

VIII O texto foi publicado no prefácio da 5ª edição espanhola do livro *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* e está presente na 13ª edição brasileira, utilizada neste estudo.

IX A pesquisadora Maria Immacolata Vassalo Lopes se referiu à Jesús Martín-Barbero dessa forma em evento realizado em São Paulo em 2009. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>>. Acesso em: 10 out. 2017.

X Neste ponto percebemos mais uma alusão aos estudos de Nestor García Canclini, que apresenta certa afinidade teórica com Jesús Martín-Barbero, podendo ser considerado, ao nosso ver, um par acadêmico, como já indicamos anteriormente.

XI Não entraremos no âmbito da representação da cultura popular por não ser o escopo deste artigo, mas

entendemos as inúmeras disputas que são constitutivas deste campo.

XII Texto original: “Y esta ambigüedad o pluri-significación de lo popular aparece porque esta da cuenta de muchas prácticas, procesos y experiencias diversas”.

XIII Não foi possível no escopo deste trabalho desenvolver uma pesquisa que adentrasse nas competências de recepção e as mediações associadas a elas, no entanto, acreditamos que os aspectos da audiência e recepção transpassam nossas percepções e contribuições neste trabalho.

XIV Dados coletados em 20 nov. 2017. Disponível em: <<http://www.citizengo.org/es/107372-dejen-emitir-papa-toda-madre>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

XV O SBT é muito ativo nas mídias sociais. Em 2010, foi a primeira emissora brasileira a ganhar o selo de autenticidade na página do Facebook (MARTINS, 2014, p. 3) e, em 2017, se tornou o maior canal de TV do mundo no YouTube, alcançando a marca de 4 milhões de inscritos. Disponível em: <<http://www.sbt.com.br/sbtnaweb/fiquepordentro/97244/SBT-se-torna-o-maior-canal-de-TV-do-mundo-no-Youtube.html>>. Acesso em: 10 nov. 2017.



***Quarto de Despejo* de Carolina Maria de Jesus:  
testemunho de uma existência condenada**

***Quarto de Despejo* de Carolina María de Jesús:  
testimonio de una existencia condenada**

***Quarto de Despejo* of Carolina Maria de Jesus:  
testimony of a doomed existence**

**Gustavo Alvarenga Oliveira Santos<sup>1</sup>**

**Palavras chave:**

Quarto de Despejo

Fenomenologia-  
Existencial

Pensamento Decolonial

**Resumo:**

Esse artigo tem como objetivo demonstrar que a obra *Quarto de Despejo* é um testemunho de uma existência condenada. Em um primeiro momento explica-se o que vem a ser a existência condenada a partir de uma crítica decolonial à ontologia fenomenológico-existencial de Heidegger e Sartre. Para tanto, recorre-se a autores do chamado pensamento decolonial latino-americano que adotam uma perspectiva de análise ontológica, mas ao mesmo tempo crítica ao eurocentrismo tradicional. Em um segundo momento, demonstra-se a articulação da narrativa de Carolina Maria de Jesus na obra *Quarto de Despejo* e a existência condenada conforme trabalhado na sessão anterior. Conclui-se que a fenomenologia-existencial, desde que descolonizada, pode contribuir para um melhor entendimento do mundo popular e subalterno latinoamericano que tem como traço característico e distinto à Europa a vivência da opressão pela via étnico-racial.

**Resumen:**

Este artículo tiene como objetivo demostrar que la obra *Quarto de Despejo* es un testimonio de una existencia condenada. Para eso en un primer momento se explica lo que viene a ser la existencia condenada a partir de una crítica decolonial a la ontología fenomenológico-existencial de Heidegger y Sartre. Para ello, se recurre a autores del llamado pensamiento decolonial latinoamericano que adoptan una perspectiva de análisis ontológico, pero al mismo tiempo crítica al eurocentrismo tradicional. En un segundo momento, se muestra la articulación de la narrativa de Carolina María de Jesús en la obra *Cuarto de Despejo* y la existencia condenada conforme trabajado en la sesión anterior. Se concluye que la fenomenología-existencial, desde que descolonizada, puede contribuir a un mejor entendimiento del mundo popular y subalterno latinoamericano que tiene como rasgo característico y distinto a Europa la vivencia de la opresión por la vía étnico-racial.

**Palabras clave:**

*Quarto de Despejo*

Fenomenología-  
Existencial

Pensamiento Decolonial

**Keywords:**

*Quarto de Despejo*

Phenomenology-  
Existential

Thought decolonial

**Abstract:**

This article aims to demonstrate that the book *Quarto de Despejo* is a testimony to a condemned existence. At first it explained what comes to the existence ordered from a colonialist critique of existential-phenomenological ontology of Heidegger and Sartre. Therefore, recourse to the authors called decolonial Latin American thought that adopt a perspective of ontological analysis, but at the same time critical to the traditional Eurocentrism. In a second step, it shows the articulation of Carolina Maria de Jesus narrative in *Quarto de Despejo* and the existence condemned as working in the previous session. We conclude that phenomenology existential, since decolonized, can contribute to a better understanding of popular and subaltern Latin American world whose characteristic and distinctive trait to Europe the experience of oppression by ethnic-racial way.

## Quarto de Despejo de Carolina Maria de Jesus: testemunho de uma existência condenada

“não há coisa pior na vida que a própria vida” CMJ

### 1. Introdução

O centenário de nascimento de Carolina Maria de Jesus em 2014 possibilitou um interesse maior pela sua obra por parte de estudiosos de diversas áreas em diferentes partes do Globo, afinal sua obra *Quarto de Despejo*, publicada em 1960 foi traduzida para 13 idiomas. O mundo ocidental, sobretudo o movimento negro dos EUA a acolheu valorizando nela a voz de uma mulher negra que sofria as contradições sociais de um Brasil que se dizia aliado com o progresso e desenvolvimento nos tempos de JK (Juscelino Kubitschek).

A obra *Quarto de Despejo* continua sendo importante para os tempos de hoje, em que, pese aos avanços sociais políticos e econômicos das últimas décadas, a desigualdade social e o abismo cultural entre as classes médias e baixas continuam bastante acentuados. Esse fato, inegável em todo o continente latino-americano, pode ser interpretado por inúmeros vieses teóricos e filosóficos, para o que nos interessa nesse artigo, compreendemos esse como uma forma de colonialidade que se dá desde o ponto de vista econômico ao sociocultural, que não permite que as nações do sul desenvolvam-se a ponto de incluir com cidadania seu contingente populacional, sobretudo os descendentes dos antigos povos escravizados ou originários do continente. A ética de uma leitura que leva em conta a colonialidade deve ser a decolonial qual seja; revisar e denunciar

a visão eurocêntrica presente nas teorias e visões de mundo que trazem implícita a naturalização da opressão sobre os povos colonizados e mesmo o esquecimento de sua alteridade, como demonstraremos na próxima sessão.

A colonialidade inaugurou uma categoria nova de opressão e anulação do Outro, a étnico-racial que marca um modo de exclusão para além da relação clássica marxista trabalhador-capitalista, ou a da clássica divisão senhor-escravo. A exclusão étnico-racial é mais profunda, pois historicamente nega ao Outro sua possibilidade de humanidade e se radica, segundo Dussel (2011) no projeto epistemológico da modernidade inaugurado por Descartes, já que anterior ao *Cogito: Eu Penso Logo Existo*, foi necessário que a Europa vivesse a afirmação de si enquanto racional que possibilitaria a colonização de outros povos, assim, *Ego Conquiro*, Eu conquisto, logo penso, logo existo, pois outros povos não pensam e não existem. Ora, se a exclusão étnico-racial está no bojo do projeto epistêmico e no espírito da modernidade, isso só ocorre porque não há modernidade sem colonialidade, ou seja, sem a anulação de vozes e rostos de outras cores que não as europeias.

É nesse sentido que *Quarto de Despejo* é tão importante pois anuncia à “sala de visitas”, metáfora dos espaços abastados da cidade, nos dizeres de Carolina, sua existência e emergência enquanto humanos que pensam e refletem sobre sua condição e reivindicam sua liberdade. Portanto enquanto a estrutura colonial persiste em nossos países, haja vista a diferença social brutal entre negros e brancos, a voz de Carolina é atual.

O que esse artigo propõe é, tomando como ponto de partida o pensamento fenomenológico-existencial, demonstrar que a obra *Quarto de Despejo*,

do ponto de vista ontológico, testemunha um modo de Ser que descoloniza o pensamento hegemônico europeu e revela uma ontologia própria, subalterna. Para isso, utilizaremos a leitura de Maldonado-Torres sobre a perspectiva ontológica do *Dasein*, proposta por Heidegger, na qual o autor propõe que do ponto de vista do colonizado algumas acepções da ontologia heideggeriana com pretensão universal, precisam ser revistas. Nesse sentido ele propõe que é necessário descrever o colonizado como um ente que, diferentemente do *Dasein*, não tem a liberdade como um *a-priori*, mas sim uma certa condenação à subjugação, sendo chamado pelo autor de *Damné*, o condenado. Assim, nas duas próximas sessões procuraremos demonstrar a ontologia do condenado e como ela é testemunhada na obra de Carolina Maria de Jesus.

## 2. A ontologia do condenado/colonizado

A existência não é um atributo inato ao humano, mas parte de uma condição que tem a liberdade como a dimensão central, já que, ontologicamente, a consciência não pode ser o que se é, mas aquilo que não é, sendo então um fazer-ser contínuo. Existência é um conceito que revela que o humano só pode ser aquilo que se faz, portanto é livre e não essencial. O limite à liberdade existencial é não poder deixar de ser livre, sendo que seríamos todos condenados a ela.

Essa concepção retirada da ontologia sartreana pode ser considerada o apogeu da doutrina da liberdade existencial e só foi possível ser formulada a partir da obra *Ser e Tempo* de Martin Heidegger. Heidegger partindo da fenomenologia de Husserl e vindo de uma tradição intelectual tomista, herdada dos seminários católicos que frequentava, dedicou-se à fenomenologia do Ser. O

que faz que com que esse pensador seja considerado um dos principais filósofos do século XX se deve ao fato de que ele reinaugura a questão do sentido do ser que havia, segundo ele, sido esquecida pelo pensamento ocidental. O sentido do ser seria redescoberto apenas se indagássemos o ente privilegiado através do qual a pergunta sobre o ser é possível, esse ente é o único cujo ser não é definido senão por ele mesmo, Heidegger o denomina *Dasein*, ser-aí, poderíamos traduzi-lo como existente, e uma análise sobre ele uma analítica que pode ir recuperar o sentido do ser pela análise da cotidianidade (*taen doxa*) esquecida pela filosofia metafísica que pressupunha o Ser como *Idea*.

O *Dasein* se dá no meio dos demais entes como uma clareira de liberdade, um espaço no qual ele constitui o ser dos entes à sua volta e se autoconstitui, temporalizando e espacializando inaugurando o mundo (*welt*). Suas flexões, dobras, se dão sob a sua condição de ser-para-a morte, sendo finito, tem um horizonte espacial finito e uma temporalidade correspondente a essa finitude. De todo modo, na tradição fenomenológico-existencial o êxtase temporal privilegiado do ser-humano, seja ele concebido ou não como *Dasein*, é o futuro. O humano enquanto não é igual aos entes, mas se faz, é um ser do porvir, que se lança em projeto para Ser, sendo essa a característica essencial em termos temporais tanto do *Dasein* heideggeriano, quanto do Para-si sartreano, que define o ser do homem.

Maldonado-Torres em um texto publicado em 2007 tece uma severa crítica à estreiteza da ontologia heideggeriana, pois nela se daria o esquecimento do Outro. O filósofo porto-riquenho recupera o pensamento de um ex-aluno de Heidegger, o filósofo judeu Levinas, que critica a totalização ontológica promovi-

da pelo filósofo alemão ao submergir a questão do Outro dentro da totalidade do Dasein, fazendo com que dessa maneira esse perdesse sua exterioridade, condição *sine qua non* para a alteridade. O ser-com é uma das flexões do Dasein, de modo que se totaliza como parte do mesmo ente e não como um Outro, propriamente. Portanto dentro de uma visão existencial, nega-se a existência de um Outro também livre, um difícil problema pouco enfrentado por Heidegger, mas central na filosofia de Levinas.

Já Sartre em *o Ser e o Nada* tratou das relações concretas com o Outro também de uma forma limitada, pois o humano nessa relação teria duas posições a de submetimento pela Indiferença, o Desejo, o Ódio ou o Sadismo ou a de domínio através do Amor, da Linguagem e o Masoquismo. A estreiteza de sua compreensão foi revista em sua segunda obra *Crítica da Razão Dialética*, na qual a liberdade se dava também no campo social e político. Na dialética entre práxis e prática-inerte, a liberdade já não é mais um atributo ontológico especial, mas um campo de disputa no qual estão envolvidos os mecanismos de poder.

Franz Fanon, psiquiatra martinicano, radicado na França, dedicou-se a, sob certo olhar fenomenológico, descrever o mundo vivido do negro colonizado, tanto na Argélia, onde trabalhou como psiquiatra e serviu à Frente de Libertação Nacional que lutava pela independência daquele país, como na Martinica e na vivência do martinicano na França, descrevendo suas próprias experiências. Seu olhar de forte acento sartreano, explicito em sua obra *Condenados pela Terra* contribuiu para que Maldonado-Torres tomasse emprestado de sua obra o termo *Damnés*, como um contraponto à pretensão de universalidade do Dasein heideggeriano. Para Maldonado-Torres (2007):

El colonizado no es un Dasein cualquiera, y el encuentro con la posibilidad de la muerte no tiene el mismo impacto o resultados que para alguien alienado o despersonalizado por virtud del “uno”. El encuentro con la muerte siempre viene de alguna forma muy tarde, ya que la muerte está siempre a su lado como amenaza continua. Por esta razón la descolonización, la des-racialización y a la des-gener-acción, en fin, la des-colonialidad, emerge, no tanto a partir de un encuentro con la propia muerte, sino a partir de un deseo por evadir la muerte (no solo la de uno, sino más todavía la de otros), como rasgo constitutivo de su experiencia vivida. Heidegger, sin embargo, pierde vista la condición particular de sujetos en el lado más oscuro de la línea de color, y el significado de su experiencia vivida para la teorización del ser y para la comprensión de las patologías de la modernidad. Ironicamente, Heidegger reconoce la existencia de lo que llama el Dasein primitivo, pero no logra conectar con el Dasein colonizado. En vez de hacer esto, toma el Hombre europeo como modelo de Dasein, y olvida las relaciones de poder que operan en la misma definición de ser primitivo. (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 143)

Por fim, o autor ainda agrega que Heidegger ignora o fato de que na Modernidade não há modelo singular de Humano, mas relações de poder que perpetuam a relação Homem e Escravo. Essas relações inauguram uma subontologia na qual a morte e a finitude, longe de ser algo tipicamente posto no horizonte do Dasein em direção a que ele vai ao encontro, assombra e se torna ordinária na experiência dos colonizados. Desse modo segundo Sofia (2015) pode se perguntar se é possível falar de Dasein “quando se trata de seres humanos que foram apropriados da possibilidade de ser próprio”. (p. 85).



Esse giro proposto por Maldonado Torres, também inspirado pelo filósofo argentino Enrique Dussel, reivindica a experiência do colonizado, esquecido pela ontologia europeia e que segundo Dussel (1973) está na base e essência do projeto de modernidade do pensamento europeu, de tal modo que não se poderia, a rigor, pensar em modernidade sem a colonialidade. A negação do Outro colonizado, operada pelo eurocentrismo traz junto o esquecimento do rosto, entendido como liberdade do Outro, do mestiço, indígena, crioulo, campesino, negro, enfim, dos que, no processo de constituição da modernidade serviram apenas como mão de obra escrava ou foram exterminados quando estavam contra os interesses do colonizador. Ao negar a existência livre desses outros, o pensamento eurocêntrico justifica de modo tácito sua exclusão e escravidão.

A experiência latinoamericana é uma experiência Outra, pois não é tematizada como livre e autônoma, nem pelos próprios latinoamericanos que se propõem a pensá-la, e que para Dussel (2011) terminam por reafirmar o eurocentrismo tornando-se “sucursaleros” do pensamento do norte. O que se propõe na Filosofia da Libertação do autor argentino é que esse rosto se mostre e reivindique seu lugar singular na história, enquanto rosto humano e não como máscara a serviço do sistema colonial que persiste na América Latina sob o modo da colonialidade.

A colonialidade é a forma com que, segundo Quijano (2007) a colonização persiste na forma de Poder, do Ser e do Saber, mesmo após a “independência” das antigas colônias. Na primeira evidenciada pelo domínio militar, político e econômico das potências do norte, na segunda vemos a ontologia europeia como a dominante e pretensamente universal, como demonstramos no caso

do Dasein e em relação ao Saber o domínio epistemológico das matrizes do pensamento europeu que inferioriza os demais. De todos esses modos, porém, interessa-nos nesse texto a forma como a colonialidade apaga o Rosto e a liberdade do Outro, negando-lhe uma existência própria, impondo-lhe uma sub-ontologia chamada por Maldonado-Torres de *Damnés*.

Para Dussel (2011) o rosto do colonizado é transformado em máscara, máscara essa que marca ontologicamente o Outro enquanto um serviçal do poder, sem identidade, história ou subjetividade. São os restos humanos que circulam pelas paisagens urbanas e rurais da América Latina que, oprimidos em sua liberdade, são condenados a não existir e quando o ousam, tendem a ser reprimidos. A base unívoca do pensamento e modo de ser europeu nega a distinção desse Outro, que não se adequa aos padrões culturais do ocidente, relegando-o a, no máximo, participar do sistema de forma subjugada pelo trabalho braçal, exaustivo e repetitivo ou relegando-o à mais absoluta marginalidade em convivência com a fome, a morte e a guerra ordinária e normalizada nos países latinoamericanos.

Essa massa homogeneizada de excluídos ora ou outra se mostra e tende a cada vez mais se mostrar, como antecipa o próprio Dussel (2011) quando afirma sobre o potencial das periferias na transformação das civilizações ao longo da história. Pensamentos e culturas antes periféricas somaram-se às do centro e o transformaram, derrubaram e inauguraram novas eras históricas, tal como ocorreu com os povos semitas em relação aos romanos e os antigos germânicos em relação aos latinos. Para o autor, os rostos livres dos povos latinoamericanos precisam aparecer para reivindicar seu lugar no sistema-mundo planetário

e assim propor-se como um distinto que coloque o sistema em movimento.

Dessas vozes das margens e das periferias do sistema-mundo, típica de um excluído sem rosto, na periferia da cidade grande, ou segundo sua própria voz, do quarto de despejo, surge a escrita de Carolina Maria Jesus que em seu diário publicado sob o título de *Quarto do Despejo* nos dá um testemunho de uma existência condenada apontando suas distinções no tempo-espço da cidade, um outro mundo que o centro apaga e esquece.

O mundo de Carolina Maria de Jesus escrito em seus diários é de uma temporalidade e espacialidade distinta ao Ser “oficial” do Dasein ao mesmo tempo que provoca a centralidade do Ser europeu ao reivindicar sua distinção e alteridade. O testemunho da vida condenada da autora nos provoca a meditar sobre a fenomenologia do vivido do *Damné*, ilustrando suas distinções.

### 3. O testemunho da Vida Condenada de Carolina Maria de Jesus

A obra *Quarto de Despejo* de Carolina Maria de Jesus emerge de um território condenado, favela do Canindé na década de 50, às margens do rio Tietê, na cidade de São Paulo. Foi descoberta por acaso pelo jornalista Audálio Dantas que, ao fazer uma reportagem sobre as condições de vida na favela, escuta em uma briga de vizinhos uma mulher ameaçando outra a “contar tudo no seu livro”. Curioso, o repórter procura saber mais sobre essa ameaça e entra em contato com Carolina que, com algum receio, apresenta-lhe seus escritos em papéis encardidos, recolhidos na rua onde trabalhava diariamente como coletora de materiais recicláveis. O jornalista se dispõe a publicar o material, a autora o titula como Quarto de Despejo, uma metáfora

ao lugar que ocupa a favela na cidade de São Paulo. Segundo Jesus (1961/2016):

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (JESUS, 2016, p.33).

Sua escrita, em forma de diário, faz referência ao cotidiano vivido por ela como moradora do quarto de despejo e que frequenta diariamente a sala de visita recolhendo o que sobra para vender. Cada fragmento escrito é titulado com uma data e traz um relato de um dia na vida de Carolina, a primeira data é 15 de julho de 1955 e a última, primeiro de janeiro de 1960, entre essas datas há alguns saltos de dias e meses. Segundo Gonçalves (2014) “Sua escrita é cotidiana, segue o ritmo dos dias que coincide com a própria construção e elaboração de uma história de seu sofrimento no cenário da favela.” (p.24). Na verdade, excetuando a história de contada de um caso amoroso, narrado nas últimas páginas, a narrativa não segue um fluxo temporal, pois cada bloco de sentido se basta em um mesmo dia. Em cada data ela narra sua lida diária em busca de alimento, seu trabalho, as relações com os vizinhos e a difícil tarefa de cuidar e educar filhos. Também aparecem reflexões sobre questões políticas, sociais e cosmológicas, como demonstraremos a seguir.

Os dias narrados por Carolina começam ao despertar, segundo (Jesus, 1961/2016): “16 de julho: Levantei. Obedeci a Vera Eunice. Fui buscar água, Fiz o café.” (p. 12); “18 de julho: Levantei as 7 horas. Alegre e contente. Depois que veio os aborrecimentos.” (p. 15); “19 de julho: Despertei as 7 horas

com a conversa dos meus filhos” (p. 17); “20 de julho: Deixei o leito as 4 horas para escrever.” (p. 21). Ao despertar, Carolina precisa se haver com o tempo e a temperatura, pois ele pode determinar seu dia de trabalho e conseqüentemente o quanto poderá comer nesse mesmo dia, segundo Jesus (1961/2016): “23 de maio: levantei de manhã triste porque estava chovendo” (p. 42); “28 de maio: Amanheceu chovendo. Tenho só três cruzeiros porque emprestei 5 para Leila ir buscar a filha no hospital. Estou desorientada, sem saber o que iniciar.” (p. 45); “31 de maio: Sabado – o dia que quase fico louca porque preciso arranjar o que comer para sabado e domingo.” (p. 47); “14 de junho... Está chovendo. Eu não posso ir catar papel. O dia que chove eu sou mendiga.” (p. 61).

A fome interfere no humor e no dia, e é descrita como uma tontura; Jesus (1961/2016): “A tontura da fome é pior do que a do álcool. A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estomago.” (p. 44), a fome também causa a ira; Jesus (1961/2016): “9 de agosto: Deixei o leito furiosa. Com vontade de quebrar e destruir tudo. Depois eu tinha só feijão e sal. E amanhã é domingo.” (p. 108) Afeta o espírito e o humor; Jesus (1961/2016): “Sempre ouvi dizer que o rico não tem tranquilidade de espírito. Mas o pobre também não tem, porque luta para arranjar dinheiro para comer.” (p. 163); a fome tem uma coloração; segundo Jesus (1961/2016): “Eu que antes de comer via o céu, as arvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos” (p. 44); e faz pensar em suicídio: “24 de julho: Como é horrível levantar de manhã e não ter nada para comer. Pensei até em suicidar. Eu suicidando-me é por deficiência de alimentação no estômago.” (p. 99); “16 de junho... Hoje não temos nada

para comer. Queria convidar os filhos para suicidar-nos. Desisti.” (p. 174).

Por outro lado a mínima nutrição traz junto o sentimento de ser alguém, segundo Jesus (1961/2016): “Quando eu faço quatro pratos penso que sou alguém. Quando vejo meus filhos comendo arroz e feijão, o alimento que não está ao alcance do favelado, fico sorrindo atoa.” (p. 49). A nutrição acompanha o humor e a luminosidade do mundo de Carolina e se sintoniza com a abertura do céu que é também abertura para a vida, já que do céu aberto depende seu trabalho e alimento; para Jesus (1961/2016): “...O céu é belo, digno de contemplar porque as nuvens vagueiam e formam paisagens deslumbrantes. As brisas suaves perpassam conduzindo os perfumes das flores. E o astro rei sempre pontual para despontar-se e recluir-se.” (p. 43).

À descrição cotidiana, visceral e imediata de Carolina se somam suas reflexões “filosóficas” sobre a fome com os seus determinantes sócio-históricos e cósmicos. A fome é para a autora uma forma de escravidão contemporânea, Jesus (1961/2016): “ E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!” (p. 32); a fome também coloca os homens em uma posição inferior à dos animais, Jesus (1961/2016): “Mas os animais quem lhes alimenta é a Natureza porque se os animais fossem alimentados igual aos homens, havia de sofrer muito. Eu penso isto, porque quando eu não tenho nada para comer, invejo os animais.” (p. 61); “Fiquei com inveja dos peixes que não trabalham e passam bem” (p. 60). Em termos políticos o comunismo pode ser uma saída para toda a sociedade, Jesus (1961/2016): “Antigamente era os operários que queriam o comunismo. Agora, são os patrões. O custo de vida faz o operário perder a simpatia pela democracia.” (p. 112). Da mesma forma Ca-

rolina reflete sobre sua condição étnico-histórica no diário do dia da abolição da escravidão, Jesus (1961/2016): "... Nas prisões os negros eram os bodes espiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos que os pretos sejam felizes" (p. 30), no entanto em outra parte de sua obra reconhece que o racismo não acabou; Jesus (1961/2016): "Fico pensando: os norte-americanos são considerados os mais civilizados do mundo e ainda convenceram que preferir o preto é o mesmo que preferir o sol. O homem não pode lutar com os produtos da Natureza. Deus criou todas as raças na mesma época." (p. 122)

Outro tema abordado por Carolina é sua condição de gênero; Jesus (1961/2016): "...Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a História do Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só lia os nomes masculinos como defensor da pátria. Então eu dizia para a minha mãe: - Porque a senhora não faz eu virar homem?" (p. 54). As mulheres são descritas como falantes, escandalosas enquanto homens menos ruidosos e mais educados; Jesus (1961/2016): "A língua das mulheres é um pavio. Fica incendiando." (p. 148). No entanto ela não quer a companhia dos homens, a única relação significativa descrita em seu diário termina mal, pois percebe que o Cigano mantinha uma relação com uma adolescente, razão pela qual quase o denuncia às autoridades.

A morte não é, para Carolina, em consonância com a proposta de compreensão do ser colonizado de Maldonado-Torres (2007), algo distante que está no fundo do horizonte existencial, mas sempre presente na possibilidade do suicídio. Nesse sentido demonstra-se que nessa forma de ser, a existência não se mostra como uma abertura ao

futuro e não tem como se projetar, mas é algo a se suportar, Jesus (1961/2016): "Hoje em dia quem nasce e suporta a vida até a morte deve ser considerado herói." (p. 102). A existência do favelado é condenada a não ter possibilidades e liberdade; Jesus (1961/2016): "Cheguei a conclusão que quem não tem de ir pro céu, não adianta olhar para cima. É igual a nós que não gostamos da favela, mas somos obrigados a residir na favela." (p. 43).

No entanto, a escrita é seu "canto" de liberdade; Jesus (1961/2016): "Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo." (p. 22). Sua escrita é também uma defesa contra um mundo que ela sente como hostil e condenado, nesse sentido ela se diferencia dos outros favelados e se eleva, ao contrário deles que usam comumente da força bruta; Jesus (1961/2016): "Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que espada. E as feridas são incicatríveis." (p. 48). Propomos que análogo ao que Heidegger chamaria de liberdade, a condição de estar-no-mundo do *Dasein*, na existência condenada, *Damné*, sugerida por Maldonado-Torres dá-se um canto de liberdade que na cansada e difícil existência de Carolina, deu-se pela via da escrita. Através do que escreve, a autora se comunica com um mundo livre, testemunhando a situação da vida na favela para a sala de visitas da cidade que não a conhece. Consciente de sua invisibilidade enquanto rosto, muitas vezes mal tratada, chamada de nega fedida, preterida no comércio, ela reivindica seu ser e sua história pela via literária, tornando-se, querendo ou não, porta-voz dos mesmos favelados de quem se defendia e por quem se sentia atacada.

Dussel (2011) entende que na medida em que o sistema-mundo permi-



tir ao colonizado mostrar seu rosto, tanto o sistema quanto o rosto se modificam permitindo a participação desse Outro, antes ignorado. Para Dussel (1994) o processo de colonização na América Latina gerou alguns tipos culturais próprios como o mestiço, o crioulo, e, no caso como entendemos o de Carolina, o marginal, que vive em um mundo à margem do centro dominante de poder. A escrita de Carolina dessa forma testemunha o Ser da margem, demonstrando suas peculiaridades têmporo-espaciais.

O êxtase temporal privilegiado no testemunho de Carolina é o presente, a urgência em comer faz com que cada dia seja vivido de forma intensa tanto no seu gozo ou no seu sofrer: comer é uma alegria, não comer um sacrilégio, por isso, mais uma vez recorrendo à condição subontológica do *Damné*, a morte está sempre à espreita, pois a fome frequentemente evoca pensamentos suicidas.

Os únicos conjuntos de relatos, dias, que apresentam algum porvir são referentes a sua breve paixão com o Cigano, com quem chega a vislumbrar um futuro do qual logo desiste. Ademais alguns relatos também dão conta do processo de publicação de seu livro. Esse último fato, possibilita um novo modo têmporo-espacial, quase que libertando o *Damné* de sua condenação. O espaço de quarto do despejo será substituído pelo da *Casa de Alvenaria*, título de outra obra que foi escrita pela autora quando, graças ao sucesso de venda de *Quarto de Despejo*, pode comprar uma casa em um bairro de classe média de São Paulo. A temporalidade futura vislumbra-se no projeto de ser escritora, agora mais reflexiva, meditativa, não tão apressada pela fome. No entanto, o sucesso de vendas alcançado por sua primeira obra não se repete, apesar dela se dedicar à escrita de um livro de poemas e composições de músicas, além disso gasta suas eco-

nomias na publicação dessas obras, as quais nenhuma editora queria bancar, assim Carolina volta a amargar a pobreza e a miséria. Escolhe, contudo, viver em um sítio na região metropolitana de São Paulo em Palhereiros. Ali recordou sua infância e os tempos de quando trabalhava no campo, no interior de Minas Gerais na cidade de Sacramento, onde nasceu, escrevendo a obra *Diários de Bibita*, a autora morre no ano de 1977.

O esquecimento da obra de Carolina Maria de Jesus que protagonizou a voz da favela coincide com o governo após o Golpe Militar de 64 que esvazia as representações e vozes populares. Se Carolina logra de início desvelar o rosto da pobreza e dos condenados, a crítica literária que questionava o verdadeiro valor de seus escritos, somado ao retrocesso cultural do país nos anos da ditadura militar, terminam por expulsar Carolina do lugar em que havia ocupado por um breve período de tempo, a sala de visitas, fazendo-a retornar ao quarto de despejo, de onde, segundo alguns, não deveria ter saído.

Dussel (2011) propõe que a inclusão do Outro periférico no centro deveria se dar de forma analética, termo que reúne um processo analógico, no qual o Outro é reconhecido como Humano análogo aos do centro junto a um processo dialético, em que a aparição do rosto do Outro possibilitaria uma mudança no sistema de modo a incluí-lo. Se nos momentos que antecederam o Golpe Militar de 64 a sociedade brasileira vivia um clima propício à inclusão dos marginalizados, o silenciamento e o mascaramento do Outro se acentuou no regime militar, desmobilizando e desempoderando as tentativas de construção de uma sociedade mais inclusiva e plural.

Carolina era o rosto dos descendentes dos povos escravizados que de-



nunciava as condições sub-humanas de miséria e fome a que estavam submetidos alertando que a escravidão não havia acabado, mas mudado de estratégia, agora se escravizava pela fome. Do mesmo modo, seus escritos sublinhavam a potencialidade e possibilidades que os marginalizados podem ter quando se unem; Jesus (1961/2016): “Se o custo de vida continuar subindo até 1960 vamos ter revolução!” (p. 130). O fato é que a revolução não ocorreu naquele tempo e várias Carolinas de Jesus continuaram existindo desde então à margem das condições dignas de humanidade. A colonialidade persistente nos países latinoamericanos naturaliza a pobreza e a exclusão, criando bolsões de condenados que vivem a morte como algo ordinário em uma temporalidade que se basta no dia a dia, sem futuro. Aterrorizar-se com a morte, valorizar a vida e projetar-se no futuro, é, segundo Dussel (2011) o caminho que liberta a existência de sua condenação, se hoje a fome não vitima tanto quanto antes, a guerra ordinária vivida nas periferias dos países latinoamericanos em função da disputa por pontos de narcotráficos, tem servido para a subalternização da existência do condenado. O Brasil, nesse caso, ocupa uma posição pouco privilegiada já que, segundo levantamento feito pela ONG Segurança, Justiça e Paz da cidade do México, entre as 50 cidades mais violentas do mundo, 21 são brasileiras e em número absoluto o país ostenta a desconfortável posição de ser o primeiro do ranking em número de homicídios.

Desde o nosso ponto de vista isso evidencia que se não houver uma mudança na estrutura colonizante à qual estamos submetidos, com políticas de inclusão étnico-raciais fazendo justiça aos descendentes dos povos colonizados, o condenado será sempre aquele que sofrerá a opressão do lugar marginal que lhe reserva o sistema-mundo

colonizador, e determinado projeto de modernidade-colonialidade. Sendo uma questão que se radica na epistemologia moderna, a luta pela inclusão desse Outro marginalizado, não deveria resumir-se apenas em uma militância política ou social, mas a um posicionamento ético obrigatório para todos os latinoamericanos, sobretudo a classe intelectual que deve, segundo o que propõem os autores do pensamento decolonial, descolonizar o pensamento. A perpetuação e naturalização da desigualdade estruturante e colonializante é algo que vitima vidas humanas que, por princípio, são análogas a quaisquer outras, como bem demonstra o testemunho desde o quarto de despejo de Carolina Maria de Jesus. Enquanto isso não ocorre a polis seguirá sendo para os condenados o que escreveu a autora; Jesus (1961/2016): “A cidade é um morcego que chupa o nosso sangue” (p. 182).

### **Considerações Finais**

As ciências sociais, bem como a psicoterapia e o serviço social, carecem de bases adequadas para um entendimento do mundo do subalterno. A fenomenologia-existencial traz um valor inestimável que é o do entendimento do vivido cotidiano da forma como ele se apresenta, prescindindo de mediadores teóricos ou metodológicos. Esse entendimento trouxe para a psicopatologia, por exemplo, uma possibilidade de leitura mais abrangente a respeito do mundo dos enfermos mentais, oferecendo subsídios para a compreensão dos modos de espacializar e temporalizar típicos de algumas patologias. Isso propiciou um ponto de vista mais humanizador no tratamento dos que padecem mentalmente, pois oferece subsídios mais compreensivos do que interpretativos que tendem a reificar as patologias e naturalizar a doença. Da mesma forma, tanto na psi-

coterapia como na prática do serviço social, a fenomenologia oferece uma visão compreensiva do vivido dos sujeitos tal como se dão, buscando suspender os prejuízos e preconceitos que porventura possam advir das ferramentas teóricas ou metodológicas.

Sem embargo, o sentido europeizante da fenomenologia-existencial no modo como universaliza certa ontologia, possibilitou, segundo a leitura de Martin-Santos (2004) sua ascensão nos setores conservadores da sociedade. A pretensão de universalidade das vivências e de certo modo de Ser, já pretendida por Husserl, termina por normalizar e naturalizar um modo de colonialidade sutil, no qual algumas ontologias, cosmovisões e formas de ser-no-mundo, subalternas ou simplesmente distintas às europeias, como o são as cosmovisões ameríndias e africanas, passam ao largo. Não por isso, mas pela tendência dos fenomenólogos a recuar no debate que foge à totalização das vivências, como são as contradições sociais, desenvolveu-se uma fissura entre teoria crítica e fenomenologia em algumas áreas do conhecimento, sobretudo no serviço social e na psicologia social.

Por outro lado, essa oposição, no nosso entender, não permite que a forma como a fenomenologia-existencial contribuiu para humanizar o atendimento à loucura, por exemplo, não possa ser aproveitada quando lidamos com populações em situações de vulnerabilidade social ou subalternizadas. O entendimento de certos modos de ser e de uma forma distinta de estar no mundo acaba sendo esquecido, em prol de uma visão, também estreita, que entende o Outro somente como um sujeito do polo dialético dominante-dominado desprezando o analógico, ou seja, o que faz desse mesmo Outro um ser-humano distinto, mas ao mesmo tempo semelhante aos

demais, aporte melhor oferecido pela fenomenologia-existencial.

Nesse sentido, os biógrafos de Carolina Maria de Jesus apontam as dificuldades que ela teve ao lidar com a chamada elite letrada, que lhe atribuiu traços de personalidade que não convinham com a sociabilidade burguesa. Do mesmo modo, a convivência com a vizinhança no bairro de classe média não foi fácil, sendo ela mesma, vítima de várias reclamações e queixas. Esses exemplos na vida da autora ilustram que, para além da garantia de direitos e visibilidade, o entendimento do encontro do mundo do Outro subalternizado com o mundo hegemônico é importante para que possa se dar o movimento analético tal como proposto por Dussel.

A fenomenologia-existencial, assim como iluminou alguns aspectos distintos do mundo dos chamados enfermos mentais, facilitando, entre outras coisas, o movimento desmanicomial na Europa e na América Latina, pode também permitir o entendimento mais justo e humano dos mundos subalternos, facilitando encontrar suas distinções e semelhanças, desde que compreenda esse mundo a partir de uma ontologia que não universalize o mundo europeu, como aponta Maldonado-Torres. Nesse sentido, o testemunho de Carolina é importante e demonstra que um dos caminhos possíveis para a descolonização passa por facilitar o devir das classes populares enquanto rosto e liberdade para que se tornem existências em vias de se libertar de sua condenação social, descolonizando-se.

## Bibliografia

DUSSEL, Enrique. 1492 *El encubrimiento del Otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. Conferencias de Frankfurt. La Paz: Plural Editores, 1994.

DUSSEL, Enrique. *Filosofía de la Liberación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

DUSSEL, Enrique. *Para una ética de la liberación latinoamericana I*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI, 1973.

FANON, Franz. *Los Condenados de La Tierra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

FANON, Franz. *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Editora Ática, 2016.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del Ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GOMÉS, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167.

MARTÍN-SANTOS, Luis. *El análisis existencial*. Ensayos (ed. José Lázaro). Madrid: Tricastela, 2004. QUIJANO, Alberto. Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000. p. 78-145.

SARTRE, Jean Paul. *Crítica da Razão Dialética*. Tomo I. Trad. Guilherme João de Freitas Ferreira. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2002.

SARTRE, Jean Paul. *El Ser y La Nada*. Tradução de Valdemar, Juan. Buenos Aires: Ed. Losada, 2006.

SORIA, Sofia. Sujeto y alteridad. In: BISET, Emmanuel et. al. *Sujeto: una categoría en disputa*. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2015. p. 65-97.

**Recebido em 30/01/2018**

**Aprovado em 27/08/2018**

---

I Brasil. Gustavo Alvarenga Oliveira Santos. Doutor em Psicologia pela Universidad de Buenos Aires. Professor Adjunto da Universidade Federal do Triângulo Mineiro/UFTM, Uberaba, Minas Gerais. Contato: gustalvarenga@hotmail.com

**Pornô Cultural: da concepção pornográfica como Indústria Cultural  
ao movimento Feminista Pornô**

**Porno Cultural: de la concepción pornográfica como Industria Cultural  
al movimiento Feminista Porno**

**Porn Cultural: from pornographic conception like Cultural Industry  
to the Feminist Porn movement**

**Flávia Lages de Castro<sup>1</sup>**

**Juliana Crespo<sup>II</sup>**

**Palavras chave:**

Pornografia

Indústria Cultural

*Mainstream*

Pornô-feminista

Contra-hegemonia

**Resumo:**

Este artigo pretende discutir a sexualidade como campo e suas disputas, abordando a categoria pornografia para entendimento de sua configuração como fenômeno social. Perpassando pela construção epistêmica de seu termo ao longo dos séculos através do olhar da sociedade Ocidental. Além disso, pretende destrinchar, principalmente, suas especificidades ao decorrer das décadas do século XX, quando se atrela à Indústria Cultural e seus desvios, sobretudo, com a pulsão do movimento feminista pornô nas artes na primeira década do século XXI, que de certa forma redimensionam o caráter comercial da pornografia e atuam como manifestação política de empoderamento e emancipação da mulher.

**Resumen:**

Este artículo pretende discutir la sexualidad como campo y sus disputas, a la categoría de pornografía para comprender su configuración como un fenómeno social. Evitando la construcción epistémica de su término largo de los siglos a través de los ojos de la sociedad occidental. Además, quiere molestar, principalmente, sus características específicas en el curso de las décadas del siglo XX, cuando se conecta a la industria Cultural y sus desviaciones estándar, en particular, con el impulso del movimiento feminista pornográfico en la primera década del siglo XXI, que de alguna manera cambiar el carácter comercial de la pornografía y actuar como manifestación política de la potenciación y emancipación de la mujer.

**Palabras clave:**

Cultura popular  
Políticas Culturales  
Edictos  
Profesionalización  
artística  
Bongar

**Keywords:**

Pornography  
Cultural Industry  
Mainstream  
Porn-feminist  
Counter-hegemony

**Abstract:**

This article intends to discuss sexuality as a dispute field, approaching the category pornography to understand its as a social phenomenon. Going through the epistemic construction of its term through the centuries through the eyes of Western society. In addition, it seeks to unravel, mainly, its specificities during the decades of the twentieth century, when it is tied to the Cultural Industry and its deviations, mainly, with the drive of the feminist pornographic movement in the arts in the first decade of the 21st century, that in a certain way reshape the commercial character of pornography and act as a political manifestation of women's empowerment and emancipation.



## **Pornô Cultural: da concepção pornográfica como Indústria Cultural ao movimento Feminista Pornô**

### **O campo da Sexualidade e suas disputas**

O conceito de campo atribui uma perspectiva de pensamento relacional, desta forma o objeto ou fenômeno é concebido em constante relação e movimento. O campo também pressupõe confronto, tomada de posição, luta, tensão, poder, já que, de acordo com Bourdieu, todo campo “é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças” (BOURDIEU, 2004, p. 22-23).

Os campos são formados por agentes, indivíduos e instituições, que criam espaços ‘microcosmos’ dotados de certa autonomia, ao mesmo tempo em que submetidos ao ‘macrocosmo’, ou seja, as leis sociais mais amplas. Para o sociólogo francês os ‘microcosmos’ jamais escapam das imposições do macrocosmo, cada campo dispõe com relação a este, de uma autonomia parcial mais ou menos acentuada.

As relações estabelecidas nesses espaços possuem diferentes possibilidades de tomada de estrutura dependendo a posição ocupada por estes agentes. Pois, é no interior dos campos que existem disputas por controle e legitimação dos bens produzidos, assim como também são estabelecidas diferentes relações e assumidas variadas posturas pelos agentes que os compõem.

O grau de autonomia de um campo aumenta à medida que este é mais bem estruturado, e para analisá-lo é preciso:

[...] saber qual é a natureza das pressões externas, a forma sob a qual elas se exercem, créditos, ordens, instruções, contratos, e sob quais formas se manifestam as resistências que caracterizam a autonomia, isto é, quais são os mecanismos que o microcosmo aciona para se libertar dessas imposições externas e ter condições de reconhecer apenas suas próprias determinações internas. (BOURDIEU, 2004, p. 21).

A resistência aos fatores externos de determinado campo depende do seu grau de autonomia, que autor denomina de capacidade ou poder de “refração”, que significa a possibilidade de transfigurar as imposições externas ao ponto de “se tornarem perfeitamente irreconhecíveis” (BOURDIEU, 2004, p. 23). Porém, o campo também pode ser ‘heterônomo’, quando as pressões e os problemas externos exercidos sobre ele são bastante influentes para sua própria configuração.

Em relação à disputa entre os agentes pertencente a determinado campo estão estreitamente relacionadas à posição que estes ocupam que são nomeadas, de acordo com Bourdieu (1983), de ‘pretendentes’, os novos que estão entrando no campo buscam sua posição, ou ‘dominantes’, aqueles já estabelecidos e que lutam para manter-se na posição alcançada.

[...] em cada campo se encontrará uma luta, da qual se deve, cada vez, procurar as formas específicas, entre o novo que está entrando e que tenta forçar o direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência. (BOURDIEU, 1983, p.89)

As atitudes dentro de determinado campo são estabelecidas de variadas maneiras, segundo Bourdieu, podendo ser aceita as normas, pela boa vontade

em relação à cultura e às regras legitimadas, e outra denominada “herética”, ou seja, contestação das regras e posições, porém é possível atitudes híbridas em ambas as posturas.

Ao abordar a sexualidade como campo, para que seja possível o entendimento de sua construção como fator sócio cultural, é possível perceber que seu ‘microcosmo’ receberam inúmeras influências de outros fatores macros, como ordenamento jurídico e religioso, e de outros campos, como da biologia, da medicina e da psicanálise, de forma bastante distinta ao longo de determinados tempo-espço. Neste sentido o campo da sexualidade se configura como um ‘heterônimo’, onde diversos agentes constroem suas formas legitimadoras muitas vezes baseados em preceitos distintos ao seu próprio campo de interesse.

Heilborn (1999) apresenta que a sexualidade deve ser percebida como esfera social, pois suas formas de abordagens, enunciações e práticas extrapolam o entendimento das diferenças individuais e perpassam diferentes roteiros sociais.

Mais do que um recurso explicativo baseado em diferenças psicológicas, essa variação é efeito de processos sociais que se originam no valor que a sexualidade ocupa em determinados nichos sociais e nos roteiros específicos de socialização com que as pessoas se deparam. (HEILBORN, 1999, p.40).

Entende-se sexo como a denominação do aparato biológico, anatômico, que se diferencia entre homens e mulheres, além das práticas e comportamentos vinculados à relação sexual, resultantes das concepções existentes a respeito. Tais diferenças são organizadas desde a concepção, porém os signos associados

a este são construídos histórico-socialmente, principalmente, no que concerne a sexualidade; a qual se compõe de acordo com as relações e identidades socialmente construídas e historicamente modeladas (MAIO, 2008, p.18).

Anthony Giddens (1993) diz que a sexualidade é uma temática que por ser essencialmente privada, poderia ser de irrelevância pública e também um fator permanente, por se tratar de um componente biológico, e como tal necessária à continuidade das espécies. Entretanto, observa também que as questões sexuais aparecem continuamente no domínio público, especialmente na atualidade, cuja sexualidade está cada vez mais atrelada a descobertas que propiciam o desenvolvimento de estilos de vida bastante variados.

Devido aos aspectos sociais, a sexualidade extrapola a preocupação individual e se torna uma questão crítica e política, tornando-se algo a ser investigado por uma análise minuciosa das rupturas históricas e dos aspectos sociológicos, que envolve “rituais, fantasias, representações, símbolos, convenções... Processos profundamente culturais e plurais” (LOURO, 2001, p.11).

É algo que cada um “tem”, ou cultiva, não mais uma condição natural que um indivíduo aceita como um estado de coisas preestabelecido. De algum modo, que tem de ser investigado, a sexualidade funciona como um aspecto maleável do eu, um ponto de conexão primário entre o corpo, a auto-identidade e as normas sociais (GIDDENS, 1993, p.25).

A crise pela busca por sentido e formas de representação sobre gênero, sexo e sexualidade emerge dentro do contexto cultural atual, segundo Jeffrey Weeks, devido às significações e a im-

portância que atribuímos esses aspectos em “(...) nossas vidas e em nossos relacionamentos, sobre a identidade e o prazer, a obrigação e a responsabilidade, e sobre a liberdade de escolha” (WE-EKS, 2001, p. 74).

Nossas definições, convenções, crenças, identidade e comportamentos sexuais não são o resultado de uma simples evolução, como se tivessem sido causados por algum fenômeno natural: eles têm sido modelados no interior de relações definidas de poder. A mais óbvia dessas relações já foi assinalada na citação de Krafft-Ebing: as relações entre homens e mulheres, nas quais a sexualidade feminina tem sido historicamente definida em relação à masculina (WEEKS, 2001, p.48).

Desta forma, de acordo com Maio, os escritos sobre sexualidade, tanto a pronúncia quanto a dicção são masculinas, formados por pessoas de classe média, branca e basicamente heterossexuais, seriam estes os agentes ‘dominantes’ do campo que de forma contundente manteve regras rígidas sobre a sexualidade, como a heteronormatividade, a monogamia e a moralidade familiar, excluindo as concorrências, sobretudo a feminina. Como Maio descreve essas regras morais que atribuem formas vexatórias contém “verdades” incrustadas que estabelecem modelos da expressão e da manifestação sexual até hoje vigentes.

Uma das “verdades” sobre a sexualidade e a vergonha da nudez dos corpos vem do entendimento sobre o que traz a Bíblia [...]. Por conta desse “descobrimento” dos corpos feito na vergonha, após um pecado (o chamado Pecado Original), podemos inferir que a expressão sexual humana não poderia ter vindo me-

nos carregada de tabus, mitos, preconceitos, contradições, que foram e vão ainda moldando as atitudes e o comportamento sexual das pessoas (MAIO, 2008, p.25).

Com a perda do sentido religioso, na sociedade moderna, de forma mais consistente e visível, a cultura passa ser a moeda de troca para os processos idealizadores, segundo Terry Eagleton (2011). Ela tem o papel de oferecer “culto, simbolismo, unidade social, identidade coletiva, uma combinação sensível de moralidade e prática espiritual”, ou seja, passa a estabelecer esses critérios homogeneizadores de forma sistêmica. Eagleton aponta que o capitalismo industrial, atrelado as suas tendências racionalizadoras e secularizantes, tem a necessidade de legitimar a si mesmo, e utiliza-se da cultura como forma “alternativa lamentável” para religião em dois aspectos:

Em seu sentido artístico mais restrito, ela é limitada a uma percentagem insignificante da população, e em seu sentido social mais amplo, é exatamente o ponto em que homens e mulheres menos estão em harmonia. Cultura, neste último sentido de religião, nacionalidade, sexualidade, etnicidade etc., é um campo de batalha feroz; de modo que, quanto mais prática se torna a cultura, menos é capaz de cumprir um papel conciliatório, e quanto mais conciliatória ela é, mais ineficaz se torna (EAGLETON, 2011, p.64).

Ao se evidenciar esses fenômenos de natureza moral e social Marilena Chauí diz que as práticas de controle social, proibitivas e permissionárias em relação ao sexo são bastante antigas, destacando que o estudo do seu sentido, as causas e efeitos são bastante recentes; tendo como marco à inserção de forma tardia da palavra sexualidade no dicio-

nário, devido a ampliação do sentido do termo sexo, que passa a se distinguir e diferenciar entre necessidade (física, biológica), prazer, (físico, psíquico) e desejo (imaginação, simbolização)” (CHAUÍ, 1984, p. 11). Se torna bastante perceptível a falta de capacidade e poder de ‘refração’ do campo da sexualidade, devido as inúmeras imposições externas, o que dificulta e muito uma separação deste campo dos demais fatores sociais.

Em consonância com o pensamento da autora supracitada, Maria Luiza Heilborn aponta que a cultura é responsável pela “transformação dos corpos em entidades sexuadas e socializadas, por intermédio de redes de significados que abarcam categorizações de gênero, de orientação sexual, de escolha de parceiros” (HEILBORN, 1999, p. 40). Desta forma, Weeks (2001) observa que os significados que damos à sexualidade e ao corpo por serem socialmente organizados, se modificam ao longo da história, de acordo com o tempo e cada sociedade.

Mesmo compreendendo que se trata de outra matriz de pensamento distinta de Bourdieu, vale ressaltar o estudo feito por Michel Foucault (1926-1984) sobre a “história da sexualidade”, pois tem sido central para as discussões sobre o corpo e a sexualidade, partindo da seguinte visão: “Não se deve concebê-la como uma espécie de dado da natureza que o poder tenta pôr em xeque, ou como um domínio obscuro que o saber tentaria, pouco a pouco, desvelar. A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico” (Foucault, 1993, p. 100).

Foucault (2008) refere-se ao fato de que até o século XVII ainda vigorava uma franqueza sexual, pois as práticas sexuais não eram escondidas em segredos; eram até estimuladas. O filósofo destaca, o que ele configura como hipótese repressiva,

posturas evidenciadas a partir do século XVII, que reduz o sexo a procriação, permitindo somente uma única manifestação possível: a sexualidade do casal monogâmico, legítimo e procriador. Encerrando de forma cuidadosa a própria sexualidade, sendo confiscada pela família conjugal e manifestada dentro de casa, com a função, inteiramente, de reprodução.

O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo.(...) Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções (FOUCAULT, 1980, p. 9-10).

Foucault evidencia que em muitos momentos houve repressão, mas propõe uma análise mais minuciosa da relação entre poder e sexualidade. O autor aponta que a dinâmica a partir do século XIX, com a inserção do discurso “médico-legal”, fatores entendidos por Bourdieu como “macrocosmos” pertencente respectivamente ao campo da medicina e ao campo jurídico, tem a capacidade de formular regramentos sociais; o que torna esse processo de dominação algo mais sutil (FOUCAULT, 1980, p. 30). Provoca ainda efeitos diversos como: a vigilância, a normatização e a constituição da sexualidade a partir do controle dos corpos das pessoas, por meio da produção e da inscrição da sexualidade, e não pela sua negação e proibição.

O excesso do controle normativo que gera excitação coletiva de curiosidade, unido a uma não proibição, segundo Leite Junior, foi um dos fatores responsáveis pelo surgimento da categoria pornografia no campo da sexualidade, no final



do século XIX, que tinha como principal objetivo visar à excitação sexual de seu público como única motivação e fim em si mesma. Entretanto, foi somente na segunda metade do século XX, especificamente na década de 1970, que a sexualidade e a pornografia passaram a ser constante pauta na vida social, tendo em vista que em diversos países, sobretudo, nos Estados Unidos obteve-se uma legislação mais permissiva, que permitiu a ascensão de inúmeros filmes, teatros adultos e sex shops.

Nestas novas mercadorias, o sexo perde sua intenção de transgressão contra as estruturas sociais vigentes e torna-se expressão da uniformização dos desejos e padronização dos prazeres (...) agora a pornografia não é mais transgressiva e questionadora, pois agora ela quer se afirmar nas atuais bases econômicas e sociais (LEITE JR., 2006, p. 64).

Nesse sentido é possível entender a categoria pornografia como uma possibilidade de 'refração' do campo da sexualidade, para uma configuração mais autônoma de suas regras. Porém, pela necessidade de sua própria visibilidade e inserção como mercadoria massiva, nota-se que os macrocosmos continuam sendo predominantes, se tratando de um campo ainda 'heterônimo'.

Surge assim uma indústria com objetivo de ampliar o público consumidor e gerar lucros, fazendo com que a pornografia de certa forma perca a intenção de transgressão da ordem estabelecida. Pois, epistemologicamente, a palavra "pornografia" se origina do termo grego *pornographos*, ou seja, escrita sobre prostitutas. Na sua concepção original, o termo se refere aos costumes, à descrição da vida e dos hábitos das prostitutas e de sua relação com os clientes (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 109).

Porém, para ser atribuída a legalidade deste gênero como indústria, os elementos deste material pornográfico eram conduzidos por padrões sexuais aceitos na contemporaneidade, tendo em vista que estes estão relacionados ao sistema de gênero dominante, que Leite Júnior chamará de "gozo legítimo", ou seja, a pornografia legal comercial *mainstream*, que corresponde a imagens de casais heterossexuais, mas também de gays e travestis todos dentro dos padrões de beleza aceitos pela sociedade (DIAZ-BENITEZ, 2009). Leite destaca também que "mais do que liberar a fruição dos prazeres, a pornografia legaliza da explícita uma padronização dos desejos e uma domesticação dos corpos talvez nunca encontrados antes" (LEITE JR, 2006, p.15).

De acordo com Preciado (2008) a pornografia é um dispositivo virtual, tendo como principal objetivo a prática masturbatória, ou seja, a capacidade de estimulação que o sistema produz independentemente da vontade própria e dos mecanismos responsáveis pela produção do próprio prazer, concluindo que a "representação da sexualidade aspira a controlar a resposta sexual do observador" (PRECIADO, 2010, p. 141). Esses novos mecanismos de imagem que impulsionaram a indústria pornô, desde o século XX demarcam, segundo Preciado (2010) e Leite Júnior (2006), a própria composição do sujeito sexuado, apresentando-se por um processo público e virtual, por isso, segundo os autores, não há como pensar sexualidade na contemporaneidade ocidental sem levar em conta as mudanças tecnológicas.

Victa de Carvalho (2006) atenta que os dispositivos eletrônicos e as experiências proporcionadas pelas Novas Mídias tornam-se um desafio para os mecanismos perceptivos e "indicam a necessidade de uma análise que privilegie o caráter processual da experiência



que se dá na inter-relação entre sujeito e dispositivo” (CARVALHO, 2006, p. 77). Ao citar Félix Guattari, a autora supracitada, identifica que esses “dispositivos de imersão” provocam alterações na concepção de subjetividade que de certa forma extrapola a “oposição clássica entre sujeito e sociedade” (GUATTARI *apud* CARVALHO, 2006, p. 78). Desta forma, esses dispositivos se tornam não somente um equipamento técnico, mas sim um “regime de fazer ver e fazer falar” (FOUCAULT *apud* CARVALHO, 2006, p. 79).

Essa necessidade de visibilidade resulta, na década de 1990, o que Annie Sprinkle chamará de pós-pornô, se intitulando precursora do movimento, atribuindo o mesmo nome em seu próprio livro “Post-Porn Modernist” que tem como objetivo incluir a performance sexual: ironia, política e feminismo, pois, essa configuração subverteria a passividade da mulher, apresentando-a como uma sexualidade forte e agressiva. De acordo com Nancy Prada (2012), o movimento feminista pornô ou pós-pornô traz como ideal o rompimento com a pornografia mainstream e promove a aceitação dos prazeres pelo público feminino, colocando como uma possível ferramenta para emancipação das mulheres.

O movimento em questão seria a tentativa de diversos agentes, sobretudo, mulheres para se inserir no campo de forma ‘herética’, ou seja, contestando como ‘pretendestes’ o que foi estabelecido durante séculos pelos ‘dominantes’. Deste modo, Preciado (2011) acrescenta que o movimento possibilita que o corpo seja pensado como se fosse composto por próteses para se desvincular cada vez mais das próteses naturalizadas, que perduraram como “verdades” únicas e absolutas, durante séculos. Essas próteses como a vagina, o peito e o pênis são “tecnologias de gênero”, construídas socialmente. Tal

concepção provoca uma possibilidade mais abrangente e múltipla de subjetividades, identificando diferentes possibilidades de prazeres, remetendo um resgate de uma estética da existência como se refere Denilson Lopes ao citar Foucault:

[...] aproxima-se mais do desejo do resgate de Foucault de uma estética da existência que associa ética e estética à medida que “o estilo é autoformação ou criação equivalente ao que chamamos uma obra de arte” [...], na busca não tanto de uma “identidade gay, lésbica ou *queer* mas de identificações momentâneas ou duráveis” [...], apontando para a morte do homem, da mulher [...] mas também da homossexualidade [...]. O andrógino, para Echavarren, é um mutante marcado pelo devir do estilo [...], abre uma outra possibilidade distinta e provocadora [...] (LOPES, 2016, p. 7).

Tal lógica vai ao encontro do pensamento da associação Orbita Diversa<sup>III</sup>, uma das militantes do feminismo pornô, que destaca que o movimento tem como principal pressuposto não evidenciar um único espectador do sexo feminino, mas reconhece a variedade de espectadorxs<sup>IV</sup> com vários gostos e preferências, questionando através das imagens as representações dominantes de “gênero, orientação sexual, raça, etnia, posição social e outros elementos determinantes da identidade de cada um”, “com objetivo de derrubar a desigualdade, papéis de gênero, heteronormatividade e homonormatividade”; promovendo diferentes possibilidades de “expressão de identidade” e “partilha de poderes” (BOLLOSAPIENS, 2013, tradução livre).

Esses ‘pretendentes’ do campo da sexualidade pontuados aqui não pretendem transformar o campo da sexuali-

dade como algo independente, mas sim utilizá-lo como ferramenta política, social e econômica para discutir e modificar as normas, regras e moralidades sociais, ou seja, utilizar do microcosmo, fazendo uso da categoria pornografia para afetar os macrocosmos.

Tal formulação de pensamento ganhou força devido a teorias pós-coloniais e teorias queer, que servem para pensar o movimento, segundo Beatriz Preciado (2011) em seu texto “Multidões *Queer*”, pois são um grito na porta dos movimentos sociais anteriores, dizendo que agora somos muitos, somos multidões, somos uma multidão sem rosto. De uma multiplicidade infinita com identidades transculturais e transitórias:

O locus da construção da subjetividade política parece ter se deslocado das tradicionais categorias de classe, trabalho e divisão sexual do trabalho a outras constelações transversais como podem ser o corpo, a sexualidade, a raça; mas também a nacionalidade, a língua, o estilo ou, inclusive, a imagem. (PRECIADO *apud* CARRILLO, 2010, p. 54).

Logo, ao se fazer referência aos modelos de controle de Foucault (2008), que também pode-se entendido pela ótica dos macrocosmos de Bourdieu, pode-se observar o feminismo pornô como resistência ao “discurso disciplinar da construção dos corpos gênero e desejos”, que segundo o autor vem se multiplicando há três séculos (FOUCAULT, 2008, p. 55); proporcionando um distanciamento a ideia de uma pornografia ligada à origem epistemológica de seu termo, além de desvincular cada vez mais a hipótese atribuída pelo senso comum de que pornografia se limita ao público masculino, o que contrasta com a pesquisa realizada pelo site Homegrown Vídeo, em 2013, que verificou que 56,9%

dos vídeos amadores são postados por usuários mulheres<sup>V</sup>. Reforçando assim, a tentativa de luta no campo da sexualidade, cujos novos pretendentes de forma “herética” tentam se inserir e modificar as regras, pois a sociedade está demandando cada vez mais diferentes possibilidades de fala e produção para a categoria pornografia como forma, sobretudo, de emancipação feminina.

### **A pornografia *mainstream* e a Indústria Cultural**

Como foi visto o campo da sexualidade se trata de um campo ‘heterônimo’ e a construção da categoria pornografia pode ser entendida como forma de ‘refração’, porém ainda baseada nos pressupostos mais amplos sociais. Sendo assim, a categoria por ter sido pensada originalmente para um público masculino se relaciona as formas como os macrocosmos posicionavam as relações de divisão dos sexos, principalmente, a forma que o campo da biomedicina-social moldou o entendimento do prazer sexual.

Thomas Laqueur (2001) descreve em sua obra ‘Inventando o Sexo’, a aventura de um médico do século XVIII que possui obsessão em distinguir morte real de morte aparente. A história conta que ele se depara com uma jovem aristocrata considerada muito bonita que foi dada como morta, sua família pediu para que um monge a velasse durante a noite, já que seu enterro ocorreria somente no dia seguinte. O monge admirado por tamanha beleza e indignado com o corpo que apresentava feições bastante vivas deixou de lado seus votos e tomou liberdade com a morta que somente o matrimônio teria permitido; envergonhado com o acontecido o monge partiu na manhã seguinte sem aguardar o sepultamento. Na hora do enterro quando a tumba estava sendo abaixada sentiram

movimentos no interior do caixão e descobriram que a moça ainda estava viva e se tratava por tanto de uma morte aparente. Tempo depois a moça descobriu que estava grávida.

Tal história fez com que o famoso cirurgião Antoine Louis chegasse à conclusão que o orgasmo feminino era irrelevante para a concepção, em 1752, modificando todo o pensamento até então sobre a concepção que antes previa “quando a semente frutifica no ato da geração (do homem e da mulher) dá-se ao mesmo tempo uma extraordinária excitação e deleite em todos os membros do corpo”. Transformando toda uma esfera de pensamentos, e colocando essa recém “descoberta” como verdade, o que abriu a “possibilidade da passividade e falta de paixão da mulher”. A psicologia-contemporânea, que apontava que “o homem deseja o sexo e a mulher deseja relacionamentos” é a inversão das noções do pré-iluminismo que, desde a Antiguidade, ligava a amizade aos homens e a sensualidade às mulheres (LAQUEUR, 2001, p. 15).

As mulheres, cujos desejos não conheciam fronteiras no antigo esquema e cuja razão oferecia pouca resistência à paixão, tornaram-se, em alguns relatos, criaturas com uma vida reprodutiva anestesiada dos prazeres carnavais. Quando, no final do século XVIII, passou-se a pensar que “a maioria das mulheres não se preocupava com sentimentos sexuais”, a presença ou ausência do orgasmo tornou-se um marco biológico da diferença sexual (LAQUEUR, 2001, p. 15-16).

Unido a essa ideia veio à construção das diferenças dos sexos masculino e feminino, entre o homem e a mulher, em distinções biológicas, mas também distinções em todo aspecto concebível “do corpo e da alma, em todo aspecto fí-

sico e moral”, “uma série de oposições e contrastes”, também transformando o pensamento que prevaleceu durante séculos, cujo os escritos de Aristóteles e Herófilo deram forças para o entendimento da existência de único sexo, sendo a “vagina como um pênis interno, os lábios como prepúcio, o útero como o escroto e os ovários como os testículos”, mantendo somente a visão de que o corpo da mulher, faltava o que os filósofos chamavam de “ falta de calor vital – de perfeição”, pois somente o homem tinham as estruturas visíveis na parte externa (LAQUEUR, 2001, p. 16-17).

No século XIX tais diferenças foram amplificadas para distinções a níveis microscópicos, no qual a psicanálise reforçava a biologia e a medicina configurando o corpo feminino como algo mais “passivo, conservador, indolente e variável” (LAQUEUR, 2001, p. 18). O que reforçava e legitimava a justificativa dos respectivos papéis culturais do homem e da mulher. Esse processo de diferenciação anatômica e fisiológica, entre o homem e a mulher, surge, segundo o autor, pois essas diferenças se tornaram politicamente importante. “A política, amplamente compreendida como competição de poder, criou novas formas de constituir o sujeito e as realidades sociais dentro das quais o homem vivia” (LAQUEUR, 2001, p. 18).

Falar sobre sexualidade é falar sobre a ordem social que ela representava e a legitimava. Para as feministas, como Catharine Mackinnon, a divisão de gênero entre homens e mulheres é causado pelas exigências sociais de heterossexualidade, que institucionalizam a dominação sexual masculina e a submissão feminina, o sexo são relações sociais que servem para a mesma coisa, ou seja, é organizada para que o homem possa dominar e a mulher submeter-se a ele.

Apesar das diferenças epistêmicas, o corpo masculino sempre foi dado como um padrão, onde somente o corpo feminino é mutável de entendimento, cuja sócio-biologia construiu uma considerável e frequente tendência misógina em grande parte das pesquisas sobre as mulheres, e a história trabalhou claramente para racionalizar e legitimar as distinções, não só de sexo mas também de raça e classe, com desvantagem para os destituídos de poder. Desta forma, não é possível escrever a história do corpo do homem e seus prazeres porque o registro histórico foi criado em uma tradição cultural onde essa história não é necessária. Mas, a construção da distinção de dois sexos se baseia claramente no processo de heteronormatividade, o que reforça os papéis sociais de ambos os sexos, sobretudo, em relação à sexualidade e o prazer.

O discurso dos conteúdos pornográficos midiáticos reforçava esses entendimentos de distinção dos sexos e seus papéis sociais, apontando a figura feminina no sentido de subserviência do prazer masculino que se tornara o ápice da temática. O gozo masculino evidenciado na narrativa como potência, poder e desfecho da trama. Já o orgasmo feminino, muito pouco evidenciado e quando apresentado em sua maioria das vezes de forma falseada, era modelado de forma fetichizada que promovesse a virilidade do homem. Os roteiros na verdade reproduziam as convencionalidades dos saberes e valores inscritos.

Não à toa esse conteúdo se expandiu em meados do século XX, onde o pós-guerra faz com que as experiências tornam-se mais individualizadas, as tecnologias de imagem tomam proporções maiores e se instaura um consumo de cultura de massa devido à 'democratização' de um tempo livre, que antes era privilégio das classes dominantes, que

atribui um tempo muito específico não só para o repouso, mas um tempo para o consumo. A pornografia se instala como dispositivo virtual (literário, audiovisual, cibernético), como representação pública, e ao se tornar "pública" implica direta ou indiretamente comercializável "aderindo todas as características da indústria cultural: virtuosidade, possibilidade de reprodução técnica [...]" (PRECIADO, 2008, p. 170-171, tradução livre).

A Indústria Cultural, termo cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, designa a situação da arte na sociedade capitalista industrial, que transforma a cultura em produto a ser consumido e por consequência apaga e neutraliza a arte erudita e arte popular, esvaziando os valores críticos e neutralizando a participação cultural, pois desencoraja o esforço pessoal de questionamento do mundo pela posse de uma experiência estética e espetacularizada, fazendo com que o público se torne uma massa homogênea, que procure apenas o conhecido, o experimentado. A pornografia *mainstream* reforça não somente as ideias que normatizam o mundo moderno, seja pela relação de poder e por pura estética, como também pelo fato que independente do seu modelo de disseminação, seja ele: audiovisual, fonográfico, fotográfico ou performático, surge para tornar a experiência sexual em algo rentável e consumido como um produto de lazer que tem a excitação como único fim em si mesma.

A pornografia na sua inserção vendável pela Indústria Cultural transforma a sexualidade, o sexo, o prazer, o gozo em formas discursivas, espetacularizadas e consumíveis, de forma homogeneizadora que atendam os interesses hegemônicos da construção da masculinidade e da feminilidade, a fim de manter de forma sistêmica um processo de dominação e controle.



Esses discursos historicizados que fazem compreender o processo e a construção social seriam os vencedores, os legitimados. Ou seja, aqueles que são construídos de forma dinâmica, como campo de luta do significar social, atrelada a correlação de forças dadas pelos agentes sociais no contexto em que vivem.

Porém, como propõe Raymond Williams (2011) esses processos estão em constante transformação e por mais hegemônico que seja determinada visão de mundo, cabe aqui destacar a misógina e o machismo, nunca consegue abarcar sua totalidade. As brechas permanecem advindas de elementos “residuais” de posições anteriormente hegemônicas ou pelo menos posições que não são contemplados pela visão predominantemente de parcelas sociais insatisfeitas com atual quadro de forças, que não se sentem representadas e que se propõem a fazer valer seu papel como agentes/sujeitos no jogo de forças dentro do processo de atribuição e circulação de significados sociais, destaque aqui para as diferentes correntes feministas.

Desta forma, a corrente feminista pornô se apresenta como um agente “emergente” no campo da sexualidade, que surge para questionar e propor alternativas, confrontando não somente o modelo de pornografia *mainstream*, mas os diversos saberes e poderes hegemônicos que prevaleceram ao longo dos séculos. Nesse campo de lutas, entre confrontos e negociação a cultura se faz e refaz, processual e dinamicamente.

### **Pornografia Feminista e o olhar sobre o Corpo da mulher**

Lato sensu a pornografia é realizada para ser vista e o ato de ver produz efeitos sobre sujeitos e produz relações de poder na medida que

por seu caráter ativo, a visão é, de todos os sentidos, talvez aquele que mais expresse a presença e eficácia do poder. Muitas das operações próprias do poder se realizam e se efetivam no olhar, por meio do olhar. É pelo olhar que o homem transforma a mulher em objeto: imobilizada e disponível para seu desfrute e consumo. (SILVA, 1999, p. 89)

Pode-se questionar, entretanto, se há uma outra forma de “ver este olhar”, se o modo pelo qual este tem sido realizado é a única maneira de existência do mesmo o que redundaria em uma impossibilidade total de haver, como exemplo e por ser o mote deste artigo, uma pornografia não objetificadora da mulher.

É possível postular a mutualidade, a horizontalidade, do olhar? É possível reivindicar o poder subversivo, rebelde, do olhar desafiante, irreverente? Será inevitável ao olhar servir de mediador apenas de relações de poder e saber que objetificam, que inferiorizam o outro? Seremos obrigados, se quisermos compensar, de alguma forma, sua tendência verticalizante, a recorrer a um sentido sabida mente mais inclinado à simetria e à horizontalidade, como o ouvir e o escutar? Perguntas similares podem ser feitas a respeito da representação. Será possível separar, de alguma forma, a representação de sua cumplicidade com o poder? (SILVA, 1999, p. 62)

Afirma Foucault (1999. p. 88) que o poder não é uma “invencível unidade”, é móvel, o que redundaria numa impossibilidade de pensar na pornografia como sendo única e possível do ponto de vista do poder de quem olha a partir da objetivação da mulher. Como de resto toda a expressão artística, inclusive agregada à indústria cultural, a pornografia é um campo em disputa, de multiplicidades



de discursos que, se tem tido mais eco e volume um viés do mesmo isso não significa que o torne imune a resistências, deslocamentos.

Dentro do movimento feminista, a pornografia, desde a década de 1970, provoca acaloradas discussões visíveis até os dias atuais. De um lado a corrente das aliadas ao feminismo radical, que empregam à pornografia uma violência contra a mulher, pois a reduzem como mercadoria. De outro as feministas pró-sexo que acreditam na liberdade sexual como um dos instrumentos mais básicos para a emancipação feminina, porém esta corrente não nega que as produções deste gênero são pouco atrativas para o público feminino, e alegam que para a pornografia se tornar libertadora seria necessário produzir conteúdos com o olhar feminista.

A pornografia é, em geral, um fazer que tem por principal consumidor homens urbanos o que acaba por dar a este material uma narrativa voltada à apreciação do público a que se destina. Este estado de coisas gerou um debate em torno do assunto que, nas décadas de 70 e 80 do século XX nos EUA teve como principal “debatedoras” feministas pró sexo e feministas anti- pornografia. As primeiras salientavam que o problema estava no uso que se faz da pornografia não dela em si, as segundas consideravam ser a pornografia uma violência contra as mulheres. A anti- pornografia partia do seguinte pressuposto:

A sexualidade é para o feminismo o que o trabalho é para o marxismo: o que é mais próprio de cada um e o que mais se tira de cada um... A sexualidade é este processo social que cria, organiza, expressa e direciona o desejo, criando os seres sociais que conhecemos como homens e mulheres, do mesmo modo como suas relações criam a sociedade... Assim como a expropriação organizada do trabalho de

alguns para o benefício de outros define uma classe – a dos trabalhadores – a expropriação organizada da sexualidade de alguns para o uso de outros define o sexo, mulher” (MACKINNON *apud* HARAWAY, 2004)

Passados quarenta anos do *boom* do mercado pornográfico, devido a maior inserção da mulher em diversos campos sociais, aliado ao surgimento das novas tecnologias e sua popularização, que proporcionaram um menor custo às produções de conteúdo informacional, na primeira década da virada do século emergiu um movimento categorizado como “*feminist porn*” ou “*pós-porno*”, que possui um campo bastante amplo de propostas inclusas na categoria. Sendo assim, a discussão ganha nova importância com a popularização do gênero, reconfigurando não apenas o mercado, mas principalmente, os discursos pornográficos e suas consequentes representações. Isso pode ser atribuído à desnaturalização da relação sexualidade/reprodução, da quebra de atribuições sociais e características psicológicas atreladas aos dois sexos se fazem importantes por considerar que “repensar as relações entre os sexos [...] é repensar as relações de dominação de um sexo sobre outro e toda a estrutura de relações sociais” (LOYOLA, 1999, p.34).

A pornografia feminista tem uma gama enorme de formas de representar, justamente para fugir das práticas homogeneizante de normatização dos corpos, tendo como principal objetivo fugir do binarismo e da construção de um gozo ou uma prática legítima. Utiliza-se de diferentes formas de artes para construir novas formas de significação do mundo, confrontando os macrocosmos estabelecidos e historicamente legitimados.

De acordo com Terry Eagleton a cultura como “sinal, imagem, significado, valor, identidade, solidariedade e au-

toexpressão” é utilizada como forma de combate político, pois segundo eles esses pontos dentro da cultura política são ligados a ideia de subjetividade. Portanto, para o autor, cultura significa o domínio da subjetividade social (EAGLETON, 2011, p. 61-62).

### Considerações Finais

A arte talvez seja, de forma paradoxal, a tradução mais simples e, ao mesmo tempo, refinada da singularidade do olhar (in)consciente de um tempo, de um lugar, de uma cultura. Uma observação mais atenta à obra de arte nos suscita o desafio de refletir sobre a forma com que os indivíduos e suas sociedades medeiam e representam o conflito entre seus mundos interno e externo. Por isso, “o prazer que extraímos da representação deve-se não apenas à beleza de que pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 14). Assim, não há dúvida quanto à dupla importância do papel da arte enquanto representação. De um lado, memória (individual e coletiva) da consciência subjetiva de um ser que se diferencia justamente pela forma com que exprime seus níveis de consciência, e de outro, a sua capacidade de comunicar valores.

Sendo assim, se torna evidente o motivo pelo qual o movimento feminista pornô, como “emergente” no campo da sexualidade, faz uso da arte, da cultura, como forma de luta simbólica e política para criar novas possibilidades de subjetividades mais democráticas, inclusivas e libertadoras. O movimento se aproveita da categoria por se tratar de um campo heterônimo para alcançar outros campos e de forma herética, confronta e questiona o *status quo*, fazendo emergir diferentes alternativas de saberes, valores e formas de pertencimento, fazendo da estética a construção de uma ética.

### Bibliografia

- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- BENJAMIN, Walter (1984). Origem do drama barroco alemão. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Brasiliense.
- BOLLOSAPIENS. ¿Qué es el porno feminista? (2013) In: *Orbita Diversa*. Disponível em: < <http://orbitadiversa.wordpress.com/2013/06/19/porno-feminista/>>. Último acesso em jun. 2016.
- BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 89-94.
- BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP, 2004.
- BRAGA, Eliane Rose Maio. “Palavrões” ou palavras: um estudo com educadoras/es sobre sinônimos usados na denominação de temas relacionados ao sexo. São Paulo: UNESP, 2008.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CARRILLO, J. Entrevista com Beatriz Preciado. *Revista Poiésis*, n. 15, p. 47-71, jul. de 2010.
- CARVALHO, Victa. Dispositivos em evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos In: *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda., 2006, p. 77-90.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: Essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DÍAZ-BENITEZ, María Elvira. *Nas redes do sexo – os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Editora Atlas, 2005.
- EAGLETON, Terry. Cultura em crise. In: *A ideia de cultura*. São Paulo: UNESP, 2011. p. 51 a 77
- FLUSSER, Vilém. *Natural: mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: Sexualidade, amor, e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

HARAWAY, Donna. "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. Cad. Pagu, Campinas, n. 22, p. 201-246, June 2004. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332004000100009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000100009&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 12 janeiro 2017.

HEILBORN, Maria Luiza. Construção de si, gênero e sexualidade. In: *Sexualidade: o olhar das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p.40-58.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 169-214.

LAQUEUR, Thomas. "Da linguagem e da carne". In: *Inventando o Sexo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LEITE JR, Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia "bizarra" como entretenimento*. São Paulo: Ed. Annablume, 2006.

LOPES, Denilson. Afetos. Estudos Queer e Artificio na América Latina. *E-Compós*, Brasília, v. 19, p. 1-16, 2016.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p.9-32.

LOYOLA, Maria Andréa (org.). *A Sexualidade nas Ciências Humanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PRADA, Nancy. Todas las caperucitas rojas se vuelven lobos en la práctica pospornográfica. *Cad. Pagano*, Campinas, n. 38, jan./jun. 2012.

PRECIADO, B. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama, 2011.

PRECIADO, B. *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.

PRECIADO, B. *Testo Yonqui*. Madrid: Editora Espasa Calpe, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 34-82.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core: power, pleasure and frenzy of the visible*. California: University of California Press, 1986.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

**Recebido em 20/08/2018**

**Aprovado em 27/08/2018**

---

I Flávia Lages de Castro. Brasil. Doutora em Sociologia e Direito. Professora do Programa de Pós Graduação em Cultura e Territorialidades - Universidade Federal Fluminense. Contato: [flavialages@id.uff.br](mailto:flavialages@id.uff.br)

II Juliana Crespo. Brasil. Mestranda do Curso de Cultura e Territorialidades da UFF, Contato: [juliana247@msn.com](mailto:juliana247@msn.com)

III Coletivo formado por 50 pessoas com diferentes graduações, formando um grupo multidisciplinar internacional, que coordena ações, militâncias e artigos sobre a temática feminista. Outras informações em <https://orbitadiversa.wordpress.com/nosotrxs/>. Última visualização agosto de 2018.

IV Atualmente faz-se uso do "x", principalmente nos meios tecnológicos para desconstruir os binarismos de gênero.

V Informações disponíveis em: <<http://www.pop.com.br/mundopop/mulher-ht/-Sabe-quem-mais-filma-e-faz-upload-de-porno-caseiro-nos-EUA--1053106.html>>. Último acesso em junho de 2016