

coleção
Singularis

VOLUME XII

MULHER, MULTIPLICIDADES E LINGUAGENS

ALINE RODRIGUES DOS SANTOS

BRUNA PLATH FURTADO
(ORGS.)

Texto e Contexto

EDITORA E LIVRARIA

copyright@2020AlineRodriguesdosSantos;BrunaPlathFurtado
COORDENAÇÃO EDITORIAL: Texto e Contexto Editora
Diretora e editora-chefe: Rosenéia Hauer
Capa: Dyego Marçal
Projeto gráfico e diagramação: Texto e Contexto Editora

S237 Mulher, multiplicidades e linguagem/ [livro eletrônico]/ Aline Rodrigues dos Santos;BrunaPlathFurtado (Org.). Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2020. (Coleção Singularis, v.12)

283 p.; e-book PDF Interativo

ISBN coleção: 978-65-990049-4-0

ISBN e-book: 978-65-88461-22-8

1. Análise discursiva 2. Feminismo. 3. Estudos da Linguagem.
I. Santos, Aline Rodrigues(Org.). II. Furtado, Bruna Plath (Org.).
III. T.

CDD: 869.4

Ficha Catalográfica Elaborada por Maria Luzia F. B. dos Santos CRB 9/986

CONSELHO EDITORIAL:

Presidente:

Dra. Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (Unicentro)

Membros:

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dra. Silvana Oliveira (UEPG)

Doutorando Anderson Pedro Laurindo (UTFPR)

Dra. Marly Catarina Soares (UEPG)

Dra. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Dr^a Leticia Fraga (UEPG)

Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

Dra. Eunice de Moraes (UEPG)

Dra. Joice Beatriz da Costa (UFFS)

Dra. Luana Teixeira Porto (URI)

Dr. César Augusto Queirós (UFAM)

Dr. Valdir Prigol (UFFS)

Dr. Luís Augusto Fischer (UFRGS)

Dra. Clarisse Ismério (URCAMP)

Dr. Nei Alberto Salles Filho (UEPG)

Dra. Ana Flávia Braun Vieira (UEPG)

*Textos submetidos à avaliação por pares, aprovados em novembro de 2020.

*Todos os direitos reservados às organizadoras.

*Os textos publicados neste livro são de responsabilidade dos autores.

*Este ebook será disponibilizado em livre acesso não sendo permitida a venda ou reprodução parcial ou total sem a autorização dos organi-



Texto e Contexto
EDITORA



Aline Rodrigues dos Santos
Bruna Plath Furtado
(organizadoras)

MULHER, MULTIPLICIDADES E LINGUAGENS

Texto e Contexto

EDITORA

coleção
Singularis

VOLUME XII

SUMÁRIO

7

Apresentação

Aline Rodrigues dos Santos

Bruna Plath Furtado

13

Capítulo 1

À margem do Cânone Modernista:
poemas (1937), de Adalgisa Nery, em face do irreparável

Sandro Adriano da Silva

31

Capítulo 2

As Sinhás em Chiquinha Gonzaga:
o discurso acerca do corpo das mulheres belas, recatadas e do lar
no final do século XIX e início do século XX

Eliane Regina Crestani Tortola

59

Capítulo 3

O Complexo de Cinderela no
videoclipe “Precious Illusions”, de Alanis Morissette

Edson Carlos Romualdo

89

Capítulo 4

Estratégias e táticas de resistência pós-colonial
em “A Girl Walks Home Alone at Night”:
um outro uso do véu

Ana Lúcia Dacome Bueno

108

Capítulo 5

A (des)(re)construção do papel da mulher nos contos de fadas:
reflexões a partir do filme “Moana”

Elisângela Costa Consentino

Karla Roberta Neumann

126

Capítulo 6

O a(r)tivismo nos modos de ver as mulheres ribeirinhas nas
fotografias de Marizilda Cruppe

Anna Clara de Oliveira Carling

142

Capítulo 7

A docilização dos corpos em cárceres femininos

Talita Carla da Silva de Oliveira

Marceli Coelho

158

Capítulo 8

As relações de gênero no ensino de língua inglesa

Aliekele Cristini da Silva

185

Capítulo 9

Shinjū: as lésbicas no Japão imperial (1925-1935)
da biopolítica à necropolítica

Jéssica Akemi Kawano Ribeiro

Roselene de Fátima Coito

205

Capítulo 10

Fluxos de minoridade:
a construção infantil e étnica em “A cor da ternura”

Aline Rodrigues dos Santos

223

Capítulo 11

Desejada, mas inatingível; alcançável, mas devastadora:
uma análise sobre a mulher na iconografia medieval

Bruna Plath Furtado

Roselene de Fátima Coito

248

Capítulo 12

Gender swap:
um olhar intertextual sobre o feminino e as relações de trabalho nos
filmes “Do que as mulheres gostam” e “Do que os homens gostam”

Edson Carlos Romualdo

Sônia Berveglieri

277

“Sobre os Autores”

APRESENTAÇÃO

Este livro reúne uma coletânea de textos que apresentam os resultados dos estudos acadêmicos desenvolvidos pelos respectivos autores ao se depararem com a linguagem nas suas mais diversas dimensões e compreensões e ao observarem, a partir dela, questões relativas à mulher. A proposta, ora apresentada, emerge pela necessidade de proporcionar um espaço de divulgação e discussão acerca das investigações que tomam lugar dentre os mais variados trabalhos que realizamos nos grupos de pesquisas dos quais fazemos parte, das disciplinas com as quais nos envolvemos, seja como discentes, seja como docentes, e das investigações que produzimos a respeito do objeto de interesse em comum.

Nesse sentido, ao compreendermos a heterogeneidade que é constitutiva do campo de investigações que se dá na intersecção dos estudos sobre a linguagem e dos estudos sobre o objeto que selecionamos como tema do livro e ao considerarmos a relevância de todas essas abordagens, na medida em que viabilizam a construção de um complexo material, direcionamos a reunião dos textos que compõem os capítulos desta obra a partir do eixo *multiplicidades* que relaciona o tópico *mulher* ao escopo de incidência da sua existência, a saber, a *linguagem*. Por esse motivo, nesta apresentação nos limitaremos a introduzir nossas leitoras e leitores aos textos que se encontrarão adiante organizados em onze capítulos.

Abrindo a sequência de textos, no primeiro capítulo, Sandro Adriano da Silva, em *À margem do cânone modernista: poemas (1937)*, de

Adalgisa Nery, em face do irreparável, nos apresenta a um sensível estudo a respeito da vida e da obra da poeta Adalgisa Nery revelando como, apesar do inegável valor literário de suas produções, conforme se demonstra ao longo do capítulo, o trabalho dela não é contemplado pelo cânone. Para tanto, o autor traça um levantamento bibliográfico acerca dos estudos literários brasileiros e investiga neles a abordagem ou não do fazer literário de Adalgiza.

No segundo capítulo, Eliane Regina Crestani Tortola, em *As sinhas em Chiquinha Gonzaga: o discurso acerca do corpo das mulheres belas, recatadas e do lar no final do século XIX e início do século XX*, motivada por seus trabalhos prévios com a dança e a partir de uma perspectiva foucaultiana de análise de discurso, investiga a objetivação do corpo das mulheres nas canções de Chiquinha Gonzaga. Para a elaboração dos resultados, a autora compõe a contextualização sócio-histórica da produção linguístico-discursiva sobre a qual suas análises incidem e em seguida apresenta os resultados de sua pesquisa.

Na sequência, tendo como base perspectivas teórico-metodológicas variadas, os capítulos terceiro, quarto, quinto e sexto elegem diferentes produções audiovisuais como corpus de análise. Sendo que, no terceiro capítulo, *O Complexo de Cinderela no videoclipe “Precious Illusions”, de Alanis Morissette*, Edson Carlos Romualdo parte da obra *O Complexo de Cinderela* (1990), da psicóloga Colette Dowling, e toma como base o desejo, que atravessa toda uma geração de mulheres, de “ser salva pelo príncipe encantado”, para analisar como se constitui a dualidade feminina no videoclipe *Precious Illusions*, de Alanis Morissette, da personagem que vive a dependência emocional do ser amado, embora seja uma mulher independente. O autor, sob as teorias dos Estudos do Texto e da teoria Polifônica de Ducrot, desvela

o complexo ser da mulher que “sonha com um romance à moda do conto”, mas questiona este desejo.

No quarto capítulo, Ana Lúcia Dacome Bueno, em *Estratégias e táticas de resistência pós-colonial em A girl walk home alone at night: um outro uso do véu*, compõe um texto em que apresenta sua investigação numa perspectiva dos estudos pós-coloniais a respeito do uso do véu islâmico na personagem principal do filme irano-americano *A girl walk home alone at night*. Neste trabalho a autora, demonstra, por meio da análise de discurso foucaultina, a contraposição da imagem do uso do véu presente na mídia e no filme em questão e defende como tal oposição possibilita visualizar as forças de resistência a um saber feminista que exclui singularidades, como as das mulheres muçulmanas.

Em seguida, Elisângela Costa Consentino e Karla Roberta Neumann, no quinto capítulo intitulado *A (des)(re)construção do papel da mulher nos contos de fadas: reflexões a partir do filme “Moana”*, elaboram uma análise discursiva acerca da personagem feminina e princesa Moana no contexto de produções cinematográficas dos estúdios Disney em que este filme se insere. Para isso, as autoras partem de uma abordagem pecheutiana de análise de discurso e mobilizam sequências discursivas do filme a partir das quais elaboram suas considerações em relação à personagem constituída na espécie de um entre lugar da compreensão de como se constitui uma princesa no universo cinematográfico da Disney, visto que ela já não é mais a donzela em perigo.

Fechando a sequência de análises sobre materialidades audiovisuais, *Gender swap: um olhar sobre o feminino nas relações intertextuais dos filmes “Do que as mulheres gostam” e “Do que os homens gostam”*, texto de Sônia Berveglieri e Edson Carlos Romualdo, observa, a partir do fenômeno Gender Swap, o papel da mulher nas materialidades fílmicas.

A intertextualidade entre os dois filmes se constrói na redefinição dos papéis masculinos e femininos, no entanto, apesar desta troca, o análise das marcas significativas deixadas na superfície textual desvelou as dificuldades que as mulheres enfrentam no universo dos altos executivos como regularidade entre as duas películas. Este trabalho mostra como este fenômeno de reconstruir grandes produções cinematográficas colocando a mulher como protagonista de papeis que eram masculinos pode, ainda, reproduzir a ótica machista.

Adiante, no sétimo capítulo do livro, Anna Clara de Oliveira Carling, com o texto de título *O a(r)tivismo nos modos de ver as mulheres ribeirinhas nas fotografias de Marizilda Crupe*, elabora uma análise acerca da produção fotográfica de Marizilda Crupe que retrata mulheres ribeirinhas da floresta amazônica. Para tanto, a autora mobiliza e descreve o conceito de a(r)tivismo que possibilita compreender o trabalho da fotojornalista tanto na perspectiva estética quanto na perspectiva política.

O oitavo capítulo deste livro foi produzido pelas pesquisadoras Talita Carla da Silva de Oliveira e Marcieli Coelho e denomina-se *A docilização dos corpos em cárceres femininos*. Nesse texto, as autoras analisam como o cárcere feminino no Brasil dociliza os corpos a partir do dispositivo da beleza. Para o desenvolvimento dessas análises as pesquisadoras se valem de uma abordagem teórico-metodológica da análise de discurso foucaultiana e, no interior dela, mobilizam conceitos como biopoder, heterotopia e função enunciativa.

Na sequência, no nono capítulo, Aliquele Cristini da Silva, em *As relações de gênero no ensino de língua inglesa*, coloca no centro das discussões o trabalho da professora e do professor no que concerne à temática das relações de gênero. Nesse sentido, a pesquisadora

toma como ponto de partida a pedagogia crítica de Paulo Freire e a compreensão de sujeito da análise dialógica do discurso para elaborar um estudo acerca dos documentos oficiais que norteiam o ensino no Brasil e que reservam espaço para o desenvolvimento de temas como o gênero social.

Em *Shinjū: as lésbicas no japão imperial (1925-1935) - da biopolítica à necropolítica*, décimo capítulo do livro, Jéssica Akemi Kawano Ribeiro e Roselene de Fátima Coito apresentam seu estudo a respeito da prática específica de suicídio duplo e amoroso denominado *shinjū*. Para o desenvolvimento das análises, as autoras estabelecem a contextualização sócio-histórica da prática registrada no Japão da primeira metade do século XX e a partir de uma perspectiva foucaultiana de análise de discurso mobilizam dois casos registrados de *shinjū* demonstrando neles a incidência de uma necropolítica.

No capítulo *Fluxos de minoridade: a construção infantil e étnica em “A Cor da Ternura”*, o décimo primeiro da ordem, Aline Rodrigues dos Santos, para analisar a constituição da subjetividade infantil e étnica da personagem Geni, elabora, sob as perspectivas teóricas de Deleuze, Guattari e Duarte, uma discussão sobre o estatuto de minoridade atribuído à literatura infantil e à literatura afro-brasileira. A autora, então, apresenta como cada autor, dentro de suas especificidades, teoriza a periculosidade das literaturas, que estão à margem, ao estabelecimento da ordem, especialmente quando fazem falar sujeitos negros e infantis. A partir disso, ela mobiliza conceitos da teoria da literatura afro-brasileira para observar a linguagem e a autoria construindo a personagem nesta obra considerada uma “autobiografia ficcionalizada”, por Conceição Evaristo.

Por último, Bruna Plath Furtado e Roselene de Fátima Coito, em *Desejada, mas inatingível; alcançável, mas devastadora: uma análise sobre a mulher na iconografia medieval*, apresentam um ensaio analítico sobre a emergência do corpo feminino em duas obras da iconografia medieval do século XIV, sendo elas *Vênus adorada por seis amantes* e *O festim de Herodes*. Para tanto, as autoras mobilizam da teoria foucaultina de análise de discurso os conceitos de proveniência e emergência que permitem observar a oposição entre dois diferentes modos de pintar o corpo de mulher no período em questão.

As mulheres e a linguagem em suas multiplicidades é o que as leitoras e leitores irão encontrar neste livro. Em cada texto é possível observar as formas como as mulheres vivem e morrem e as linguagens das quais são feitas. Evidentemente, não há como terminar esta introdução sem, mais uma vez – e quantas vezes forem necessárias – tocar na importância de escrever sobre e para mulheres. Tantas quantas são as formas de violências que incidem sobre estes corpos e existências, também são seus modos de resistência, por isso, colocar as mulheres em dizibilidade é fazer ver todas estas multiplicidades. Colocar as mulheres em dizibilidade é fazer ver os silêncios, é fazer ver a sociedade e a história.

Leitoras e eleitores, nossa expectativa, é, pois, que olhem, por mais cruel que seja, para esta sociedade, que se reconheçam nesta história. Esperamos também que se vislumbrem em novas realidades e que se percebam em suas multiplicidades a partir das mulheres que estão prestes a serem apresentadas. Pesquisadoras e pesquisadores, esperamos, por fim, que os trabalhos que compõem este livro possam auxiliar em suas pesquisas.

As organizadoras

CAPÍTULO 1

À MARGEM DO CÂNONE MODERNISTA: POEMAS (1937), DE ADALGISA NERY, EM FACE DO IRREPARÁVEL¹

Sandro Adriano da Silva (UNESPAR)



Fig. 1. Candido Portinari. *Retrato de Adalgisa Nery*, 1937.
Óleo sobre tela. 55x46. Coleção particular

Numa paralisação completa sinto o movimento das raízes da minha origem procurando alcançar o meu pensamento. O vigor da vontade sobre a integridade dos meus sentidos se esfacela na luta de analisar os vagos traços de ligação na soma de experiências, erros e ímpetos mal distribuídos durante a minha vida, que, afinal, está resumida apenas numa simples contagem de anos. [...]

(Adalgisa Nery, fragmento do romance *A imaginária*)

1. Verso do poema “Intuição”, do livro *Cantos de angústia* (1948).

Poetisa, romancista, contista, tradutora, conferencista, política e presença de destaque no meio cultural de seu tempo, nasceu Adalgisa Maria Feliciano Noel Cancela Ferreira² a 29 de outubro de 1905, na atual rua Sebastião Lacerda, bairro das Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro. Demonstrando desde a infância forte pendor e sensibilidade imaginativa e poética que emergem dos episódios que conotam várias passagens sua prosa e sua lírica, foi nessa fase de sua vida que Adalgisa recebeu o impacto da perda materna, fato que constitui matéria elegíaca em grande parte do magna de sua obra memorialística, na prosa e na poesia.

Órfã de mãe aos oito anos, a poetisa entra a partir de então numa fase de conflitos emocionais causados pelo segundo matrimônio do pai, e que vêm a culminar quando conhece o poeta e pintor Ismael Nery, um dos expoentes da arte modernista, com quem se casa em março de 1922, aos dezessete anos. Dessa união nascem sete filhos, todos homens, mas somente o mais velho, Ivan, e o caçula, Emmanuel, vingariam - os outros (inclusive um par de gêmeos) não sobreviveram além de um ano de idade. É sobre esse fundo trágico e seduzida pelo brilhantismo proporcionado pelo talento ímpar de Ismael, filho de família rica e muito católica - mas assombrado pela sinistra figura de sua mãe, retratada em seu fanatismo religioso e paranoico -, que Adalgisa, amadurece. Entre 1927 e 1929, o casal vive na Europa, ocasião em que a autora conhece artistas de vanguarda internacionais. Também data dessa época seu primeiro contato com o mundo intelectual e artístico, através de alguns artistas e escritores amigos do marido, entre os quais Aníbal Machado, Álvaro Moreyra,

2. Nota bibliográfica, a partir do texto “Nota da editora”, In: NERY, Adalgisa. *Mundos oscilantes (poesia reunida)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962, p. xiii.

Jorge de Lima, Murilo Mendes, Mário Pedrosa, Antônio Bento, Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima), Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, que a inspiraram a entrar na cena literária. Pelas circunstâncias, Adalgisa Nery acompanhou de perto os acontecimentos da famosa *Semana de Arte Moderna* e suas repercussões fora de São Paulo; e também conheceu de perto o movimento modernista europeu. Em 1927, viaja com o marido à Europa e aí permanece dois anos em convívio cultural com vanguardistas brasileiros (Villalobos) e estrangeiros (Tomás Teran, André Breton, Marc Chagall, Max Ernst entre outros modernos).

Viúva em 1934, a futura autora de *Mundos oscilantes* passa a lutar pela vida prática, trabalhando inicialmente na *Caixa Econômica Federal* e depois no *Conselho de Comércio Exterior*, mas já então seduzida pela literatura, o que redundará, afinal, em 1937, em seu livro de estreia – *Poemas* –, lançado pelo editor Pongetti, o qual teve excelente repercussão crítica. Doravante, Adalgisa passa a colaborar também em jornais e revistas do Rio de Janeiro, como *Dom Casmurro*, *O Cruzeiro* e *O Jornal*. Viaja aos Estados Unidos pela primeira vez em 1938, e dois anos mais tarde, em maio de 1940, casa-se com Lourival Fontes, então diretor do *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP). No mesmo ano, estreia no gênero conto, com um volume intitulado *Og*, e lança também seu segundo livro de poemas – *A mulher ausente*, ambos publicados pela *Livraria José Olympio Editora*, além de publicar a tradução de *O jardim das carícias*, de Franz Toussant.

Entre os anos de 1940 a 1945, acompanhando o marido em missão diplomática no Canadá e nos Estados Unidos, Adalgisa reside em Nova York, excursiona pelo país, estuda e escreve constantemente. Nesse período, nasce seu terceiro livro de poesias – *O ar do*

deserto – pela mesma editora. Em 1945, com a nomeação de Lourival Fontes para a embaixada do Brasil no México, Adalgisa passa a viver em um ambiente mais próximo do seu temperamento artístico e de sua sensibilidade. Conhece nessa época artistas como Rivera, Orozco (pelos quais foi retratada), Siqueros, e se interessa por escritores mexicanos do passado e contemporâneos. Dá conferências sobre figuras importantes da intelectualidade e arte mexicanas, como a exposição sobre Soror Juana Inés de la Cruz, que lhe valeu, da parte do governo do México, a *Águia Asteca*, primeira condecoração concedida a uma mulher.

Em 1948, já de regresso ao Brasil, Adalgisa publica *Cantos de angústia*, e em 1951 o livro que a própria autora considera sua obra poética mais amadurecida, *As fronteiras da quarta dimensão*. Em 1953 a escritora faz nova viagem à Europa, ocasião em que o editor Pierre Seghers publica em Paris uma coletânea de poemas seus, traduzidos sob o título de *Au-delà de toi*. Esse ano marca também um novo rumo em sua vida; a escritora separa-se do marido e começa a colaborar na coluna diária *Retrato sem Retoque* do jornal vespertino *Última Hora*. Com sua verve de jornalista combativa, elege-se deputada em 1960, pela legenda do *Partido Socialista Brasileiro* (PSB), no então Estado da Guanabara. Como informa Campoi (2008), sua mudança partidária, do PSB para o PTB, evidenciou a aliança mais estreita com o governo Goulart, assim como foi a cogitação de seu nome para ocupar a pasta do *Ministério da Educação* no início de 1964. Todavia, um ano após o AI-5, instituído pela ditadura militar, sua coluna no jornal é censurada e seu mandato e direitos políticos cassados. (PEREZ, 1971). Sobre a atuação da jornalista Adalgisa, na atuação política de seu tempo, Campoi (2008) afirma que

Assim, foi no contato com as fontes que constatamos posturas contraditórias da escritora: uma profissional de sucesso no jornalismo político, atividade atípica às mulheres por volta da metade do século XX, bem articulada na sua área de atuação, reconhecida pelos seus pares nacionalistas, destemida em seus ataques pela imprensa, enfim, uma mulher política e profissionalmente ativa, mas que mantinha posições conservadoras no que tange às questões de gênero. Nesse campo, Adalgisa Nery apresentou postura tradicional, contraditoriamente sua atividade intelectual e política como escritora e profissional no jornalismo, além de sua atuação parlamentar, em favor das posições nacionalistas e preocupada com os segmentos da sociedade. (p. 140).

Sem recursos próprios, Adalgisa muda-se para a casa do filho mais novo, o artista plástico Emmanuel Nery. Em 1959 publica seu mais expressivo romance, *A imaginária*, obra que hibridiza romance de formação de cunho autobiográfico e documento existencial no qual se debruça sobre a infância, suas primeiras incursões no território da literatura e a relação tumultuosa do primeiro casamento. Em 1962, reúne seus cinco livros de poesia e o inédito *Novos poemas*, em *Mundos oscilantes (poesia reunida)*; dez anos depois, publica seu último romance, *Neblina*; no ano seguinte, *Erosão*, encerra sua produção na poesia.

Em seus derradeiros anos, pobre e desamparada, sem ter onde morar, após em vida ter doado tudo para os filhos, Ivan e Emmanuel, Adalgisa passou a viver reclusa em uma casa cedida pelo amigo, o comunicador Flávio Cavalcanti, em Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro. Nessa época, deixaria registrado na última carta ao amigo:

Larguei tudo. Apenas possuo a roupa do corpo. Isso dá-me um grande alívio. Perdi o instinto de propriedade. Ontem, lendo livros que José Olympio me mandou tive uma profunda tristeza lendo “O universo de Drummond” no qual o autor analisa a poesia de Drummond dedicada a mim – Adalgisa – e no fim da análise diz o autor do livro: “Adalgisa frequenta também as obras de Murilo Mendes, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt e outros. A bela Adalgisa, notável poetisa, deixou uma forte impressão em todos esses poetas.” O que adiantou isso para minha mocidade e agora na minha velhice? Nada. Talvez eu inconscientemente tenha enganado a todos eles.

O vácuo, o tédio e o desencanto de mim mesma foi o resultado. A pior coisa da vida é possuir sensibilidade além do comum. Tu sofres e só encontras o vazio em tudo porque é um artista. Só os “artistas” medíocres são seguros de si mesmos. Encho os meus vazios rezando e pedindo a Deus que não me largue por muito tempo com vida (...) Fiquei comovida com teu convite, mas estou num convento. Perdão por não aceitar este gesto de carinho, mas não quero interromper o meu gesto de solidão, único e certo caminho que me leva ao Senhor. (NERY, 1980, n.p.)³

No romance autobiográfico publicado em 1959, *A imaginária*, que constituiu seu maior sucesso editorial, Adalgisa vale-se do *alter ego* (a personagem Berenice) e descreve como o fascínio que sentia pelo marido no início do casamento foi substituído por um verdadeiro sentimento de terror pela violência que ele podia assumir, na vida cotidiana. Assim narra sua morte:

Aquele homem tão amado por mim, a quem eu havia dado toda a frescura e beleza do meu primeiro amor, partia, desatando a vida dos sofrimentos físicos e morais [...]. Mas havia deixado sobre o meu corpo todos os desabamentos, todas as ruínas, todos os desesperos e todos os desencantos. Era um amontoado de misérias e desgostos difíceis de serem depurados pela minha idade. (NERY, 1959, p. 240).

Segundo o registro colhido por Ana Arruda Callado, em sua biografia sobre Adalgisa Nery, o testemunho de pessoas próximas fornece indícios para um cenário tétrico de opressão: diz-se que Ismael Nery, já sofrendo das crises de tuberculose, obrigava Adalgisa a beber os restos da gemada que tomava para se fortalecer; e como se abraçava a ela nos acessos de hemoptise, encharcando de sangue seu vestido. (CALLADO, 1999). É bem o que diz, analisando *A imaginária*, Affonso Romano de Sant’Anna em um ensaio sobre o “Adalgisa Nery: vampirismo masculino ou a denúncia do Pigmalião”, aquele que “sobre a alma da mulher [...] os homens têm realizado através dos

3. Carta publicada no “Jornal da Tarde” em matéria de Cláudio de Lacerda, em 16/08/1980. Acervo microfilmado depositado na Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

séculos, com naturalidade, como se toda mulher fosse uma planta ou seiva que o homem devesse sorver”. (SANT’ANNA, 2003, p. 185).

Em maio de 1976, se interna volitivamente em um asilo, em Jacarepaguá. Um ano mais tarde, Adalgisa sofre um AVC que a deixa afásica e hemiplégica. Teve um melancólico final de vida, esquecida, depois de uma existência de raras e notáveis vivências, vindo a falecer a 7 de junho de 1980, aos setenta e quatro anos.

A POETISA E O SILENCIAMENTO DA RECEPÇÃO CRÍTICA

Como sói acontecer com grande parte da literatura de autoria feminina no Brasil, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, a obra de Adalgisa Nery, permanece no limbo da historiografia literária brasileira e à margem do cânone, mesmo a autora contando com uma certa projeção e prestígio sociais à época. Se se tomar como norteadoras obras como *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, seja na primeira edição de 1970 ou na revista e atualizada, de 1994, o nome de Adalgisa Nery não consta no índice onomástico; ao contrário do poeta Ismael Nery, seu primeiro marido. Também *A literatura brasileira: origens e unidade*, de 1999, de José Aderaldo Castello, omite o nome de Adalgisa, subsumido pelo de Ismael Nery. A poetisa recebe um mínimo apontamento em *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, no volume que trata do modernismo brasileiro, escrito entre 1955 e 1968 e revista em ampliada em 1986, quando a maior parte da produção literária da autora já circulava no mercado editorial com a chancela da reconhecida editora José Olympio. No apêndice “Outros poetas”, o historiador afirma, citando Mário de Andrade, que “Adalgisa Nery (1905-1980) [...] cultuou em sua fase mais original, “uma poesia de exame de consciência”. (COU-

TINHO, 2004, apud ANDRADE, 1972, p.195). De fato, o papa do Modernismo brasileiro, analisando o segundo livro de Adalgisa – *A mulher ausente* –, estabelece comparações com *Poemas*, qualificando-o como “forte livro”, e do qual reverbera um “conceito já muito exato de poesia” (ANDRADE, 1972, p. 225). Mário de Andrade, entretanto, ainda incorre no insensível erro da crítica literária predominantemente masculina de seu tempo, o de generificar negativamente a autoria: “*A mulher ausente* ainda é, com vigor, um livro de *mulher*”. (ANDRADE, 1972, p. 227, grifo nosso). O ensaio de Mário de Andrade é de 1940, época em que ainda se atribuía à poesia produzida por mulheres um mero caráter sentimental, delicado, frágil e evasivo. Visão partilhada e aceita nos meios intelectuais, como lembra Zolin (2007), ao recuperar um fragmento do texto “Feminismo activo”, datado de 1911, do jornalista e escritor carioca João do Rio:

Eu sempre tive pelas senhoras que fazem literatura – um atemorado respeito. As relações com uma poetisa são verdadeiros desastres impossíveis de remediar, mas que o galanteio social obriga a acoroçoar. Quando a *femme de lettres* deixa o verso e embarafusta por outras dependências da complicada arte de escrever, as relações passam à calamidade. [...] *Por que escrevem essas senhoras? Ninguém o soube; ninguém o saberá. Com certeza porque não tinham mais o que fazer [...]. Mas elas escrevem, escrevem, escrevem.* (JOÃO DO RIO, 1911, apud XAVIER, 1999, p. 19).

Embora o tratamento dado por Mário de Andrade à poesia de Adalgisa Nery não denote mesmo tom agressivo e fortemente misógino de João do Rio, ambos partilham de uma “amostragem da postura crítica, extremamente discriminadora, em relação à literatura de autoria feminina, própria da ideologia reguladora da tradição canônica, essencialmente marcada pelo repúdio das diferenças”. (ZOLIN, 2007, p. 327).

Essa situação ensejará uma celeuma inclusive no valor semântico opositivo que incidirá sobre as palavras *poeta* e *poetisa*. Para além de uma questão de gramaticalidade, o conceito *poetisa* tenderia a ser recusado em função de seu sentido pejorativo, posto que a sua semântica conotava uma imagem inferiorizada da poesia de autoria feminina; algumas poet(a/isa)s, como como Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Hilda Hilst, e a própria Adalgisa Nery optariam pela forma *poeta* como um substantivo comum-de-dois-gêneros, para, a despeito de um posicionamento conscientemente feminista, marcar território e visibilidade. Cunha (1997, p. 617), em seu *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*, indica a primeira ocorrência do termo *poetisa* em 1813, reforçando, portanto, um uso quase exclusivo da designação *poeta* para representar, o gênero masculino autor de poesia. O léxico é formado por processo de derivação por sufixação, cuja palavra primitiva é *poesia*, datada, segundo Cunha (1997, p.617) do século XVI. Por conseguinte, o vocábulo *poetisa* igualmente deriva de *poesia* e não de *poeta*, não constituindo, portanto, o feminino gramatical de *poeta*. Em tese, pois, não haveria uma mitigação do valor semântico de *poetisa*. Sabemos, entretanto, parafraseando Volóchinov (2017, p. 93;94) que todo signo é ideologicamente motivado, e a palavra é dotada de uma “*onipresença social*. Pois a palavra participa literalmente de toda interação e de todo contato entre as pessoas [...]. Nas palavras se realizam os inúmeros fios ideológicos que penetram todas as áreas da comunicação social”. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 106). Aventamos, portanto, que a predileção pelo termo *poeta* configuraria uma escolha ideológica que “diz respeito aos usos efetivos da linguagem entre determinados sujeitos humanos para a produção de efeitos específicos”, como afirma Eagleton (1997), ao tratar da relação

entre linguagem e ideologia. Para o crítico, “não se pode decidir se um enunciado é ideológico ou não examinando-o isoladamente de seu contexto discursivo” (p.22), uma vez que “a ideologia tem mais a ver com a questão de quem está falando o quê, com quem e com que finalidade do que as propriedades linguísticas inerentes de um pronunciamento. (EAGLETON, 1997, p. 2).

Um exemplo sintomático de como essa questão se tornou uma aporia reside na avaliação de Otto Maria Carpeaux sobre a poesia de Cecília Meireles, num ensaio em que afirma: “A sra. Cecília Meireles não é poetisa, mas poeta: e grande poeta”. (CARPEAUX, 1960, p. 204). Intentando elogiar, mas observando um horizonte de valores da época, o crítico põe em relevo o conceito de *poeta* em detrimento de *poetisa*, reforçando uma marca de misoginia crítica e pondo à margem a condição da lírica de autoria feminina. Há, ainda, um outro elemento poético e linguístico rentável a ser considerado nessa discussão; ele diz respeito ao uso da primeira pessoa gramatical marcando o gênero do eu lírico feminino. Volóchinov (2019) vislumbra que, na poesia, “a palavra também é o ‘roteiro’ do acontecimento, pois a percepção artística competente o interpreta, ao adivinhar com precisão nas palavras e formas da sua organização as inter-relações vivas e específicas do autor com o mundo” (p. 134). Na obra poética de Adalgisa, considerando-se especialmente o livro de estreia, predomina a presença de sujeitos líricos marcados gramaticalmente na forma do feminino. Além disso, toda uma grelha semântica acomoda metáforas da condição feminina, como nas imagens do corpo, do erotismo sutil, da maternidade, da experiência místicas, como se verá adiante.

Em se tratando de obras historiográficas voltadas especificamente para o gênero lírico, a recepção da poesia de Adalgisa Nery não é diferente. Reconstituindo um percurso que vai do século XVI à contemporaneidade, *Uma história da poesia brasileira* (2007), de Alexei Bueno, a despeito da notação, “sem deixar de analisar, comentar ou ao menos classificar ou registrar as personalidades menos decisivas ou claramente secundárias” (BUENO, 2007, [orelha de livro])⁴, limita-se a uma menção à poetisa carioca. Propondo uma “história informal” da poesia brasileira, numa visada linear do século XVIII até alcançar poetas do século XXI, o recente ensaio *Percursos da poesia brasileira* (2018), de Antonio Carlos Secchin, caracterizada pelo autor como “memórias de um leitor de poesia” (SECCHIN, 2018, p. 14), também não alude ao nome de Adalgisa, não obstante a notação da orelha do livro apontar que o autor “propõe inovadoras reflexões acerca de autores esquecidos ou minimizados no cânone de nossas letras”. (SECCHIN, 2018, [orelha de livro]).

Ainda que acompanhasse de perto o movimento modernista nas décadas de 1920 e 1930, Adalgisa Nery sofreu uma forma sutil de misoginia literária, ao ser tida como uma espécie de “musa” de artistas plásticos, escritores, poetas. Nesse sentido, Santos (2016), lembra que, “admirada por Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, [...] entre outros modernistas, Adalgisa se tornou musa do círculo de artistas que frequentavam a casa do pintor Ismael Nery. (p.111). Os perfis, fotografias e pinturas feitos por Portinari e pelo próprio Ismael Nery, realçam “um ponto de fuga inabordável, hermético, que contribui para certa aura misteriosa em torno da musa, aura reforça-

4. Perrone RAC; Vargas HC. Este livro destina-se... [Orelha de livro]. Fundamentos de projeto: arquitetura e urbanismo. 2014; CALLADO, Ana Arruda. Adalgisa Nery. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

da pela própria musa, ao se apresentar nas festas e eventos com ares de *vamp*”. (SANTOS, 2016, p.112).

Embora a maior parte deles, incluindo Murilo Mendes, reconhecessem o valor literário de sua poesia, o primeiro livro de Adalgisa Nery aguardaria até 1937, para ser publicado com o título *Poemas*. Nessa obra, composta por 46 poemas, Adalgisa apresenta um eu lírico feminino que interroga, entre outras questões, sobre a condição social e existencial da mulher em um universo societal de base patriarcal - posição marcada até então de forma muito rara na poesia de autoria feminina, salvo exceções, como a de Gilka Machado (1893-1980). Liricamente emancipatória é a presença, no primeiro poema do primeiro livro, “Realejo” da primeira pessoa do discurso, trançando o estilo elegíaco que marcaria sua assinatura estilística: “[...] E tudo será entendido, porque compreendi/Morrerei na geração dos meus filhos/para me repetir na geração dos meus netos...” (NERY, 1937, p. 5).⁵

Influenciada por algumas correntes das artes plásticas, a autora recorre a imagens utópicas, ora de um passado distante, ora de um futuro sonhado, para se contrapor ao presente. Por isso, alguns críticos definem sua poesia como “uma palpitação mística” (RAMOS, 1939, p. 89) que enfrenta a vida cotidiana. Essa característica torna-se mais evidente nos livros seguintes, sobretudo em *As fronteiras da quarta dimensão*, de 1952, considerado pela própria autora como sua obra mais apurada e amadurecida. (PEREZ, 1971, p. 45). Mário de Andrade, em ensaio de 1940 à obra *A mulher ausente* salientava que Adalgisa devia ter “lugar de importância entre os nossos poetas, com o forte livro dos ‘Poemas’”(1972, p. 227). O crítico e papa do Mo-

5. Mantemos a grafia da edição referendada.

dernismo via que nessa obra “a originalidade era mais uma contingência, transpondo em feminilidade violenta [...] de valores líricos” e “muito notável no fulgor mulheril” (ANDRADE, 1972, p. 227;230) e a aproximava poetas expressivos desse período.

Em linhas gerais, *Poemas* traz algumas das marcas que serão constantes na lírica adalgisiana. O tom elegíaco comparece em grande parte dos poemas, como em “Cemitério Adalgisa”: “Moram em mim/ Fundos de mares, estrelas-d’alva,/ Ilhas, esqueletos de animaes,/ Nuvens que não couberam no céu,/ Razões mortas, perdões, condenações,/ Gestos de amparo incompleto,/ [...] Vida e morte,/ Terra e céu,/ Podridão, germinação,/ Destruição e criação!” (NERY, 1937, p.69;70). Nutridos de melancolia e angústia são os poemas “Concebi no templo” e “Eu me falo”. No primeiro, os dramas de uma visão da maternidade sacralizada – um rastro biográfico do luto pelos natimortos do primeiro casamento -, como nos versos “Concebi com o pensamento nos vitraes/E meus filhos têm a visão somnolenta e humida./ Concebi me asphyxiando no cheiro de incenso e myrra/E meus filhos têm a quentura das bençãos e o prazer dos [perdoados.” (NERY, 1937, p. 81). Outros versos do mesmo poema, como “Concebi ensurdecida pela musica dos órgãos/E meus filhos têm a volupia dos sentidos e a mystica da [carne”. [...] (p. 81), conferem um viés místico ao exercício de uma *memória imaginativa*, que emerge da experiência do passado e uma repetição afetiva que engloba estados emocionais do eu lírico, criando um elo entre memória e consciência e a presentificação do passado.⁶

6. Bergson (1999) propõe que passado e presente são dimensões do tempo em constante interação. O reconhecimento de uma imagem ou afeto de algo que se encontra no passado não se faz notar apenas pela associação entre uma percepção do tempo presente e uma ou mais imagens ou sentimentos em contiguidade com elas. Para o filósofo, o presente opera

No segundo poema, os versos “Meu pensamento levantou-se do meu nascimento/E escondeu-se atrás do meu corpo/ [...] Dei todo o volume da minha angustia/Para o que vai nascer poeta. [...] /Meu pensamento fora do meu limite/Ajuda-me a construir o Bem e o Mal.” (NERY, 1937, p. 59), apontam para um sujeito lírico cindido pela angustia, bem como reforçam a metáfora da maternidade aludindo ao estado de espírito da poetisa como essência do ato criador. No poema “Eu me maldigo”, a ideia da culpa configura uma visão feminina do enquadramento social e existencial sofridos pelo eu lírico angustiado, como nos versos: “Que estalem nos céus os trovões, os relâmpagos,/Que as nuvens se estilhacem/E as montanhas se rachem./Que as estrelas se embaciem/E o sol se apague para que meu corpo não tenha sombra.” (NERY, 1937, p. 11).

O sopro metafísico e a mística que a filiariam a uma vertente da poesia beatífica e espiritual da qual comungavam autores como Murilo Mendes, Jorge de Lima, Lúcio Cardoso, Augusto Frederico Schmidt, o primeiro Vinícius de Moraes e Cecília Meireles (MELLO, 2009), comparecem especialmente no poema “Deus me pede emprestada”, como nos versos: “Me em nuvens,/Subo com os ventos,/Risco o céu com a luz da minha cabelleira,/Derreto-me nos mares, chego a todas as praias,/E abraço todos os povos dia e noite. [...]. (NERY, 1937, p. 65). Esta mesma verve também se presentifica em “Durante e depois da vida”, na confissão direta do eu poemático: “Emquanto eu viver/Meu pensamento será teu./Enquanto eu viver/Não precisarei me banhar na luz das madrugadas porque a minha aurora és tu./As minhas dores e as minhas alegrias te pertencem

de forma a sempre deslocar o passado, o que significa que este último se reconstitui a cada experiência vivenciadas.

cerão/Emquanto viver.” [...]. (NERY, 1937, p. 73). Em “Poema apocalíptico”, acentua-se a alegoria escatológica: “O olhar do Senhor, mais forte do que o sol,/Foi collocado em jato sobre a mancha negra/Que os homens agrupados formavam na superfície. [...] Todas as águas se encolheram num canto do globo/E o fundo dos mares ficou nu e publico/como o pecador no Eterno./[...] Só houve a luz dos olhos do Senhor/Que se transformando em sangue/Afogou a maldição/Que tentou ser maior que a Redenção.” (NERY, 1937, p. 74). Também em “Meu *De profundis*” e “Tu me glorificarás” o tom declamatório e por vezes profético alia a força poética à força mística, fundindo confissão e poesia num único movimento. Destacam-se energia de versos elaborados com simplicidade sem correção, num estilo bíblico, entre a dicção sapiencial e o tom profético, dos quais se depreende um esquema elaborado pela predominância de formas paralelas, como se vê, respectivamente, nos versos: “Senhor! Acode-me na profunda tristeza de minha alma,/No doloroso cansaço de meus sentidos/Que me fazem insensível á grandiosidade de Tuas criações. [...]” (NERY, 1962, p. 25); e “Um dia o céu se recolhêrá como um livro que se enrola,/Os montes se moverão de seus logares,/O sol se tornará negro e alua como sangue,/Os homens se esconderão nas cavernas e dirão aos rochedos:/[...] Cahi sobre nós! [...]” (NERY, 1937, p. 36).

Nessa passada em revista, é possível vislumbrar, portanto, duas linhas que tracejam o livro de estreia de Adalgisa. Uma que se ancora num confessionalismo sutil sobre o estatuto do feminino, esborrando os limites entre a autobiografia e o lirismo, ao tomar como aporte a representação das relações de gênero na sociedade brasileira do início do século XX, e sobre a qual incidem o silenciamento ou,

no mínimo, o escamoteamento da escritora do rol dos atores do Modernismo de que foi “musa inspiradora”. A outra, vinculada à “renovação da literatura cristã, que nos anos 30 [...] dá livre modulação à mensagem religiosa” (BOSI, 2013, p. 479), interroga-se sobre a temporalidade, a finitude, a morte e a transcendência como evocação de um imaginário metafísico, que marcou toda uma geração de poetas da qual Adalgisa foi contemporânea. Cabe lembrar, ainda que de relance, a concepção de poesia metafísica como um campo temático que se volta para duas perspectivas de compreensão: ora a um conteúdo iminentemente teológico, ora para uma perspectiva ontológico-filosófica; em outras palavras, na primeira concebe-se e procura-se conceituar uma ideia de divindade como essência do ser e do mundo; na segunda, opera-se uma investigação de cunho “científico” ou formal, que busca conceituar o Ser, a partir da dualidade entre Ser e ente, essência e a aparência. (SON, 2002, p. 8). A lírica adalgisiana, aventar afirmar por sondagem, alude à primeira concepção, embora o confessionalismo salvífico de base cristã não a exima de um certo estado de angústia, como apontamos brevemente, uma vez que, para Zambrano (1987), “la angustia parece ser la raíz originária de la metafísica”. (p. 86). O questionamento sobre o Ser – instigantemente antropologizado no feminino -, a afirmação da transcendência e da deidade, a busca (e o reconhecimento) de um sentido para a existência, em seus estados doridos, bem como para a morte; a noções de finitude e eternidade, corpo e alma, como impasses atemporais, serão alguns dos matizes da poesia de Adalgisa Nery, a partir da “transformação das visões místicas em metáforas naturalistas, tomadas ao mundo sensível, e a transformação dos sentimentos eróticos em alusões metafóricas, tomadas ao mundo religioso”,

como aponta Carpeaux (1960, p. 199), ao tratar da estética *wit* dos chamados *metaphysical poets*.

O primeiro livro de Adalgisa Nery revela-se dotado de muita intensidade na revelação dos grandes conflitos experienciados que estarão figurados no substrato desta lírica inaugural pela poetisa, este ser que se dilacera em de apaziguamento na transcendência. Um diálogo com o plano sagrado, e essa busca premente em toda sua trajetória poética, fazendo com que o apelo metafísico transite pelo terreno místico, simbólico, humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. “A mulher ausente”. In: _____. **O empalhador de passarinho**. 3.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 227-230.
- BERGSON, Henry. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.
- CALLADO, Ana Arruda. **Adalgisa Nery**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- CAMPOI, Isabela Candoloro. **Adalgisa Nery e as questões políticas de seu tempo (1905-1980)**. 2008. 269f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, 2008.
- CARPEAUX, Otto Maria. A luz da perfeição. In: _____. **Livros na mesa**. Rio de Janeiro: São José, 1960.
- CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira**: origens e unidade. Vols. 1, 2. São Paulo: Edusp. 1999.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Volume 5. 7.ed. rev. atual. São Paulo: Global, 2004.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Edunesp: Boitempo Editorial, 1997.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A poesia metafísica no Brasil. In: _____. (Org.). **A poesia metafísica no Brasil: percursos e modulações**. Porto Alegre: FAPA – Faculdade Porto-Alegrense, 2009, p. 11-34.

NERY, Adalgisa, “Intuição”. In: _____. **Cantos de angústia**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1948, p.

_____. **A imaginária**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959.

_____. **Mundos oscilantes** (poesia reunida). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962, p. xiii.

_____. **Poemas**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1937.

PEREZ, Renard. Adalgisa Nery. In: _____. **Escritores brasileiros contemporâneos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

RAMOS, Guerreiro. O sentido da poesia contemporânea. In: Cadernos da Hora Presente, n 1, maio de 1939, p. 86-103.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Vampirismo masculino ou a denúncia de Pigmalião”. In: _____. **O que fazer de Ezra Pound**. Rio de Janeiro: Imago, 2003, p. 185-194.

SANTOS, Marcelo. A musa desdobrada: trajetórias do eu ao outro na obra de Adalgisa Nery. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p.111-126, jan./jun. 2016.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Percursos da poesia brasileira**. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Editora da UFMG, 2018.

SON, Mihae. **La quête méthaphisique dans la poésie moderne – des années 1920 aux années 1960**. Villeneuve d’Ascq, France: Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas**. Trad. Sheila Grillo; Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad. Sheila Grillo; Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, C. (Org.). **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 15-22.

ZAMBRANO, María. **Filosofía y Poesía**. Ediciones de a Universidad de Alcalá de Henares. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1987.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2007, p. 327-336.

CAPÍTULO 2

AS SINHÁS EM “CHIQUEINHA GONZAGA”: O DISCURSO ACERCA DO CORPO DAS MULHERES BELAS, RECATADAS E DO LAR NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

Eliane Regina Crestani Tortola (UFPEL)

INTRODUÇÃO

Meu interesse em investigar o corpo das mulheres em Chiquinha Gonzaga deu-se em decorrência das minhas experiências formativas com a dança e com as questões de gênero a partir da minha atuação no campo da educação física. Pensar modos de objetivação do corpo das mulheres em letras de músicas de diferentes tempos históricos provocou em mim questionamentos acerca das verdades impostas ao feminino na contemporaneidade. Tal reflexão levou-me às canções de Chiquinha Gonzaga, cuja letra das músicas favorece a análise do discurso acerca da gestualidade dos sujeitos em sua época e no tempo presente, notadamente no que se refere às mulheres constituídas nas regularidades discursivas, nas rupturas e na ordem em que os discursos aparecem e circulam, orientando análises em relação ao que é dito acerca do corpo feminino no decorrer da história (FOUCAULT, 2008).

Chiquinha Gonzaga foi uma mulher que rompeu com o verdadeiro de sua época. Seu papel na sociedade do final do século XIX e início do século XX foi marcado pelo seu protagonismo no campo artístico. Ela foi a primeira mulher a compor música e reger uma orquestra no Brasil e enfrentou uma sociedade patriarcal, buscando sua sobrevivência e desenvolvimento da arte no país. Sua história de vida, suas canções, as notícias de seu tempo, se constitui materialidade profícua para refletir sobre o que é ser mulher na contemporaneidade.

Apesar da existência de vasta produção voltada para essa personagem da música popular brasileira (FERNANDES, 1995; DONATO, 2008; MARCÍLIO, 2009; VERZONI, 2011; CÉSAR, 2013; GOMES, 2018), não há estudos que tratem do corpo das mulheres discursivizado em suas canções, o que me levou a analisar a construção discursiva acerca do corpo belo, recatado e do lar em obras musicais de Chiquinha Gonzaga, sendo este o recorte de um estudo amplo¹, que me permitiu identificar regularidades, rupturas e discursos de resistência resultantes de objetivações do feminino.

Logo, a análise aqui empreendida é apresentada em três momentos. No primeiro deles, descrevo a escolha da base teórico-metodológica, identificando os elementos que as constitui bem como as escolhas conceituais. Em seguida, apresento as condições de emergência dos enunciados, constituídas pela popularização da música brasileira na figura de Chiquinha Gonzaga, como acontecimento discursivo. E, por fim, a análise desenvolvida acerca dos

1. Este texto é um recorte de tese de doutorado, defendida por mim em Fev/2018, por meio do Programa de pós-graduação associado em educação física UEM/UEL, intitulada “O corpo das mulheres em Chiquinha Gonzaga: entre regularidades, rupturas e discursos de resistência”.

enunciados que objetivam as mulheres belas, recatadas e do lar que emergem das canções da maestrina, como possibilidade de reflexão sobre o que é ser mulher hoje.

OS ESTUDOS DISCURSIVOS FOUCAULTIANOS COMO FERRAMENTA PARA PENSAR O CORPO DAS MULHERES EM OBRAS MUSICAIS

A escolha pelos estudos discursivos foucaultianos, para este estudo, deu-se pela possibilidade de trânsito dessa perspectiva teórico-metodológica por diversas áreas do saber, já que o campo de conhecimento ao qual pertencço é a educação física, que desenvolve, desde a década de 1980, pesquisas acerca do corpo tendo como base as ciências humanas e sociais, como ruptura à hegemonia das ciências médicas e biológicas que, até então, legitimavam os estudos acerca do corpo na área. Michel Foucault é referência em muitos estudos desse campo, uma vez que “o corpo, um belo dia, veio bater à porta” e “Foucault é um daqueles, aquele talvez, que mais a escancarou” (COURTINE, 2013, p. 12). As reflexões foucaultianas levam-me a pensar o corpo atravessado por saberes e poderes. Courtine (2013, p. 17) defende que é “[...] em grande parte à obra foucaultiana que se deve ao enraizamento inicial do corpo no discurso das ciências humanas”.

Os estudos foucaultianos, envolvendo discurso e sociedade, auxiliou-me na reflexão acerca da objetivação do corpo das mulheres, de modo a pensar em que condições algo foi dito sobre esse corpo situado em um *a priori* histórico (FOUCAULT, 2008) e como esse corpo constituiu-se discursivamente em uma dada sociedade. Ao

questionar “quem somos nós hoje?”, Foucault (1995) busca problematizar a constituição do sujeito, do seu saber e das relações de poder exercidas pelos indivíduos na atualidade. Logo, seu pensamento provoca-nos a refletir o corpo na contemporaneidade por meio de suas descontinuidades históricas, e os enunciados acerca desse corpo – especificamente o corpo das mulheres – que circulam em uma dada sociedade e que obedecem a regimes de verdades ou que as rompem, em consequência dos saberes e poderes que as produzem.

Para a análise empreendida aqui, foram mobilizados conceitos presentes em obras foucaultianas desde sua fase arqueológica à fase genealógica. Foi necessário, em um primeiro momento, recorrer à leitura do arquivo, que, segundo Foucault (2008, p. 147), “é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”. Logo, busquei analisar o que há de enunciação sobre o corpo das mulheres em Chiquinha Gonzaga, no período que corresponde o final do século XIX e início do século XX, como forma de organização da materialidade discursiva.

Considerando a raridade, a exterioridade e o acúmulo (FOUCAULT, 2008) dos enunciados efetivamente ditos acerca do corpo das mulheres nas obras de Chiquinha Gonzaga, busquei, na eleição da série enunciativa, observar nas músicas de Chiquinha os enunciados em sua raridade e aqueles que se multiplicam em diversas sequências linguísticas, lançando mão de diferentes vocabulários. Procurei identificar os eventos que são externos ao texto por meio dos enunciados que constituem-se de múltiplas temporalidades, com diversas vozes disputando espaço na sociedade o tempo todo e enunciando acerca do corpo das mulheres. Entendendo que há cortes, quebras, mudan-

ças, inversões, e que as coisas transformam-se o tempo todo, especialmente as posições que os sujeitos ocupam e os lugares de onde eles enunciam. Além disso, procurei por um campo associado de memória a partir de um determinado acúmulo, àquilo que nos leva a recordar uma outra enunciação que nos remete ao corpo de mulher, procurando o modo de existência que, de acordo com Foucault (2008, p. 140) “[...] pode caracterizar os enunciados, independentemente de sua enunciação, na espessura do tempo em que subsistem, em que se conservaram, em que são reativados, e utilizados”.

Desse modo e entendendo que não é possível descrever o arquivo em sua totalidade, reuni a série enunciativa constituída de nove obras musicais, dentre as 33 canções analisadas no estudo doutoral, produzidas pela compositora e seus pares autorais, entre as décadas de 1880 e 1920. Tais canções estão disponibilizadas no site² oficial da maestrina e nelas, após leitura minuciosa, observando-se a raridade, a exterioridade e o acúmulo dos enunciados sobre o corpo das mulheres, identifiquei o referencial por meio da seleção de canções que fizessem menção às mulheres³ a partir de enunciados que caracterizassem seus corpos, suas ações, seus gestos e afetos e que se relacionasse com o acontecimento da popularização da música brasileira na figura de Chiquinha Gonzaga.

O que proponho é a compreensão de práticas discursivas que sugerem que a mulher seja caracterizada de certo modo e não de outro, em um determinado tempo histórico, possibilitando observar

2. Disponível em: <<http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/>>.

3. Entende-se, nesta pesquisa, o corpo das mulheres como um corpo cultural, portanto, não será distinguido aqui o corpo da mulher transgênero ou cisgênero, podendo ser todo e qualquer corpo de mulher, uma vez que, no Brasil, a temática da transição de gênero deu-se a partir dos anos de 1980 (LEITE JR, 2008).

regularidades que emergem na contemporaneidade. Nessa empreitada, procurei reunir o conjunto de textos que se relacionam com o acontecimento discursivo, os enunciados dispersos que falam sobre esse corpo, considerando os dispositivos de poder que atravessam os discursos, acionando falas e gestos, enunciados que circulam em uma dada sociedade, constituindo uma formação discursiva acerca do corpo da mulher que é produzida em uma determinada condição de possibilidade em que o poder circula, fazendo os sujeitos falarem sobre alguma coisa de um jeito e não de outro. Esses são os enunciados que persegui, buscando quais dispositivos de poder os atravessam e os fazem emergir como discurso em sua historicidade.

Entendendo que Foucault (2008) trata a pesquisa histórica por meio da descontinuidade, da escavação do saber e da análise de cortes arqueológicos, a enunciação acerca do corpo das mulheres analisada aqui está situada no recorte temporal datado no final do século XIX e início do século XX, e mescla-se às diferentes posições de sujeito ocupadas por Chiquinha Gonzaga. Considerei como relevante, ao estar diante de uma formação discursiva como a os estudos do corpo, em específico do corpo das mulheres, pensar que, no conjunto de enunciados que trata da objetivação desses corpos, há enunciados ditos, em outros tempos, de outra forma e, até, em outros discursos que podem não ter relação com os estudos do corpo, mas que estão ali, fazendo parte da constituição daquele discurso encontrado. Ou seja, ao falar do corpo das mulheres em suas diversas objetivações nas músicas de Chiquinha Gonzaga, é possível percorrer um registro de memória de outros enunciados acerca desses corpos, mas ditos de outro modo, em outros lugares, como ouve-se nos discursos midiáticos ou nas músicas contemporâneas, o que me leva a recorrer ao domínio

associado, ou campo associado (FOUCAULT, 2008), em que um discurso do passado é reatualizado para um discurso contemporâneo.

Logo, para a análise empreendida, reuni um conjunto de enunciados, formei um quadro enunciativo e realizei a descrição desse quadro em que os enunciados estão dispersos, mobilizando o conceito de enunciado, dispositivo, objetivação, relações de poder, acontecimento, ruptura, regularidade e resistência, por meio da análise histórica foucaultiana, considerando as transformações, as emergências, as discontinuidades, as rupturas e as regularidades nos discursos que se referem ao corpo das mulheres nas variadas épocas.

O A PRIORI HISTÓRICO DE CHIQUINHA GONZAGA: CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADES DE EMERGÊNCIA DOS ENUNCIADOS ACERCA DO CORPO DAS MULHERES

Ao utilizar como temporalidade o final do século XIX e início do século XX, período em que Chiquinha Gonzaga produziu suas composições, busquei compreender as condições de possibilidades as quais impactam a materialização dos sentidos realizados no uso do discurso. Nessa perspectiva, convém dizer que Chiquinha Gonzaga foi uma mulher que rompeu com o verdadeiro de sua época, por meio de seus posicionamentos frente às questões que envolvem o papel da mulher na sociedade, especialmente na música, na dança e no teatro de revista e de seu engajamento em desafiar o sistema patriarcal naquele tempo histórico.

Para analisar as condições de possibilidades que constituem o contexto histórico, social e cultural em que foi produzida a série enunciativa desse estudo, recorri às biografias da compositora, es-

crita por Diniz (1999) e Lira (1978), entre outras pesquisas acerca de suas obras, acrescidas de literatura que reflete o contexto histórico de sua época.

Busquei identificar as posições-sujeito ocupadas por Chiquinha Gonzaga na sociedade carioca, além de refletir os saberes e poderes que atravessavam os enunciados acerca do corpo das mulheres, instituindo regimes de verdade naquele contexto.

No que concerne à biografia da maestrina, Chiquinha Gonzaga (1847-1935) nasceu e cresceu na cidade do Rio de Janeiro-RJ e era filha de um oficial do exército brasileiro. Foi educada “[...] como toda sinhazinha do Segundo Reinado” (DINIZ, 1999, p. 47) e desde cedo apresentada à moda musical e repertório popular da época. Casou-se aos dezesseis anos de idade, também com um oficial do exército com quem teve três filhos, mas não suportou a clausura do casamento. Separou-se e passou a se dedicar integralmente à música e às causas sociais da época.

A maestrina, então, enfrentou um sistema de gestão branca e masculina na sociedade musical, em seu tempo, “as mulheres ocupavam posição peculiar na sociedade colonial e imperial. As brancas eram as únicas a constituírem famílias organizadas e legalizadas” (CARVALHO, 2007, p. 22), enquanto que as mulheres negras sofriam, além dos constrangimentos causados pelo domínio de seus pais e companheiros, exploração sexual e “um contingente de ações e categorias que desvalorizaram sua condição humana, como indivíduos” (PEREIRA; RAMALHO, 2012, p. 37).

Nessas condições, Chiquinha Gonzaga passa a ocupar a posição de ativista em causas políticas e sociais, notadamente abolicio-

nista, vendendo partituras de porta em porta para financiar cartas de alforria (DINIZ, 1999). Após a abolição da escravidão houve a descentralização do sujeito em situação de escravidão no cenário sociocultural brasileiro, que absorveu uma gama de movimentos sociais, políticos, artísticos, culturais e econômicos, gerando novas demandas na sociedade e uma nova configuração de trabalhadores e trabalhadoras que impulsionaram o nacionalismo brasileiro. Foi nessa condição de possibilidade que Chiquinha Gonzaga envolveu-se com a questão republicana, e passou a manifestar seus descontentamentos e resistências por meio de canções e operetas que foram apreendidas e inutilizadas pelos militares do primeiro governo republicano, alguns anos depois (DINIZ, 1999).

Nessa época, a sociedade carioca via como atraso tudo o que era brasileiro e passou a dar “[...] preferência e idealizava um modelo de civilização e modernidade, igual ao europeu” (MARCÍLIO, 2009, p. 39). A cidade do Rio de Janeiro passou por um processo de urbanização, sob pretexto de modernização, que reconfigurou culturalmente a cidade. Essa política sanitarista passou a inspirar modinhas populares, como forma de manifestar as agruras sofridas pela população que foi deslocada do centro para a periferia, já que os habitantes da cidade não se sentiam participantes da comunidade como cidadãos (VELLOSO, 2015). Chiquinha Gonzaga que frequentava os “[...] meios artísticos, boêmios, mundanos, políticos e até policiais” cariocas, compôs choros, modinhas e retratou o cotidiano das pessoas que viviam na periferia da cidade, influenciada pelos movimentos artísticos modernos, por meio de uma arte que rompe com o idealismo romântico e instaura um cenário de condu-

ta rebelde, debochada, original e polêmica destituída das imposições advindas da cultura europeia positivada.

As condições de possibilidades, marcadas pelo contexto histórico e social da época, possibilitam a análise dos enunciados acerca do corpo das mulheres que emergiam de suas canções. É aí que a compreensão de como o corpo das mulheres foi objetivado por alguns saberes e práticas corporais de sua época passa a ser esboçada. Dentre os saberes e práticas que objetivaram o corpo da mulher no tempo de Chiquinha destacam-se a medicina e as artes. Os saberes, na perspectiva foucaultiana, têm estreita relação com o poder na medida em que “o poder não pode disciplinar os indivíduos sem produzir igualmente, a partir deles e sobre eles, um discurso de saber que os objetiva e antecipa toda experiência de subjetivação” (REVEL, 2005, p. 78).

O saber médico produziu uma formação discursiva acerca do corpo das mulheres como um corpo objetivado no exercício do papel reprodutivo. Segundo Matos e Soihet (2003), o útero era central e nele, por meio de cauterizações, sanguessugas e injeções, incidia o caráter punitivo e regenerador da mulher, numa forma de legitimar o poder masculino sobre o feminino. A mulher tinha suas funções sociais restritas ao contexto privado e a instância médica interferia diretamente no controle de seu corpo, promulgando regras de comportamento e convivência, censurando prazeres, aprisionando o “cotidiano em uma rede de recomendações” (MOULIN, 2011, p. 15).

As mulheres, a serviço do cuidado domiciliar, do prazer masculino e da procriação, estavam atreladas à função de genitoras, sob influência da cultura europeia que ditava a moda, os padrões de cor-

po e o comportamento. Sadia, bela, rosada, e forte eram enunciados acerca do corpo da mulher que circulavam no tempo histórico de Chiquinha. A mulher era objetivada, não só como templo imaculado de virtudes, mas explorada em sua sensualidade corporal, regidas por normas e determinações pautadas na concepção de mulher do lar, conformada e obediente, cumprindo seu papel de esposa e mãe.

A arte brasileira do final do século XIX e início do século XX foi marcada pela orientação da Academia Imperial de Belas Artes que empreendeu referências estéticas e culturais, mantendo os princípios neoclássicos, conciliando tradição e modernidade. Loponte (2008, p. 153) orienta que as práticas artísticas, nesse tempo, visualizavam o corpo e a sexualidade feminina, vista pela ótica de sujeitos homens, que a hipervisualizavam como “objeto da representação masculina”. Os corpos nus, submetidos a um flagrante branqueamento, eram comuns na arte pictórica. O corpo da mulher brasileira era retratado com marcas da mestiçagem, mas caracterizadas dentro de padrões estéticos de beleza advindos da cultura europeia. Foi a arte moderna que provocou uma ruptura na leitura do corpo das mulheres, notadamente da mulher negra. A arte, como saber, impregnado de normativas, e também de transgressões, faz emergir um discurso de ideal nacionalista que se calca na miscigenação. É o que explica Paiva (2011, p. 106), ao afirmar que “[...] a música popular da época, a culinária, a indumentária, a sensualidade do viver, a estética corporal, todas muito mescladas, já se encontravam impregnadas de nacionalismos de identidades populares, evocadas por vários grupos”.

As condições de possibilidades que estabeleceram Chiquinha Gonzaga como personalidade singular levaram-me à percepção de seu enfrentamento e suas limitações frente a uma sociedade machis-

ta e hegemonicamente branca que obedecia ao a priori histórico de sua época, por meio da formação discursiva da medicina e da arte que ditava as normatizações acerca do trabalho, da conduta e da participação feminina na sociedade carioca.

QUEM SÃO AS SINHAS EM “CHIQUINHA GONZAGA”?: O DISCURSO ACERCA DO CORPO DAS MULHERES BELAS, RECATADAS E DO LAR

A materialidade discursiva analisada neste recorte constitui o conjunto de enunciados presente em nove canções disponíveis no acervo público de Chiquinha Gonzaga (site oficial da compositora). O recorte se deu a partir da análise de ampla pesquisa doutoral em que foi realizada a leitura de todas as obras disponíveis no acervo digital, buscando canções que enunciassem o corpo das mulheres, seja por meio do uso do gênero feminino nas palavras, seja nos enunciados que destacassem a mulher em suas práticas ou, ainda, a partir das partes de seu corpo, de seus movimentos, comportamentos, afetos ou atividades cotidianas e laborais.

Compreendo que os enunciados têm uma espessura histórica, estão imersos na história e foram efetivamente ditos e escritos por sujeitos que ocupam diferentes posições e são atravessados por dispositivos de poder diversos. Logo, percebi que a constituição identitária de mulher na sociedade brasileira contemporânea à Chiquinha passa pelo “dispositivo da aliança: sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens” (FOUCAULT, 1999, p. 99), em que o corpo da mulher é objetivado na condição de esposa. Entretanto, no que se

refere à esposa, não basta que ela seja casada com um único homem. Ela deve, entre outras tarefas, estar bela e se comportar bem, o que significa obedecer a uma “estrutura em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito” (FOUCAULT, 1999, p. 100).

Recentemente, essa condição passou a constituir o discurso no contexto político brasileiro, em que a mídia veiculou o enunciado “Bela, recatada e ‘do lar’” à esposa de um presidente da república, como pude constatar na edição *on-line* da revista Veja de 18 de abril de 2016⁴, que apresenta as qualidades da, então, “primeira dama brasileira”, como uma mulher que chama a atenção pela beleza, pelo comportamento e recato. A expressão ganhou destaque, chamando a atenção para a objetivação da mulher na condição de esposa, que pode ser bela, mas deve ser recatada.

A escolha do enunciado ulterior “Bela, recatada e do lar”, nessa pesquisa, foi intencional. Ao circular nos meios midiáticos em 2016, associado à ‘esposa’, esse enunciado inspirou as análises em nove canções de Chiquinha Gonzaga, o que identifiquei como regularidade, ou seja, a retomada de um enunciado discursivo em outro contexto histórico. As nove canções que constituem a série enunciativa de análise são: *A noiva* (GONZAGA, S/D), *Desejos* (GONZAGA; FERNANDES, 1899), *Santa* (GONZAGA; OLIVEIRA 1903), *Si fuera verdad!* (GONZAGA; MURAT, 1885), *O mar* (GONZAGA; CUNHA, 1926), *Cá por cousas!* (GONZAGA; PEDERNEIRA FILHO, 1904), *Rondelini-Rondelinão* (GONZAGA; PEDERNEIRA FILHO, 1904) e *Os namorados da lua* (GONZAGA, 1900) e *Desgarrada* (GONZAGA;

4. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em: 22 set. 2020.

DUQUE ESTRADA, 1911). A descrição da análise obedece a uma ordem cronológica apenas para fins de organização didática e textual, não interferindo na análise dos discursos, uma vez que os estudos discursivos foucaultianos consideram a descontinuidade como premissa para a compreensão a historicidade dos enunciados.

Em *A noiva* (GONZAGA, S/D), o corpo da mulher aparece como o corpo belo, da futura esposa que, além de esperar o noivo, promete ser dedicada e amorosa e por quem ela só tem vivido, conforme podemos observar na sequência seguinte:

Vou ser feliz, ser venturosa/ Gozando amor do meu querido/ Para quem eu só tenho vivido/ Enfim vou ser a sua esposa. Serei terna e carinhosa/ Dedicada, toda candura/ Em mil afagos de ternura/ Meu amor lhe darei vaidosa. Vou ser feliz, ser venturosa/ Gozando amor do meu querido/ Para quem eu só tenho vivido/ Enfim vou ser a sua esposa.

Pela música, nota-se a presença de um corpo de mulher que vive à espera, vive para ele (o noivo), aguardando o dia do casamento para ser sua esposa. De acordo com Guilhaumou e Malidider (1997), as repetições autorizam as substituições e inscrevem o enunciado do discurso, logo, os enunciados mostram que não basta ser carinhosa, otimista, fiel, dedicada e recatada; além disso, a mulher precisa ser bonita e “vaidosa”. Isso demonstra que a demanda por uma mulher bela, recatada e do lar não é nova. Ela representa, segundo Bonnici (2007, p. 20), a “aniquilação simbólica da mulher”, estereotipada por meio de conceitos que se voltam para a execução de trabalhos domésticos e da posição-sujeito dona de casa, esposa, filha, entre outros. O que esse enunciado tem como referencial é uma mulher, própria de sua época, que espera o noivo, resguardada, bonita e que faz apenas isso; sua função social é ser esposa. Para ser sujeito desse enunciado, essa mulher deve obedecer ao dispositivo da aliança (FOUCAULT, 1999),

que é inerente à relação de poder e desempenha um papel “ao mesmo tempo condicionante e condicionado” (FOUCAULT, 2006, p. 248).

Essa música contribui para reforçar a filiação a esse dispositivo, constituído, por meio de uma sociedade patriarcal que determina que esta mulher deve ser assim, como parte de uma relação em que

[...] cada um se reserva para o outro até o momento em que o amor e a virgindade encontram sua realização no casamento. De forma que a castidade pré-conjugal, que aproxima em espírito os dois noivos enquanto estão separados e submetidos à prova dos outros, os retém contra eles próprios, e os faz absterem-se quando enfim se encontram reunidos após tantas peripécias (FOUCAULT, 1985b, p. 228).

Do mesmo modo, em *Desejos* (GONZAGA; FERNANDES, 1899), o dispositivo da aliança pode ser percebido no trecho “Quero unir o meu destino/ À sorte da minha amada”. Esta, cujo corpo e o busto são como “jardim”, é “Mais bela que um querubim”, ou seja, é como um anjo, logo, além de ser bonita, ela tem bondade. O corpo da mulher é comparado ao de uma santa, como nos trechos “Tens as faces de uma santa”, o que demonstra a relação entre a mulher que é bela e bondosa, enunciado atravessado pelo dispositivo religioso, que faz falar acerca do amor santo, puro, fiel, dirigido pelo “poder pastoral” (FOUCAULT, 1995) de controle das condutas na lógica cristã, a exemplo do trecho “Este amor é qual um hino/ Que o meu ser ao céu levanta/ O teu sossego me espanta”.

Vejo em *Desejos* (GONZAGA; FERNANDES, 1899) a função social da mulher própria para o casamento – fiel, “santa” – conforme explica Foucault (1999, p. 178), uma vez que a união deve seguir “o princípio da decência conjugal”, em que, à esposa, não devem ser dedicados carinhos voluptuosos, nem tampouco “prazeres demasiado intensos”, ou seja, é preciso diferenciá-la da amante na “valori-

zação do casamento legítimo” (FOUCAULT, 1999, p. 114). Logo, o referencial de corpo trazido por essa canção é o de uma mulher pura, casta e decente, mas que é alvo de desejo de seu amado.

Reconhecer na mulher a esposa e a ela atribuir uma divindade demonstra o atravessamento do dispositivo da aliança em relação com o dispositivo religioso, pois o primeiro põe em funcionamento o segundo por meio do poder pastoral, da vigilância das ações dos sujeitos, da crença na pureza e castidade da mulher como condição para o matrimônio, como verifiquei em trechos da canção *Santa* (GONZAGA; OLIVEIRA 1903):

Creio no bem, creio em ti/ Quando o teu lábio sorri/ E falas e me parece/ Que a tua voz é uma prece/ Ah! Quem te pudera levar/ Ah! Para te por num altar. Vissem-te o (maus) e duvido/ Que aqueles peitos quebrados/ Por males continuados/ Tivessem mais um gemido/ Ah! Quem te pudera levar/ Ah! Para te por num altar. És doce como um exemplo/ És pura e sã como um templo/ Todo de flores coberto/ E dominando eu deserto/ Ah! Quem te pudera levar/ Ah! Para te por num altar. Creio no bem, na piedade,/ Pois quando sorriso diviso/ O prêmio dessa bondade/ No gosto do teu sorriso/ Ah! Quem te pudera levar/ Ah! Para te por num altar.

Aqui, o corpo da mulher aparece no caráter impoluto, forjado na figura de uma divindade inacessível, como disperso no trecho “Ah! Quem te pudera levar/ Ah! Para te por num altar”, ela é como uma santa e, tal qual, deve ser subserviente, dócil, modesta, humilde, pois “És pura e sã como um templo” e “a tua voz é uma prece”. Esses enunciados revelam discursos filiados ao lugar social da mulher – o privado, o lar – produzidos por meio da relação entre o dispositivo da aliança e o dispositivo religioso, que aparecem nos trechos: “És doce como um exemplo” e “O prêmio dessa bondade/ No gosto do teu sorriso”. Isto é, ela é uma dama, feita para casar e atende ao padrão de corpo associado a um estereótipo de esposa, no sentido de

manter certa classificação, própria do atravessamento do dispositivo da aliança que está “ordenado para uma homeostase do corpo social, a qual é sua função manter” e estabilizar, valorizando o casamento legítimo, a fecundidade, excluindo as uniões consanguíneas, prescrevendo a endogamia social e local (FOUCAULT, 1999, p. 100).

A castidade vem acompanhada do resplendor próprio de quem é objetivada na figura da mulher para casar, como na música *Si fuera verdad!* (GONZAGA; MURAT, 1885). Esse referencial, atravessado pelos dispositivos religioso e da aliança, apresenta um corpo de grande valor, como vemos no trecho “[...] são tão alvas e preciosas/ As tuas pétalas, oh! Minha flor!”. Ela é somente dele, pois eles vão “juntos de monte em monte” e a mulher “sempre casta, radiosa e bela” é a presença da mulher em sua santidade, logo, um corpo imaculado que “não deve ser como as outras, mas, escondida pela noite e sem que se possa ver seu corpo, ela deve fazer brilhar o que há de virtuoso nela” (FOUCAULT, 1985b, p. 181). Trata-se do paradoxo da temática do casamento na cultura de si “tal como foi desenvolvida por toda uma filosofia: nela, a mulher-esposa é valorizada como o outro por excelência, mas o marido deve reconhecê-la também como formando unidade com ele” (FOUCAULT, 1985b, p. 164). Essa relação pressupõe a legitimidade do casamento, forjado pelo dispositivo da aliança. A posição de sujeito esposa é aquela que, além de fiel, casta e pura, é bonita; é algo raro e motivo da felicidade do seu marido. A fidelidade é uma condição da esposa, como um contrato, uma analogia à profissão do marido, sendo o casamento uma atividade legítima reconhecida e função social privilegiada.

Em *O mar* (GONZAGA; CUNHA, 1926), o brilho, a castidade, a pureza e a fidelidade são enunciados dispersos e regulares no discur-

so sobre o corpo belo, recatado e do lar. Nessa sequência, o corpo da mulher aparece coberto por véu ou iluminado por uma grande quantidade de velas no trecho “O teu colo era o velame”, e a cor de seus seios, “Dois rosados caramujos!”, faz alusão a uma mulher de corpo branco e que deve lhe oferecer fidelidade, uma vez que o enunciado “Ninguém mais teus seios ame”, aparece como exigência de uma concepção filosófica que, segundo Foucault (1985b, p. 231), condena “qualquer relação que poderia ocorrer fora do casamento”, e ordena “entre os esposos uma fidelidade rigorosa e sem exceção”. Essa objetivação da fidelidade é um traço próprio do dispositivo da aliança que, segundo Foucault (1999, p. 100), busca, entre seus objetivos principais, “reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege”. Esse dispositivo carrega todo um campo associado de esposa que, além de fiel, é bela, resplandecente e pura, como a donzela à espera do marido, mesmo que apareça como ruptura desse discurso um romance proibido, como é o caso da música *Os namorados da lua* (GONZAGA, 1900), em que o corpo da mulher é de uma donzela gentil, presente no trecho “Acorda gentil morena”. Isso remete ao campo associado da sinhá que, além de donzela, “é meiga e bela”; entretanto ela está sem vestido, sem lenço e sem touca, pois é madrugada.

O romance secreto é percebido por ser, esse enunciado, atravessado pelo dispositivo panóptico, que tem como uma das formas de controle a regulação por meio do horário. “É meia noite!” e o sujeito pede aos “bons cidadãos” para que adormeçam e possibilitem o encontro do homem com a donzela, características desse corpo belo, recatado e do lar. As donzelas, afirma Houbre (2003, p. 97), são “confinadas num universo asséptico, longe de qualquer referência

corporal ou carnal, [...] perdem a faculdade de poder pensar” sobre seu futuro matrimonial.

Inocente e casta, a donzela é percebida quase sempre por meio de uma meiguice e recato, a exemplo da “Joaninha”, moça que aparece na música intitulada *Rondelini-Rondelinão* (GONZAGA; PEDERNEIRA FILHO, 1904):

Saindo um dia a Joaninha/ Com seu púcaro na mão/ Topou com um guapo mocetão/ Que amor lhe tinha... Ai! Credo, meu senhor!.../ Que medo me meteul! Espera aí, meu coração!.../ Não fuja, eu não sou papão!.../ Rondelini... Rondelinão... Aproximou-se da Joaninha/ E com muito carinho/ Enlaçou-lhe a cinturinha/ E lhe disse baixinho... O que?... Não, não! Isso nunca!... Espera aí, meu coração!.../ Já de temer não tens razão!/ Rondolini... Rondolinão... Não fuja, eu não sou papão!
O que ele disse à Joaninha/ Não vos posso contar.../ Voltou pra casa a pobrezinha/ Sem o púcaro levar... Os homens!... Os homens!.../ o que dirá a mamã?/ Espera aí, meu coração!.../ Já de chorar não tens razão!/ [...].

Nessa sequência, o corpo da mulher é objetivado pelo referencial: uma donzela “pobrezinha” a quem o “guapo mocetão” enlaça a “cinturinha”. O termo que designa o homem está no aumentativo e o que se refere à mulher está no diminutivo, o que remete ao campo associado do rapaz forte e da mocinha indefesa, respectivamente. Ela é assediada por ele a caminho de algum lugar, aqui desconhecido, levando seu caneco de lata, o “púcaro”, e volta para casa de mãos vazias, o que pressupõe que ela tenha levado um susto diante do assédio. Joaninha, ainda teme contar para a mãe o ocorrido, já que a voz de uma mulher não era ouvida, constituindo-se como regularidade o medo manifestado nessa relação de poder. Por isso, ela aparece no diminutivo e, ele no aumentativo. Ela é uma moça bela, recatada e do lar e não poderia se submeter às investidas do “mocetão”. Vejo, portanto, um discurso atravessado pelo dispositivo da sexualidade que

tem a mulher como a “personagem investida em primeiro lugar” e, cuja “decência das expressões, todas as censuras do vocabulário poderiam muito bem ser apenas dispositivos secundários com relação a essa grande sujeição: maneiras de torná-la moralmente aceitável e tecnicamente útil” (FOUCAULT, 1999, p. 24).

O dispositivo da sexualidade em relação ao dispositivo da aliança legitima o sexo, o calor e o ardor do amor por meio do matrimônio, como aparece na canção *Desgarrada* (GONZAGA; DUQUE ESTRADA, 1911):

(Manoel) A oliveira bem plantada/ Sempre parece oliveira.../ A mulher que é bem casada/ Sempre parece solteira... (Coro) No coração da mulher/ Por muito frio que faça/ Há sempre calor bastante/ Para aquecer a desgraça. (Rosalina) Os olhos dos namorados/ Tem um certo não sei quê/ Que serve de sobrescrito/ À carta que se não lê... [...]. (Fernandinho) Nas ondas do teu cabelo/ Vou me deitar a afogar/ Que é para que o mundo saiba/ Que há ondas sem ser no mar [...]. (Pacífico) Eu lhes conto francamente/ Eu confesso o que se deu/ Quis comer toda esta gente/ Mas o comido fui eu!

Essa canção, composta para a peça *Manobras do amor* – que conta a história de uma donzela que é disputada por três homens – apresenta os modos de conquista de cada um. O primeiro deles (Manoel) demonstra seu desejo em tê-la como esposa comparando-a à mulher solteira, afirmando que, por ser “bem casada”, a mulher mantém o calor do namoro, parecendo “solteira”, enquanto o coro reforça que, para “aquecer a desgraça”, mesmo que faça muito frio “No coração da mulher [...] Há sempre calor bastante”, ou seja, ela é um alento, mesmo em dias difíceis ou, aquece a vida, quando as coisas não vão bem.

O segundo sujeito (Fernandinho) tenta conquistá-la, exaltando os cabelos ondulados da mulher – “Nas ondas do teu cabelo” – que

o leva a perder-se de amor. Por sua vez, o terceiro sujeito (Pacífico) confessa que, apesar de querer muitas mulheres, acabou sendo conquistado por uma: “Eu lhes conto francamente/ Eu confesso o que se deu/ Quis comer toda esta gente/ Mas o comido fui eu!”. É uma regularidade o discurso que apresenta o sofrimento do homem que busca o amor da mulher, idealizada, tanto por seus atributos de beleza quanto por sua santidade e pureza, como vimos em outras canções. Ribeiro (2007, p. 272) explica que “a mulher por quem o homem sofre é tida como a mulher ideal, representada principalmente por aspectos que valorizam elementos espirituais. Haveria um endeusamento, uma veneração, um ideal de pureza feminina”.

Entretanto, esse discurso pode sofrer ruptura, quando o corpo de mulher é atravessado pelo dispositivo de sexualidade – instaurada, “tradicionalmente pelas ‘classes dirigentes’” – e que se constitui “como nova distribuição dos prazeres, dos discursos, das verdades e dos poderes”, como aquilo “que pode haver de restrições, pudores, esquivas ou silêncio, referindo-os a alguma interdição constitutiva, ou recalque, ou instinto de morte” (FOUCAULT, 1999, p. 116), provocando ato de resistência ao que se espera da bela, recatada e do lar, ou seja, a mulher que se casa com o “bom partido”, que irá prover o sustento da família, mas que, no caso da canção *Cá por cousas!* (GONZAGA; PEDERNEIRA FILHO, 1904), traz uma especificidade que é a questão do casamento por amor, como resistência ao que se tinha como costume ou tradição, naquela época, já que cabia aos pais apresentar a filha ao futuro marido, como numa negociação, própria do dispositivo de aliança, que “se articula fortemente com a economia devido ao papel que pode desempenhar na transmissão ou na circulação das riquezas” (FOUCAULT, 2008, p. 101).

Nessa canção, o corpo da mulher aparece na heterogeneidade do sujeito que fala a partir de várias posições: a de “menina faceira”, a “brejeira”, a “bela”, a “criança” e, por fim, a esposa fiel, como aparece a seguir:

Eu sou menina faceira/ Conhecida na cidade/ Gosto de rir, sou brejeira/
Aproveito a mocidade.../ Se um moço me diz: És bela/ Serás a flor das
esposas.../ Eu fujo sem lhe dar trela.../ Cá por cousas!... Um franchinote
uma vez/ Meus passos acompanhou/ E foi só no fim de um mês/
Que carreira arrepiou.../ Pois eu, que embora criança/ Não sou das
tais mariposas/ Lhe disse: perca a esperança/ Cá por cousas!.. Um tipo
(Este inda me fez mais!...)/ Teve um dia a tentação/ De ir falar a meus
bons pais/ Pra pedir-lhes minha mão/ Recusei: meu pai, confuso/ Em
que bases te repousas/ Pra recusar? E eu: recuso.../ Cá por cousas!...
Endinheirado banqueiro/ Chupitou redondo “Não!”/ Não me tentava
o dinheiro/ E menos, o coração.../ A calcular entretido/ Quer nos
livros, quer nas louzas/ Não me agradou tal marido.../ Cá por cousas!...
O meu priminho... Isso sim!.../ Fomos criados juntinhos/ Temos vivido
por fim/ Como um casal de pombinhos!.../ Quando casarmos serei/
A mais fiel das esposas/ Mas o “porquê” não direi.../ Cá por cousas!...
(GONZAGA; PEDERNEIRA FILHO, 1904).

Nessa sequência, o dispositivo da sexualidade descentraliza o sujeito, que não é uno, mas plural, ocupando diversas ordens discursivas, com vários posicionamentos e resistências, aparentemente anunciada na expressão “Cá por cousas!...”, que traz uma reticência, “por motivos que não se deseja revelar”. Entretanto, ela se declara “menina faceira”, “conhecida na cidade”, que gosta “de rir”, é “brejeira” e aproveita “a mocidade...”, isto é, tem sua fama, de menina vaidosa, pretensiosa, que ostenta elegância no jeito de se vestir e que não quer se casar cedo, aproveitando a juventude.

Essa mulher foge ao ser objetivada como “a flor das esposas...”, e se subjetiva como muito nova, mas não volúvel, afirmando: “pois eu, que embora criança/ Não sou das tais mariposas”. Sua posição de bela, recatada e do lar emerge desse enunciado – de mulher que não é de se

aventurar como as “tais mariposas” – assim como no trecho: “Um tipo (Este inda me fez mais!...)/ Teve um dia a tentação/ De ir falar a meus bons pais/ Pra pedir-lhes minha mão”. Esse último enunciado é ativado pelo dispositivo da aliança, cujas ações fundamentais são marcadas pela entrega da donzela ao marido, como uma transferência da “tutela exercida até então pelo pai” (FOUCAULT, 1985b, p. 79). O sujeito do discurso, nessa canção, também recusa as investidas do homem rico, o que rompe com o campo associado da esposa, segundo o qual não era esperado que a mulher recusasse tal partido, ou seja, não quer sustentar os mesmos moldes de opressão que as mulheres de sua época vivenciavam, resistindo e provocando as hierarquias que preceituam o ideal do homem para casar.

A resistência ao dispositivo da aliança se revela no trecho: “O meu priminho... Isso sim!.../ Fomos criados juntinhos/ Temos vivido por fim/ Como um casal de pombinhos!.../ Quando casarmos serei/ A mais fiel das esposas/ Mas o “porquê” não direi.../ Cá por cousas!...”. Aqui, vejo relação com o campo associado de memória presente na contemporaneidade, por meio da expressão “casar por amor”, livre da opressão de ter que se sujeitar ao casamento prescrito pelo pai. Ela será, sim, a “mais fiel das esposas”, em uma sujeição ao dispositivo da aliança e, ao mesmo tempo, ao dispositivo da sexualidade, em que a família, ela e o priminho, “como um casal de pombinhos!...”, tornou-se “lugar obrigatório de afetos, de sentimentos, de amor; que a sexualidade tenha, como ponto privilegiado de eclosão” (FOUCAULT, 1999, p. 103). Todavia, ela não revela sua predileção: fica no interdito, na poeira da história, o que me leva à compreensão de que esse amor nasce do desejo sexual que o dispositivo de sexualidade fez funcionar, no sentido de encontrar seu preceito e seu poder.

Os enunciados dessa canção revelam aquilo que Foucault (1985a, p. 226) denomina como mecanismos de poder, ou seja, que se trata de “demarcar as posições e os modos de ação de cada um, as possibilidades de resistência e de contra-ataque de uns e de outros”. O corpo da mulher pode ser objetivado na figura da esposa, submetida ao marido e ao contrato entre o pai e o pretendente. Ao romper com tais forças, a mulher apresenta a resistência como forma de exercer seu poder e amar a quem quiser, sendo “A mais fiel das esposas”.

O enunciado bela, recatada e do lar possui em seu campo associado aquilo que se espera da esposa fiel, subserviente ao marido, inclinando-se ao préstito da virtude, com exemplo e paciência, fechando-se em uma armadura de beleza, bondade, recato e resiliência. Na dispersão dos enunciados que objetivam o corpo das mulheres nas obras de Chiquinha Gonzaga, persegui as rupturas e regularidades que me permitiram compreender como esse corpo é objetivado à época em que a música brasileira popularizava-se, no intuito de refletir acerca dos modos de representação do corpo feminino em diferentes tempos, possibilitando um olhar para as mulheres de hoje.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tomar como acontecimento discursivo a popularização da música brasileira na figura compositora e musicista Chiquinha Gonzaga, analisando suas obras como materialidade discursiva acerca do corpo das mulheres, no final do século XIX e início do século XX, pude olhar para a história desse corpo, sacudindo as evidências e escavando a superfície em busca das singularidades que oportunizam a reflexão do que é ser mulher na contemporaneidade, de modo a provocar a desestabilização das estruturas engessadas, rumo à outra

racionalidade que construa novas experiências formativas, notadamente no campo educacional.

O enunciado ‘corpo belo, recatado e do lar’, aparece disperso na heterogeneidade discursiva das canções elencadas em que o corpo da mulher é objetivado na figura de esposa que espera o marido, que é dedicada e amorosa, resiliente, fiel e bonita. Essa é sua função social. Enunciados filiados ao dispositivo da aliança por meio da constituição de uma sociedade patriarcal, de coerções de família e da religião. Ao reconhecer na mulher a figura da esposa, atribui-se uma divindade ou santidade, demonstrando o atravessamento do dispositivo religioso por meio do poder pastoral, da vigilância, da pureza e da castidade como condição para o matrimônio, atividade legítima e reconhecida por sua função social privilegiada.

Em algumas canções, aparece, como ruptura, o discurso acerca do romance proibido, filiado ao dispositivo da sexualidade, enunciado por meio do calor que ela acende, aquecendo a vida e o matrimônio. Como regularidade, os enunciados apresentam o sofrimento do homem que busca o amor da mulher ideal, bela, santa e pura, além da emergência do discurso de resistência ao casamento arranjado, em que a mulher escolhe casar por amor, negando as investidas de seus pretendentes e desobedecendo a imposição paterna.

Ao considerar as regularidades dos enunciados sobre o corpo das mulheres e sua relação com o contexto contemporâneo, notamos uma memória discursiva que aponta para a percepção de que o corpo das mulheres nas canções de Chiquinha Gonzaga possui uma demarcação de feminino atribuído à heterossexualidade e ao sujeito cisgênero, obedecendo às verdades impostas como norma. Histori-

camente, espera-se que a mulher se restrinja ao contexto privado, aos cuidados com a casa e a família. Tal normativa, forjada pelas instituições religiosas, biomédicas, universitárias e pela mídia, vem determinando o lugar da mulher e o uso de seu corpo, alicerçada pelas leis da aliança, como as sinhás de Chiquinha Gonzaga.

REFERÊNCIAS

- BONNICI, T. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.
- CARVALHO, J. M. de. Fundamentos da política e da sociedade brasileira. In.: AVELAR, L.; CINTRA, A. O. (Orgs.) **Sistema político brasileiro: uma introdução**. São Paulo: Unesp, 2007.
- CÉSAR, R. N. Alas e luas brancas: gênero, performance e música em Chiquinha Gonzaga. **Primeiros Estudos**, n. 4, p. 24-33, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/primeirosestudios/article/view/56722>. Acesso em: 14 jan. 2015.
- COURTINE, J. J. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- DONATO, C. A sedução poética das composições de Chiquinha Gonzaga e suas parcerias textuais: o nascimento de uma estética brasileira na música do início do século XX. **Anais... XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/014/CIDA_DONATO.pdf. Acesso em: 14 jun. 2020.
- FERNANDES, A. **O balanço de Chiquinha Gonzaga: do carnaval à opereta**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1995. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284200>. Acesso em: 14 jun. 2020.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985a.
- _____, **História da Sexualidade III: o cuidado de si**. 1. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985b.
- _____, M. O Sujeito e o Poder. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.
- _____, M. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____, M. **Estratégia, poder-saber**. (Coleção ditos e escritos, volume IV). 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____, M. **A Arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GOMES, R. C. S. *et al.* **Chiquinha Gonzaga em discurso:** narrativas sobre vida e obra de uma artista brasileira. 2018. Tese de Doutorado. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC.

GONZAGA, C. **O cozinheiro**, 18--?. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/o-cozinheiro_canto-e-piano.pdf. Acesso em: 28 jul. 2016.

_____, C. **A noiva**, 18--?. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/a-noiva_canto-e-piano.pdf. Acesso em: 28 jul. 2020.

_____, C.; MURAT, L. **Si fuera verdad!**, 1885. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: <http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=si-fuera-verdad>. Acesso em: 28 jul. 2020.

_____, C.; PEDERNEIRAS FILHO, O. **Rondelini-Rondelinão**, 1886. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/rondolini-rondolinao_canto-e-piano.pdf. Acesso em: 28 jul. 2020.

_____, C.; FERNANDES, E. **Desejos**, 1899. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/desejos_canto-e-piano.pdf. Acesso em: 28 jul. 2020.

_____, C. **Os namorados da lua**, 1900. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/os-namorados-da-lua_canto-e-piano.pdf. Acesso em: 28 jul. 2020.

_____, C. OLIVEIRA, A. **Santa**, 1903. Partitura. Piano e canto. Disponível em: http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/santa_canto-e-piano.pdf. Acesso em: 28 jul. 2020.

_____, C. PEDERNEIRAS FILHO, O. **Cá por cousas!**, 1904. Partitura. Piano e canto. Disponível em: http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/ca-por-coisas_canto-e-piano.pdf. Acesso em: 28 jul. 2020.

_____, C. ESTRADA, D. O. Desgarrada. In: **Manobras do amor:** opereta de costumes, 1911. Partitura. Piano e canto. http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/fado-gonzaga_manobras-do-amor_canto-e-piano.pdf. Acesso em: 28 jul. 2020.

_____, C. CUNHA, H. O mar. In: **Colégio de Senhoritas:** opereta. Serenata, 1926. Partitura. Piano e canto. Disponível em: http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/o-mar_canto-e-piano.pdf. Acesso em: 28 jul. 2020.

GUILHAUMOU, J.; MALDIDIER, D. Efeitos do arquivo. A análise do discurso no lado da história. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de leitura:** da história no discurso. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1997.

HOUBRE, G. Inocência, saber, experiência: as moças e seu corpo fim do século XVIII/ começo do século XX. In: MATOS, M. I. S.; SOIHET, R. (Orgs) **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP 2003, p. 93-106.

LEITE JR, J. **“Nossos corpos também mudam”**: sexo, gênero e invenção das categorias travesti e transexual no discurso científico. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

LIRA, M. **Chiquinha Gonzaga**: grande compositora popular brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

LOPONTE, L. Pedagogias visuais do feminino: arte, imagens e docência. **Currículo sem Fronteiras**, v. 8, n. 2, p.148-164, 2008. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss2articles/loponte.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2020.

MARCÍLIO, C. C. **Chiquinha Gonzaga e o maxixe**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/95140>. Acesso em: 10 jun. 2020.

MATOS, M. I. S.; SOIHET, R. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Unesp 2003.

MOULIN, A. M. O corpo diante da medicina. In: CORBIN, A.; COURTINE, J, J; VIGARELLO, G. (Orgs.). **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

PAIVA, E. F. Corpos pretos e mestiços no mundo moderno: deslocamento de gente, trânsito de imagens. In: DEL PRIORE, M.; AMANTINO, M. (Orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2011, p. 69-106.

REVEL, J. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz, 2005.

PEREIRA, L. C. RAMALHO, V. A construção da identidade da mulher negra no Brasil. **Revista Comunicaciones en Humanidades**, n. 2, p. 34-49, 2017. Disponível em <http://revistas.umce.cl/index.php/Comunicaciones/article/view/653>. Acesso em 04 nov. 2020.

RIBEIRO, M. P. **As formações discursivas sobre a mulher na música popular brasileira (1930-1945)**. Tese (Doutorado em Letras). Curso de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, 2007. Disponível em: <http://www.bdt.d.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2008-02-27T140245Z-1331/Publico/Manoel%20Ribeiro-tese.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2020.

VELLOSO, M. P. **Modernismo no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: KBR, 2015.

VERZONI, M. Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos. **Revista Brasileira de Música**, v. 24, n. 1, p. 155-169, 2011. Disponível em: <http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm24-1/rbm24-1-07.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2020.

CAPÍTULO 3

O COMPLEXO DE CINDERELA NO VIDEOCLÍPE “PRECIOUS ILLUSIONS”, DE ALANIS MORISSETTE

Edson Carlos Romualdo (UEM)

INTRODUÇÃO

O *Rock*, enquanto gênero musical, sempre esteve ligado a uma atitude contestadora e rebelde, embalada por um ritmo contagiante que busca envolver o seu público. Quando pensamos em *Rock*, do clássico *Rock and Roll* a outros subgêneros desenvolvidos desde o seu nascimento em meados do século XX, nosso conhecimento de mundo nos remete a canções interpretadas por homens. O mesmo acontece se buscarmos listar grupos e bandas de grande sucesso, principalmente internacional. Obviamente algumas mulheres e bandas femininas vão surgir em nossa lembrança – como não citar a inesquecível Janis Joplin, mas esse nicho do campo da música é, sem dúvidas, dominado por homens.

Nesse universo masculino, vemos despontar, em 1995, a cantora e compositora canadense Alanis Morissette, com seus longos cabelos castanhos, seu jeito jovem e despojado de se vestir, uma voz

Mezzo Soprano, com intervalo vocal de três oitavas e duas notas (B2-D6) e um tom único e instantaneamente reconhecível (DIVA DEVOTEE, 2012). Apesar de já ter dois álbuns de estúdio lançados no Canadá, com estilo sonoro pop e adolescente, é com *Jagged Little Pill* que a cantora fica conhecida internacionalmente. Esse álbum é um dos mais vendidos na história da música e figura na vigésima sexta posição na lista dos 200 álbuns definitivos do *Rock and Roll Hall of Fame*, transformando Alanis Morissette, a partir do seu lançamento, em uma das mulheres mais influentes da música. As canções com um tom confessional – característica que perdura nos álbuns da cantora até o seu último lançamento *Such Pretty Forks in the Road*, em julho de 2020 – agradaram imediatamente o público, marcando toda uma geração. Quanto a premiações, a cantora já venceu 14 Junos e 7 Grammys com suas obras, o que somente reafirma sua importância na indústria da música.

Em 2002, Alanis Morissette lançou o seu quinto álbum de estúdio, *Under Rug Swept*, o primeiro no qual também atuou como produtora, e que imediatamente se transformou em um sucesso de vendas mundial. As onze faixas abordam, como o nome do álbum sugere, coisas que gostaríamos de “varrer para baixo do tapete”, sujeiras emocionais que escondemos para não termos que nos haver com elas; as canções tematizam inseguranças, desejos, pressões e até, digamos, vinganças que envolvem os parceiros no jogo afetivo. *Hands clean*, primeiro *single* do álbum, por exemplo, “trata de um indivíduo tentando superar um relacionamento de seu passado [com um homem mais velho], anos depois de o ter vivenciado” (LIMA; MOUSINHO, 2020, p. 318).

O segundo *single* de *Under Rug Swept* é *Precious illusions*, no qual o eu-lírico feminino, diante de uma nova possibilidade de relacionamento, titubeia em abandonar suas “preciosas ilusões” de se ver e se sentir valorizada e completa, a partir do par amoroso. O videoclipe dessa canção é extremamente significativo, pois apresenta uma breve narrativa que acompanha a figura feminina pelos caminhos do novo relacionamento, com uma divisão de tela que possibilita ao espectador, pela linguagem visual, acompanhar a “realidade” e a “projeção onírica” das circunstâncias vividas pelo casal.

Os sentidos produzidos pelo videoclipe nos levaram a relacioná-lo com o livro *Complexo de Cinderela* (1984), escrito por Colette Dowling e publicado em 1981 nos Estados Unidos, tornando-se rapidamente um sucesso editorial mundial. De acordo com a autora, está profundamente enraizado na psicologia de uma geração de mulheres, inclusive de muitas independentes, o desejo de serem cuidadas, aliviadas de suas responsabilidades essenciais consigo mesmas, em suma, de serem salvas. Em uma analogia com o conto de fadas de Cinderela, essas mulheres esperam por um “príncipe em um cavalo branco” que dê a elas sustento, segurança emocional e, até mesmo, em alguns casos, financeira. Embora tenha sido escrito há quarenta anos, para a editora Melhoramentos, responsável pela tradução da obra no Brasil, ainda hoje esse estudo da psicologia feminina causa impacto entre as leitoras, pois muitas se reconhecem como Cindere-las que rejeitam inconscientemente suas responsabilidades perante a vida e jogam a solução de todos os seus problemas na possibilidade de encontrar o seu “príncipe encantado”.¹

1. Disponível em: <http://editoramelhoramentos.com.br/v2/titulos/complexo-de-cinderela/>. Acesso em: 05 dez. 2020.

Devido à importância das obras dessas duas mulheres nos campos musical e editorial, o objetivo deste estudo é, a partir do cruzamento do conto de fadas *Cinderela* com o estudo de Dowling (1984), analisar o videoclipe *Precious illusions* e mostrar como se dá a construção dessa dualidade feminina no *corpus*. Para isso, embasamo-nos nos pressupostos teóricos dos Estudos do Texto, para compreender o videoclipe como um texto multimodal, que une a linguagem musical, a verbal e a imagética para a produção de sentidos. Nossas análises buscam também verificar a polifonia na construção visual do videoclipe, tendo como base teórica os conceitos de Ducrot (1987).

DO CONTO DE FADAS AO COMPLEXO DE CINDERELA

Devido a sua importância na sociedade em geral e na formação dos indivíduos, os contos de fadas são objeto de inúmeros estudos de diferentes perspectivas, desde a literária até a psicanalítica. Pelo escrutínio dos estudiosos somos apresentados, em um mergulho em suas diferentes versões durante os tempos, aos seus aspectos literários, linguísticos, históricos, mitológicos, psicanalíticos e arquetípicos. Um dos contos mais populares é o da jovem Cinderela, com uma primeira versão registrada na China, no século IX d.C., que narra a história de uma jovem humilde que realiza todas as tarefas da casa e sofre na mão da madrasta e de sua filha. De acordo com Alves e Zandonadi (2017), a versão mais popular do conto atualmente é atribuída a Charles Perrault, escrita no ano de 1697, apesar de haver também uma feita pelos irmãos Grimm. Os autores afirmam que, conforme começa a surgir o conceito de infância, os contos foram reescritos, suavizando ou retirando detalhes considerados agressivos para as crianças.

Na versão de Perrault (1997), Cinderela é uma jovem órfã de mãe cujo pai, um cavalheiro, se casa com uma viúva que possui duas filhas. As três são orgulhosas e arrogantes e rapidamente passam a maltratar Cinderela e atribuir a ela os trabalhos da casa e as piores condições de moradia. Cinderela, por sua vez, suporta tudo com paciência, pois, além de extrema beleza, também possui doçura e bondade sem iguais. Certo dia o filho do rei dá um baile e convida todas as pessoas da alta classe. As irmãs e a madrasta vão ao baile, mas não levam Cinderela, que fica em casa e chora de tristeza. Sua madrinha, que também é uma fada, surge e, pela magia, providencia roupas e condições para que Cinderela vá ao baile como uma princesa. Lá, ao vê-la, o príncipe se apaixona por ela. No segundo dia, Cinderela volta ao baile, ainda mais exuberante e, apressada, pois a magia da fada madrinha só duraria até a meia noite, deixa o baile e um de seus sapatinhos de vidro para trás. Apaixonado por aquela linda e dócil criatura, o príncipe ordena que se procure a moça que calce o sapatinho, pois ele se casaria com ela. Várias moças experimentarem o sapato inutilmente, então o criado do príncipe chega à casa de Cinderela que, depois de as duas irmãs tentarem calçar o sapatinho sem sucesso, o coloca no pé e ainda retira do bolso o outro par. Nesse momento, a fada aparece e transforma as roupas de Cinderela, que se apresenta ao príncipe deslumbrante, e ele se casa com ela.

Vemos, pelo desenvolvimento da história, que Cinderela, além da beleza, possui outras qualidades que a tornam uma moça invejável para outras mulheres (a madrasta e as irmãs). Suas qualidades – a paciência, a bondade e a doçura – são recompensadas no final, pois com o auxílio da fada madrinha, conquista o coração do príncipe, que a retira daquele universo opressor e a leva para viver no castelo,

onde não mais terá que passar por nenhum tipo de maltrato ou privação. O conto de fadas de Cinderela é o ponto de partida para a escritora Colette Dowling propor os contornos do que chama Complexo de Cinderela.

A partir de sua experiência pessoal, Dowling (1984) passa a investigar a necessidade que uma geração de mulheres tem de serem cuidadas, de depositarem no outro – o indivíduo do sexo masculino com o qual se relacionam – suas expectativas, retirando de si mesmas a ansiedade de tomar decisões e mesmo de se prover. A autora faz um estudo aprofundado, por meio de leitura bibliográfica, de entrevistas com mulheres, cientistas sociais, médicos e psicólogos, procurando entender esse comportamento feminino. Lança, então, os contornos de sua tese:

A tese desse livro é a de que a dependência psicológica – o desejo inconsciente dos cuidados de outrem – é a força motriz que ainda mantém as mulheres agrilhoadas. Denominei-a “Complexo de Cinderela”: uma rede de atitudes e temores profundamente reprimidos que retém as mulheres numa espécie de penumbra e impede-as de utilizarem plenamente seus intelectos e criatividade. Como Cinderela, as mulheres de hoje ainda esperam por algo externo que venha transformar suas vidas. (DOWLING, 1984, p. 26 – itálico da autora).

Dowling (1984) argumenta que essa dependência é incutida socialmente nas mulheres ainda na infância, de modo sistemático, ensinando-as a acreditarem que algum dia e de algum modo serão salvas: “Esse é o conto de fadas, a mensagem de vida que ingerimos juntamente com o leite materno” (p.13). Dessa forma, as meninas crescem e, embora saiam de casa, trabalhem, viajem e até ganhem muito dinheiro, subjacente a tudo isso está o conto de fadas dizendo que, se aguentarem firme, alguém virá salvá-las da ansiedade causada pela vida. A autora desenvolve, no decorrer do seu livro – e, frise-se, sempre sustentada nas entrevistas – vários aspectos do Complexo,

mostrando, por exemplo, como ele limita as mulheres em suas relações afetivas e profissionais, como afeta a visão que fazem de si mesmas e das outras mulheres.

Presas entre dois mundos, a mulher se debate, ou não, para libertar-se e, para fazê-lo, deve enfrentar seus medos. Nesse processo, algumas mulheres projetam uma imagem de autoconfiança para ocultar seus temores, criando o que a autora chama de máscara contrafóbica. As mulheres contrafóbicas assumem determinados comportamentos que buscam reforçar sua autoimagem, por exemplo, escolher profissões que outras mulheres abertamente inibidas jamais cogitariam; ou seja, elas constroem um estilo pseudo-independente que camufla, por assim dizer, seus medos e incertezas.

As mulheres que se libertam adquirem mobilidade emocional e, portanto, podem estabelecer seus objetivos e buscá-los sem temerem o fracasso. Para a autora:

[...] a liberdade e a independência não podem ser arrancadas dos outros – da sociedade em geral, ou dos homens –, mas podem ser ativamente desenvolvidas desde dentro. Para alcançá-las, teremos que renunciar às dependências que vimos usando qual muletas para sentir-nos seguras. (DOWLING, 1984, p. 203).

Dos múltiplos aspectos que compõem o trabalho de Dowling (1984), procuramos mostrar aqueles que permitem embasar nossa análise em função do objetivo proposto neste trabalho. No entanto, resta-nos ainda discutir as bases teóricas dos Estudos do Texto que fundamentam a nossa abordagem do videoclipe de Alanis Morissette como um texto com características polifônicas.

TEXTO, VIDEOCLÍPE E POLIFONIA

O texto, enquanto objeto de estudo, passa por diferentes conceituações e abordagens na Linguística do Texto, em função do desenvolvimento dessa disciplina e das problemáticas que envolvem o seu tratamento. Koch (2004) explica que esse percurso se inicia nas análises interfrásticas e nas gramáticas de texto, passa pela virada pragmática, pela virada cognitivista e chega a uma perspectiva socio-cognitivo-interacionista, que é o momento que nos interessa para o tratamento do videoclipe. Uma abordagem interacionista considera a linguagem como uma ação compartilhada e os processos cognitivos são vistos como possíveis a partir da vida em sociedade, o que faz com que se amplie a concepção de contexto, entendido agora como a própria interação e seus sujeitos, pois ele (o contexto), em grande parte, vai se constituir na própria interação. Assim:

A produção de linguagem constitui *atividade interativa* altamente complexa de produção de sentidos, que se realiza, evidentemente, com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer não apenas a mobilização de um vasto conjunto de saberes (enciclopédia), mas sua reconstrução – e a dos próprios sujeitos – no momento da interação verbal”. (KOCH, 2004, p. 33).

O destaque para a dimensão sociointeracional da linguagem e os processos relacionados a ela, como ressalta a autora, trazem outras problemáticas para os estudos do texto, como as referentes aos gêneros e à mídia online. Se voltamos nosso olhar para esses dois elementos – considerando a diversidade de gêneros do discurso circulantes nos diversos campos da sociedade e as novidades decorrentes do funcionamento da mídia online – percebemos que muitos exemplares de textos não se limitam, para produzirem sentido, à linguagem verbal, mas o fazem utilizando também outros modos. Dessa forma,

podemos definir aqui a multimodalidade textual como a utilização de mais de uma modalidade de linguagem na constituição e na produção de sentidos de um texto, na interação; dito de outra maneira: há textos que, para produzirem sentidos, apelam a mais de uma linguagem, no caso do videoclipe: a verbal, a musical e a imagética.

O videoclipe se constitui como um gênero audiovisual, mas possui características próprias. Para Corrêa (2007), nele encontramos amalgamados conceitos que remetem às linguagens do cinema, da televisão e da publicidade. “Além de ser uma peça da estratégia de venda da indústria cultural com fins comerciais, ele se apresenta também em sua dimensão no campo das artes” (p. 13). Segundo a autora, as técnicas e teorias mais encontradas em videoclipes provêm do cinema e da publicidade e, por ter um formato televisual utilizado para promover a venda da canção, não pode ser analisado somente pelo viés artístico. Vemos, assim, que o videoclipe se destina a apresentar a canção e o artista para o consumo, mas é preciso considerar que ele se mostra também como uma forma diferente de oferecimento do produto, pois implica em uma outra possibilidade de apreciação estética. Se antes ouvíamos a canção pelo rádio e produzíamos sentidos a partir do sincretismo da linguagem verbal e da musical, o videoclipe traz mais uma linguagem para esse jogo, criando outra forma de recepção da canção.

Caldas (2013) apresenta o desenvolvimento desse gênero. Em seu percurso, mostra a importância do progresso tecnológico (que permitiu o sincronismo entre a imagem e o som) para a sua produção, passa pelos primeiros videoclipes que foram veiculados na televisão, o surgimento dos canais televisivos que se dedicavam a transmiti-los (por exemplo, a MTV), e chega até o seu compartilhamento por meio

de plataformas digitais. As décadas de 1980 e 1990 foram, segundo o autor, a era de ouro dos videocliques, em função da grande quantidade de produções e de sua utilização como peça promocional da indústria fonográfica. É na década de 1990 que Alanis Morissette lança seus primeiros videocliques, veiculados primeiramente em emissoras de televisão e hoje disponíveis em plataformas digitais, como o YouTube.

O autor ressalta a importância do videoclipe como o espaço da experimentação estética, como um lugar em que atitudes transgressivas no plano da invenção audiovisual podem encontrar o grande público, a massa. Na mesma direção, Corrêa (2007, p. 4) já afirmava que, apesar de manterem o apelo mercadológico, os videocliques “tendem a ser um campo de experimentação”. Para a autora, os videocliques tais quais se apresentavam em seu início, com imagens em velocidade frenética – podendo, inclusive, ser compostos somente por justaposição de imagens – utilizadas para vender a canção, já não têm espaço no cenário audiovisual contemporâneo. Na composição do videoclipe, as imagens se relacionam em maior ou menor intensidade com o verbal, criando a dimensão imagética na tensão entre o sonoro e as possíveis traduções em forma de imagens a partir do que suscita cada canção. Dessa forma, os vídeos podem apresentar construções narrativas lineares (como o que analisaremos) ou não. Mas precisamos considerar que muitos videocliques foram produzidos para a televisão e depois migraram para as plataformas digitais; atualmente, eles já são produzidos para os suportes digitais. Esses suportes, por sua vez, com o avanço tecnológico, expandiram as possibilidades de criações de conteúdos inovadores, até mesmo interativos (CALDAS, 2013).

Embora *Precious illusions* apresente uma narrativa linear, em termos visuais, comparado à maioria dos videocliques da época, inova ao

recorrer, entre outros elementos, a um recurso proveniente do cinema para a sua composição textual: a *split screen* – técnica que consiste na divisão visível da tela, tradicionalmente ao meio, quebrando ilusão de que o enquadramento corresponderia a uma visão contínua da realidade, tal qual percebida pelo olho humano. Para nós, essa divisão no texto audiovisual da cantora institui uma polifonia de enunciadores no videoclipe.

A polifonia, na concepção que adotamos neste trabalho, foi introduzida no campo da Linguística por Ducrot (1987), a partir de sua leitura de Bakhtin, que a utilizou para caracterizar o romance de Dostoiévski. Ducrot (1987) buscava contestar a ideia de que um enunciado isolado faria ouvir somente uma voz. No seu estudo, o autor distingue a polifonia de locutores da polifonia de enunciadores. O locutor se caracteriza por ser o responsável pelo enunciado, já os enunciadores são perspectivas, representações de pontos de vista que o locutor apresenta no enunciado. Exemplificam os casos de polifonia de locutores o discurso reportado direto e indireto, nos quais é possível identificar mais de um locutor; já a polifonia de enunciadores pode ser percebida em fenômenos como a pressuposição ou a negação, em que se encenam dois enunciadores. Em um enunciado negativo, como João não é trabalhador, podemos entrever um enunciador (E_1) que afirma a característica de João, enquanto outro, com o qual o locutor se identifica (E_2), nega tal característica.

Na tentativa de esclarecer essa divisão entre polifonia de locutores e enunciadores, Ducrot (1987) busca na teoria literária proposta por Genette uma comparação. Para Genette, na instância narrativa há o narrador, que ele opõe ao autor, da mesma maneira como Ducrot (1987) opõe o locutor ao falante empírico. Assim como o narrador é

responsável pela narrativa, o locutor é o responsável pelo enunciado, ambos não são os seres de carne e osso existentes:

A existência empírica, predicado necessário do autor, pode ser recusada ao narrador. Na medida em que este é um ser fictício, interior à obra, seu papel se aproxima do que atribuí ao locutor – que para mim é um ser do discurso, pertencente ao sentido do enunciado, e resultante desta descrição que o enunciado dá de sua enunciação. (DUCROT, 1987, p. 195).

Para explicar o enunciador, Ducrot (1987) o coloca em paralelo com o que Genette denomina como “centro de perspectiva”, ou seja, o ser de cujo ponto de vista são apresentados os acontecimentos. Na retomada de Ducrot (1987), se o narrador é quem fala, o centro de perspectiva é quem vê, ou seja, o narrador pode contar os fatos a partir da visão, da perspectivação de uma ou mais personagens. Essa comparação nos permite esclarecer que o locutor pode colocar em seu enunciado mais de um ponto de vista – como mostramos antes com o fenômeno da negação – instituindo a polifonia de enunciadores.

A teoria polifônica de Ducrot (1987) foi trazida para os Estudos do Texto para auxiliar na compreensão da produção dos sentidos de diferentes exemplares textuais, mas sempre de textos verbais, como podemos ver nos exemplos mostrados em Koch (1997). Porém, como afirma Romualdo (2014), há tipos de texto (os multimodais) que recorrem a mais de uma linguagem para produzir sentidos, como é o caso do videoclipe. Para o autor, a Linguística do Texto é uma vertente de estudos interdisciplinar, e constantemente recorreremos, nessa perspectiva de estudos, a conceitos de outras áreas do saber ou adaptamos/deslocamos os conceitos da Linguística, para analisar obras multimodais. Dessa forma, os conceitos de Ducrot (1987), incorporados pela Linguística do Texto para o tratamento de

enunciados verbais, serão utilizados na análise do videoclipe de Alanis Morissette neste trabalho.

“PRECIOUS ILLUSIONS”, POLIFONIA E O COMPLEXO DE CINDERELA

O videoclipe *Precious illusion*² narra a história de um eu-lírico feminino que encontra o futuro par romântico em uma festa. A partir desse momento, acompanhamos o casal no desenvolvimento de seu caso amoroso. No jogo entre o verbal da canção e o imagético, a produção de sentidos nos remete às questões relacionadas ao Complexo de Cinderela, como abordados por Dowling (1984).

O videoclipe inicia-se com uma demonstração do espaço onde o casal se conhece, uma festa em um apartamento. A câmera, em *travelling*³, mostra o espaço e as pessoas, nesse momento ainda com o som local (risadas e conversas indistintas), sem a linguagem musical, ou seja, conhecemos o espaço antes da canção.



Figura 1: Festa.

2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VGJaKeYwOFo>. Acesso em: 11 dez. 2020.

3. *Travelling* é um recurso cinematográfico em que a câmera se desloca no espaço.

O *travelling* permite-nos verificar que se trata de uma festa de jovens adultos, o que já nos leva a produzir sentidos a partir de nossos conhecimentos de mundo/enciclopédicos, pois devem ser homens e mulheres independentes, que trabalham e não estão mais nas casas dos pais, o que seria comum imaginarmos se os presentes fossem, por exemplo, adolescentes.

No final do *travelling*, a câmara para na protagonista e, então, começa a canção, desaparecendo o som local.



Figura 2: O eu-lírico/protagonista.

A canção se inicia com projeção vocal suave e as frases musicais lentas e pausadas, com os seguintes versos:

You'll rescue me. Right?
In the exact same way they never did.
I'll be happy. Right?
When your healing powers kick in.

Pelo conteúdo verbal, percebemos que o eu-lírico feminino projeta um diálogo com o novo par afetivo, interpelando-o diretamente pelos pronomes pessoal *you* (você) e possessivo *your* (seu), além dos questionamentos finais, que funcionam como *tag questions*: *Right?*

(Certo?). Assim, por questionar, o eu-lírico deseja uma resposta – positiva, no caso – sobre a futura ação que ele espera de seu interlocutor: *You'll rescue me* (Você vai me resgatar)⁴. Essa ação vem acompanhada de uma comparação com antigos relacionamentos, nos quais os outros parceiros (*they* / eles) não a resgataram: *In the exact same way they never did* (Do jeito exato que eles nunca fizeram). Aqui é preciso ressaltar o sentido do verbo utilizado na composição (*rescue* / resgatar), pois remete a uma ação de recuperação heroica que antecipa os sentidos construídos posteriormente na letra da canção e no videoclipe. Por esses versos percebemos que o eu-lírico feminino lança sobre o parceiro uma obrigação – a de salvá-la – não encarando a realidade adulta de que cabe somente a ela a responsabilidade por suas escolhas e por si mesma (DOWLING, 1984). Como Cinderela foi salva da vida sofrida com a madrasta e as irmãs, o eu-lírico do videoclipe espera que o novo par seja o seu esteio, a retire da situação em que se encontra.

Dowling (1984) aborda casos de mulheres que se envolvem em novos relacionamentos na busca de se livrarem das dores emocionais dos relacionamentos antigos e das ansiedades da vida, da tomada de decisões etc. Esse comportamento pode ser visto nos versos seguintes da canção: *I'll be happy. Right?* (Eu serei feliz. Certo?) / *When your healing powers kick in* (Quando seus poderes de cura entrarem em ação). Vemos que a possibilidade de felicidade futura e a sua confirmação, buscada pelo questionamento *Right?*, também está condicionada à ação, aos poderes do outro (*yours healing powers kick in*), ou seja, a cura de dores emocionais está atrelada a uma intervenção externa,

4. As traduções apresentadas são realizadas pelo autor deste trabalho, com a intenção apenas de informar os sentidos possíveis dos versos em português.

o que tira a responsabilidade de autoconhecimento e libertação da mulher por ela mesma, processo doloroso segundo a autora do *Complexo de Cinderela* (1984).

Os versos seguintes apresentam a mesma estrutura de desejos e questionamentos, na busca de confirmações e realizações condicionadas pelo externo (o outro):

You'll complete me. Right?
Then my life can finally begin.
I'll be worthy. Right?
Only when you realize the gem I am.

No jogo das linguagens presentes no videoclipe, ao mesmo tempo em que o eu-lírico enuncia o verso *You'll complete me. Right?* (Você vai me completar. Certo?), inicia-se uma divisão lenta da imagem, a partir do rosto da protagonista, que acaba em um efeito de *split screen* (divisão visível da tela):



Figura 3: Divisão de tela no videoclipe.

Essa divisão institui, em termos de linguagem visual, uma polifonia de enunciadores. A partir desse momento, verificamos a presen-

ça de dois pontos de vista, duas perspetivações de todas as ações do futuro casal. E_1 apresenta o ponto de vista onírico, fabular, em que o eu-lírico se vê e se comporta como uma princesa. E_1 é reconhecido em termos visuais pelas roupas das personagens da narrativa, que remetem às vestimentas medievais (túnicas e armaduras, por exemplo), além de toda a configuração do cenário, das cores mais claras e brilhantes, o céu azul, o excesso de luminosidade, fadas/vagalumes (pontos de luz) e borboletas que voam entre as personagens. Já E_2 é a perspectiva da “realidade” da mulher moderna diante de uma nova relação. Deste momento em diante no videoclipe, todas as enunciações visuais do locutor serão sempre duplamente perspectivizadas pelos dois enunciadores, mostrando o conflito da mulher moderna que, inconscientemente, deseja ser uma princesa. A Figura 4, a seguir, ilustra os dois enunciadores, que focalizam o momento em que o futuro casal se conhece:



Figura 4: Encontro do casal.

Da mesma maneira como Cinderela deixou a casa da madrasta e começou uma nova vida no palácio com seu príncipe, a linguagem

verbal mostra que o eu-lírico condiciona o início de sua vida (*Then my life can finally begin* / Então minha vida pode finalmente começar) ao encontro com o outro (*you* / você), que vai completá-la: *You'll complete me. Right?* (Você vai me completar. Certo?). Devemos ressaltar o advérbio *finally* (finalmente), pois ele indica que a vida vivida até o momento da fusão com o ser amado, não era vida. De acordo com Dowling (1984, p. 11): “Tudo na forma de sermos educadas continha a mensagem de que seríamos *parte* de alguma outra pessoa – que seríamos protegidas, sustentadas, alimentadas pela felicidade conjugal até o dia de nossa morte”.

No verbal, a completude não é somente o que o eu-lírico feminino espera; ela ainda precisa do outro para delimitar suas próprias qualidades e características, tal qual é apontado por Dowling (1984) nas mulheres que apresentam o Complexo de Cinderela: “As mulheres voltam-se para os outros para obterem uma autodefinição – o sentido do que são” (p. 48). A dignidade, o valor e o merecimento do eu-lírico (*I'll be worth. Right?* / Eu serei digna. Certo?) passa pelo reconhecimento do companheiro com o qual se fundiu: *Only when you realize the gem I am* (Apenas quando você perceber a joia que eu sou). Aqui o advérbio *Only* (Apenas) também tem função importante na produção de sentidos, demarcando a percepção de si mesma como alguém de valor (*the gem I am* / a joia que eu sou) somente a partir do reconhecimento do outro.

Nas duas estrofes apresentadas até o momento, vemos um paralelismo de construção que opõe, inclusive lexicalmente, um “eu” feminino (representado pelo eu-lírico) a um “você” masculino (representado pelo par afetivo), em que o “você” é agente de ações e apreciações e o “eu”, o ser sobre o qual recaem as consequências

das ações e apreciações do “você”. Em relação ao Complexo de Cinderela, as duas primeiras estrofes da canção marcam a passividade da mulher diante da vida. Conforme afirma Dowling (1984, p. 16), retomando Simone de Beauvoir: “as mulheres aceitam o papel de submissas ‘para evitar a tensão envolvida na construção de uma existência autêntica’”.

A ideia de completude também é construída pela linguagem visual quando o eu-lírico recebe o convite para sair. Na perspectiva mostrada por E_1 , a princesa recebe uma carta; já na mostrada por E_2 , um e-mail. Porém a câmera aproxima os textos em *close up* no momento da leitura pela protagonista, fundindo em uma só as mensagens verbais das duas perspectivas, ao mesmo tempo em que mantém separados os enunciadores pelos elementos visuais que os caracterizam na divisão de tela:

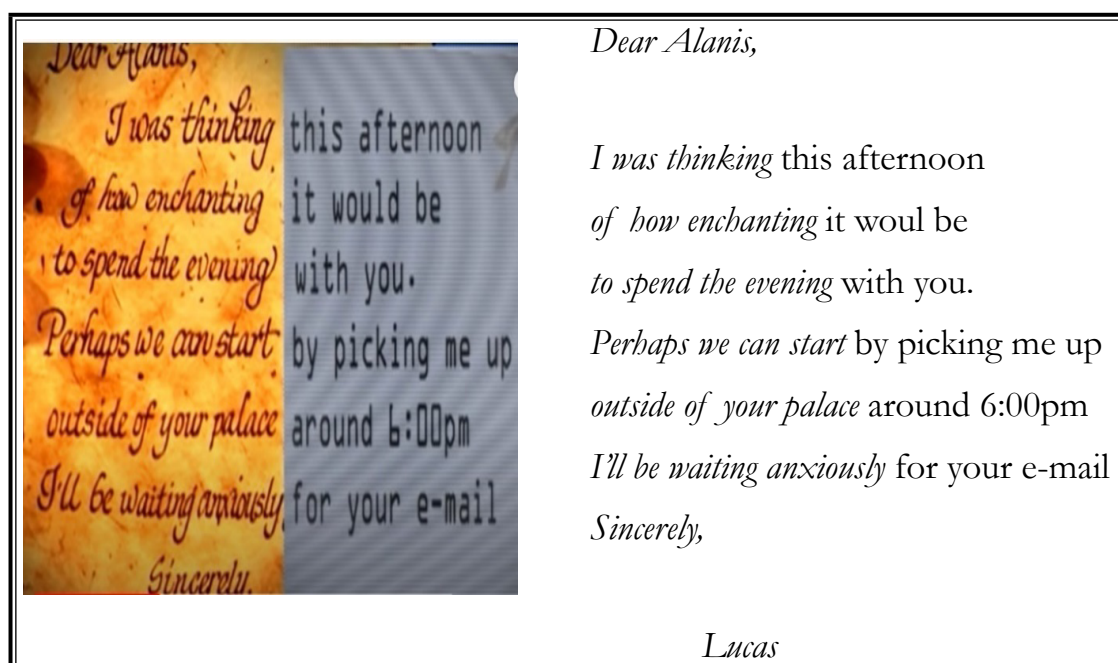


Figura 5: Convite do príncipe/rapaz para sair com a princesa/moça.

Além das colorações diferentes do papel e da tela do computador, as características específicas da escritura também demonstram

a polifonia de enunciadores. E_1 , do conto de fadas, marca-se por uma letra manuscrita rebuscada que contrasta com a fonte tecnológica de E_2 , mostrada na tela do computador. Há ainda a escolha vocabular (*Dear* / *Cara*, *enchanted* / encantador, *Perhaps* / *Talvez*, *palace* / palácio, *anxiously* / ansiosamente, *Sincerely* / Atenciosamente) e a assinatura (Lucas), que, em E_1 , reforçam o caráter mais distante e respeitoso do príncipe em relação à donzela no conto de fadas, que não vemos em E_2 .

No entanto, a fusão mostrada na linguagem visual contrasta com a linguagem musical da canção e, ainda, com a verbal apresentada nos versos. A cena da leitura do convite para sair é concomitante com uma mudança na linguagem musical, que ganha novos contornos com a entrada do som de uma bateria. O mesmo acontece com a letra da canção:

But this won't work now the way it once did.
And I won't keep it up even though I would love to.
Once I know who I'm not then I'll know who I am,
But I know I won't keep on playing the victim.

O operador argumentativo *But* (Mas) que inicia o primeiro verso da estrofe desempenha função importante na produção de sentidos da canção e do videoclipe como um todo. Ducrot (1987) afirma que em enunciados do tipo “p *mas* q”, o primeiro segmento (p) é apresentado pelo locutor como um argumento para uma conclusão (r), e o segundo, encabeçado pelo “mas”, para uma conclusão inversa ($\sim r$). Trazendo tais considerações para a análise da canção, vemos que o *But* introduz o verso *this won't work now the way it once did* (isso não vai funcionar agora como antes). Se as estrofes anteriores

direcionavam para a conclusão de uma mulher completamente dependente do companheiro (r), essa estrofe conduz para uma conclusão diferente ($\sim$ r). Ou seja, a letra da canção aponta para uma mulher que se encontra em um processo de libertação, que não vai continuar com o comportamento anterior, embora adorasse fazê-lo (*And I won't keep it up even though I would love to*). Ao marcar que gostaria de continuar na situação confortável da dependência (*even though I would love to*), o eu-lírico demonstra a complexidade envolvida na libertação da mulher. Para libertar-se, segundo Dowling (1984), a mulher passa por muito sofrimento, pois tem que romper com modelos familiares e sociais que são determinados ao feminino: “*A mulher sem um modelo de papel adequado vê-se diante de um profundo dilema psicológico*” (p. 170 – itálico da autora). Esse dilema é retratado no próximo verso, no qual o eu-lírico afirma só ser possível saber quem de fato é, depois de saber quem não é (*Once I know who I'm not then I'll know who I am*), precisa negar aquilo que lhe foi apresentado socialmente como seu, naturalizado como comportamento feminino, para ser dona de suas vontades e perspectivas.

Basta ouvir-se conversas de mulheres hoje e logo faz-se claro que a “nova mulher” na realidade não é nada nova; ela é uma mutante. Ela vive numa espécie de terra do nunca, numa gangorra entre dois conjuntos de valores, o velho e o novo. Emocionalmente, ela não está em paz com nenhum dos dois, nem acha meios de integrá-los. (DOWLING, 1984, p. 33-34).

Embora ainda não se autodefina, o que conduz a conclusão (r) de que o eu-lírico se mantenha no papel de Cinderela, sofredora e esperando o príncipe encantado, o último verso da estrofe, também introduzido pelo operador *But* (Mas), direciona para outra conclusão ($\sim$ r), na qual declara que sabe que não quer se manter no papel de

vítima (*But I know I won't keep on playing the victim*). Portanto, assume, pelo pressuposto, que anteriormente mantinha-se nesse papel.

Durante a execução do verso *Once I know who I'm not then I'll know who I am*, vemos o príncipe/rapaz chegando ao encontro. Visualmente este momento acontece com a próxima estrofe, em que há a expressão que intitula a canção:

These precious illusions in my head did not let me down

When I was defenceless.

And parting with them is like parting with invisible best friends.

Como é possível observar pelo verbal da canção, em situações em que o eu-lírico via-se indefesa (*When I was defenceless*), essas ilusões preciosas em sua mente não a decepcionaram (*These precious illusions in my head did not let me down*) e abandoná-las é um processo doloroso, como o que se enfrenta quando se abandona seus melhores amigos invisíveis (*And parting with them is like parting with invisible best friends*). Durante esses versos, começamos a ver pelas imagens que o eu-lírico é uma mulher independente, inclusive que ganha mais do que o rapaz. Essa independência vai se mostrar no decorrer na narrativa do videoclipe por meio de E_2 , em cenas em que a vemos dirigindo seu carro (o rapaz vem ao encontro de bicicleta), fazendo brinde e em sua casa. Já E_1 mostra exatamente o contrário, projetando no homem o papel de provedor (DOWLING, 1984):



O jogo promovido pela polifonia de enunciadores, juntamente com a letra da canção, leva-nos a concluir que essa mulher tem um comportamento contrafóbico. Para Dowling (1984, p. 65), em mulheres contrafóbicas, prevalece “um sistema de duplas mensagens”, no qual elas podem ter atitudes “audaciosas, impudentes e independentes, mascarando seus sentimentos básicos de insegurança e desamparo”. Na figura 6, vemos como a linguagem visual produz sentidos sobre esse conflito do eu-lírico, que, por E_1 , atribui ao masculino elementos que, por E_2 , marcam sua independência.

Encontramos a mesma construção de se apontar a dependência emocional e se contrapor a ela nas duas estrofes seguintes da canção:

This ring will help me yet as will you, knight in shining armour.

This pill will help me yet as will these boys gone throgh like water.

But this won't work as well as the way it once did.

‘Cause I want decide between survival and bliss.

And though I know who I’m not I still don’t know who I am,

But I know I won’t keep on playing the victim.

Visualmente acompanhamos o casal no jantar do primeiro encontro, enquanto ouvimos os dois versos da primeira estrofe. Nesses versos a dependência do companheiro é muito acentuada, trazendo, pela linguagem verbal, signos que marcam a união de ambos (*this ring* / esse anel) e a idealização do par amoroso (*knight in shining armour* / cavaleiro de armadura brilhante), em uma comparação positiva direta: *This ring will help me yet as will you, knight in shining armour* (Esse anel ainda vai me ajudar, assim como você, cavaleiro de armadura brilhante). Em um paralelismo de construção, essa nova situação é o amparo que o eu-lírico encontra, da mesma maneira como usa para isso medicamentos e relações superficiais: *This pill will help me yet as will these boys gone throgth like water* (Essa pílula ainda vai me ajudar, assim como esses rapazes que se foram como água).

A letra da canção passa, a partir desse momento, a retomar versos já apresentados, mas sempre com pequenas mudanças que mostram o percurso lento, mas constante, da busca do eu-lírico pela independência. Se antes ela dizia *But this won’t work now the way it once did* (Mas isso não vai funcionar agora como antes), no momento afirma *But this won’t work as well as the way it once did* (Mas isso não vai funcionar tão bem quanto antes). Percebemos uma modificação no funcionamento da fantasia, pois a expressão comparativa *as well* (tão bem) demonstra que o eu-lírico se transformou, preferindo a dor do processo de libertar-se do que ficar estagnada (DOWLING, 1984), procurando tomar o controle de sua vida, como vemos com

I want decide / Eu quero decidir, no próximo verso: *'Cause I want decide between survival and bliss* (Porque eu quero decidir entre sobrevivência e felicidade).

Outra mudança é a busca do eu-lírico pelo autoconhecimento. Se antes dizia *Once I know who I'm not then I'll know who I am* (Depois de saber quem não sou, saberei quem sou), agora afirma *And though I know who I'm not I still don't know who I am* (E embora eu saiba quem eu não sou, ainda não sei quem sou), ou seja, já percorreu parte do caminho, visto que tem consciência do que não é, do que não a caracteriza, no entanto ainda não formou uma imagem de si mesma. O ir e vir dos versos da canção com pequenas mudanças é um recurso de composição que cria sentidos, levando-nos a compreender a complexidade e sutileza do processo vivido pelo eu-lírico.

Outras mudanças tanto da estrutura dos versos quanto do eu-lírico são apresentadas nas estrofes seguintes:

These precious illusions in my head did not let me down when I
was a kid

And parting with them is like parting with a childhood best friend.

I've spent so long firmly looking outside me.

I've spent so much time living in survival mode.

Se antes, o eu-lírico afirmara que suas preciosas ilusões não o abandonaram quando estava indefeso (*When I was defenceless*), agora menciona a sua idade infantil (*when I was a kid* / quando eu era criança), assim como a comparação ao abandoná-las também é feita com esse momento: *And parting with them is like parting with a childhood best friend* (E se separar deles é como se separar de um melhor amigo

de infância), ou seja, uma relação de longa data, confiável e segura. Como vimos, Dowling (1984) afirma que a dependência é incutida na mulher desde a infância. Dessa forma, podemos relacionar essa mudança nos versos com uma aproximação feita pelo eu-lírico entre a infância – um momento em que a criança precisa de proteção e cuidados e as meninas são, no geral, superprotegidas – e a idade adulta – momento em que a mulher com o Complexo de Cinderela se sente indefesa da mesma maneira. Dowling (1984) trata em seu estudo sobre tais mulheres, mostrando que “os problemas da dependência excessiva seguem as meninas até a idade adulta” (p. 96). Ressaltamos que no final da canção, essas estrofes com as modificações das quais estamos tratando, são cantadas uma após a outra seguidamente, aproximando ainda mais os dois momentos.

A estrofe subsequente, na perspectiva de análise que estamos realizando, relaciona-se ao processo de autoconhecimento que, segundo Dowling (1984), as mulheres passam para se libertar. Enquanto a mulher olha e se regula pelo externo (*I've spent so long firmly looking outside me* / Passei tanto tempo olhando firmemente para fora de mim), não assume a responsabilidade pela própria existência e, se “tudo o que se deseja é segurança, basta uma existência limitada e insípida” (p. 182), como o “modo de sobrevivência” em que se encontrava o eu-lírico: *I've spent so much time living in survival mode* (Passei muito tempo vivendo em modo de sobrevivência).

Durante o videoclipe, juntamente com o processo vivido pelo eu-lírico na letra da canção, acompanhamos as vozes dos dois enunciadoreis (E_1 – o conto de fadas; E_2 – o “real”) perspectivizando o que o locutor apresenta na linguagem visual: todo o desenvolvimento do romance das personagens, desde o primeiro beijo, um rompi-

mento, a volta, o pedido de casamento, até a vida conjunta. A Figura 7 demonstra E_1 e E_2 nos momentos que envolvem o pedido de casamento, o ato em si e a vida em comum:



Figura 7. Momentos da vida do casal.

Percebemos pela linguagem visual a distância entre as vozes de E_1 e E_2 , principalmente no que diz respeito à convivência depois da união. E_1 mostra um passeio no campo, com o sol iluminando o casal, representando o “viveram felizes para sempre” dos contos de fadas, visto que tais contos terminam nesse momento, e nunca sabemos o que significa o “felizes para sempre” depois do casamento, que se apresenta com contornos vagos em termos de produção de sentidos; já E_2 mostra o cotidiano da união, a monotonia pelas quais passam os casais.

No final da canção, E_1 e E_2 se fundem novamente, em uma tela única, voltando para o eu-lírico/locutor, que vemos ainda na festa,

no mesmo lugar do começo do vídeo. Nesse momento, o som do local (as risadas e as conversas indistintas) retorna, e os sentidos produzidos são os de que a moça ainda nem conheceu o rapaz, que tudo o que vimos no decorrer da narrativa pela voz de E² era apenas uma projeção, assim como pela voz de E¹. Dessa forma, na tensão entre a linguagem verbal e a visual, os sentidos ficam dúbios, pois podemos interpretar que o eu-lírico montou todo o cenário da relação em sua mente e, analisando o contraste polifônico das vozes de E¹ e E², decidiu não conhecer o rapaz, optando por ficar só e assumindo “a reponsabilidade pela própria existência” (DOWLING, 1984, p. 199); ou que ainda não tomou a decisão de conhecê-lo, que avalia a situação, a partir do momento de desconstrução e busca da liberdade em que se encontra.

CONCLUSÃO

O videoclipe, enquanto texto, deve ser analisado em sua multimodalidade, entrecruzando suas linguagens na busca de sentidos, o que procuramos fazer com *Precious illusions* de Alanis Morissette, a partir da perspectiva dos Estudos do Texto e do trabalho de Colette Dowling (1984) sobre o Complexo de Cinderela. No plano verbal, as análises mostram que o eu-lírico feminino do texto encontra-se dividido diante de uma nova relação, pois embora já tenha passado por mudanças no jeito de olhar a si e ao relacionamento afetivo, ainda tem dificuldade para afastar-se da ideia de que o ser amado a completará. No plano visual, tomamos como ponto de partida analítico a polifonia de enunciadores, pois o locutor apresenta dois enunciadores muito marcados, cujas vozes perspectivizam o que seria o real e o conto de fadas. As perspectivas mostradas pelos enunciadores re-

forçam o verbal no sentido de que o eu-lírico pode ser caracterizado como um exemplo do Complexo de Cinderela.

A análise das linguagens verbal, visual e musical (pois esta também se modifica no decorrer do texto) demonstra que a personagem feminina se encontra em um momento de questionamento de sua dependência emocional do ser amado, mas, embora seja uma mulher independente, ainda sonha com um romance à moda do conto de fadas, tendo dificuldade em abandonar essa fantasia. Assim, em relação às dimensões apontadas por Dowling (1984) sobre o Complexo de Cinderela, é possível afirmar que a mulher representada no videoclipe se encontra em um momento de desconstrução, buscando um engajamento concreto na vida, “em vez de uma espera de que ‘algo aconteça’ – de que o príncipe encantado apareça”, podendo ser ela mesma o príncipe realizador (DOWLING, 1984, p. 190).

REFERÊNCIAS

- ALVES, S. B. ; ZANDONADI, A. C. A mulher moderna e o complexo de cinderela. **Revista FAROL** – Rolim de Moura – RO, v. 3, n. 3, p. 126-141, mar./2017. Disponível em: <http://www.revistafarol.com.br/index.php/farol/article/view/45/66>. Acesso em: 06 dez. 2020.
- CALDAS, C. H. S. O videoclipe na era digital: história, linguagem e experiências interativas. CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE/INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINAS DA COMUNICAÇÃO, 18, 2013. Bauru. **Anais...** Bauru: Unesp, 2013. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0712-1.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2020.
- CORRÊA, L. J. A. Breve história do videoclipe. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO-OESTE/INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO. 8, 2007. Cuiabá. **Anais...** Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2007/resumos/R0058-1.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2020.
- DIVA DEVOTEE. Vocal profile: Alanis Morissette. 13 jul. 2012. Disponível em: <http://www.divadevotee.com/2012/07/vocal-profile-alanis-morissette.html>. Acesso em: 05 dez. 2020.

DOWLING, C. **Complexo de Cinderela**. [Tradução de Amarylis Eugênia F. Miazzi]. 17 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1987.

KOCH, Ingedore Grunfeld Vilça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 1997.

KOCH, I. G. V. **Introdução à linguística textual**: trajetória e grandes temas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LIMA, M. ; MOUSINHO, L. A. Discurso(s) sobre si: metaficção no videoclipe Hands Clean, de Alanis Morissette. **Policromias** – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 309-338, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/policromias/article/view/34109>. Acesso em: 04 dez. 2020.

MORISSETTE, A. Under rug swept. Burbank: Maverick Records, 2002. 1 CD (50 min.).

PERREAULT, C. Cinderela ou O sapatinho de vidro. In: _____. **Contos de Perrault**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PRECIOUS ILLUSIONS. Direção de Francis Lawrence. Interpretação de Alanis Morissette. [S.I]: Warner Bros. Music, 2002. Vídeo online (4 min. 36 segs.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VGJaKeYwOFo>. Acesso em: 05 dez. 2020.

ROMUALDO, Edson Carlos. Análise de textos verbo-visuais: polifonia, intertextualidade e polêmica na divulgação da parada LGBT de Maringá/2012. In: REZENDE, L. M. *et al.* **A interdisciplinaridade e a especificidade linguística**: teorias e práticas. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 135-155.

CAPÍTULO 4

ESTRATÉGIAS E TÁTICAS DE RESISTÊNCIA PÓS-COLONIAL EM “A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT”: UM OUTRO USO DO VÉU

Ana Lúcia Dacome Bueno (UEM)

A crítica pós-colonial é um amplo campo investigativo empenhado em compreender a instrumentalização das formas de conhecimento para a prática do imperialismo e de outras continuidades do período colonial moderno (BONNICI, 2009; HALL, 2003). As (re)configurações das relações coloniais na contemporaneidade, e mesmo o surgimento de outros olhares lançados para essas relações, apontam para múltiplas colonizações dos sujeitos e dos territórios. A diluição e difusão do poder colonial demandam estudos localizados do seu funcionamento bem como o engajamento de diversas forças para compor processos de descolonização.

A esse respeito, Bill Ashcroft (2001) observa que as relações coloniais assumem frequentemente formas de dominação menos explícitas, que não implicam necessariamente na guerra, na invasão territorial, na opressão militar e econômica declaradas, mas se realizam

fortemente no âmbito cultural. Trata-se de processos mais sutis de dominação que atingem a vida em sociedade desde suas dimensões mais subjetivas, penetrando o imaginário e as práticas socioculturais (ASHCROFT, 2001).

Mobilizada por essas ideias, me chamaram a atenção certas restrições acerca do uso de véus muçulmanos femininos em parte da Europa, que interferiram diretamente nas práticas culturais das mulheres muçulmanas que ali vivem ou transitam: a proibição por lei do uso do véu integral em qualquer espaço público vigora na França desde 2011. A tramitação judicial foi amplamente acompanhada e registrada em textos e imagens pela imprensa e mídias digitais desde o seu início, em 2004. O uso dos véus aparece estampado nas mídias de massa que circulam mundialmente pela internet.

Na mesma época, outros países europeus (como a Espanha e a Bélgica) adotaram leis semelhantes e, posteriormente, o uso de quaisquer véus, parciais ou integrais, ficou proibido nas escolas francesas. Cláudia Mayorga (2013), pesquisadora feminista brasileira que atuava em Madrid na ocasião, observa que a proibição agravou o estranhamento da imagem de mulheres muçulmanas trajando véus, uma vez que a prática passou a ser relacionada à desobediência civil. Além disso, a polêmica causada chegou ao âmbito dos direitos humanos e mobilizou um debate feminista consonante com as leis locais que, sem espaço para as próprias muçulmanas, privilegiou a visão de que a prática era degradante para a liberdade de todas as mulheres e para a “liberdade cultural” nesses países.

As circunstâncias não deixaram dúvidas de que feministas europeias silenciaram as principais atingidas pelos novos regimentos e

afinaram-se com discursos generalizantes. O discurso daquelas mulheres reforçou uma tradição do pensamento eurocêntrico no discurso feminista, a do uso do véu atrelado à passividade e à submissão das mulheres muçulmanas a um Islã patriarcal e fundamentalista. Segundo Chandra Mohanty (1984), questões como essas são parte da herança e extensão do discurso colonial e multiplicam as opressões sobre mulheres de territórios ou culturas colonizadas.

Em 2014, o filme irano-americano *A Girl walks home alone at night* aparece destoando de tais estereótipos associados ao uso do véu. Imagens bastante marcadas da prática se distinguem das tantas imagens que circularam nas mídias de massa francesas, por exemplo. Essas possíveis contraposições se colocam para estudos pós-coloniais e discursivos na medida em que podem funcionar como forma de resistência à instrumentalização de um saber feminista que se pretende universal, mas que se recusa à pluralidade.

As teorias do discurso são ferramentas importantes para investigar tais aspectos, pois se dispõem estudar as formas mais sutis de dominação dos sujeitos e populações. Desde as bases da teoria pós-colonial, o pensamento de Michel Foucault tem sido referência para a análise das relações de dominação cultural entre Ocidente e Oriente (SAID, 2007; BONNICI, 2009) e constitui componente fundamental para uma teoria da transformação pós-colonial em que Bill Ashcroft (2001) pensa nas formas de resistência discursiva a fim de discutir os processos transformativos da cultura através da arte.

Pensar os filmes enquanto resistência discursiva ao reducionismo de uma prática tão localizada culturalmente quanto é o uso do véu me parece um exercício de análise para o qual o ensaio de Jean

Davallon em *O Papel da Memória* (1999) também pode contribuir. A relação estabelecida pelo autor entre a imagem como objeto cultural, a história e a memória confere à imagem na mídia potência de construção de sentidos para o conjunto social com tal vivacidade e longevidade que sua materialidade seria capaz de operar a memória social.

Com o objetivo de tratar do potencial de resistência discursiva pós-colonial em imagens do véu islâmico em *A Girl walks home alone at night*, mobilizo neste texto as regulações do dizível e do visível, cuja instância imagética se dá na materialidade de imagens típicas de uma “tradição cinematográfica”, a qual permite que essas imagens circulem. Depois, discuto a imagem como operadora de memória social, assim como proposta por Davallon (1999), a fim de pensar os domínios da memória como aquilo que se dá enquanto enunciados que se constituem na contradição.

UM DISCURSO HEGEMÔNICO ORIENTALISTA

Quando Edward Said estudou um conjunto de obras literárias ocidentais que falavam do Oriente Médio, buscava compreender seu funcionamento comum como uma

[...] disciplina sistemática por meio da qual a cultura europeia foi capaz de manejar — e até produzir — o Oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica e imaginativamente durante o período do pós-Iluminismo. (SAID, 2007, p. 29).

Para tanto, referencia-se na perspectiva de Michel Foucault, segundo a qual o discurso — conjunto de enunciados que possuem regras de funcionamento comuns determinadas por condições sócio-históricas específicas (FOUCAULT, 2013) — é prática social

capaz de construir o sujeito e objeto de que fala, de instituir verdades acerca deles.

Segundo Said, relações entre saberes e poderes implicadas na noção foucaultiana de discurso permeiam a grande difusão proporcionada pelo imperialismo europeu aos ditos “estudos orientais” desde o processo colonizador moderno. Sob esta força, o conjunto de discursos científicos ou artísticos acerca do Oriente Islâmico que Said denominou “orientalismo” funciona como “uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram presença no e para o Ocidente” (SAID, 2007, p. 32), configurando um referencial eurocêntrico hegemônico para pensá-lo.

No campo da teoria feminista pós-colonial, Mohanty (1984) tratou de textos ocidentais nos quais observou uma mesma tendência orientalista para pensar as mulheres do oriente islâmico das mais diferentes culturas e regiões. O conjunto desses textos as homogeneizavam como deseducadas e sem poder a partir de referências ocidentais e europeizadas. Discursivamente, a reincidência do estereótipo estabelecia as “Mulheres de Terceiro Mundo” como um sujeito monolítico¹, estagnadas na condição de submissão absoluta.

Os efeitos da atrofia cultural que os estereótipos representam são, desde aí, relações de dominação: a condição geral e degradante do objeto “mulheres islâmicas” nos textos ao mesmo tempo em que lhe conferia um lugar que diziam elas mesmas não perceberem que ocupavam, proclamava as ocidentais suas redentoras e porta-vozes.

1. No original: “production of the ‘Third World Woman’ as a monolithic subject” (MONHATY, 1984, p. 333). Com a expressão “Terceiro Mundo” me refiro neste artigo a ex-colônias da Europa (o Primeiro Mundo) ou a países do Oriente cuja contínua “colonização cultural” pelo Ocidente resulta em dominação política e discursiva, assim como faz Mohanty.

Desde o lugar de poder do saber ocidental, a diversidade e o poder de agência das mulheres de terceiro mundo são, simultaneamente, apagados e silenciados, sem passado nem futuro.

Tamanha é a importância das representações das mulheres islâmicas como objeto do discurso ocidental para as quais Mohanty chama a atenção que seu poder de estereótipo ainda ecoa. A proibição por lei do uso da *burka* e do *niqab*² em lugares públicos que entrou em vigor na França no ano de 2011 se deu sob justificativas que iam desde a laicidade do Estado indo até os problemas para identificação dos civis diante da iminência de ataques fundamentalistas islâmicos (G1, 2014).

Interferir legalmente nos costumes das mulheres muçulmanas que vivem/circulam na Europa gerou ampla polêmica, e as generalizações se alastraram na ausência das mulheres islâmicas nos debates feministas. Mayorga (2013) relata que, embora tanto ocidentais quanto orientais considerassem a obrigatoriedade do véu integral um preceito religioso opressor, outros tipos de véu islâmicos, como o *hijab* e o *xador*, que deixam o rosto em evidência, também foram atrelados a representações de passividade e submissão.

O silenciamento das implicações que teria o não-uso do véu em suas vidas subestimou seu poder de agência e desconsiderou suas diferentes questões identitárias diante da prática. Resultou que as mulheres as quais só tinham permissão da família para sair de casa com o véu integral ficaram ainda mais limitadas pelas medidas, pois foram privadas de ter qualquer tipo de vida pública. A curto prazo, as leis sequer serviram para dar a elas mais liberdade. Também não foi liber-

2. Dois dos véus muçulmanos ditos integrais, ou seja, que deixam apenas os olhos à mostra.

tário ignorar os aspectos culturais relacionados às razões que mobilizam outras mulheres a vestirem, voluntariamente, véus parciais.

Em *Carta de una mujer indignada* (2011), Wassyla Tamzaly, “feminista laica, muçulmana e livre pensadora” (*apud* MAYORGA, 2013), expressou seu descontentamento com o simplismo com que algumas feministas ocidentais trataram de assuntos pertinentes a diferentes mulheres muçulmanas e suas diferentes razões para usarem o véu. Tamzaly usou o termo *islamofobia* para apontar o orientalismo latente.

Realiza-se a autoridade de umas mulheres sobre as outras nessa conduta, sendo essas outras reiteradamente pensadas e tratadas como alteridade diminuta. Desse modo, sua posição de obediência é mantida, não necessariamente à sua própria cultura e religião, mas ainda a saberes ocidentais. A construção discursiva das Mulheres de Terceiro Mundo continua a exercer sua autoridade e prolongar no imaginário de um ocidente europeizado representações reducionistas acerca de diferentes mulheres muçulmanas.

RESISTÊNCIA PÓS-COLONIAL

Para Foucault (2000), as relações entre poder, saber e discurso articulam-se estrategicamente e se difundem por toda parte; resistir é criar espaços de luta e de transformação mediante estratégias e táticas em todo lugar onde o poder está, encontrar os espaços de liberdade nas brechas do controle social. O movimento cíclico entre relações de poder e focos de resistência acontece quando cada movimento de um serve de ponto de apoio para uma contraofensiva do outro. Desse modo, estratégias e táticas de resistência se dão sempre

contra certos efeitos de poder, contra certos estados de dominação, num espaço aberto por relações de poder (REVEL, 2011).

Em *Post-colonial transformation*, Bill Ashcroft (2001) explica que se concebermos “resistência” como algo muito mais sutil e complexo do que uma oposição binária, bélica, explícita, se revelará uma ampla gama de processos contínuos em que culturas resistiram e resistem ao poder imperial. Para Ashcroft, assim como a hegemonia discursiva acerca do outro colonizado configura uma extensão do poder político do Primeiro Mundo sobre as ex-colônias, há também formas discursivas de enfrentá-la e negá-la. Dentre outras formas de sutis de reação, a resistência discursiva pode se dar no deslocamento do sujeito colonizado da posição estagnante de objeto à posição de sujeito que fala, que escreve, se expressa e se pensa, produzindo discursos.

Por esses parâmetros, concebo *Carta de una mujer indignada* como uma forma de resistência pós-colonial sutil, em que a escrita assume um caráter de denúncia e de lugar em que uma mulher muçulmana que fala por si mesma e sobre si mesma. Seu relato e sua expressão problematizam os estereótipos orientalistas; a própria prática discursiva é, em si, a prova do seu próprio poder de reflexão e de enfrentamento às diferentes condições de opressão de gênero que a atravessam. Sua voz irrompe o silenciamento, nas brechas da hegemonia discursiva ocidental a respeito das mulheres muçulmanas.

A contestação dos poderes colonizadores (plurais, pois assumem diversas formas) é ainda mais sutil se puder penetrar de forma indireta o cotidiano das pessoas. Ashcroft diferencia a resistência panfletária, explicitamente política, das formas artísticas de resistência, precisamente por sua permeabilidade.

O primeiro aspecto relevante de permeabilidade a destacar é o contexto pós-colonial ou neocolonial em que o discurso das artes aparece: é uma experiência e uma via que possibilita dizer, de maneira mais complexa ou elaborada, aquilo que muitas vezes não poderia ser dito ou aceito se dito de modo explícito. Onde o discurso panfletário, duro e direto esbarra na censura, no conservadorismo, no tabu ou na arrogância, as artes encontram rachaduras nas subjetividades. Os sentidos instáveis ou flexíveis, os detalhes, a complexidade podem colocar em circulação ideias e valores a atingir aquilo que os processos políticos por si só são incapazes de transformar: a cultura e o imaginário social.

A questão cultural é problemática nos processos revolucionários. A independência de ex-colônias é comumente resultado de enfrentamentos diretos, acordos ou resoluções políticas que podem modificar leis e estruturas governamentais, mas não desfazem os nós das práticas e dos pensamentos profundamente atados a modos colonizados de ser e viver. Pensar o funcionamento das artes na composição dos processos descoloniais é assumir a força da cultura para as mudanças de fato, para a transformação de relações poder, o sentido radical da descolonização.

A permeabilidade das formas de resistência artística também está na utilização das formas hegemônicas de expressão. Ashcroft (2001) explica que quando o sujeito colonizado utiliza linguagem do colonizador para produzir arte de resistência, ele se apropria também de seu potencial circulatório. Nesse caso, acontece a reversão de aspectos de dominação, como a imposição da língua, dos saberes e das técnicas da metrópole ao sujeito colonizado que os instrumentalizam para difundir um discurso outro.

De forma inteligível e apreciável, ali mesmo onde o poder está, nas rachaduras do colonialismo, pela linguagem imperial, pela sutileza das artes em sua capacidade de penetrar a cultura, o sujeito colonizado pode encontrar espaços para resistir discursivamente ao discurso dominador.

“A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT”: ESTRATÉGIAS E TÁTICAS

A Girl walks home alone at night (doravante AGWHAN), filme irano-americano escrito e dirigido por Ana Lily Amirpour, se apresenta como um rico material para pensarmos a resistência pós-colonial através da arte frente à polêmica da proibição do uso do véu na França. O filme foi lançado originalmente nos Estados Unidos em 2014, em persa com legendas em inglês, e reverbera no ocidente a chamar a atenção para sua personagem central: uma heroína vampira que vaga nas noites de uma cidade fantasma iraniana, mais ou menos na década de 1960, vestindo um xador.

A vestimenta típica de algumas regiões do Irã cobre as mulheres da cabeça aos pés deixando visível apenas o rosto e é considerada, dentro do próprio país, prática das mais radicais. Antes do uso de véus tornar-se obrigatório, entre as décadas de 1960 e 1970, o xador impressionava visualmente a capital Teerã enquanto a maioria das mulheres ainda usavam os cabelos à mostra. No filme, esse contraste visual é bastante explorado.

Sob a explícita influência de “tradições” do cinema, AGWHAN foi apresentado oficialmente pelos realizadores como o “Primeiro *western* de vampiros iraniano” (VICE, 2015). Como um “estilo” es-

tadunidense por excelência, o *western* envolve os bem-conhecidos filmes de *cowboys* que inauguraram, além de um enquadramento fotográfico particular, a temática da colonização do Oeste pelos Estados Unidos no cinema. Em adição, há no filme uma série de outras recuperações e hibridações como misturas de distintos estilos, técnicas, tipos de personagens.

Retornos, referências e hibridismo são típicos da história do cinema e das produções contemporâneas. Segundo Edgar-Hant, Marland e Rawle (2013), todo filme é amparado por uma montagem de elementos já existentes: mitos antigos, tipos de personagens e convenções narrativas já usadas que são reanimados em um novo enredo. Essa linguagem mais ou menos comum entre filmes e entre cultura se dá, em termos foucaultianos, por regulação discursiva.

Foucault (1997, 2013) diz que diversas contingências são necessárias para que discursos emergjam em uma superfície material e sejam tomados como legítimos em nossa sociedade. Dentre elas estão os princípios de coerção do discurso: é impossível que algo seja dito sem que passe por uma ordem, a ordem do discurso. Uma vez que essas superfícies de emergências podem ser verbais ou não-verbais, Rosário Gregolin (2011) explica que os discursos estão submetidos tanto às regulações e possíveis disposições do dizível (daquilo que pode ou deve ser dito) quanto à ordens de visibilidade (do controle do que se olha e do que se vê). Tanto para surgir quanto para circular, as imagens como materialidades discursivas devem sempre obedecer a técnicas de formação de saberes que as legitimam, as reconhecem como válidas em um determinado tempo e lugar.

Se concebemos o filme como um conjunto complexo de imagens e o cinema como um campo de saber composto por técnicas e procedimentos específicos, é imprescindível que AGWHAN obedeça a tais visibilidades/dizibilidades para que seja reconhecido enquanto tal. As suas retomadas de uma tradição cinematográfica são condições necessárias para que circule e produza sentidos. Uma “linguagem” mais ou menos familiar embasa a repercussão da obra, pois é imprescindível para que o filme surja e seja consumido.

Contingente também é o contexto neocolonial global em que AGWHAN foi produzido. Embora as alterações sociais mundiais provocadas pela globalização difundam pluralidade cultural e étnica, também exercem forças (culturais e econômicas) que afetam indivíduos e comunidades em proporção global. Esse aspecto há que ser considerado como conjuntura de prevalência unilateral. Longe de ser politicamente neutra, segundo Thomas Bonnici,

[...] a globalização não pode ser separada das estruturas de poder perpetuadas pela hegemonia europeia e estadunidense. A cultura global é, de fato, uma continuação de influência, controle, disseminação e hegemonia do ‘Império’ que funciona de acordo com uma estrutura de poder que havia emergido nos séculos 15 e 16 naquela importante convergência de imperialismo, capitalismo e modernidade. É essa a razão que explica porque as forças de poder e de organização da globalização se concentram no mundo ocidental apesar de sua “plurilocalidade” e sua naturalização no mundo inteiro. (BONNICI, 2009, p. 35).

Não coincidentemente, o processo globalizacional tem o núcleo de irradiação cultural na Europa e nos Estados Unidos e mantém a hegemonia ocidental sob a lógica da soberania do mercado nos tempos atuais. Como o cinema é uma arte fortemente desenvolvida, consolidada e difundida por indústrias estadunidenses e europeias, a linguagem cinematográfica ocidental é bastante “familiar” ao grande público. Por conseguinte, a apropriação de suas formas de expressão

é condição para que o filme surja dentro de uma ordem do dizível e o do visível. Por outro lado, o potencial circulatório da sua linguagem no mercado globalizado converte essa forma de domínio em recurso para enredar dizeres que não compactuam com o seu poder.

Quando Foucault (1997) buscou sistematizar sua proposta de uma arqueologia dos saberes, ele destacou a importância de se promover uma historicidade do conhecimento que se atentasse para suas descontinuidades e rupturas. Desvencilhou os discursos de impacto social de um efeito de linearidade e destacou as contradições, em suas diferentes instâncias e funções, como elementos a se fazer aparecer e discutir. Aceita esta proposta para pensar o cinema como um campo do saber, os desvios também interessam na análise da linguagem em AGWHAN.

A inserção do filme nas regulações do dizível e do visível do cinema ocidental ocorre na caracterização da protagonista e heroína a partir da recuperação de uma mistura de outros elementos tipicamente ocidentais: tipos de personagens bem-conhecidos, como o do herói de capa e mesmo do próprio vampiro. Contudo, como um elemento visual estranho ao cinema ocidental, e neste contexto autêntico, sua “capa” aparece em forma de xador iraniano (Figura 1).



Nas cenas predominantemente noturnas, sob uma atmosfera de tensão e melancolia, o filme recupera a cenografia *noir*, categoria crítica de cinema hollywoodiano bastante retomada e ressignificada desde o seu período original e muito apreciada por especialistas e cinéfilos (MASCARELLO, 2012). A rua vazia à noite e o preto e branco das imagens colocam o xador em evidência: a heroína não veste uma capa qualquer.

O xador como a grande característica visual aparece ainda relacionado a práticas de vampirismo (Figura 2). No enredo, a personagem central rebelde e desajustada promove a limpeza social no universo violento de *Bad City* com suas mordidas letais. Sob essa caracterização típica das literaturas e cinema europeus, a figura justiceira da heroína *noir* é também noctívaga, soturna e forte.



Na noite, a garota protege uma prostituta da cidade de homens que abusam da sua condição. Este agenciamento da personagem, que se dá na possibilidade dos dois tipos que compõem, o herói *noir* e o vampiro assassino, é combinado com as fortes características visuais do uso do véu. Como resultado, sentidos contrários ao estereótipo associados ao uso do xador aparecem desde uma série de práticas bastante distintas daquelas de submissão, recato e passividade.

Desde argumentos do cânone cinematográfico, a partir de relações entre elementos ocidentais e orientais, os desvios de linguagem constituem as estratégias e as táticas para a contestação do discurso hegemônico acerca das mulheres muçulmanas. A potência de circulação mundial enfrenta, com complexidade, o monopólio discursivo de outrora; produz-se sutilmente sentidos de um uso do véu distantes da submissão religiosa fundamentalista.

O FILME E A IMAGEM COMO OPERADOR DE MEMÓRIA SOCIAL

A fim de compreender a importância sócio-histórica da produção e circulação de sentidos como esses, dados na contradição, a aproximação da análise de discurso com a sociossemiótica pode nos oferecer interessantes contribuições.

Para Jean Davallon (1999), a imagem é um objeto cultural que abre a possibilidade de controle da memória social. Isso porque os sentidos produzidos por imagens-registro de acontecimentos ou saberes ganhariam relevância tal nas mídias que o seu retorno também resgataria memórias comuns acerca desses acontecimentos e saberes.

Para que uma imagem opere a memória social é necessário que passe por um processo de estabilização de sentidos. Considerando a relevância das contingências históricas e culturais para a produção de sentidos do discurso, essa estabilidade exige um processo complexo. Primeiro, imagem deve ser o registro de algo que seja ou se torne significativo/relevante; depois, o que foi registrado deve reencontrar sua vivacidade quando for lembrado; e, sobretudo, é preciso que ele seja reconstruído ou lembrado “a partir de dados e de noções co-

muns aos diferentes membros da comunidade social” (DAVALLON, 1999, p.25) que instaurem um sentido compartilhado.

A perenidade dos sentidos instaurados pela imagem depende da memória de um grupo capaz de reconstruí-lo a partir de referências compartilhadas, realizando um percurso comum para lê-la. É então que esse sentido será capaz de expandir-se, extrapolar essa dimensão localizada e adquirir sentidos históricos, relevantes para o imaginário social.

A imagem por si, como produto cultural — e aqui, segundo o autor, incluem-se os filmes — seria naturalmente capaz de entrecruzar memória coletiva e história, operando a memória social e estabelecendo sentidos comuns para a sua interpretação. Assim, um acontecimento que se deu num momento singular do tempo se instalaria de maneira longa na imagem que o representa, tornando-se ela um monumento histórico de sua rememoração (DAVALLON, 1999).

Em meio a diversas recuperações na intenção de envolver o espectador numa conversa com o que já é conhecido, AGWHAN mobiliza na memória social sentidos de outros filmes antes produzidos e vistos. Os modos comuns de se fazer cinema tantas vezes repetidos trazem efeitos de sentido capazes de operar a memória social. O programa de leitura que a imagem comporta em si cumpre um conjunto reconhecível de procedimentos, de tipos de personagens recuperados, de enredos típicos, de gêneros, de movimentos artísticos. A fotografia e as composições de cena que o cinema constantemente retoma de outros filmes compõem visibilidades retornáveis por estarem instaladas na memória social e cultural.

Dentro desses espaços de poder instituídos pela hegemonia discursiva ocidental como uma “tradição cinematográfica” foi possível encontrar brechas para fazer circular outros sentidos. Esses sentidos contrariam não apenas uma tradição cinematográfica de tipos heroicos (seja de qual estilo for), mas também um imaginário ocidental acerca do uso do véu, desestabilizando seus sentidos orientalistas através da capacidade circulatória de um modo de se fazer arte aceito pelo ocidente, e que, como operador de memória social seria capaz de penetrar de maneira significativa o cotidiano, o imaginário, a cultura de sentidos ocidentais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mobilizei noções distintas com o objetivo de pensar o potencial de resistência de imagens do véu islâmico como superfícies de emergência discursiva enquanto resistência pós-colonial, a saber: as regulações do dizível e do visível cuja instância semiótica se dá na materialidade de imagens típicas de uma “tradição” imagética que permitem que essas imagens circulem; a importância de fazer aparecer as rupturas e descontinuidades no discurso e reconhecer suas funções; e a concepção imagética como operadora de uma memória social presente “naturalmente” nos arquivos da mídia.

A função transformadora das descontinuidades que salientei em *A Girl walks home alone at night* revelaram estratégias e táticas de resistência discursiva no filme, que ao se apropriar de uma linguagem cinematográfica canônica, funciona como forma de contestar um discurso hegemônico acerca das mulheres islâmicas que vestem véus, assumindo um potencial circulatório capaz de produzir no imaginá-

rio cultural outros desvinculados da condição de passividade e submissão absoluta das mulheres de países e culturas islâmicas.

Posto em circulação, o discurso de resistência no filme encontraria sua relevância sócio-histórica para o imaginário social e cultural nas imagens como operadoras de memória.

REFERÊNCIAS

- ASHCROFT, Bill. **Post-colonial transformation**. London: Routledge, 2001.
- BONNICI, Thomas. **Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá, PR: Eduem, 2009.
- DAVALLON, Jean. A Imagem, uma arte da memória. In **O papel da Memória**. Pierre Achard... (et. Al.) Campinas, SP: Pontes, 1999.
- EDGAR-HANT, Robert, MARLAND, John & RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre, RS: Bookman, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. (5. ed.) Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1997.
- Poderes e estratégias. In **Ditos e Escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2. Ed. P. 241-252, 2000.
- A ordem do discurso**. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. (23. ed.) São Paulo, SP: Edições Loyola, 2013.
- G1. Tribunal europeu apoia lei francesa que proíbe véu islâmico em público**. Publicada em julho de 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/07/tribunal-europeu-apoia-lei-francesa-que-proibe-veu-islamico-em-publico.html>>. Acesso em: 13 mar. 2016.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. Análise do discurso e semiologia: enfrentando discursividades contemporâneas. In **Discurso, Semiologia e História**. São Carlos: Claraluz, 2011.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu Silva, Guacira Lopes Louro. 8 ed. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2003.
- MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. (7. ed.) Capinas, SP: Papirus, 2012.
- MAYORGA, Claudia. **Quem decide sobre o uso da burka?** Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 21, n.1, p.402-404, Apr.2013. Disponível em em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2013000100022&lng=en&nrm=iso>. access on 17 Sept. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100022>. Acesso em: 2 jul. 2016

MOHANTY, Chandra Talpade. **Under Western eyes:** Feminist Scholarship and Colonial Discourses boundary 2, Vol. 12, No. 3, On Humanism and the University *I*: The Discourse of Humanism. (Spring - Autumn, 1984), pp. 333- 358.

REVEL, Judith. **Michel Foucault:** conceitos essenciais. São Carlos, SP: Claraluz, 2005.

SAID, Edward. **Orientalismo.** O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007.

VICE. **A Girl walks home alone at night.** 2015. Disponível em: <http://films.vice.com/a-girl-walks-home/>. Acesso em: 17 jun. de 2015.

CAPÍTULO 5

A (DES)(RE)CONSTRUÇÃO DO PAPEL DA MULHER NOS CONTOS DE FADAS: REFLEXÕES A PARTIR DO FILME “MOANA”¹

Elisângela Costa Consentino (UEL)

Karla Roberta Neumann (UEM)

Os estúdios Disney criaram muitas produções nas quais se cristalizaram e perpetuaram a disseminação de um padrão de beleza universal, por meio da figura das princesas, reconhecidas por serem esbeltas, brancas, com nariz afinado, cabelos longos, olhos encantadores e traços muito harmoniosos. Esse padrão de beleza, de certa forma, influencia o modo como as meninas e mulheres se veem e querem ser vistas. Ainda muito jovens, elas se vestem com fantasias de seus ídolos, querem ficar parecidas com as imagens que permeiam seus sonhos, por serem associadas ao padrão de perfeição do cabelo ou corpo ideal. Isso tudo interfere na sua visão de mundo e o papel que essas mulheres vão desempenhar em seu meio social. Dessa

1. Este artigo é um recorte da dissertação de Mestrado intitulada *A figura da mulher pós-moderna: uma análise semântico-discursiva dos contos de fadas do século XXI*, apresentada em maio de 2020, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina.

forma, desde cedo, a autoimagem feminina tem sua formação com base naquilo que se prega na família, na escola e, também, nos mitos e símbolos de sua cultura, tornando-se modelos de identificação.

Os contos de fadas clássicos, além de todas as possibilidades de análises, também exercem uma finalidade de comunicação dentro da sociedade, de acordo com o seu contexto histórico. Seus enredos sempre ditaram comportamentos, principalmente, às mulheres e às crianças, seja de forma explícita ou implícita. Durante séculos, a mulher carregou o *status* da fragilidade e da dependência masculina, acarretando, assim, consequências de aspectos sociais no seu convívio com o outro. Todavia, continuar sustentando esse perfil, no século XXI, seria uma falha para a construção dos sujeitos.

O que observamos nos contos de fadas mais atuais é que as novas heroínas/ princesas estão cada vez mais independentes dos homens, seja como heróis ou o príncipe encantado com quem vão se casar. Esse objetivo, o do casamento, não é mais seu sonho de consumo, pois seus propósitos de vida estão relacionados a um âmbito maior que o familiar. Hoje, as histórias mostram princesas que buscam outras prioridades antes do casamento, colocam em primeiro plano o seu chamado de liderança, que no mundo real pode estar relacionado com a independência profissional e financeira da mulher.

Os últimos contos de fadas começaram a trazer essa reflexão que já vinha sendo feita, com relação à mudança na visão de mundo de uma nova sociedade. Temos uma variedade de filmes abordando contos de fadas no sentido de potencializar a imagem da heroína, fazendo com que ela não seja mais vista como sensível e delicada, dependente de um homem para acordá-la e fazê-la feliz para sempre.

É notável a mudança daquele perfil passivo que se tinha da princesa para uma mulher mais forte, com habilidades de combate e controle, que não se intimida por qualquer situação. Isso é visível não apenas em suas características de personalidade, mas também em seu perfil físico, pois toda aquela delicadeza das suas formas tem sido substituída por um perfil mais ousado. As princesas das mais novas gerações não possuem a forma tão alongada e magra quanto a das princesas dos clássicos contos de fadas, os cabelos não são mais lisos e tão impecáveis quanto antes, até mesmo os elegantes vestidos foram substituídos por trajes que se aproximam cada vez mais dos estilos contemporâneos e específicos de cada cultura.

Quando pensamos na imagem da mulher nos contos de fadas da atualidade, observamos que esse padrão de beleza e delicadeza se desconstrói a cada lançamento dos filmes infantis. Hoje, as princesas Disney apoderaram-se de uma nova configuração feminina, pois “atualmente existe uma gama de heroínas, as próprias princesas nas adaptações cinematográficas mais recentes estão sendo vistas não somente como princesas (imagem de delicadeza e submissão)” (RUDA, 2016). Em outras palavras, a indústria cinematográfica tem apresentado um novo conceito no que diz respeito ao papel das mulheres, pois esse perfil vem sendo construído com novas formas de posicionamentos diante dos conflitos, sem deixar a feminilidade, porém acrescentando características de mulheres mais corajosas, ousadas, muitas vezes, até consideradas teimosas e persistentes, no caso de *Moana, em um mar de aventuras*, como veremos adiante.

Vale destacar que a indústria cinematográfica já trouxe outras protagonistas que se distinguem das princesas dos contos tradicionais. Pocahontas, por exemplo, foi a primeira princesa que começou

a quebrar essa linearidade, quase totalmente emancipada, é vítima do único final não feliz das histórias da Disney. Em seguida, vemos uma evolução considerável com a princesa Mulan, que se veste de homem para ir à guerra no lugar do seu pai, livrando-o da morte. No caso, uma mulher que salva um homem e obtém legitimação no que se refere a uma característica que era destinada somente ao papel do herói masculino. Enfim, temos uma personagem feminina que abre caminhos para as novas heroínas/princesas das histórias infantis. A partir deste momento, a mulher começa a ter espaço nos enredos para fazer tudo o que os homens fazem, inclusive desbravar as florestas.

Desde então, em muitos desses novos contos, as princesas são caracterizadas por assumirem um papel mais independente. Tiana, de *Princesa e o Sapo*, chama a atenção do público por ser uma princesa que sonha abrir o seu próprio negócio. Além disso, é a primeira princesa afrodescendente, mas, apesar da cor da pele, ainda possui traços europeus. Merida, de *Valente*, revela-se na figura de uma antiprincesa, com postura e gesticulação espalhafatosa, com cabelos cacheados e bagunçados. De certa forma, as características dessa garota estão bem distantes da delicadeza e do que se esperava das princesas clássicas dos contos tradicionais.

Para complementar as novidades no que diz respeito à figura desta nova princesa, surge a princesa Fiona, que se assume como ogra e quebra totalmente esses estereótipos, pois no momento em que ela assume sua nova forma, deixa de possuir a beleza caracterizada da época: engorda, a pele fica verde e os traços que eram delicados, tornam-se grotescos. No entanto, revela-se uma mulher forte, corajosa, ágil, bem resolvida e diferente de suas antecessoras.

Não podemos deixar de mencionar a princesa Elsa, irmã mais velha da princesa Anna, de *Frozen*, que possui poderes mágicos relacionados com o frio e que se descontrolam com fortes emoções. Devido a esses descontroles, a vida fez com que Elsa se tornasse uma jovem independente, objetiva e lógica, teimosa e obstinada, cética quando o assunto é o amor, mas ao mesmo tempo protetora quando se trata da família. Esta princesa possui uma personalidade multifacetada e carrega um pouco de cada uma das últimas versões de princesas Disney.

Depois disso, os estúdios cinematográficos trouxeram outras princesas com características que tentam se aproximar cada vez mais da realidade do universo feminino e de suas conquistas. Uma das mais novas progressistas princesas da Disney, que veio para abandonar a tradição das donzelas impecáveis, é Moana, uma princesa incomum, com características peculiares. Ela chega na forma de uma garota destemida, de 16 anos, que odeia ser chamada de princesa. Ela é uma adolescente nascida na Polinésia que aprendeu a nunca aceitar limites quando se sabe que pode ir mais longe. Não é difícil imaginar a jovem corajosa liderando uma vila ou uma nação, nem é difícil para ela acreditar que pode, porque todos da ilha de Motunui dizem que ela é capaz, como destaca a trilha sonora.

A tradição cinematográfica é quebrada, também, pelo fato de Moana possuir um biotipo com traços mais fortes e marcantes. Provavelmente, isso se deve a sua cultura, pois, nessa comunidade, as crianças auxiliam os adultos nos serviços desde cedo, o que pode levá-las a crescerem com características físicas marcadas pela intensidade do esforço físico empregado nessas atividades. Além disso, trata-se de uma heroína aventureira. Podemos dizer que essa nova prin-

cesa foi contemplada com um porte atlético, diferente das anteriores que possuem traços de Barbie. Moana tem pele bronzeada e cabelos encaracolados, corpo visivelmente com músculos (com condicionamento físico), demonstrando que ela não é frágil fisicamente e que, ainda, possui personalidade independente, determinada, passando por um processo de autoconhecimento que a leva ao compromisso com a tribo a qual pertence. A garota também não protagoniza nenhum romance e não aparece, ao longo da história, algum príncipe para salvá-la. O que realmente é importante na trama são: sobrevivência, independência, identidade e autoconfiança.

A heroína, empoderada, atende muito bem às atuais demandas de um novo retrato da mulher na sociedade e, conseqüentemente, nas produções cinematográficas. O enredo que permeia as reflexões e aventuras de Moana é empolgante e corajoso e torna-se bem distante do que esperávamos das heroínas da Disney, logo, o momento em que o príncipe colocaria um anel no dedo da princesa ou apareceria com o sapato dela.

Esta princesa não possui um castelo e nem se veste com elegantes vestidos reais, mas sim como as demais pessoas de sua comunidade. Ela também nunca foge de seu dever para com o seu povo, cujas tradições mantém em reverência; o amor por sua tribo a encoraja a enfrentar o mar.

De acordo com o enredo, Moana preenche sua própria história, em que sua maior preocupação é salvar a aldeia, não necessitando de príncipe encantado algum para conduzir seu futuro, e isso é um ponto crucial que os estúdios cinematográficos levaram muito tempo para aceitar e abraçar. A protagonista pode ser considerada “a

heroína mais feminista da Disney”², uma vez que é destemida, subiu sozinha em um barco, enfrentou uma tormenta e aprendeu a navegar, encarou o semideus Maui exigindo que ele desfizesse a injustiça que cometeu com o seu povo.

Temos uma personagem que encanta adultos e crianças por sua coragem e determinação. Agora, a princesa não é mais delicada a ponto de se esconder por trás de um homem, não é mais tímida, submissa e medrosa. Ela possui opinião própria, é cheia de argumentos e tem o poder de decisão, mesmo que suas escolhas impactem a sociedade. Isso revela que cada vez mais os estúdios cinematográficos estão trazendo enredos e personagens mais semelhantes com a realidade³. Propositamente, claro, visto que isso atrai mais leitores/ espectadores.

Aquela ficção cheia de “delírios e elementos fantasiosos” (ROJO; MOURA, 2019, p. 117) faz com que o público não se sinta mais tão à vontade, pois esses elementos estão muito aquém de seu contexto real. Um dos motivos que obrigou a indústria cinematográfica a desenvolver um novo modelo de herói foi justamente essa proximidade, pois as pessoas buscam uma representatividade e, dessa forma, *ser uma princesa* acaba tornando o conto muito mais interessante quando está dentro de uma possibilidade.

De acordo com Rojo e Moura (2019, p. 117):

Conforme a linguagem cinematográfica desenvolve-se dentro de um modelo mais industrial, os delírios e extravagâncias dos primeiros

2. Comentário dos diretores John Musker e Run Clements. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/30/cultura/1480525950_824658.html. Acesso em: 10 nov. 2020.

3. Essa afirmação resulta de um levantamento histórico apresentado na dissertação mencionada na primeira nota de rodapé.

filmes entram em declínio e aos poucos são substituídos por outro tipo de espetáculo, mais preocupado com a verossimilhança dos eventos, empenhado em converter-se no espelho do mundo.

Com isso, percebemos que os filmes e as princesas continuarão sendo transformados e inovados, assim como o mundo passa por transformações, bem como o próprio sujeito. A importância de fazer com que o contexto de produção e o sujeito se tornem mais próximos da realidade é uma forma de encantar e ganhar a graça do público, detendo os corações de adultos e crianças para que se sintam parte do enredo. Consequentemente, as garotas estão, cada vez mais, identificando-se com essa nova imagem de mulher e, desse modo, percebendo que o perfil de princesa não é mais tão inalcançável como antes, pois essas heroínas também possuem características comuns.

Posto isso, com base na teoria da Análise do Discurso (AD) pecheutiana, além da contribuição da Semântica Argumentativa para que possamos compreender os efeitos de sentido no texto, por meio do funcionamento dos mecanismos argumentativos, buscamos tecer reflexões sobre como os contos de fadas atuais retratam a desconstrução do padrão da imagem feminina que foi atribuída à mulher nos contos clássicos, levando em conta a formação discursiva midiática.

A (DES)(RE)CONSTRUÇÃO DA IMAGEM IDEAL DE PRINCESA

Com a visível mudança do papel social da mulher, principalmente a partir do final do século XX, a indústria cinematográfica foi adaptando suas personagens a essa nova realidade, logo, as princesas foram modificadas no que diz respeito ao comportamento, nas atitudes, nos posicionamentos e, também, nas etnias.

Os discursos que circulam na sociedade atual, com relação aos novos padrões idealizados ou antigos padrões que devem ser restaurados, são resultados de um processo desse novo contexto social. Partindo da teoria pecheutiana, de que a formação discursiva é o que determina o que pode e deve ser dito em determinado contexto, isto é, “a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito*” (PÊCHEUX, 2014, p. 147), as formações discursivas que atravessam os sujeitos, representados nas personagens dessas novas versões, apontam para um cenário em que a beleza não é mais o atrativo de maior relevância em uma mulher, ficando em evidência sua autonomia e independência.

Selecionamos dois recortes do filme de animação *Moana* (2016), a fim de tecer reflexões acerca dessa (des)(re)construção de princesa⁴. Na sequência discursiva 1 (SD1), a jovem princesa Moana e o semideus Maui escalam algumas rochas para resgatarem o cajado do semideus. Em meio a um diálogo, Maui se dirige a Moana chamando-a de “filha do chefe”; dizendo que “achava que ela ficaria no vilarejo, beijando bebês e coisas assim”.

SD1

[a cena mostra Maui e Moana escalando as pedras. Moana, um pouco mais acima, olha para baixo com ar de reprovação após a fala de Maui]

Maui: Então, filha do chefe, achei que ia ficar no vilarejo. Sabe, beijar bebês e coisas assim.

Fonte: *Moana* (2016).

4. Uma sequência maior, composta por 12 recortes, é apresentada na dissertação origem deste texto.

Podemos observar que a ironia é utilizada como um recurso linguístico no discurso de Maui, com relação à função social de Moana enquanto sujeito mulher, pois, na visão do semideus, o papel da mulher é o de ficar no seio da família cuidando dos “bebês”. Ou seja, à mulher cabe apenas a função de ser mãe.

Se “o discurso é uma das instâncias em que a materialidade ideológica se concretiza, isto é, é um dos aspectos materiais da ‘existência material’ das ideologias” (BRANDÃO, 2004, p. 46), ou seja, é uma materialidade específica da ideologia, “a linguagem enquanto discurso é interação, e um modo de produção social; ela não é neutra, inocente e nem natural, por isso o lugar privilegiado de manifestação da ideologia” (BRANDÃO, 2004, p. 11). Por meio do discurso verbal e não verbal (imagens), na cena selecionada, percebemos as ideologias que permeiam a comunidade onde vive Moana.

Para que possamos compreender esse discurso e de qual lugar falam os sujeitos representados pelos personagens, é necessário resgatar como a formação discursiva presente na superfície desse discurso faz ressoar ecos de outro lugar. Pêcheux (1999) explana que alguma coisa fala antes, em outro lugar, independentemente e diferentemente, resquícios esses de ranços na historicidade, que apontam para momentos cujo atributo que a sociedade idealizava para a mulher, para conseguir ser reconhecida em suas práticas sociais, era o de ser dona do lar, cuidadora e detentora de conhecimentos e habilidades que se limitavam apenas aos saberes e afazeres domésticos. Essa formação discursiva funciona dentro de uma formação ideológica do patriarcado, posto que “o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer”. Assim, o sujeito sempre se inscreve em uma ideologia, marcando suas posições no discurso.

Desde que nos reconhecemos enquanto sociedade, o papel cultural e social atribuído à figura feminina é a predestinação à maternidade e essa incumbência faz parte das representações construídas a respeito da mulher. Por mais que sejam inevitáveis as transformações sociais desse papel, desde a liberdade de escolha à inclusão no mercado de trabalho, observamos que o direito de escolha ainda é um pouco restrito, uma vez que ainda compete à mulher o cuidado do lar e dos filhos. A possibilidade de desejar algo além do socialmente estabelecido ainda impacta a sociedade.

Maui dirige-se a Moana chamando-a de “filha do Chefe” num tom irônico, fazendo uma crítica, porque a garota não gostou de ser chamada de princesa. Segundo Maingueneau (1997, p. 98), “a ironia subverte a fronteira entre o que é assumido e o que não o é pelo locutor”, cabendo ao interlocutor a capacidade de interpretar a posição irônica colocada na enunciação. Como se a palavra utilizada tivesse duplo sentido, voltando para o objeto do discurso como palavra comum e para um outro discurso, acarretando o reconhecimento de um segundo contexto.

Maui, na posição de sujeito homem, não se sente confortável em ver Moana, uma mulher, desbravando o oceano e lutando por seu povo. Em sua percepção, Moana deveria ser uma princesa como as outras, cheia de delicadeza, fragilidade, submissa e prendada. Quando ele utiliza em seu discurso a expressão “filha do Chefe”, faz de modo proposital para insultá-la, pois se o pai é o líder/chefe/rei da comunidade/reino, por que ela não poderia ser chamada de princesa? Além disso, Maui demonstra resistência em falar o nome de Moana, o que denuncia, mais uma vez, a relutância em reconhecer/identificar a mulher por ela mesma, sem precisar de referências.

Sobretudo, compreendemos que o semideus já havia entendido que Moana não é uma garota comum, pois, sua força e determinação fez com que ela atravessasse a tempestade no mar e chegasse até o seu destino, a montanha onde devolverá o coração de Te Fiti para que a natureza voltasse ao normal e, com isso, a sua comunidade parasse de sofrer com as consequências da maldição que estavam vivendo.

Maui continua seu discurso irônico e provocante dizendo: “achei que ia ficar no vilarejo”; e prossegue: “Sabe, beijar bebês e coisas assim”. Novamente, o discurso demonstra um posicionamento tradicional em relação à mulher, já que desaprova as ações guerreiras e ousadas de Moana, chegando a menosprezar sua coragem de enfrentar os mares e os monstros marítimos para salvar o seu povo da seca e da fome. A fala do semideus evidencia que o lugar de Moana é em sua comunidade, cuidando das crianças e dos afazeres domésticos. Consideramos Maui como um sujeito interpelado pelo discurso patriarcal, que se sente no direito de dizer qual é o lugar certo para a mulher, regendo uma norma para a posição feminina em um grupo social.

Essa ideologia não foi extinta totalmente da nossa sociedade e provavelmente continuará se perpetuando, mesmo que atravessada por discursos desconstruídos que visam apenas mascarar-la em outras formações discursivas. Isso porque a história é cíclica e não linear. Ou seja, por mais que alguns direitos sejam inseridos, outros vão sendo apagados. Quer dizer, ainda que o índice de mulheres trabalhando fora de casa tenha aumentado, na verdade, o que elas enfrentam é a dupla jornada causada pelo acúmulo de atividades. Além disso, precisam demonstrar o dobro do esforço para que se-

jam respeitadas enquanto profissionais. A exemplo de Moana, ela precisa concentrar muito mais esforços do que Maui que, além de ser semideus e possuir características físicas desiguais, poderia facilmente desempenhar o papel de *salvador da pátria*. Moana, por sua vez, precisa provar a todo o momento que é capaz e, ainda assim, correndo o risco de não convencer o grupo. Maui, mesmo sendo *desastrado*, não choca o público, mas, se Moana representasse um personagem desastrado e fracassado, apenas reforçaria dizeres de que *mulher não faz nada direito mesmo; quem mandou se meter onde não foi chamada*, entre outras expressões nesse nível.

Essa questão pode ser contemplada na SD2. O destino da mulher é traçado antes mesmo do seu nascimento. Com isso, o seu desejo é reprimido em prol de um destino predeterminado, como: ser mãe, dona de casa, ter a feminilidade que se espera de uma mulher e a missão do cuidar. Já o homem, diferentemente, nasce com a liberdade de fazer escolhas e poder ser o que quiser quando crescer.

SD2

[a cena mostra Moana com a cabeça baixa e o olhar triste, mas olha para a mãe depois de sua fala]

Mãe: Às vezes, quem desejamos que fôssemos, o que desejamos poder fazer... Simplesmente não é nosso destino.

Fonte: *Moana* (2016).

A mãe de Moana, na posição sujeito mulher/mãe, faz um discurso protetor, munido de consolo, no qual utiliza a locução adverbial de tempo “às vezes” para reforçar a ideia de algo improvável/incerto, e essa colocação abre caminho para que ela siga colocando

algumas reflexões para a filha. Moana, enquanto sujeito filha, mas também mulher, ouve a mãe atentamente e suas expressões expõem uma garota que tem a voz silenciada por suas reflexões, mas expressa, por meio do seu olhar, uma desaprovação do discurso que lhe é imposto. Após a jovem ter discutido com o pai por causa do seu desejo de atravessar o recife, a mãe, em uma tentativa de apaziguar a situação, tenta tirar esse desejo do coração da filha, desencorajando-a a ser forte e a ajudar o seu povo.

Desse modo, a mãe é um sujeito atravessado pela mesma FD patriarcal, em que a mulher já tem um destino, um papel certo na sociedade, mesmo que haja o desejo de ser e o desejo de poder fazer. O que prevalece é o posicionamento de submissão em não contrariar o marido/líder e, assim, obedecê-lo.

Segundo Drummontt (1980, p.81),

O machismo, enquanto sistema ideológico, oferece modelos de identidade, tanto para o elemento masculino como para o elemento feminino: Desde criança, o menino e a menina entram em determinadas relações, que independem de suas vontades, e que formam suas consciências: por exemplo, o sentimento de superioridade do garoto pelo simples fato de ser macho e em contraposição o de inferioridade da menina.

Esse regime patriarcal, em que o homem é considerado um ser superior à mulher, ultrapassa esse lugar social do homem, pois parte das mulheres também compactuam com essa ideologia, quando dizem ou permitem que certos valores sejam transmitidos aos seus filhos, ao dizerem que *homem não chora* e que *meninas devem sentar como mocinhas*, privilegiando essa tomada de posição do homem em relação à mulher. Segundo Safiotti (1987), o patriarcado não foi apenas aquele sistema de dominação delineado pela ideologia machista, mas sim também um sistema de exploração dos grupos menos favoreci-

dos, como no caso de Moana que é liderada pelo pai e, no caso da mãe, pelo próprio marido.

Ainda na SD2, notamos que a mãe, de forma bem sutil, inclui-se no discurso utilizando a conjugação dos verbos na primeira pessoa do plural e o pronome possessivo “nosso”, dêitico pessoal, como ferramenta argumentativa para mobilizar a filha a desistir dos seus planos. Cabral e Santos (2016), em uma abordagem sobre as estratégias argumentativas, concluem que os mecanismos dêíticos de pessoa, recursos que marcam o posicionamento do autor/locutor, constituem marcas de subjetividade e podem apresentar um caráter persuasivo, contribuindo, assim, para a argumentatividade do texto.

Dessa forma, a partir do momento em que a mãe usa esses recursos, ela faz um apelo afetivo, no sentido de que a filha se sinta igualada a ela no que se refere à limitação de não poder ser e não poder fazer. Isso ocorre, muitas vezes, no âmbito familiar, por questões culturais, consideradas atrasadas quando comparadas aos avanços que tivemos, em que mulheres desistem dos seus sonhos, por se sentirem incapazes de ultrapassar limites impostos por essas tradições culturais. Consequentemente, desistem de estudar ou trabalhar, em prol do casamento, para cuidar do lar, ou até mesmo, desistem da profissão dos seus sonhos para fazer aquilo que mais lhes convém no momento, como uma faculdade com um curso de mais fácil acesso e deixam, dessa forma, de realizar o seu verdadeiro desejo. Nesse sentido, a mãe de Moana tenta trazer, por meio do seu discurso, a compreensão de que essa missão de atravessar o recife e devolver o coração à Te Fiti não é dela, simplesmente, não faz parte do seu destino por ser mulher, visto que vários grupos de navegantes – ho-

mens – tentaram atravessar o mar e não obtiveram sucesso. Logo, se homens tentaram e não conseguiram, para ela seria impossível.

Destacamos também que ela não utiliza o pronome de tratamento “você” como recurso argumentativo – assim como fez o pai da garota, em outro momento, que objetivava um discurso que chamasse Moana à responsabilidade – pois ela poderia dizer: “Às vezes, o que **você** deseja ser... simplesmente não é o seu destino”, mas ela usa um discurso que conduz Moana a se conformar com a situação. Mesmo que a mãe deseje a felicidade da filha e saiba que Moana é capaz de superar os obstáculos que possa encontrar, seu desejo é silenciado por uma formação ideológica que a faz aceitar e se subordinar à palavra final do marido.

Quando pensamos nesse tipo de discurso na relação dos sujeitos enquanto mãe e filha, no atual contexto social, percebemos que essa postura da mulher, diante destes embates, é muito comum. Por mais que as mulheres tenham adquirido muitas conquistas, ainda são atravessadas por discursos que as intimidam e fazem com que assumam uma posição de submissão diante da decisão do marido. Em alguns casos, elas desejam liberdade para os seus filhos, mas estão ao mesmo tempo presas a essas ideologias.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A representação social e cultural atribuída à figura feminina determinou suas condições diante da sociedade. Com isso, a mulher sustentou uma imagem vinculada ao seu papel, estabelecida pela sociedade, que sempre esteve atrelada à autoridade patriarcal, no que diz respeito à subordinação, tendo como prática o exercício

do “cuidar”: cuidar dos afazeres domésticos, cuidar do marido e cuidar dos filhos. Desse modo, ao refletirmos sobre o percurso sócio-histórico da figura feminina na sociedade, percebemos que essa ideia se arraigou e se perpetuou ao longo dos tempos. No entanto, nosso olhar não se refere apenas às representações de papéis, mas, também, às condições nas quais esse sujeito ocupa determinados papéis no espaço social.

Notamos que os discursos passam por modificações significativas, cujas tradições e configurações sociais são renovadas. O campo da beleza torna-se o atrativo menos relevante, dando lugar à valorização da independência e autonomia da mulher, no qual, supostamente, ela é colocada em um nível de igualdade, desconstruindo a diferença de gêneros e apresentando uma nova identidade feminina: mulher determinada e capaz de enfrentar a nova realidade social sem, necessariamente, precisar da presença de uma figura masculina para definir suas condutas. Todavia, por mais que os contextos de produção não sejam os mesmos, alguns discursos ainda continuam mantendo as ideologias, sustentando condutas e padrões que não condizem mais com as transformações do contexto atual.

Embora os limites entre o feminino e o masculino definidos pelo modelo patriarcal de sociedade estejam enfraquecendo a passos lentos, estamos presenciando a desconstrução do modelo de princesa dos contos clássicos e vendo o surgimento de personagens femininas que se destacam por discursos bem articulados e por saberem enfrentar as mais diversas situações com determinação, buscando chegar mais próximas da realidade humana.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2004.
- CABRAL, Ana Lucia Tinoco; SANTOS, Leonor Werneck dos. Dêixis pessoal e verbos na construção de um objeto de discurso argumentativamente orientado. **Revista Conexão Letras**, v. 11, n. 15, 2016, p.25-37.
- DRUMONTT, Mary Pimentel. Elementos para uma análise do machismo. **Perspectivas**, São Paulo, 3: 81-85, 1980.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Tradução Freda Indursky. São Paulo: Pontes, 1997.
- MOANA – Um Mar de Aventuras (Moana). Direção: MUSKER, John; CLEMENTS, Ron. Produção: Osnat Shurer. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2016. 1 DVD (113 minutos), NTSC, Color.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 10. ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.
- PÊCHEUX, Michel. **Papel da memória**. In: ACHARD, P. et AL. (Org.). **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução Eni Puccinelli Orlandi *et al.* Campinas/SP: Unicamp, 2014.
- ROJO, Roxane Helena R.; MOURA, Eduardo. **Letramentos, mídias, linguagens**. São Paulo: Parábola, 2019.
- RUDA, Juliana. **O arquétipo do herói nos contos de fadas: uma visão junguiana**, 2016. Disponível em: <https://opsicologoonline.com.br/arquetipo/>. Acesso em: 24 maio 2019.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. Coleção Polêmica, São Paulo: Moderna, 1987.

CAPÍTULO 6

O A(R)TIVISMO NOS MODOS DE VER AS MULHERES RIBEIRINHAS NAS FOTOGRAFIAS DE MARIZILDA CRUPPE

Anna Clara de Oliveira Carling (UEM)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em seu projeto fotográfico intitulado *To live and to die for the rain-forest/Viver e morrer pela floresta*, de 2016, a fotojornalista Marizilda Cruppe retrata a vida de mulheres ribeirinhas que lutam pela sobrevivência da floresta amazônica, e o presente capítulo enfoca as fotografias de divulgação do projeto, no momento em que concorria à bolsa do Greenpeace Suíça no GreenPeace Photo Award 2016, bolsa conquistada por Marizilda na categoria “Public Award”, que é uma votação aberta ao público. Com a vitória, a fotojornalista pôde desenvolver seu projeto, que foi publicado em 2017 na Greenpeace Magazine Switzerland. As fotos de divulgação retratam duas mulheres, Rosinha e Rosalia, que lutam pela floresta amazônica, contra o desmatamento e a destruição deste local. Estas fotos foram as primeiras do projeto, que contava com a vitória para ser concluído.

O interesse de Marizilda pela floresta amazônica e o modo como retratou, em suas fotografias de divulgação, as mulheres ribeirinhas que lutam por este lugar dizem muito sobre a personalidade e o olhar da fotógrafa, que, de acordo com Berger (1999), é constituído pelo que cremos e conhecemos. Nas palavras da fotógrafa:

Estive na região amazônica pela primeira vez há mais de 15 anos e, desde 2009, vou todos os anos, mais de uma vez. Conheço uma outra Amazônia, a do desmatamento, das queimadas, do desrespeito aos direitos humanos, mas também uma Amazônia de luta coletiva forte, de anônimos que dedicam suas vidas para preservar uma floresta e um modo de vida que beneficia a todos nós (CRUPPE, 2016 apud ALBUQUERQUE, 2016, s. p.).

É importante levar em conta a maneira de viver da fotógrafa, bem como a forma com que ela se relaciona com o contexto amazônico, para entender como se constituiu seu modo de ver e porque produziu determinadas imagens e não outras.

Nesse sentido, objetiva-se compreender como se dão os modos de ver as mulheres ribeirinhas nas imagens de divulgação do projeto *Viver e morrer pela floresta*¹, de Marizilda Cruppe, levando em consideração as contribuições de John Berger (1999) sobre os modos de ver, conceito que será discutido adiante. Além disso, exploraremos alguns estudos que tratam da arte ativista ou a(r)tivismo, que se relaciona com o trabalho de Marizilda. Discutiremos, ainda, a vida e a construção identitária do povo ribeirinho amazônico, em especial, as mulheres, para nos amparar na compreensão de como se organiza esse povo, qual é a sua realidade, as suas dificuldades e suas lutas. Nessa perspectiva, o trabalho parte da seguinte interrogação de pesquisa: de que forma incide o modo de ver as mulheres

1. A partir deste ponto, mencionaremos apenas o nome do projeto em português.

ribeirinhas nas fotografias de divulgação do projeto artista de Marizilda Cruppe *Viver e morrer pela floresta?*

MODOS DE VER

John Berger é um pintor, escritor e crítico de arte. Em seu livro *Modos de ver*, postula sobre como a constituição social e cultural de cada indivíduo intervém no seu modo de ver as imagens. Essa interferência ocorre tanto com quem produz quanto com quem observa a imagem. Nas palavras do autor,

Cada vez que olhamos uma fotografia estamos cientes, por mais superficialmente que seja, do fotógrafo selecionando aquela cena entre uma infinidade de outras possíveis. [...] O modo de ver do fotógrafo é reconstruído pelas marcas que ele faz na tela ou papel. Contudo, embora toda imagem incorpore uma maneira de ver, nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende também do nosso próprio modo de ver (BERGER, 1999, p. 12).

Ou seja, o ato de olhar não é um ato automático. Essa observação diz muito sobre a forma como os indivíduos enxergam o mundo, que é mediada pelo momento sociocultural em que vivem, bem como por suas crenças e experiências.

De acordo com o autor, uma obra de arte possui valores diferentes ao longo do tempo, pela forma com que seu valor é estabelecido nas diversas formações sociais. Numa sociedade capitalista, na qual as imagens são reproduzidas em abundância, o valor e sentido de uma obra original não residem “no que ela unicamente diz mas no que ela unicamente é” (BERGER, 1999, p. 23), e essa realidade expressa grandemente a maneira como nos relacionamos com as imagens. Segundo Berger (1999, p. 11),

[...] só vemos aquilo que olhamos. O olhar é um ato de escolha. Como resultado dessa escolha, aquilo que vemos é trazido para o âmbito

do nosso alcance, ainda que não necessariamente ao alcance da mão. Tocar uma coisa é situar-se em relação a ela. [...] Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente em movimento, continuamente captando coisas num círculo à sua própria volta, constituindo aquilo presente para nós do modo como estamos situados.

Nessa esteira, nosso olhar possui configurações que são constituídas a partir de nossas experiências, de nossas vivências e do modo como nos relacionamos com o objeto olhado e as coisas ao nosso redor. Cabe, agora, especificar como se compôs o modo de ver da fotojornalista protagonista de nosso estudo.

Marizilda Cruppe é uma fotojornalista. Trabalhou por 4 anos no jornal O Globo e trabalha há aproximadamente 20 anos com temas como “desigualdade social, direitos humanos, meio ambiente, saúde e gênero” (FOTO EM PAUTA, 2016, s. p.). Atualmente, atua de forma independente, viajando pelo mundo para a realização de seus projetos. Marizilda não tem moradia fixa, decisão que tomou tanto por seu trabalho como pela necessidade de viver em movimento. É técnica em mecânica, tentou ser piloto de avião e largou o curso de engenharia quando compreendeu a vontade de ser fotojornalista, mas em todos esses movimentos, sempre teve a fotografia presente em sua vida.

Por trabalhar atualmente de forma independente, Marizilda narra que prefere dedicar mais tempo às histórias que conta por meio de seu trabalho.

Ao longo do tempo, eu migrei da descrição do fato para o entendimento do fato. Hoje eu prefiro contar menos histórias e me dedicar mais tempo a elas. Mesmo que sejam historinhas de um dia, não quero mais fotografar olhando pro relógio porque tenho que sair correndo pra outra pauta. (CRUPPE, 2015 apud GOMES, 2015, s. p.).

Essa relação com seu trabalho nos ajuda a compreender como se dá seu modo de ver sobre nosso objeto de estudo, que são as fotografias de divulgação de seu projeto *Viver e Morrer pela Floresta*, fotografias que retratam Rosalia e Rosinha, duas mulheres ribeirinhas que lutam pela defesa da floresta amazônica.

O A(R)TIVISMO NA LUTA PELAS RIBEIRINHAS

Arte e ativismo são noções e práticas que se unem quando estética e política se aproximam. De acordo com Chaia (2007), os principais movimentos de união entre a arte e ativismo se deram na década de 60, principalmente em países europeus e nos Estados Unidos, com a luta contra guerras, a luta pelos direitos dos cidadãos e a contracultura. No Brasil, foi também nessa época que, em decorrência dos esforços contra a ditadura, surgiu um grande movimento de arte engajada, que encontrou neste espaço uma possibilidade maior de manifestação, dada a falta de liberdade de expressão instituída pelos ditadores.

O encontro entre arte e manifestação possui várias nomenclaturas possíveis, como arte política, arte engajada e arte ativista, ou ainda, a(r)tivismo, que é um neologismo que divide opiniões e faz levantar questões sobre seu uso (VILAS BOAS, 2015), mas que compreendemos ser frutífero para o trabalho aqui empreendido.

Conforme Chaia (2007, p. 3),

O ativismo delimita o âmbito de ação que parte do individual, passa pelo coletivo e alcança insuspeitados espaços no qual se localiza o outro. Esta prática desloca o cenário da arte e da política para o espaço público. Sai do espaço fechado e branco para o espaço cinza das ruas ou para o espaço virtual da Internet.

A partir de ações e utilizando artefatos que se relacionam à estética e à arte, o artista promove o ativismo para espalhar, geralmente

num caráter de contraposição da ordem estabelecida (ideologia dominante), a mensagem que deseja (VILAS BOAS, 2015). O ativismo busca sempre trabalhar em prol do outro, numa tentativa de dar voz a minorias que sofrem, de intervir para a busca de direitos humanos, de dar visibilidade à populações silenciadas e apagadas. Como diz Mesquita (2008, p. 44) “este sentimento de engajamento social impulsiona os coletivos de arte para o encontro com o ativismo, proporcionando a criação de táticas e intervenções que se colocam em oposição a normas, regras e poderes”.

Rancière (2005), na discussão entre política e arte, afirma que a política na arte é um esforço de partilhar o sensível numa transformação política. A estética política

é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo (RANCIÈRE, 2005, p. 16-17).

Discutindo sobre as ações dos coletivos artistas, Gonçalves (2012) argumenta que a atuação dos artistas se dá para além dos âmagos culturais institucionalizados, juntando-se às organizações sociais. As ações desses coletivos, segundo Gonçalves (2012, p. 181) “consistem em atos efêmeros e pontuais que questionam não apenas o circuito instituído de exposição-público-mercado, mas também o próprio ser da arte no contexto do social”.

Nesse sentido, qual seria o papel de um artista que se quer ativista? Na visão de Chaia (2007), o artista fundamenta sua prática na crítica às condições sociais contemporâneas, bem como nas lu-

tas sociais pelo enfrentamento de realidades, numa contra-cultura, num olhar para o outro.

A floresta, a terra, o rio são pilares da vida dos ribeirinhos da Amazônia, que estruturam sua forma de viver de acordo com o que o ecossistema os proporciona. Faz parte da cultura e da forma de vida dessas pessoas, de modo geral, a busca pela sobrevivência na selva; as crenças, que são passadas de geração a geração; a agricultura, a caça, a pesca e coleta de frutos. Todas essas características configuram identidade ao povo ribeirinho. De acordo com Lopes (2013, p. 40):

O espaço ribeirinho é caracterizado por sua cultura, seus povos e seu vasto ambiente natural. Ser ribeirinho não se justifica somente pelo fato de morar às margens de um rio, é se relacionar diretamente com o ambiente do qual faz parte, é viver para seu meio e do seu meio.

Ou seja, nota-se a importância do ecossistema para esse povo, que constrói sua sociedade em relação a este lugar e às condições oferecidas pela vida na natureza.

Lima e Andrade (2010, p. 62) esclarecem que “é importante compreender, entretanto, que o ribeirinho é um homem imbuído dos saberes da tradição. Não necessariamente da instrução escolar e do saber científico, mas de um saber popular que lhe permite viver e sobreviver naquele grupo”, ou seja, o saber do povo ribeirinho, muitas vezes, é um saber empírico, baseado na observação e repetição, o que não o torna inválido. O povo ribeirinho, em sua grande maioria, é composto de indígenas, povos tradicionais, e imigrantes (SANTOS, 2014).

Como a floresta se configura o local de moradia e de subsistência dessa população, existem diversos problemas que dizem respeito à situação social desse povo, como a devastação da floresta, a

caça predatória e o uso de agrotóxico em plantações próximas, que contaminam as águas. De acordo com Picoli (2006), existem aproximadamente 6 mil empresas instaladas na região amazônica para a exploração da madeira, trazendo impactos ambientais que afetam, principalmente, os povos ribeirinhos.

Além disso, a Amazônia sofreu inúmeras intervenções colonizadoras ao longo das últimas décadas, com o intuito de povoar aquele espaço e gerar riquezas através das matérias-primas existentes nesse ambiente. Esses movimentos, ainda que não tenham vingado conforme o esperado, trouxeram algumas modificações, que são, de acordo com Silva (2006, p. 324), “[...] a degradação ambiental, a extinção de fauna e flora, o êxodo rural, o aumento da densidade populacional em áreas periurbanas, a favelização de famílias expulsas do campo e profundas alterações das relações socioeconômicas tradicionais entre as populações locais”. Somando-se a todas estas questões, temos um esquecimento dessa população por parte do Estado, que promove uma assistência insuficiente aos moradores da região amazônica, deixando-os às margens da sociedade. A situação se agrava quando lançamos nosso olhar às mulheres amazônicas, uma vez que, no aspecto profissional, “A mulher da Amazônia ganha o equivalente a 80% do rendimento médio das mulheres brasileiras e cerca de 70% do rendimento masculino na região” (CHAVES; CÉSAR, 2019, p. 141). Ou seja, fica evidente que as relações de exploração, frutos da formação social capitalista, são ainda mais acentuadas às mulheres desse âmbito. Além disso, a falta de serviços essenciais, como delegacias, é realidade em diversas comunidades, principalmente interiores, o que dificulta o acionamento de autoridades e vulnerabiliza as mulheres desses locais, que contam com pouco ou nenhum apoio

contra ações de violência física e psicológica e dominação de seus corpos (CHAVES; CÉSAR, 2019).

Como bem pontuam Fraxe, Witkoski e Miguez (2009, p. 30),

Os numerosos grupos sociais que habitam a Amazônia desenvolvem um singular estilo de vida, transmitindo seus costumes e práticas culturais de geração em geração, sem, muitas vezes, haver um reconhecimento político de suas existências. Cada palavra, cada gesto, cada pedacinho dessa gente e de seus lugares, quase invisíveis, foram-se acumulando, revelando uma forma singular de vida que revela o irrevelável, que exprime o inexprimível.

Araujo Junior (2012), em seu estudo sobre comunidades ribeirinhas que sofriam intensa invasão de seu espaço pelo exército, sob a premissa de treinamento de guerra, narra que o Estado e o Exército não se importavam com as importunações, a falta de segurança e os riscos que o uso de armamento pesado trazia aos moradores e ao ecossistema local, o que evidencia o imaginário social de pouco prestígio formado sobre essa população.

É importante, no entanto, esclarecer que não se pretende homogeneizar a população ribeirinha amazônica como se fosse uma só, como se os costumes e a organização social de todos os povos que vivem neste espaço fossem iguais. É relevante enfatizar que, pelas grandes dimensões da Amazônia, é impossível dizer que toda população desse ambiente se desenvolve de igual forma; qualquer tentativa nesse sentido seria reduzir a pluralidade cultural e social dos habitantes da Amazônia.

Desse modo, é necessário lembrar o caráter múltiplo das identidades possíveis (e existentes) num mesmo local. Como contextualizam Fraxe, Witkoski e Miguez (2009, p. 31), o povo amazônico

[...] não está cristalizado no tempo, apesar de buscar manter suas práticas tradicionais, recebe influências diversas da sociedade urbano-industrial.

Portanto, é preciso perceber que a descontinuidade [...] também se faz presente na realidade cotidiana dos povos da Amazônia.

Entretanto, quando confrontamos os dados sobre a população amazônica, a realidade que se sobressai é a de um habitante que precisa de grandes esforços para a sua sobrevivência e a sobrevivência do lugar onde habita: a floresta. Marizilda, quando comenta sobre o projeto *Viver e morrer pela floresta*, reconhece essa dificuldade, e acrescenta o agravamento dessa condição por se tratar de uma luta de mulheres:

A defesa da Amazônia e dos Direitos Humanos por si só já é uma luta de vida ou morte, basta ver as estatísticas. E a luta dessas mulheres se torna ainda mais difícil e arriscada justamente por serem mulheres. Estão aí os números de violência contra a mulher que mostram claramente essa condição de vulnerabilidade. (CRUPPE, 2016, *apud* VIEIRA, 2016, s. p.).

Pela importância de mostrar a relevância do trabalho empreendido por estas mulheres é que Marizilda propõe seu projeto, unindo arte e ativismo na busca pelo reconhecimento ao esforço das ribeirinhas. Como bem pontua Araujo Junior (2012, p. 9) ao afirmar que

reconhecer o outro não é apenas identificá-lo, mas também valorizá-lo, sob pena de diminuí-lo. Proteger o reconhecimento é medida fundamental em favor dos povos e comunidades tradicionais, para as quais tende a haver um peso maior dos laços e valores compartilhados para a conformação da identidade, bem como uma constante exposição a riscos de destruição dos modos de vida e de suas territorialidades específicas, além do forte preconceito a que estão submetidas em razão de pretensões que as tratam como grupos inferiores. Para tanto, deve-se assegurar a devida proteção aos seus territórios, à sua autonomia e às suas decisões.

Esse é o intuito de Marizilda em seu projeto artista: dar voz às mulheres que lutam pela floresta, para que essa luta seja difundida, apoiada, reforçada. Para que se instaurem modos de ver sobre o povo ribeirinho, que há muito tempo se encontra apagado em sua luta solitária pela sobrevivência na/da floresta.

Compreendemos que, dentre as diversas escolhas possíveis que a fotógrafa poderia se valer para seu trabalho, usar de sua posição para manifestar apoio a um grupo socialmente desamparado é um dos pilares do ativismo.

A EXPERIÊNCIA DO VISÍVEL PELOS OLHOS DE MARIZILDA CRUPPE

Trazendo as imagens para análise e relacionando-as com a discussão recém apresentada sobre o ativismo e a vida dos ribeirinhos, compreenderemos como se dão os modos de ver de Marizilda Cruppe sobre as mulheres ribeirinhas em suas fotografias de divulgação.

Fotografia 1 — Rosália e Rosinha na divulgação da votação para o prêmio



Fonte: Marizilda Cruppe (2016)

A fotógrafa, ao atentar-se a determinados detalhes e não a outros, faz um movimento que a situa em relação aos observadores, que têm a oportunidade de conhecer a artista que criou a obra através dos recortes feitos e detalhes capturados.

Enquanto o contexto sugere que as mulheres não podem ser vitoriosas, por empreenderem uma luta contra poderosos latifundiários, madeireiras e outros grupos exploradores da floresta, a fotógrafa propõe um modo de ver que “desmancha” essa certeza e faz imperar a força dessas mulheres, resistentes em suas lutas e empenhadas em seus propósitos. Essa força, essa sedução que a imagem causa é explicada por Berger (1999) quando afirma que só somos seduzidos pelas imagens quando aceitamos o que o olhar do artista nos propõe, e só aceitamos essas condições por estarmos todos numa sociedade, compartilhando vivências e experiências que nos possibilitam determinado olhar sobre as pessoas, objetos, situações.

A política começa quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências - e incompetências. Começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos (RANCIÈRE, 2014, p. 60).

O modo de ver de Marizilda constrói a história silenciada dessas mulheres, dando uma releitura às imagens socialmente e imaginariamente construídas de um povo sem perspectiva. O que se vê nos semblantes de Rosinha e Rosalia é justamente o oposto: a confiança na luta, mesmo penosa, mesmo com as mazelas; a resistência pelo local onde vivem, e por si próprias; o olhar e expressões impassíveis, de quem sabe a realidade do confronto que enfrentam, mas tem esperança no triunfo. A pele queimada de sol e as linhas de expressões em seus rostos contrastam com o leve sorriso e o olhar veemente de quem toma para si rigorosas responsabilidades de proteger um patrimônio mundial, moradia de diversos ecossistemas, povos, culturas e riquezas, mas que está em constante ameaça.

Rodrigues e Thé (2012) afirmam a importância de apoiar essas comunidades em sua luta por seu território, na obtenção de cidadania e na reclamação de seus direitos, que já são instituídos na Constituição, mas precisam de esforços para além do jurídico para a efetivação.

Essas comunidades, que outrora eram politicamente invisíveis, buscam agora na (des)invisibilização, defender sua territorialidade ao afirmarem sua tradicionalidade por meio de sua identidade coletiva no campo político, como estratégia de defesa de cada coletividade e de seu modo de vida singular. Quando essas comunidades estão vulneráveis a algum empreendimento, o reconhecimento político da identidade coletiva, pode amenizar os efeitos negativos desse processo (RODRIGUES; THÉ, 2012, p. 15).

O ativismo é um modo de situar o olhar, motivado por alguém que busca “enfrentar os problemas e os mecanismos de controle que penetram na vida contemporânea – e que agem sobre nossos corpos e subjetividades” (MESQUITA, 2008, p. 49). E é isso o que Marizilda promove em seu trabalho: um modo diferente de olhar as ribeirinhas, por meio de seu ativismo, na busca pela visibilidade dessa parcela populacional que resiste à ruína do local onde suas vidas, identidades e modos de existência são criados.

Observando outras imagens produzidas por Marizilda, é possível enxergar o seu cuidado com as feições, com o olhar, com o brilho sobre a expressão do fotografado. Por ela, costumeiramente, ter um contato mais amplo com os fotografados, essa característica é transposta à imagem, pois as fotografias de Rosalia e Rosinha quase nos dão a conhecê-las, pela intensidade de suas expressões.

A luta para defender a floresta, por si só, já é luta invisível. Quando falamos da luta das mulheres, é ainda mais. Somos invisíveis nas nossas famílias, no mercado de trabalho, na política. Foi natural eu me envolver com essa história depois de conhecer a história delas. Há muito mais mulheres para entrevistar. (CRUPPE, 2016, apud ALBUQUERQUE, 2016, s. p.).

Além disso, o projeto de Marizilda buscava, para além das fotografias, gravar as mulheres ribeirinhas dando entrevistas, como forma de “aproximar mais as defensoras da floresta de quem está distante do tema” (CRUPPE, 2016, *apud* ALBUQUERQUE, 2016, s. p.).

Por fim, o que esperamos trazer em nossa análise é a importância do modo de ver de Marizilda, que registra as mulheres ribeirinhas com os olhos de uma artista, nos dando a conhecer como a artista recebe a influência do meio amazônico e como “responde e atua sob tais influências” (MARTINS, 2014, p. 22). Além disso, seu olhar sobre as ribeirinhas nos proporciona construir também o nosso próprio olhar como espectadores sobre essas mulheres, significando, ressignificando e compreendendo esse mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso trabalho, observamos brevemente os desafios que a comunidade ribeirinha enfrenta devido ao pouco cuidado do Estado sobre este grupo, bem como sobre a floresta, que se configura a morada desses habitantes. Em seu projeto fotográfico *Viver e morrer pela floresta*, Marizilda Cruppe produz o que chamamos arte ativista, uma arte engajada na busca por dar a ver questões de minorias silenciadas e desestabilizar sentidos e organizações do social que negligenciam parcela da população. A obra de Marizilda, dessa forma, procura dar visibilidade às mulheres ribeirinhas que lutam pela defesa da floresta em contexto amazônico.

John Berger discute a noção de modos de ver, imprescindível à análise aqui apresentada, que nos fez refletir sobre o modo como Marizilda lançou o olhar sobre as mulheres em suas fotografias

de divulgação para o concurso de fotografias GreenPeace Photo Award 2016, concurso do qual foi campeã na categoria “Public Award”, aberta ao público.

Notamos que Marizilda se deixa conhecer quando constrói, sobre as mulheres, um olhar de confiança em sua luta, mesmo que árdua. Essas percepções são possíveis a partir da observação do olhar confiante e da expressão impassível das fotografadas, que ganham visibilidade a partir da arte, em seu poder de perturbar a ordem e dar a ver o que antes estava esquecido.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, C. **Marizilda Cruppe e as guardiãs da floresta**. 29 set. 2016. Disponível em: <http://calbuque.com/2016/09/marizilda-cruppe-e-as-guardias-da-floresta/> Acesso em: 14 ago. 2019.

ARAUJO JUNIOR, J. J. **A luta de ribeirinhos em meio a guerras na selva: Ação e reflexão pela transformação social e pelo reconhecimento**. Ministério Público Federal, Manaus, p. 1-41, 2012. Disponível em: http://www.mpf.mp.br/atualizacao-tematica/ccr6/documentos-e-publicacoes/artigos/docs_artigos/artigo-a-luta-de-ribeirinhos-em-meio-a-guerras-na-selva-final.pdf Acesso em: 14 ago. 2019.

BERGER, J. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CHAIA, M. Artivismo – Política e Arte Hoje. **Aurora**, n. 1, p. 9-11, 2007.

CHAVES, Fabiana Nogueira; CÉSAR, Maria Rita de Assis. O silenciamento histórico das mulheres da Amazônia Brasileira. **Extraprensa**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 138 – 156, jan./jun. 2019.

FRAXE, T. de J. P.; WITKOSKI, A. C.; MIGUEZ, S. F. O ser da Amazônia: identidade e invisibilidade. **Ciência e Cultura**. v. 61, n. 3. São Paulo, 2009.

FOTO EM PAUTA. **Marizilda Cruppe**. 2016. Disponível em: <http://fotoempauta.com.br/marizilda-cruppe/> Acesso em: 15 ago. 2019.

GOMES, A. L. “Eu nasci para viver em movimento”, Marizilda Cruppe. 16 dez. 2015. Disponível em: <http://projetoandarilha.com/marizilda/> Acesso em: 15 ago. 2019.

GONÇALVES, F. do N. Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. **Contemporânea**, Bahia, ed.20, v.10, n. 2, p. 178-193, 2012.

LIMA, M. A. R. de; ANDRADE, E. dos. R. G. Os ribeirinhos e sua relação com os saberes. **Revista Educação em Questão**, Natal, v. 38, n. 24, p. 58-87, maio/ago. 2010.

LOPES, L. G. **Vivência espacial das mulheres ribeirinhas**: os espaços paradoxais do distrito de Nazaré. 2013. Dissertação (Mestrado em Geografia) — Departamento de Geografia, Universidade Federal de Rondônia, 2013.

MARTINS, L. de T. Do turista ao viajante: um olhar em trânsito nas fotografias de Luiz Carlos Felizardo. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, n. 160, p. 21-32, set. 2014.

MESQUITA, A. L. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva. 2008. Dissertação (Mestrado em História) — Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

PICOLI, F. **O capital e a devastação da Amazônia**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, J. Paradoxos da arte política. In: RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

RODRIGUES, L. R.; THÉ, A. P. G. Comunidades tradicionais: sujeitos de direito entre o desenvolvimento e a sustentabilidade. Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades; 03 a 06 de set. 2012; Niterói: ANINTER-SH/ PPGSD-UFF, 2012.

SANTOS, J. dos. **Populações ribeirinhas e educação do campo**: Análise das diretrizes educacionais do município de Belém-PA, no período de 2005-2012. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) — Departamento de Geografia, Universidade Federal do Pará, 2014.

SILVA, H. P. Sócio ecologia da saúde e doença: Os efeitos da invisibilidade nas populações caboclas da Amazônia. In: ADAMS, Cristina (org.), et al. **Sociedades Caboclas Amazônicas**: Modernidade e Invisibilidade. São Paulo, FAPESP, 2006.

VIEIRA, A. **Mazelas amazônicas**. 22 set. 2016. Disponível em: <https://projeto colabora.com.br/florestas/mazelas-amazonicas/> Acesso em: 14 ago. 2019.

VILAS BOAS, A. G. **A(r)tivismo**: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2015.

CAPÍTULO 7

A DOCILIZAÇÃO DOS CORPOS EM CÁRCERES FEMININOS

Talita Carla da Silva de Oliveira (UEM)

Marcieli Coelho (UEM)

CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

Ao tratarmos da questão prisional, compreendemos, a partir de Foucault (2013) que ela se constitui como espaço heterotópico de desvio, visto que é um espaço em que se depositam os sujeitos, cujo comportamento não corresponde à norma exigida, tendo como objetivo encarcerar os sujeitos desviantes, tirando-os de circulação. Nessa conjuntura, o espaço de encarceramento, de depósito de corpos infames, é considerado não somente como um espaço disciplinar, mas, também, como um espaço poroso, no interior de dispositivos atuantes pelo Estado, como uma tecnologia de gestão das populações, de agenciamento e de regulações de fluxos, de condutas, de administração de determinadas formas de vidas.

Nesse movimento, investimos em compreender, a partir de algumas leituras foucaultianas acerca das prisões e de como, por meio das tecnologias do biopoder e da biopolítica, os corpos são adestrados,

controlados e docilizados nos espaços carcerários femininos, o qual é nomeado por Foucault (2011) como locais heterotópicos de desvio.

Mas essas heterotopias de crise hoje desapareceram e são substituídas, acredito por heterotopias que se poderia chamar de desvio: aquela na qual se localiza os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média exigida. São as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, as prisões. (FOUCAULT, 2011, p. 46)

Diante do conceito de heterotopia de desvio, apresentado acima, e função enunciativa de Foucault (2016), o qual será explanado logo adiante, que abarcam os fundamentos teórico-metodológicos da Análise do Discurso Foucaultiana, bem como as discussões feitas por Agamben (2009) e Angott (2018), o presente trabalho revisita tais escritos que possibilitam a discussão da imagem em sua constituição discursiva e, assim, buscamos compreender como as mulheres em cárcere são docilizadas por meio do funcionamento do dispositivo da beleza. A partir das leituras e reflexões, o trabalho se constitui na relação entre saber, poder, verdade e subjetividade(s) e busca responder ao seguinte questionamento: em um funcionamento biopolítico¹, a docilização dos corpos em cárceres femininos, promovido pelo dispositivo da beleza, por meio do concurso *Miss prisional*, exerce a função de manter e controlar a segurança prisional e os corpos femininos encarcerados?

Mediante as inúmeras possibilidades de discutir a temática proposta, propusemo-nos realizá-la a partir da discursivização dos corpos em cárcere femininos a partir de uma série enunciativa de *frames* e fotos do concurso *Miss prisional* 2018, realizado no estado de Minas Gerais.

1. Biopolítico: Conceito foucaultiano (2018) em que afirma ser um controle sobre os corpos (biológico) da sociedade antes mesmo do controle da consciência.

OS PRESÍDIOS FEMININOS NO BRASIL.

A justificativa da proposta, de tratar do processo de subjetivação dos corpos em cárceres femininos, deu-se a partir de leituras a respeito das prisões femininas e o olhar sobre a imagem que é veiculada pela mídia, atualmente, sobre esses corpos, os quais são concebidos como desviantes do verdadeiro da época, fazendo, então, surgir eventos que promovam e enalteçam a beleza (leia-se: beleza branco-cêntrica), a fim de domesticar e docilizar esses corpos. Essa prática, de fazer funcionar o dispositivo da beleza, rememora, às mulheres encarceradas, o papel da mulher na sociedade, como aquela que não seria capaz de cometer um desvio, pois é mulher, feminina, delicada, enfim, tem um lugar marcado socialmente e não é o da desordem, da delinquência.

A questão do encarceramento feminino é bastante problemática, visto que ao alocar os corpos delinquentes, na era colonial, as mulheres eram presas junto aos homens e sofriam abusos de todos os tipos. Foi somente a partir do século XIX que o tema a respeito da precariedade do cárcere feminino começou a ser debatido. Segundo Agotti (2018, p. 32) os motivos que levavam à prisão das mulheres eram em sua maioria questões de roubo e uso de tóxicos, “[...] Além destas condenadas, havia ainda aquelas mulheres consideradas contraventoras, que não se enquadravam legalmente como criminosas, mas eram recolhidas às casas de correção, em geral por ‘vadiagem’[...]].”

Os estabelecimentos prisionais unicamente femininos foram criados somente na década de 1940, em alguns estados brasileiros, conforme Agotti (ZEDNER, 1995, p. 329, apud ANGOTTI, 2018, p.04), nos períodos anteriores os espaços de encarceramento eram adaptados.

Em relação a outros países europeus e americanos o Brasil estava atrasado, uma vez que muitos já tinham seus estabelecimentos prisionais femininos. O primeiro do qual se tem notícia na História ocidental [...] era denominado *The Spinhuis*, localizado em Amsterdã, na Holanda, era considerado uma instituição modelo, que abrigava mulheres pobres, desrespeitosas, criminosas, bêbadas e prostitutas, bem como meninas mal comportadas que não obedeciam aos seus pais e maridos. Era uma casa de correção e instituição prisional, voltada para o trabalho na indústria têxtil (ZEDNER, 1995, p. 329, apud ANGOTTI, 2018, p.04).

Diante do atraso do Brasil comparado com a Europa, mencionado por Angotti (2018), muitas foram as adaptações para se chegar a um possível modelo de prisão europeia. O mesmo ocorreu com a Europa, ao copiar o modelo holandês de “casas de correção” que são voltadas à punição por meio do trabalho manual “[...] as internas costuravam e teciam –, quanto para a comunidade prisional, exercendo tarefas nas áreas de limpeza, cozinha e lavanderia [...]” (ANGOTTI, 2018, p. 20).

Diante do exposto, percebe-se que com o passar dos anos o cárcere feminino tem transformado seus ambientes de prisão em locais de docilização² desses corpos, os quais eram no período colonial abusados e misturados aos homens e, agora, possuem ambientes específicos femininos e com atividades manuais, como o corte e costura. Conforme afirma Angotti (2018, p.342), para fazer com que essas mulheres tenham “orgulho doméstico” estas são submetidas à grande vigilância e controle, mais que os homens, pois, além de terem de seguir as regras gerais do cotidiano prisional, deveriam aprender posturas e comportamentos femininos.

Desse modo, cabe questionar e analisar, diante do cenário atual, quais são as regularidades nesse processo de subjetivação desses

2. Docilização: Efeito esperado pelo poder disciplinar (obediência política) que rege os corpos da sociedade. Exemplo: Colégio, Quartéis, prisão, etc.

corpos delinquentes femininos e se a docilização desses corpos em cárcere possibilita uma maior a segurança prisional e social.

INFORMAÇÕES QUANTITATIVAS SOBRE A POPULAÇÃO PRISIONAL FEMININA DO BRASIL.

A partir de alguns dados recortados de pesquisas atuais a respeito das prisões femininas, no Brasil, e levantamentos estatísticos sobre características físicas e comportamentais das mulheres encarceradas, é possível verificar quais são as regularidades enunciativas apresentadas nas imagens que analisaremos.

Com base nos dados levantados pelo *World Prison Brief* e *World Female Imprisonment List*, o Brasil ocupa o quarto lugar no *ranking* entre os países com maior população prisional feminina do mundo, tendo a taxa de aprisionamento de 40,6% a cada 100 mil habitantes, o que leva a uma constatação de que grande parte da população encarcerada no Brasil são mulheres. Também se percebe que nos anos de 2000 a 2016, o Brasil foi o país que mais prendeu mulheres entre os cinco países com maior população prisional feminina do mundo. Partindo então das taxas de aprisionamento feminino no Brasil, é possível identificar, com base nos dados da INFOPEN (2016), que o estado que mais prendeu mulheres no ano de 2016 foi São Paulo, deixando em segundo lugar Minas Gerais e em terceiro lugar o Paraná.

Outro elemento apontado pelas pesquisas da INFOPEN (2016) é a escolaridade das mulheres encarceradas no Brasil, mostrando que boa parte delas não possui o ensino fundamental completo. Além disso, grande parte das mulheres privadas de liberdade possui raça, cor ou etnia negra, ficando em segundo lugar a branca e em terceiro lugar a amarela.

A Faixa etária das mulheres privadas de liberdade no Brasil é bem distribuída, porém sua maior parcela ocorre entre os 18 a 29 anos segundo dados da INFOPEN (2016). Os crimes tentados/consumados, entre os registros das mulheres privadas de liberdade, por tipo penal ocorrem em sua grande maioria por tráfico. A partir de 2006, ano em que é aprovada a Lei 11.343, Lei antidrogas, há um crescimento em relação à população carcerária, principalmente a feminina.

A FUNÇÃO ENUNCIATIVA E A DOCILIZAÇÃO DOS CORPOS.

Foucault (2016) afirma que a função enunciativa se relaciona a quatro características intrínsecas ao enunciado, a partir das quais se pode determinar a existência de um enunciado em uma dada materialidade, “Inútil procurar o enunciado junto aos agrupamentos unitários de signos [...] mas sim o que faz com que existam tais conjuntos de signos e permite que essas regras e essas formas se atualizem” (FOUCAULT, 2016, p.99). São elas: o referencial, a posição-sujeito, o campo associado e a existência material.

O referencial diz respeito às condições de possibilidades que determinam as regras de existência do enunciado.

Está antes ligado a um “referencial” que não é constituído de “coisas”, de “fatos” de “realidades”, ou de “seres”, mas de leis de possibilidade, de regras de existência para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se encontram afirmadas ou negadas (FOUCAULT, 2016, p.103).

A posição de sujeito do/no discurso é definida como um lugar determinado, segundo o mesmo autor por “condições de individualização do sujeito”. Um único e mesmo indivíduo pode:

“ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos [...] O sujeito do

enunciado é precisamente aquele que produziu seus diferentes elementos com uma intenção de significação.”. (FOUCAULT, 2016, p. 107).

No campo associado, o enunciado liga-se a uma série de enunciados que o antecedem e aos quais se refere o enunciado “não pode se exercer sem a existência de um domínio associado” (FOUCAULT, 2016, p.109). Nesse sentido, ainda segundo o autor (2016, p. 113-114) “não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto”.

A existência material é outra característica da função enunciativa, a qual o enunciado necessita de uma materialidade que lhe determine um tempo e um espaço, “A enunciação é um acontecimento que não se repete; tem uma singularidade situada e datada” (FOUCAULT, 2016, p. 116), mas que permite reconhecer, sob a forma geral de uma proposição, um mesmo enunciado, que pode ser repetido.

Além da função enunciativa, Foucault (2009) aponta em seu escrito *Vigiar e punir*, que se produzem em vários meios da sociedade, como por exemplo, a escola “corpos dóceis” os quais são obedientes, “bonzinhos” que se deixam ser disciplinados e assim não contestam as ações por medo da punição. Neste trabalho a instituição disciplinar verificada que reproduz essa docilização é a prisão, a qual impõe regras de conduta.

O ENUNCIADO ICONOGRÁFICO.

Com base na história da prisão feminina e nos dados levantados pela INFOPEN (2016) e *World Prison Brief e World Female Imprisonment List 4ª edição (2017)* verificamos que grande parte da população carcerária feminina no Brasil sofreu e sofre por descasos governamentais e suas

prisões se devem em grande parte por motivos de tráfico e roubo, sendo em sua maioria mulheres de baixa escolaridade e negras.

Nesse intento, é fundamental analisar a iconografia repassada pela mídia para atestar quais imagens de mulheres são mais apresentadas como modelos de uma beleza feminina. Para tanto, recorremos a um dos dispositivos de beleza institucionalizados em algumas prisões femininas nacionais, o concurso *Miss prisional*, que ocorre em vários estados, desde 2010. Para esta análise recortamos o evento *Miss prisional*, 2018, realizado no estado de Minas Gerais. O evento ganha destaque nas mídias locais e nacionais, tanto em mídias televisivas quanto em jornais de circulação impressa. Nessa direção, para compor nossa série enunciativa, fizemos alguns recortes imagéticos tanto de fotos, que compunham uma matéria veiculada pelo G1.com, quanto de *frames* de uma reportagem local, no estado de Minas Gerais, veiculado no programa *Balanço geral*.

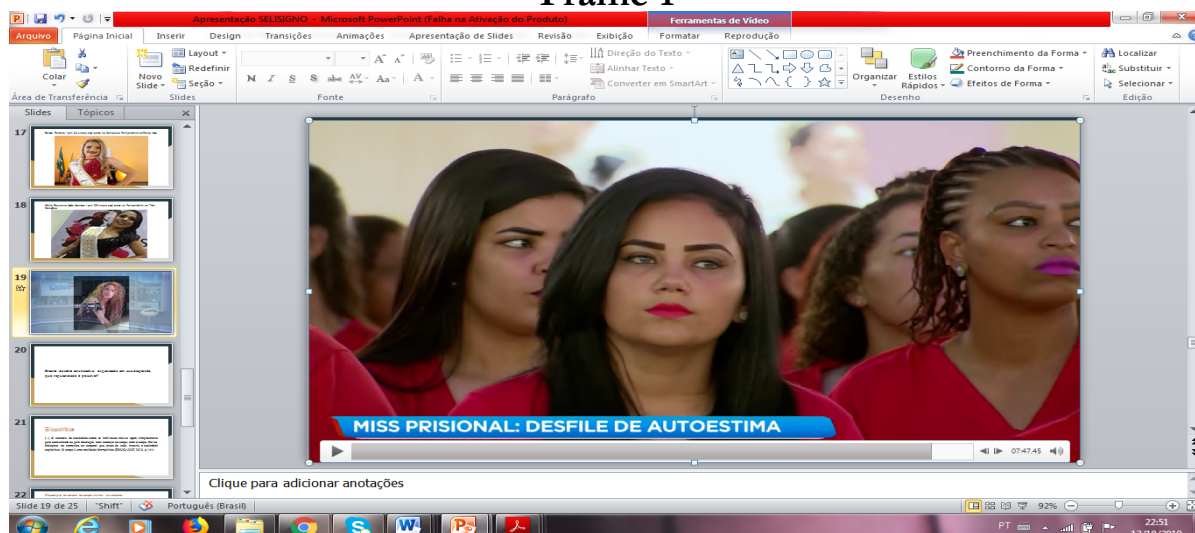
FINALISTAS DO MISS PRISIONAL, 2018, MINAS GERAIS.

Imagem 1



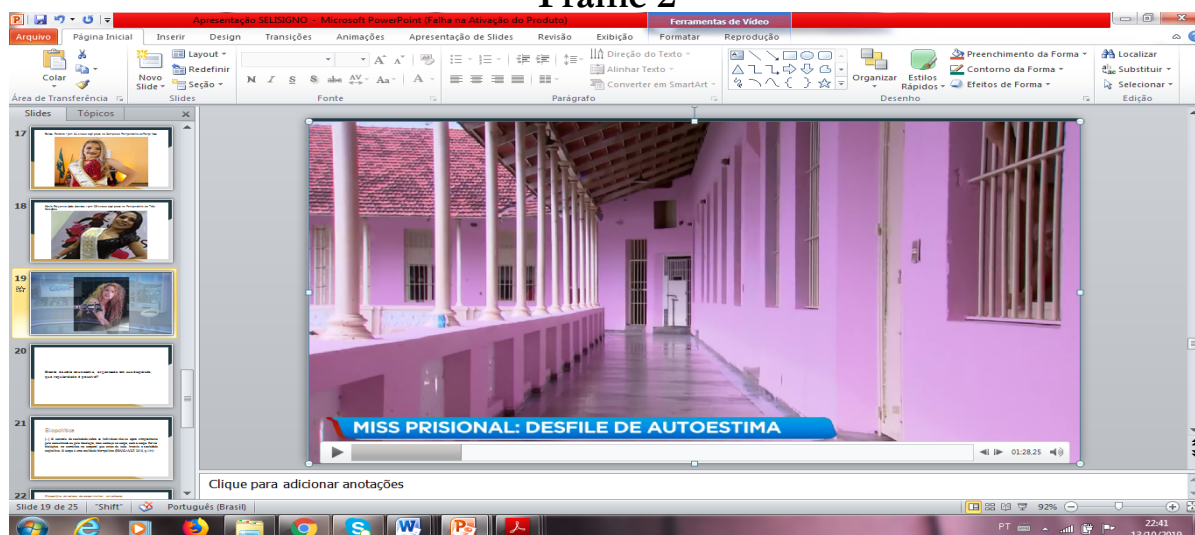
Fonte: g1.globo, 2018.

Frame 1



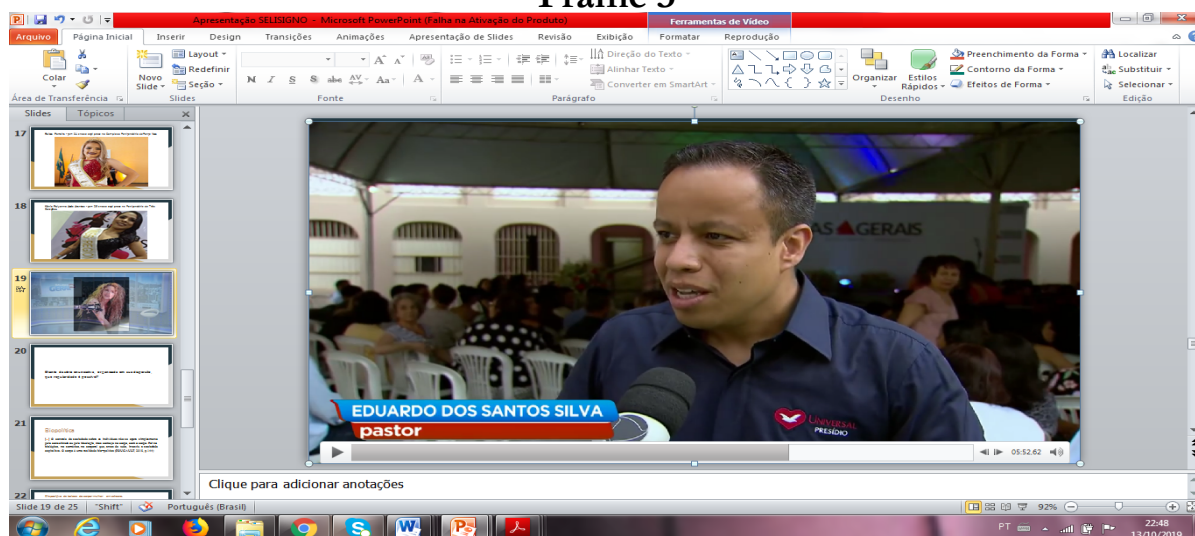
Fonte: Balanço geral, 2018.

Frame 2



Fonte: Balanço geral, 2018.

Frame 3



Fonte: Balanço geral, 2018.

De acordo com a imagem 1 e os *frames* acima recortados do vídeo *Miss Prisional*, 2018, Minas Gerais, podemos perceber o silenciamento de corpos negros, as quais são em casos pontuais mostradas, porém, a grande maioria possui pele clara e cabelo liso. Os corpos negros estão à margem do evento, além de tornar visível pelas fotografias e vídeos o elemento destaque das imagens, que é a produção das detentas por meio de maquiagem, deixando evidente que mulher deve estar sempre de acordo com a normatização imposta pela sociedade, que é ser sempre “bela”.

ao tomarmos o movimento de câmera, por exemplo, será devido à tecnologia que faz emergir “pontos de orientação” à subjetivação dos sujeitos, consoantes a regimes de verdade circunscritos a determinado tempo e lugar (TASSO, 2015. p.49).

Também podemos comparar os rostos da imagem 1 com o frame 2, os quais mudam completamente, visto que as vencedoras do evento estão com os rostos felizes enquanto as detentas do frame 2 estão sérias, fazendo reviver a memória discursiva da tristeza do ambiente carcerário, o qual vemos todos os dias nos noticiários televisivos, tornando contraditório a realidade das prisões.

Para Tasso (2012, p. 03),

nesse cenário de atuação, as imagens ocupam um lugar de destaque entre sujeito e realidade, dadas as suas propriedades específicas de emocionar, de chocar, de comover, de convencer, de certificar, de mostrar, de registrar, entre outras; a forma como propaga e silencia condutas e tendências; além do modo como aviva ou desvanece a memória discursiva.

Diante do exposto, é possível compreender que há um silenciamento dos corpos negros e como a memória discursiva se desvanece em dispositivos como o da beleza, visto que é imposto pelas prisões femininas e faz transparecer condutas e imagens de acordo com a

biopolítica que faz funcionar o verdadeiro da época, e um regime de olhar para essas mulheres que as tornam sujeitos docilizados e devem assim assegurar a ordem nas prisões e na sociedade.

Tendo em vista que as vencedoras do concurso são em sua maioria brancas, já estabelece um silenciamento dos corpos das mulheres negras que são a grande maioria nas prisões. Outra questão a ser avaliada são as vestes e maquiagem fornecidas para as encarceradas, que o governo nomeia como “dia da beleza”, que transforma as mulheres e as motivam aumentando sua autoestima, construindo, assim, corpos obedientes, conforme Foucault (2018, p.144) aponta:

[...] O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política.

Essa realidade biopolítica que Foucault afirma ser o controle dos corpos que ocorre nas prisões é chamado de dispositivo da beleza, que para Agamben (2005, p.05).

[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder e em certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares [...].

Para que esse dispositivo da beleza funcione é necessário silenciar outros corpos que não se encaixam no padrão de beleza vigente, determinada pela sociedade: mulheres gordas, com problemas dentários, sem maquiagem, sem produtos bons no cabelo, bem como as tatuagens que em grande parte estão nos corpos das

mulheres em cárcere, levando em consideração os telejornais que mostram esses corpos diariamente.

É preciso e importante lembrar, no entanto, que um corpo feminino da discursividade artística sempre esteve circunscrito por posições de docilização da mulher frente à sociedade patriarcal e machista da cultura ocidental (NECKEL, 2014, p.200).

Também percebemos ao recortar os frames 2 e 3 que para contribuir com o movimento de docilização dos corpos, fez-se necessário pintar a prisão de rosa, uma cor determinada previamente pela sociedade como símbolo feminino, ou seja, cor de “menina” o que já é estabelecido como senso comum, além de fazer reviver uma memória discursiva da igreja, que ali é representado pelo pastor devidamente uniformizado, e que representa as relações de saber/poder institucional que Foucault (2018) conceitua em seus escritos na *Arqueologia do saber*.

Os mecanismos de docilização dos corpos por meio do dispositivo da beleza ocorrem também em outros sistemas prisionais: no Distrito Federal, por exemplo, segundo o Jornal UOL (2017), o concurso conta com um corpo de júri que pode incluir políticos, Misses e produtores de moda. A fase preparatória inclui *aulas de boas maneiras* e passarela, acompanhamento psicológico e advogada para tratar do processo de cada participante. Já no Maranhão, antes do concurso, as apenadas recebem aulas de etiqueta, passarela e maquiagem. Além de tantos outros estados como Paraná, Pernambuco e Rondônia que também oferecem eventos como este.

RESPONDENDO ÀS QUESTÕES BASILARES.

Diante do exposto, busca-se responder às questões centrais deste trabalho: Em relação ao referencial: Quais são as possibilidades que determinam as regras de (co)existência do enunciado imagético e(m) discurso? Podemos inferir que o referencial se trata do contexto prisional feminino, o qual as mulheres são subjetivadas pelo espaço heterotópico desviante.

Em relação à posição-sujeito: Qual é a posição-sujeito do discurso para dizer o que diz? E qual é a posição sujeito no discurso apresentada na imagem? A posição sujeito do discurso em relação à imagem em análise é o governo, o qual diz o que deve ser obedecido, ocupando uma posição sujeito legitimada politicamente para organizar uma sociedade. A posição sujeito no discurso se refere às mulheres encarceradas as quais são docilizadas pelo silenciamento de suas condutas anteriormente desviantes do verdadeiro de uma época e circunscritas em um contexto de inclusão.

Os discursos variam ao longo do tempo; mas a cada época eles passam por verdadeiros. De modo que a verdade se reduz a um dizer verdadeiro, a falar de maneira conforme ao que se admite ser verdadeiro e se fará sorrir um século mais tarde (VEYNE, 2011, p. 25).

Em relação ao campo associado: Já que não há enunciados neutros, livres e independentes, a qual campo associado está relacionado a fotografia em análise? Com base nas informações históricas da sociedade, e de escritos de Foucault sobre o poder sobre os corpos pelas instituições disciplinares como igreja, prisão, escola e fábrica, podemos compreender que o campo associado à imagem em questão circunscreve o campo da igreja a qual diz o que é “certo/errado” em

uma sociedade, bem como o campo do direito, da sociologia, os quais historicamente determinam os comportamentos sociais de um País.

Sobre a existência material: Qual é a materialidade que determina o tempo e o espaço acerca do enunciado em análise? A materialidade é a fotografia a qual circulou em veículos digitais no ano de 2018, tendo em vista sua grande importância para que os efeitos de sentido funcionassem. Para Tasso (2012. p.12):

Importa considerar ainda que os sentidos veiculados em uma imagem resultam da seleção, combinação e manipulação dos elementos visuais considerados básicos, de sua condição própria de sintaxe, tais como: ponto, forma, direção, tom, cor, textura, dimensão, escala e movimento. Faz-se, então, necessário buscar, sob a perspectiva discursiva, o domínio sobre como esses elementos exercem suas funções na materialidade visual.

Portanto, a materialidade visual (iconográfica) traz consigo elementos que fornecem efeitos de sentido, em que a partir de suas cores, formas, por exemplo, podem funcionar para vários fins, como por exemplo, uma imagem em tons preto e branco que traz uma memória da tristeza, melancolia, enquanto que as cores vivas, coloridas, trazem a memória da alegria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das questões apresentadas e alicerçados nos conceitos foucaultianos de *dispositivo*, *verdade*, *acontecimento* e *biopolítica*, compreendemos que a partir de 2006, ano em que é aprovado a Lei 11.343, Lei antidrogas, há um crescimento em relação à população carcerária, principalmente a feminina. Sendo assim, regido por uma biopolítica, para que haja um maior controle e gerenciamento desses corpos em cárcere, há o funcionamento do dispositivo da beleza para que haja uma docilização, que atua em uma dupla função: além de fazer (re)

viver o verdadeiro de uma época sobre *o que e como* é ser mulher, faz funcionar ainda, como por exemplo, por meio do *Miss prisional*, um mecanismo para manter a segurança prisional e, portanto, social.

REFERÊNCIAS.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: _____: **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. 6ª. ed. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó SC: Argos, 2009. P 8-51.

ANGOTTI, B. **Entre as leis da ciência, do estado e de deus: o surgimento dos presídios femininos no Brasil**. 2a ed revisada. - San Miguel de Tucumán : Universidad Nacional de Tucumán. Instituto de Investigaciones Históricas Leoni Pinto, 2018.

FOUCAULT, M. **A função enunciativa**. _____. **A arqueologia do Saber**. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. 8ª. ed. Rio de Janeiro Forense Universitária. 2016. p-106-128.

_____. O nascimento da medicina social. In. _____. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Paz e Terra,, 2018.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Trad. Selma Tannus Muchail. São Paulo: Edições N-1, 2013.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

TASSO, I; GONÇALVES, R.F.C.R. **Discurso imagético, representação e identidade indígena: questões teórico-analíticas**. Estudos da Linguagem. Vitória da Conquista. V.10, n.2. p.125-142. Dezembro de 2012.

TASSO, I; OLIVEIRA, V. (Orgs) **Domínios e dispositivos técnicos, tecnológicos e das tecnologias e(m) discurso: A formação dos conceitos**. Linguagem e Sociedade. Campinas, SP: Pontes Editores, V.12, 2015.

TASSO, I, SILVA. Érika.(Orgs) **Linguas(gens) em discurso. A formação dos objetos**. Linguagem e Sociedade. Campinas, SP: Pontes Editores, V.07, 2014.

VEYNE, P. Foucault: **seu pensamento, sua pessoa**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 15-39, 43-65.

<https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2018/12/06/conhecidas-finalistas-do-miss-prisional-2018-de-minas-gerais.ghtml>. Acesso em 25/05/2019.

<http://www.justificando.com/2017/01/05/carcere-feminino-mecanismo-de-docilizacao-de-mulheres-desviantes/> Acesso em 25/05/2019.

http://depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen-mulheres/infopenmulheres_arte_07-03-18.pdf Acesso em 01/06/2019.

<http://depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen/> Acesso em: 01/06/2019.

<http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2011/08/jovem-de-20-anos-e-eleita-miss-penitenciaria-no-distrito-federal.html> Acesso em: 01/06/2019.

http://www.oimparcial.com.br/app/noticia/urbano/2012/03/21/interna_urbano,111387/sejap-promove-miss-crisma-2012.shtml Acesso em: 01/06/2019.

<http://g1.globo.com/pr/oeste-sudoeste/noticia/2013/03/emocao-completamente-diferente-diz-venezuelana-eleita-miss-em-cadeia.html> Acesso em: 01/06/2019.

<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/03/jovem-de-19-anos-e-eleita-miss-penitenciaria-de-pernambuco.html> Acesso em: 01/06/2019.

<http://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2012/12/presa-de-20-anos-e-eleita-miss-penitenciaria-2012-em-porto-velho.html> Acesso em: 01/06/2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=5A8v4axVQ6U> Acesso em: 01/06/2019.

CAPÍTULO 8

AS RELAÇÕES DE GÊNERO NO ENSINO DE LÍNGUA INGLESA

Aliquele Cristini da Silva (UEM)

INTRODUÇÃO

Há muito se escreve, se reflete, se cogita acerca do papel professor (FREIRE, 1996) para o desenvolvimento social dos estudantes e sua influência na vida cotidiana e no futuro deles. É fundamental uma formação inicial e continuada de qualidade, para que os educadores tenham possibilidade de realizar um trabalho que seja significativo tanto ao conteúdo programático de seu componente curricular, quanto para a formação do sujeito/aluno(a), enquanto social e historicamente constituído de outros saberes, realidades e vivências (BAKHTIN, 2009).

É sabido que cabe ao professor crítico e reflexivo (FREIRE, 1996) acerca de suas práticas, repensar suas ações e as reações que podem ser produzidas por meio do ensino, e, intencionalmente, criar meios para que haja discussões e reflexões também dos alunos, acerca das transformações que podem e/ou devem ocorrer no contexto em que estão inseridos.

Transformações estas que dizem respeito, muitas vezes, a práticas institucionalizadas culturalmente, produzidas e reproduzidas através dos tempos, vindas de outros contextos e épocas em que eram consideradas padrões sociais a serem seguidos e repetidos até mesmo de modo mecânico, isto é, sem reflexão, pois naquele contexto a ação era naturalizada e comum. Infelizmente, atualmente, mesmo com a mídia, leis, trabalhos de conscientização, ainda há muito o que se explicar e ensinar sobre as mudanças de padrões sociais ditos como “comuns”. Estes padrões devem ser ressignificados socialmente. Sendo também função da escola mediar estas mudanças com as crianças e adolescentes, visto que é principalmente deles, a próxima geração de adultos, e a grande possibilidade de transformação social.

Sabemos que ainda existe certo obscurantismo em relação ao modo como o professor pode tratar sobre assuntos de cunho social em sala de aula. Vemos que são eleitas algumas temáticas, para geração de debates, mas outros temas relevantes e críticos são desconsiderados. Principalmente, não observamos muitas discussões sobre gênero social¹ ou orientação sexual.

Assim, elencamos alguns questionamentos, para pensarmos melhor sobre o papel do professor ao trabalhar os temas transversais relacionados aos gêneros na escola: Por que não se fala sobre vários temas críticos/polêmicos na escola? Os professores estão preparados para mediar os conflitos gerados por essas discussões? Os professores estão amparados legalmente para levantar estas discussões?

1. Há uma coincidência terminológica quanto à palavra gênero. Para não gerar dúvidas, decidimos utilizar a expressão “gênero social” ou apenas “gênero” para nos referir à construção sócio-histórico-cultural que estabelece relações e concepções de feminino e masculino. Utilizaremos “gênero discursivo” para nos referir a abordagem Bakhtiniana do texto.

Os professores sabem/conhecem os termos, expressões e definições socialmente aceitas para tratar o tema de forma adequada? Os livros didáticos abordam esses temas? E, ainda, a sociedade está preparada para esta conversa? E como prepará-la para debater temas relevantes e críticos?

Suscitados por estas indagações, e por uma notícia² divulgada em fevereiro de 2020, sobre um fato ocorrido em relação a um processo disciplinar aplicado a uma docente paulistana, devido à realização de uma discussão sobre o tema “feminismo”³ em sua aula de inglês, tema este presente no livro didático e no plano de trabalho da professora, visamos promover uma reflexão acerca do papel do/a professor/a de Língua Inglesa, doravante LI, para a formação de sujeitos crítico-reflexivos (PIMENTA, 2002) por meio dos temas contemporâneos transversais, mais especificamente, o tema *Orientação sexual: relações de gênero*, presente nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN, 1997).

Para atingir o objetivo deste estudo, analisaremos, qualitativamente, alguns documentos embasadores da Educação brasileira, como os Parâmetros Curriculares Nacionais (1997) e a Base Nacional Comum Curricular (2018), doravante PCN e BNCC⁴, respectivamente, no tocante aos Temas Transversais. O aporte teórico utilizado neste

2. BETIM, Felipe. Professora de inglês sofre processo disciplinar por falar sobre feminismo em cidade berço do MBL. El país, São Paulo - 17 fev. 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-02-17/professora-de-ingles-sofre-processo-disciplinar-por-falar-sobre-feminismo-em-cidade-berco-do-mbl.html>> (acesso em 26 de ago. de 2020)

3. Conforme Butler (1990), feminismo é a defesa da identidade dada pelo gênero e não pelo sexo. O gênero é discursivo. Reivindica a igualdade de direitos e deveres entre os gêneros perante a sociedade. Sendo assim, a luta é das mulheres, mas precisa ser abraçada e apoiada por todos e todas.

4. Houve uma mudança de nomenclatura dos Temas Contemporâneos Transversais dos PCN para BNCC. Por hora, utilizaremos a expressão vigente nos PCN. Os motivos serão explicados mais adiante.

trabalho perpassa os estudos do Círculo de Mikhail Bakhtin (2018), para embasar-nos na abordagem por meio dos gêneros discursivos e na materialidade do texto, em Paulo Freire (1996), para considerarmos sobre a função e formação social do educador e do estudante, e em Mariana M. Spíndola (2017) para embasar a análise sobre a aprendizagem por meio da transversalidade, além e outros grandes estudiosos da área.

Para isso, este capítulo foi organizado de modo a abranger, ainda que de maneira sucinta, alguns tópicos que se relacionam à problemática, possibilitando a relação fundamental que existe entre a formação do professor, os Temas Contemporâneos Transversais (TCT) e os desafios enfrentados para trabalhá-los, efetivamente, nas salas de aulas brasileiras.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Várias teorias explicam sobre como almeja-se ser o trabalho do professor. Este que é entendido como alguém que possibilita questionamentos, reflexões e transformação da sociedade de forma geral.

Destacamos aqui, Paulo Freire e Mikhail Bakhtin, os quais, embora tenham escrito em tempos e lugares totalmente diferentes, dialogam e convergem para ideais de educação muito parecidos. Enquanto Freire (1996) teoriza sobre um ensino crítico e reflexivo, visando à formação de um professor capaz de autoavaliar-se e desenvolver-se enquanto sujeito, e então, promover o desenvolvimento social do aluno, Bakhtin (2009) e Volóchinov (2018) explicam como a construção do sujeito e sua(s) ideologia(s) se dão por

meio das interações sociais/discursivas, materializadas nos gêneros discursivos ou gêneros do discurso.

Assim, vemos que estes e outros estudiosos, também de grande valor teórico citados no decorrer deste capítulo, objetivam a reflexão acerca do ato de ensinar e de aprender, de modo que atendam às expectativas de colaborar na formação integral do sujeito⁵.

GÊNEROS DISCURSIVOS NO ENSINO: LINGUAGENS E RELAÇÕES DE PODER

O conceito de professor crítico reflexivo não é novo. Freire em seu livro *Pedagogia da Autonomia* (1996) explica que o professor precisa estar em constante formação, ser um crítico de sua prática, buscando melhorar sua *práxis*⁶ por meio da reflexão, do estudo, da indagação sobre seu próprio papel perante a possibilidade de transformação da vida do discente. Deste modo, o autor afirma que, “na formação permanente dos professores, o momento fundamental é o da reflexão crítica sobre a prática. É pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima prática” (FREIRE, 1996, p. 39). Portanto, ao pensarmos em formação permanente, pensa-se também em como os professores estão tendo uma formação contínua, não somente, acerca dos saberes linguísticos, ao tratar de LI, mas também acerca dos conhecimentos de cunho social, esses que

5. Conforme a BNCC (2018, p. 61-63), entende-se a formação integral do sujeito como um processo que envolve o ensino de conteúdos específicos dos componentes curriculares, juntamente com conteúdos sócio-histórico-culturais, contextualizados e associados às problemáticas da sociedade em que o sujeito está inserido, de forma democrática, crítica e participativa, visando seu desenvolvimento pessoal e social, embasada nos Direitos Humanos.

6. Para Freire (1987) a *práxis* consiste na reflexão da prática pedagógica, visando à construção e emancipação do sujeito. Centra-se no papel do professor como mediador social do conhecimento.

permeiam discussões às quais os alunos precisam ter acesso, para se tornarem sujeitos críticos e transformadores de sua realidade. Assim sendo, Freire (1996) explica, como não se deve pensar estritamente no ensino conteudista, que o professor no ambiente escolar precisa ter a prática de pensar, criticar, analisar, questionar, com o objetivo de promover ao aluno, a possibilidade de um cidadão de crítico e autônomo. Ele denomina esta reflexão docente de *Rigorosidade metódica*:

Só assim podemos falar realmente de saber ensinado, em que o objeto ensinado é apreendido na sua razão de ser e, portanto, aprendido pelos educandos. Percebe-se, assim a importância do papel do educador, o mérito da paz com que viva a certeza de que faz parte da sua tarefa docente não apenas ensinar os conteúdos, mas também ensinar a pensar certo. Daí a impossibilidade de vir a tornar-se um professor crítico se, mecanicamente memorizador, é muito mais um repetidor cadenciado de frases e de idéias inertes do que um desafiador. (FREIRE, 1996, p. 14).

Este termo “pensar certo” refere-se ao refletir sobre temas, situações, causas, consequências, valores, discursos e ideologias que estão imbricadas por padrões sociais, na maioria das vezes, estipulados e estimulados por determinado grupo ou classe. Há conceitos impositivos de práticas para a permanência de certos hábitos, e concentração de poder, seja ele econômico, religioso, moral, institucional, em relação a uma minoria, que nem sempre é um número menor, mas com menor empoderamento do lugar de fala e, conseqüentemente, com mais dificuldade no posicionamento social.

Ao falar sobre posicionamento social relacionando-o aos conteúdos do currículo escolar, devemos também compreender que os gêneros discursivos trazidos pelos livros didáticos de LI, constituem em seu cerne a problematização de temas de relevância social. A própria abordagem por meio de gêneros discursivos, prevê que todo signo é ideológico e as escolhas são valorativas (VOLÓCHINOV,

2018), que promovem e integram sentidos por meio processos linguísticos e discursivos em situações de interação. Volóchinov (2018, p. 55) afirma que “A ideologia não é uma formulação da consciência [...] forma e constitui a consciência por meio de uma realidade material, isto é, dos signos ideológicos (que) são constituídos no processo de interação social”, isto é, ao abordar o currículo escolar por meio de gêneros discursivos, já estamos promovendo a reflexão e um posicionamento social acerca de determinado assunto.

Sendo assim, Sobral (2019) complementa Volóchinov (2018) ao falar sobre a produção de sentidos por meio das relações sociais, relacionando a linguagem com a realidade concreta das práticas sociais. De acordo com Sobral,

[...] para Volóchinov, a linguagem está intimamente ligada à sociedade, em sua tensa divisão entre grupos, e mesmo microgrupos, na medida em que só no contexto e na situação sociais e históricas de realização dos atos verbais, configurados em gêneros, é que se manifestam o processo de produção de sentidos. (SOBRAL, 2019. p. 158).

Por este viés, a produção de sentidos na realização das interações sociais em sala de aula, promovidas pelo professor, constituem a oportunidade de desenvolvimento dos reconhecimentos de ideologias que permeiam a sociedade, isto é, o eu e o outro.

Ao discutir sobre a relação entre os sujeitos e como ocorre a compreensão do conhecimento e reconhecimento a partir e por meio dele, Bakhtin (2003) usa a palavra *alteridade*⁷ para explorar o processo de (res)significação e mutabilidade da individualidade pelo novo que o outro traz, ou seja, embora haja uma internalização, ela não ocorre da mesma maneira para todos, ou seja, ela é (re)construída.

7. De acordo com Bakhtin, alteridade é a assimilação da constituição de si e do outro, é a construção da identidade pela interação, integração e ressignificação da compreensão das práticas sociais, discursivas e valorativas.

Por isso, Geraldi (2013) ao explicar a alteridade em Bakhtin, diz que ela se revela em ambos os lados, no professor e no aluno. Uma vez que ambos estão imbricados com seus saberes no enriquecimento e na diversidade, trazem cada um, seus conhecimentos carregados de ideologia, que por sua vez são geradas e geram posicionamentos que se refletem no outro.

Não há educação fora da relação entre o eu e o outro. E tal como Bakhtin, desta relação com a alteridade nenhum dos dois sai inalterado, ninguém sai como entrou. Se no mundo da vida não saímos de um diálogo sem com ele nos enriquecermos, também nos processos educativos professor e aluno saem diferentes, porque nessa relação ambos aprendem. (GERALDI, 2013, p. 15).

A partir da afirmação de Geraldi (2013), percebemos que esta relação dialógica é repleta de valores que foram e são histórico-socialmente inerentes aos contextos em que os sujeitos estão inseridos. É por meio do diálogo, que é exposto e negociado na interação, seja escola ou outro local, que se dá a relação e a construção de sentidos. Conforme Fiorin (2011), o dialogismo está exatamente nas relações que são, na maioria das vezes, conflituosas e de luta de classes. Segundo o autor, essas relações “podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo, de entendimento ou de desinteligência, de avença ou de desavença, de conciliação ou de luta, de concerto ou de desconcerto.” (FIORIN, 2011, p. 24). Desse modo, isto se realiza principalmente na escola, onde o ambiente é intencionalmente promovido para a discussão.

Sendo assim, observamos que os processos educativos reformulam e estimulam novas discussões e reflexões sobre a humanidade e incitam a como as representações sociais são alteradas,

fortalecidas e projetadas no discurso que não se repete, ou seja, as situações e circunstâncias que se dão são únicas e vão determinar o modo que os sujeitos serão constituídos ideologicamente por meio delas. A partir disso, Franco (2019) nos explica a relação entre o discurso e as representações ideológicas.

Todo discurso se constitui e funciona sempre entretido por um tempo e um espaço irreiterável que não apenas interfere/regula seu(s) sentido(s), mas, sobretudo, o relativamente determina, legitimando experiências, visões de mundo e representações/refrações do ser. (FRANCO, 2019, p. 277).

Ao entendermos que o discurso está carregado de significações, estas se refletem em experiências. Também compreendemos que estas podem ser reconstruídas, a partir do ensino da linguagem. Ao promover e associar discussões sobre o contexto social e temas críticos, por meio dos gêneros discursivos, entendemos que o papel do professor é desenvolver o espaço de associação do ensino linguístico com conteúdos transversais.

Deste modo, temos um ensino com vistas à leitura, interpretação, compreensões, problematização e reflexões críticas sobre a sociedade, por meio e na linguagem, que propicie meios discursivos, para que o estudante possa agir socialmente, frente às desigualdades sociais que é exposto em seu meio social.

Além disto, vemos a relevância de embasamento teórico, por meio de formações continuadas e de materiais didáticos que colaborem com o trabalho do docente em sala, disponibilizando gêneros discursivos que expressem diferentes compreensões e que possibilitem o reconhecimento dos diferentes discursos que perpassam a sociedade. Por isso, ressaltamos a necessidade de documentos que amparem as discussões sobre temas de relevância social em sala de aula.

A seguir, apresentamos um panorama explicativo sobre os dois documentos da educação brasileira. A partir deles, podemos entender como o trabalho com os temas transversais é embasado em nossas aulas.

OS DOCUMENTOS EDUCACIONAIS E OS TEMAS CONTEMPORÂNEOS TRANSVERSAIS

A esfera escolar é o ambiente ideal para diversas reflexões e discussões sobre os mais variados Temas Transversais (TT) ou Temas Contemporâneos Transversais (TCT). Estes que, abordados de modo amplo e crítico, podem gerar a tomada de atitude e transformação de realidades dos alunos.

Em prol desta reflexão, os educadores precisam estudar, ler, refletir sobre a seu papel social e a função na escola, enquanto responsáveis por possibilitarem as discussões. Sendo assim, professores e instituição escolar precisam estar amparados, legalmente, por meio de documentos embasadores que regulamentem e valorizem o trabalho com os TCT na educação.

Para entendermos um pouco mais sobre os temas transversais, nos apoiamos em Spíndola (2017, p. 02-07). O autor explica que “os temas transversais são conceitos e valores indispensáveis à democracia e à formação de bons cidadãos, [...] são questões que trazem debates da nossa sociedade atual” e que, “[...] a transversalidade deve ter como eixo educativo uma proposta de uma educação comprometida com a cidadania.”. Complementamos que estes temas sejam trabalhados de modo que haja uma ligação significativa entre o que é disposto pelo componente curricular e o tema.

Nessa toada, existem documentos internacionais como a Declaração Universal dos Direitos Humanos, promulgada pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1948, que embasa outros documentos da educação no nosso país. Um deles é a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Esta lei estabelece a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB, 1996).

Deste modo, ao analisarmos o Capítulo II, seção 1, artigo 26, 9º parágrafo da LDB, ressaltamos a importância em desenvolvermos a prática de estudos e discussões dos temas transversais na sala de aula, uma vez que há várias leis e documentos que tratam da necessidade deste trabalho na esfera escolar. Trabalho com temas, que precisam tanto ser abordados pelos professores, quanto vigentes nos currículos escolares e nos materiais didáticos, como forma de informar, prevenir e alertar acerca das agressões/preconceitos que podem ocorrer socialmente nas diversas esferas discursivas. Sendo assim, vemos o interesse deste documento em abordar estes temas, e ressaltar o trabalho escolar voltado aos direitos humanos, e neste caso, especificamente, à prevenção da violência.

§ 9º Conteúdos relativos aos direitos humanos e à prevenção de todas as formas de violência contra a criança e o adolescente serão incluídos, como temas transversais, nos currículos escolares de que trata o caput deste artigo, tendo como diretriz a Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990 (Estatuto da Criança e do Adolescente), observada a produção e distribuição de material didático adequado. (LDB, 1996, p. 20)

Portanto, o ensino de temas transversais está embasado por esta lei nacional que prevê o direito de discutirmos temas críticos na escola.

Outro documento que defende os temas transversais são as Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica (DCNEB, 2013).

Este documento evidencia o aspecto social em que se funda a discussão de tais temas na escola e a relevância em se nutrir a reflexão acerca da diversidade, em respeito e compreensão aos direitos e deveres de um cidadão.

As DCNEB valorizam a diversidade entre as pessoas, e acreditam que evidenciando essa diversidade, há possibilidade de gerar a reflexão e o respeito ao outro, ao que é da cultura do outro, das vivências do outro.

Assim, a partir do convívio com o diverso, e por meio da mediação do professor, amparado pelo currículo, impulsionando estas discussões, há maior possibilidade de promovermos o ensino com mais equidade, de maneira menos preconceituosa. Portanto, observamos a importância da formação docente, para aprofundar e entender temas transversais amplos e complexos.

Entende-se, que os conhecimentos comuns do currículo criam a possibilidade de dar voz a diferentes grupos como os negros, indígenas, mulheres, crianças e adolescentes, homossexuais, pessoas com deficiência. Mais ainda: o conhecimento de valores, crenças, modos de vida de grupos sobre os quais os currículos se calaram durante uma centena de anos sob o manto da igualdade formal, propicia desenvolver empatia e respeito pelo outro, pelo que é diferente de nós, pelos alunos na sua diversidade étnica, regional, social, individual e grupal, e leva a conhecer as razões dos conflitos que se escondem por trás dos preconceitos e discriminações que alimentam as desigualdades sociais, étnico-raciais, de **gênero** e diversidade sexual, das pessoas com deficiência e outras, assim como os processos de dominação que têm, historicamente, reservado a poucos o direito de aprender, que é de todos. (Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica, 2013, p. 115, grifo nosso).

As DCNEB nos fazem observar, por meio desta perspectiva de trabalho em relação aos conhecimentos do currículo e aos conflitos

presentes no cotidiano, a valorização do trabalho com as temáticas associadas às relações de gênero.

A partir deste entendimento, escolhemos afunilar nosso artigo para destacar a discussão acerca do tema “gênero social”. Tema que abrange discussões sobre a temática das relações de gênero, com foco nas mulheres e nas agressões sofridas por elas no ambiente familiar e que, devido ao machismo, sexismo e outras várias situações, dentre elas as situações econômica, religiosa e psicológica, as colocam em face de uma vida de relações conflituosas. Para fazer este enfoque, nos embasaremos em dois documentos que indicam mais especificamente o trabalho com os TCT.

Adiante, apontaremos as semelhanças e diferenças entre esses dois documentos em relação aos TCT. Nosso objetivo é explicitar de que modo o docente pode se embasar em tais documentos para justificar o ensino dos temas transversais em suas aulas, especificamente o tema “relações/igualdade de gêneros”, visando desenvolver discussões sobre os direitos das mulheres na sociedade.

PCN E BNCC: DIFERENTES CONTEXTOS HISTÓRICOS, DIFERENTES PERSPECTIVAS DE ENSINO

Dos anos 1997 a 2017, os PCN embasaram os direcionamentos que a educação Brasileira deveria tomar. Foram separados em 10 volumes formados por introdução, seis disciplinas compondo as áreas do conhecimento: língua portuguesa, matemática, ciências naturais, história, geografia, arte e educação física. E outros três volumes que compõem os temas transversais: Introdução e ética, pluralidade cultural e orientação sexual e meio ambiente e saúde.

É um documento consideravelmente detalhado, que engloba objetivos, conteúdos, formas de encaminhamento pedagógico e orientação aos professores acerca de conceitos e definições, baseadas em conhecimento teórico de estudiosos da educação a nível mundial.

No Volume 10 dos PCN, denominado “Pluralidade Cultural e Orientação”, no bloco “Relações de gêneros”, encontramos o conceito de gênero. Este que aparece definido de forma objetiva e didática. Tomaremos por base esta definição de gênero que defendida nos PCN, engloba o ponto de vista que defendemos neste artigo.

De acordo com o documento citado, as diferenças entre os gêneros são socialmente construídas nas relações e, por isso, podem ter suas convenções alteradas. As diferentes sociedades estabelecem modos específicos de classificação e de convivência social. Portanto, não há um padrão universal para comportamentos que sejam considerados certos ou errados. Assim sendo, o conceito de gênero pode gerar desigualdades de valorização. Os PCN (1997) afirmam o seguinte, em relação ao conceito de gênero.

O conceito de gênero diz respeito ao conjunto das representações sociais e culturais construídas a partir da diferença biológica dos sexos. Enquanto o sexo diz respeito ao atributo anatômico, no conceito de gênero toma-se o desenvolvimento das noções de “masculino” e “feminino” como construção social. O uso desse conceito permite abandonar a explicação da natureza como a responsável pela grande diferença existente entre os comportamentos e lugares ocupados por homens e mulheres na sociedade. Essa diferença historicamente tem privilegiado os homens, na medida em que a sociedade não tem oferecido as mesmas oportunidades a ambos. Mesmo com a grande transformação dos costumes e valores que vêm ocorrendo nas últimas décadas ainda persistem muitas discriminações, por vezes encobertas, relacionadas ao gênero. (PCN, 1997, p. 98-99).

Desse modo, a aproximação entre a escola e os temas transversais não deve ser entendida apenas como escolhas e acordos entre

governos, que geram documentos. Estes que por sua vez devem embasar a prática pedagógica, mas não como um conteúdo ocasional, para “cumprir metas”. Devemos entender que a escola não é, nem pode ser, alheia ao que ocorre fora dela, pois muitos destes temas provenientes de preconceitos e violências existem também dentro da esfera escolar. E são perpetuados pelos discursos preconceituosos que circulam em ambiente escolar.

Já na BNCC (2018), o documento que embasa a educação nacional, desenvolvido recentemente e que vigora atualmente, há também a indicação do trabalho com os TCT de forma integrada ao currículo. Entretanto, não há definições ou especificações detalhadas, principalmente, quanto aos conceitos de gênero. Algumas expressões que víamos nos PCN foram mantidas e outras suprimidas na BNCC. É o caso do tema “Orientação Sexual” que sequer é mencionado pelo documento.

Na BNCC ao elencar os temas transversais, há um embasamento em outros documentos de ordem nacional e internacional que almejam a educação para o desenvolvimento humano⁸. Entretanto, a BNCC não cita sobre a temática das relações de gênero, ou desigualdade relacionada ao gênero social. Ao tratar desses temas, os menciona de modo simplista e genérico, isto é, relacionando o tema a algum componente curricular específico, como ciências.

Dentro das possibilidades de ensino com os TCT distribuídas em um parágrafo da BNCC, acreditamos que o tema “Vida familiar e

8. Constituição da República Federativa do Brasil (1988), Lei de Diretrizes e Bases - Lei nº 9.394/1996 (LDB, 1996), Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica (DCN, 2013), Caderno de Educação em Direitos Humanos (2013). Plano Nacional de Educação (PNE, 2014), Transformando Nosso Mundo: a Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável (ONU, 2015).

social” tem as maiores similaridades com o tema “Orientação Sexual” anteriormente proposto pelos PCN. Uma vez que ele se encaixa, filosoficamente e axiologicamente, no que poderiam ser os mesmos interesses educacionais. Podemos observar a seguir, o modo que a BNCC (2018) relaciona algumas leis já existentes, visando respaldar o ensino destes temas na esfera escolar. Destacamos a falta da temática “relações de gênero”.

Direitos da criança e do adolescente (Lei nº 8.069/1990), educação para o trânsito (Lei nº 9.503/1997), educação ambiental (Lei nº 9.795/1999, Parecer CNE/CP nº 14/2012 e Resolução CNE/CP nº 2/2012), educação alimentar e nutricional (Lei nº 11.947/2009), processo de envelhecimento, respeito e valorização do idoso (Lei nº 10.741/2003), educação em direitos humanos (Decreto nº 7.037/2009, Parecer CNE/CP nº 8/2012 e Resolução CNE/CP nº 1/2012), educação das relações étnico-raciais e ensino de história e cultura afro-brasileira, africana e indígena (Leis nº 10.639/2003 e 11.645/2008, CNE/CP nº 3/2004 e Resolução CNE/CP nº 1/2004), bem como saúde, **vida familiar e social**, educação para o consumo, educação financeira e fiscal, trabalho, ciência e tecnologia e diversidade cultural (Parecer CNE/CEB nº 11/2010 e Resolução CNE/CEB nº 7/2010. (BNCC. 2018. p. 19-20, grifo nosso).

Ao pesquisarmos o Parecer e a Resolução que alicerçam o tema “Vida Familiar e social” na BNCC, conseguimos estabelecer uma ligação significativa de embasamento entre seus conteúdos e os dos PCN. E, assim, comparando os documentos, chegamos a essa possível equivalência entre os temas “Vida familiar e social” e “Orientação sexual: relações de gênero”, no que diz respeito aos objetivos e interesses de ambos.

Frisamos o fato de que a mudança de nomenclatura torna o tema demasiadamente abrangente. Isto, que por um lado pode promover a ampliação do alcance e propagação de seus subtemas, pode por outro lado, também pode gerar a perda de um foco, ou sequer a

menção de alguns assuntos que se relacionem às relações de gênero, desigualdade, violência contra a mulher. Temas estes que são necessários serem explorados, criticamente, na sociedade atual.

É evidente que os documentos, leis e bases para a educação, estão cada vez mais atentos às questões que compreendem o bem-estar e desenvolvimento pessoal do estudante, como prediz a formação integral. Visto que é incoerente que ele/ela consiga dissociar os conflitos domésticos de conflitos da vida escolar. Sabemos das dificuldades que comprometem a concentração do estudante em suas atividades escolares, e, conseqüentemente, sua aprendizagem, quando há uma violência em trânsito consigo e com sua família (BNCC, 2018, p. 61). Além disso, para que a cultura destes conflitos não se reproduza nas práticas discursivas e atitudes deste estudante, seja em qualquer momento de sua vida, é necessário que ele compreenda as causas e conseqüências das violências contra a mulher e como interromper este ciclo.

Sendo assim, é necessário um trabalho com a linguagem e por meio dos gêneros discursivos da linguagem, que esteja embasado nos documentos educacionais, visando a interpretação de discursos que estão inseridos na sociedade e, muitas vezes, são naturalizados. A partir disto, o professor realiza um trabalho voltado ao cumprimento das exigências dos documentos embasadores e a abordagem por meio dos gêneros discursivos, a fim de promover a reflexão e ressignificação de discursos naturalizadamente preconceituosos e que podem estimular a desigualdade e o desrespeito.

Entretanto, observamos os desafios que permeiam o trabalho do docente com estes temas no ambiente escolar. Um dos desafios, que

já podemos adiantar, é o que analisamos previamente, em relação ao teor de significação dos conteúdos do documento que embasa a educação nacional atualmente. Deste modo, a seguir, continuamos a reflexão sobre os desafios em trabalhar com o tema “relações de gênero” nas escolas brasileiras.

DESAFIOS EM TRABALHAR COM O TEMA TRANSVERSAL CONTEMPORÂNEO: RELAÇÕES DE GÊNERO

Trabalhar com temas transversais de maneira integrada ao currículo, embora esteja estipulado por documentos embasadores da educação e até mesmo sendo uma constante em livros didáticos, pode exigir muito mais do que estamos dispostos a cumprir de forma conteudista (FREIRE, 1996) as diretrizes indicadas. O professor precisa estar disponível a ser reflexivo sobre suas práticas pedagógicas e sociais e compreender a relevância da abordagem dos TCT em suas aulas, para a formação social do sujeito/aluno.

Entretanto, ainda há muito o que se ensinar também à parte da sociedade que por vezes, se coloca em desfavor ao estudo dos temas, pois os consideram tabus para determinadas idades, determinados sexos⁹, ou não consideram como assuntos que devem ser mencionados pela escola, e que estes seriam dever da família explicar. Ao contrário do que os PCN afirmam sobre Orientação sexual, que “não substitui nem concorre com a função da família, mas antes a complementa.” (PCN, 1997. p. 83). Além disto, os PCN (1997) acrescen-

9. Sexo como define o dicionário Aurélio “Reunião das características distintivas que, presentes nos animais, nas plantas e nos seres humanos, diferenciam o sistema reprodutor; sexo feminino e sexo masculino”. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/sexo/>> (acesso em 01 de out de 2020)

tam que os pais nem sempre estão preparados para, de maneira formal, sistematizada, planejada e científica, conversar sobre este tema. O documento explica que “Já no espaço doméstico o mesmo tema, quando abordado, suscita expectativas e ansiedades dos pais, questões muito diferentes das discutidas em sala de aula” (PCN, 1998, p. 83). Portanto, o documento defende que a escola também possa debater este tema de modo mais organizado e sem a transmissão de valores pessoais. Defende ainda, que as explicações escolares estejam embasadas cientificamente, de modo crítico, visando acrescentar conhecimentos sobre o tema “Orientação sexual: relações de gênero”, em relação aos saberes que a família tem, respeitando a cultura em que a família se insere.

Ao aprofundarmos as discussões sobre as práticas sociais que envolvem as relações de gêneros, percebemos que existem papéis sociais ainda estereotipados, padrões de conduta culturalmente arraigados, discriminação e violência de gênero. Percebemos que as discussões podem ficar mais delicadas e provocar hostilidade e desconforto por parte dos alunos (as). De acordo com os PCN (1997, p. 100) “Essa convivência, mesmo quando vivida de forma conflituosa, é também facilitadora dessas relações, pois oferece oportunidades concretas para o questionamento dos estereótipos associados ao gênero”. Isto ocorre em razão dos questionamentos causados pelas reflexões que lhes estão sendo oportunizadas, pelo redirecionamento da quebra de paradigmas e possibilidades de interpretações críticas de certas práticas discriminatórias e ofensivas, redirecionamento este, mediado pelo professor.

Por isso, conforme os PCN (1997) cabe ao professor a decisão e proposição da discussão sobre as “relações de gênero”, buscando in-

tegrar de forma direta, planejada e sistematizada, este tema a leitura de notícias ou obras literárias, por exemplo, de modo a “promover discussões a respeito de valores e atitudes ligados à questão” (PCN, 1997, p. 100). Para que esta integração ocorra, tanto os PCN (1997) quanto a BNCC (2018) estabelecem propostas de formação inicial e continuada para a formação de professores. Estas que, teoricamente, deveriam/devem ocorrer para que o docente seja formalmente preparado e tenha embasamento teórico-metodológico, para tomar decisões relacionadas à proposição das temáticas das discussões.

As decisões acerca da escolha em como problematizar os temas, devem estar apoiadas no fato de serem de interesse social. Por isso, os TCT precisam se amparar em tópicos que “afetam a vida humana em escala local, regional e global” (BNCC, 2018, p. 19), dentre eles a violência de gênero¹⁰, sofrida por mulheres que são vítimas de desvalorização por parte de homens, mulheres que sofrem com a não equidade de direitos entre os sexos. Mesmo estes direitos já tendo sido estipulados legalmente, ainda há uma forte crença na supremacia do homem em relação à mulher, no poderio conferido naturalmente a ele (PNC, 1997, p. 99).

Esta função patriarcal, que dá poder natural aos homens para, muitas vezes, agredir mulheres, reflete-se aos números de agressões, aos comportamentos provenientes destas relações de vio-

10. Violência de gênero é o conceito mais amplo, abrangendo vítimas como mulheres, crianças e adolescentes de ambos os sexos. No exercício da função patriarcal, os homens detêm o poder de determinar a conduta das categorias sociais nomeadas, recebendo autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir o que se lhes apresenta como desvio. (SAFFIOTI, 2001. p. 115).

lência¹¹ ocorridas no ambiente doméstico¹², e também no crime de feminicídio^{13 14}.

Entretanto, conforme Saffioti (2001), padrões hierárquicos em que o homem é violento, ditos por muitos como atitudes corretas demonstram tanto em pareceres de mulheres, quanto de homens, que existem papéis determinados historicamente. Papéis estes que ainda não se transformaram com o contexto da contemporaneidade, documentos, leis e mídias. Sendo assim, observamos que há mulheres que acreditam que o papel social, em que elas sofrem alguma forma de violência, é natural. Por isso, acreditamos, reiteradamente

11. Dados do site Folha de São Paulo, informam por meio de pesquisa feita pelo Datafolha em 2018, que 52% de mulheres agredidas, não denunciam seus agressores e 30% buscam ajuda na própria família, amigos ou membros da igreja e que 42% das agressões são sofridas em casa. ZAREMBA, Julia. Maioria das mulheres não denuncia agressor à polícia ou à família, indica pesquisa. Folha de São Paulo. UOL. 26.fev.2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/02/maioria-das-mulheres-nao-denuncia-agressor-a-policia-ou-a-familia-indica-pesquisa.shtml>> (acesso em 03 de set. de 2020).

12. De acordo com o artigo 5º da Lei Maria da Penha, a violência doméstica e familiar contra a mulher é “qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial”. Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/violencia-domestica/o-que-e-violencia-domestica.html> (acesso em 08 de nov. de 2020)

13. Lei Nº 13.104, de 9 de março de 2015, prevê o feminicídio como qualificador do homicídio e o inclui o como crime hediondo. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13104.htm (acesso em 27 de ago. de 2020)

14. Conforme, dados do monitor da violência, projeto em parceria do G1 (site jornalístico da Rede Globo) com o Núcleo de Estudos da Violência da USP e o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, que informam que no país houve um aumento de feminicídios de 7,3%, percebido em 2019, ao compararmos com 2018, o que equivale a 1.314 mulheres a cada 7 horas. VELASCO, Clara; CAESAR, Gabriela e REIS, Thiago. VELASCO, Clara; CAESAR, Gabriela e REIS, Thiago. Mesmo com queda recorde de mortes de mulheres, Brasil tem alta no número de feminicídios em 2019. G1. 05 mar. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/03/05/mesmo-com-queda-recorde-de-mortes-de-mulheres-brasil-tem-alta-no-numero-de-feminicidios-em-2019.ghtml>> (acesso em 01 de set. de 2020)

no teor dos PNC (1997) que ressalta a discussão do tema “relações de gênero”. Evidenciando que ela tem a função de gerar a reflexão e combater relações autoritárias que afetam a sociedade e expõe discriminação existente. Vemos o quão relevante é a discussão deste assunto e sua possível influência na vida dos alunos (as). É fundamental que esteja ao alcance da escola explicar, exemplificar e promover a reflexão sobre esses crimes contra a mulher¹⁵.

Por estas razões sociais, em repensar a necessidade em discutir as “relações de gênero” atreladas à violência contra a mulher, nos deparamos com uma notícia (El país, 2020). Esta notícia relata um caso de processo administrativo movido contra uma docente, professora paulistana que sofreu, em 2019, um processo ao propor em sua aula a discussão sobre o tema feminismo, ao realizar um trabalho em preparação ao dia Internacional da Mulher. De acordo com uma entrevista dada ao jornal El País, a docente explica que compreende o desconhecimento de parte da sociedade acerca das diretrizes da educação. A professora afirma em tal entrevista, que acredita que isso tem gerado desmotivação e preocupação por parte da classe docente em continuar debatendo estes assuntos. Ela acrescenta que como professora, ao sofrer algum tipo de crítica negativa, desqualificando seu trabalho ou questionando a responsabilidade da escola em discutir o tema relações de gênero, repensa em repetir algumas discussões dentro de sala.

Ao analisar o fato ocorrido em relação à professora que debateu o tema “feminismo” em sua aula, uma defensora pública do

15. Há várias formas de violência contra a mulher, que amparada pela Lei Nº 11.340, de 7 de agosto de 2006, intitulada Lei Maria da Penha e pela Lei Nº 13.104, de 9 de março de 2015, destaque prevê o feminicídio como qualificador do homicídio e o inclui o como crime hediondo.

Nudem (Núcleo Especializado de Promoção e Defesa dos Direitos da Mulher), corrobora com a atitude da professora, diante do contexto, afirmando que o debate do tema é uma discussão legal e que tem fundamental ligação com a violência e discriminação das mulheres (El país, 2020).

Ressaltamos que ao existir o processo de investigação em relação ao trabalho docente sobre o tema “relações de gênero” em sala de aula, embora o processo tenha sido arquivado, fica nítido que há resistência popular acerca da desmistificação do papel da mulher, que ainda é entendida como alguém sem voz e que não tem direito a ter igualdade de direitos (HEILBORN, 2009). Por isso, acreditamos que esta e as próximas gerações de adultos devam ser ensinadas, por meio da mediação do professor, a refletir e transformar, criticamente, o conceito das relações entre os gêneros. Para que, por meio do ensino da linguagem e da educação, possamos construir novas relações de práticas sócio-culturais baseadas em direcionamentos mais igualitários de conduta e respeito, embasados nos TCT orientados pelos PCN (1997) e BNCC (2018) e pelo propósito social da abordagem por meio dos gêneros discursivos (Volóchinov, 2018).

A partir dessas considerações, entendemos o trabalho da escola e dos educadores enquanto essenciais para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa. Deste modo, ressaltamos que o trabalho com os TCT precisa ser mantido, desenvolvido e explorado criticamente, mesmo com todos os desafios perante a sociedade.

Com base nas reflexões sobre o papel do professor frente aos desafios em trabalhar o tema “relações de gêneros e violência con-

tra mulher” expostos anteriormente, partimos para as considerações finais deste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O compromisso de desenvolver relações interpessoais e sociais, a fim de criar meios para desenvolver a construção de um sujeito crítico-reflexivo (PIMENTA, 2002), é de toda a sociedade. Enquanto espaço social de caráter específico de educação, para a formação do sujeito, cabe à escola, primordialmente, esta função social.

Enquanto professores de LI estamos, a todo o momento, inseridos nas discussões com os temas transversais, seja por meio do livro didático, pelos documentos embasadores, por abordagens de ensino e pelos gêneros discursivos. E com isto, somos impulsionados a pesquisar e propor um trabalho pedagógico que conecte e integre os conhecimentos que devem ser desenvolvidos para a formação do sujeito.

Entretanto, vemos crescer o número de embates entre pais em relação ao trabalho dos professores. Na maioria das vezes, esses embates estão insuflados por discursos arbitrários, sem embasamento nas leis educacionais, discursos obscurantistas de políticos e de grupos religiosos radicais. Atitudes como essas diminuem os níveis em relação à tolerância, respeito à diversidade e mostra-nos, principalmente, a falta de compreensão das leis que regem nossa vida em comunidade. Isto nos evidencia que a maioria da sociedade desconhece os conteúdos dos documentos e leis que embasam a educação nacional.

Estas relações que valorizam certas práticas escolares em detrimento de outras, revelam as marcas ideológicas cultivadas por determinados grupos, que estão imbricadas em discursos que indicam a complexidade e a gravidade da situação em que se encontra a educação brasileira. As raízes dos problemas são mais profundas e, por vezes, estão ligadas a preconceitos, crenças e práticas culturais estabelecidas por gerações, que se reproduzem normatizadas pelo contexto histórico-social (PCN, 1998).

Assim sendo, tanto os documentos embaixadores da educação brasileira, quanto a abordagem por meio dos gêneros discursivos/textuais em que se baseiam os livros didáticos, endossam que o trabalho com a linguagem, neste caso, com a LI, deve estar atrelado, integrado a temas contextualizados e locais (BNCC, 2018). Deste modo, estes temas visam instigar, juntamente com os conteúdos específicos do componente curricular, a formação crítica, fornecendo informações, e desenvolvendo os conhecimentos do sujeito/aluno (a).

Portanto, confiamos na mudança positiva e no poder da educação em propiciar o desenvolvimento social, com base na igualdade e no respeito, e assim, promover aos estudantes a reflexão sobre suas ações (PCN, 1998).

Por conseguinte, acreditamos nas palavras de Geraldi (2013, p. 27) que afirma que a mudança e a reflexão que cada pessoa deve fazer acerca de si mesmo e de suas atitudes, precisa sempre fazer com que busque ser um ser humano com vistas ao futuro. Em consonância com Geraldi, Boukharaeva (1997, p. 72-73) nos faz entender, citando Bakhtin, que “a única obrigação da pessoa é ser livre do dogmatismo e da estagnação”. E, isto revela-nos o caráter enriquecedor,

plural e emancipatório da educação. Assim, com base nos documentos embaixadores e no papel social do professor, cabe à escola e a sua mantenedora, estimular possibilidades de o (a) estudante desenvolver autonomia ao repensar práticas igualitárias de convívio e respeito perante a sociedade.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, Valentin Nikolaevich). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009. [1929].

BETIM, Felipe. **Professora de inglês sofre processo disciplinar por falar sobre feminismo em cidade berço do MBL**. El país, São Paulo - 17 fev. 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-02-17/professora-de-ingles-sofre-processo-disciplinar-por-falar-sobre-feminismo-em-cidade-berco-do-mbl.html>> (acesso em 26 de ago. de 2020)

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Orientação sexual** / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1997. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro102.pdf>> (acesso em 27

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica / Ministério da Educação**. Diretoria de Currículos e Educação Integral. Brasília, 2013. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=15548-d-c-n-educacao-basica-nova-pdf&category_slug=abril-2014-pdf&Itemid=30192 (acesso em 26 de ago. de 2020)

BRASIL. **Lei de diretrizes e bases da educação nacional**. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017 (atualizada). Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529732/lei_de_diretrizes_e_bases_1ed.pdf> (acesso em 27 de set. de 2020)

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica. 2018. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br>>. http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518-versaofinal_site.pdf (acesso em 26 de ago. de 2020)

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

FRANCO, N.; ACOSTA PEREIRA, R.; COSTA-HÜBES, T. C. da. **Por uma análise dialógica do discurso**. In: GARCIA, D. A.; SOARES, A. S. F. De 1969 a 2019: um percurso da/na análise de discurso. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019. p. 275-300.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GERALDI, J. W. **Bakhtin tudo ou nada diz aos educadores: os educadores podem dizer muito com Bakhtin**. In: FREITAS, M. T. (Org.). Educação, arte e vida em Bakhtin. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 11-28

HEILBORN, Maria Luiza; ROHDEN, Fabíola. **Gênero e diversidade na escola: formação de professoras/es em Gênero, Orientação Sexual e Relações Étnico-Raciais**. Livro de conteúdo. Versão 2009. – Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília: SPM, 2009. Disponível em: https://mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-das-mulheres/obras-digitalizadas/questoes_de_genero/generoediversidadenaescola.pdf#page=12 (acesso em 23 de set. de 2020)

PIMENTA, S. G. Professor reflexivo: construindo uma crítica. In: PIMENTA, S. G.; GHEDIN, E. (Orgs.). Professor reflexivo no Brasil: gênese e crítica de um conceito. São Paulo: Cortez, 2002

SAFFIOTI, Heleieth I.B. **Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero**. Cadernos pagu (16) 2001: pp.115-136. Disponível em: <http://www.mpgp.mp.br/portal/arquivos/2015/05/25/09_01_42_395_Contribui%C3%A7%C3%B5es_feministas_para_o_estudo_da_viol%C3%Aancia_de_g%C3%AAnero.pdf> (acesso em 23 de set. de 2020)

SOBRAL, Adail; GIOCOMELLI, Karina. **Elementos sobre as propostas de Volochinov no âmbito da concepção dialógica de linguagem**. In RODRIGUES, Rosângela Hammes; ACOSTA, Rodrigo Acosta. (Org.) Estudos dialógicos da linguagem e pesquisa em linguística aplicada. São Carlos: Pedro&João Editores, 2019.

SPÍNDOLA, M. M. **Transversalidade dentro da sala de aula do Ensino Superior**. Revista Especialize On-line IPOG, v. 01, n. 13, p. 1-13, 2017.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2018.

CAPÍTULO 9

SHINJŪ: AS LÉSBICAS NO JAPÃO IMPERIAL (1925-1935) - DA BIOPOLÍTICA À NECROPOLÍTICA

Jéssica Akemi Kawano Ribeiro (UEM)

Roselene de Fátima Coito (UEM)

SHINJŪ: O SUICÍDIO DUPLO OU AMOROSO

心中(*shinjū*), pontua Keene (1978, p. 578), era originalmente uma promessa ou outro sinal que expressasse os sentimentos de alguém à pessoa amada, posteriormente, passou a ser usado com o significado da então suprema indicação do amor: o suicídio. É traduzido como suicídio duplo ou suicídio amoroso, uma vez que seu primeiro *kanji*, 心, significa “coração” ou “mente”. Tal prática, assim como outros tipos de suicídio, se tornou recorrente na década de 1930, próximo ao fim do Japão Imperial (1868-1947), segundo Seidensticker (1990 *apud* ROBERTSON, 1999). Isso ocorreu devido ao clima tenso e preocupado nacional e internacionalmente, trazido principalmente pelas guerras, depressão econômica e doenças.

Segundo os dados de Komine (1985 *apud* ROBERTSON, 1999, p. 233), durante esse período, mais especificamente entre 1925 e

1935, foram registrados 342 incidentes de *shinjū* entre mulheres, o que representa ao menos o dobro do número de mulheres, uma vez que nos referimos a suicídios duplos. Robertson (1999) comenta a dificuldade em entender os parâmetros de Komine. Ele chama sua categoria de pesquisa de 同性愛女子 (*dóseiaijōshi*), literalmente, suicídio duplo de lésbicas, contudo, ao procurar por suicídios duplos entre mulheres, ele pode ter incluído suicídio entre irmãs e triângulos amorosos – duas mulheres apaixonadas pelo mesmo homem, por exemplo. Da mesma forma, também não é possível delimitar quantas outras lésbicas cometeram suicídio sozinhas, tendo assim sua sexualidade não-divulgada.

Ainda assim, Komine (1985, p. 174-5 *apud* ROBERTSON, 1999, p. 233-4) afirma que os suicídios duplos lésbicos contemplam 31% de todos os suicídios daquele período. Segundo o pesquisador, as mulheres possuíam entre 20 e 25 anos e, diferentemente dos suicídios duplos heterossexuais, majoritariamente compostos de pessoas de classes sociais diferentes, muitas vezes, sendo esta a causa principal do ato. Já, as lésbicas, em mais de 80% dos casos, pertenciam à mesma classe social, normalmente, pobres, trabalhadoras de fábricas, garçonetes e enfermeiras.

Ao analisar o porquê de tantos casos de suicídio lésbicos durante o Japão Imperial, para além do fator político e econômico, é preciso primeiramente abrir mão da visão do Japão como uma “nação suicida”. Como pontuado por Reynen (2002, p. 5), embora o Japão seja frequentemente assim denominado, suas taxas de suicídio têm sido menores que as de outros países, como Dinamarca e Áustria, de acordo com dados de Pinguet (1993, p. 14). Para Reynen, a fama suicida japonesa vem mais de uma reação pública do que de dados

estaticamente mais altos. Essa idealização e romantização advêm principalmente das mortes voluntárias de japoneses famosos, como no caso do 切腹 (seppuku), suicídio penal reservado aos samurais.

É importante ressaltar as diferentes denominações para os suicídios no Japão, conforme trazido por Robertson (1999, p. 4), os suicídios duplos podiam ser: 親子心中 (*oyakoshinjū*), suicídio com filho; 夫婦心中 (*fufushinjū*), suicídio entre casais; 姉妹女子 (*shimaijōshi*), suicídio entre irmãs; e 無理心中 (*murishinjū*), suicídio forçado ou coagido. Os termos mais utilizados para suicídio homossexual duplo são: 同性愛心中 (*dóseiaishinjū*) e 同性愛女子 (*dóseiaijōshi*). Sendo assim, não podemos nos apegar a uma suposta fama de nação suicida para explicar os números de casos tão específicos como o *dóseiaijōshi*, o suicídio duplo de lésbicas.

Robertson (1999) traz a sua interpretação do motivo dessas mortes já no título de seu artigo: *Dying to tell*, para ela, as lésbicas do Japão Imperial eram levadas por um forte desejo de manifestar e dizer sua sexualidade ao mundo. Ou seja, a pesquisadora coloca essas mulheres e seus suicídios, ou tentativas de, como um ato, sobretudo, político. O suicídio ou tentativa de suicídio no Japão, argumenta Robertson (1999, p. 30), historicamente é reconhecido, e em alguns contextos valorizado, como um ato de intenções sinceras e puras, além de uma forma cultural de fazer de uma condição privada um assunto público. Sendo assim, as lésbicas que cometeram suicídio puderam falar sobre sua sexualidade em suas cartas de despedida, enquanto as que tentaram suicídio sem logrã-lo, puderam posteriormente relatar sobre as circunstâncias que as levaram a tal ato. Afirma nas últimas linhas de seu artigo:

Suicídios e tentativas de suicídios lésbicos duplos eram fundamentados em – e tanto usados quanto criticados como um tropismo para – uma revolta contra as funções normalizadoras da tradição (como a Esposa Boa, Mãe Sábia) como sancionadas pelo Código Civil. [...] o suicídio lésbico e relatos de parassuicídios chamaram a atenção para a morte simbólica da Mulher Japonesa tradicional e o surgimento de atoras femininas novas e mais complexas na instância pública. (ROBERTSON, 1999, p. 30-1)¹

Dessa forma, Robertson (1999) encerra seu artigo com um argumento político, e até mesmo romantizado, sobre a causa dos suicídios das lésbicas no Japão Imperial. Scott Reynen, por outro lado, discorda abertamente da autora, dizendo que essas mulheres não morreram para dizer, mas morreram para ser na morte o que não puderam ser em vida (2002, p. 5). O pesquisador destaca que a grande maioria das lésbicas japonesas daquele período não tinha a riqueza nem a fama necessária para prever que seu suicídio traria um impacto ideológico ou político. Afirma: “Um suicídio politicamente motivado pressupõe uma voz política e a vasta maioria das lésbicas, como mulheres e homossexuais, não tinham tal voz no Japão Imperial” (REYNEN, 2002, p. 4).²

Reynen (2002) se volta principalmente a causas socioeconômicas para explicar o alto número de suicídios lésbicos. Afinal, pressões ideológicas como “Esposa Boa, Mãe Sábia” não se aplicavam especificamente às lésbicas, mas também às mulheres não casadas e outras minorias do país, contudo, foram as lésbicas que dominaram

1. Tradução nossa do original em inglês, assim como as subsequentes: “Lesbian double suicides and attempted suicides were predicated on – and both used and criticized as a trope for – a revolt against the normalizing functions of tradition (qua the Good Wife, Wise Mother) as sanctioned by the civil code. [...] lesbian suicide and parasuicide accounts drew attention to the symbolic death of the traditional Japanese Woman and the emergence on the public stage of new and more complex female actors”.

2. “A politically-motivated suicide presupposes a political voice and the vast majority of lesbians, as both women and homosexuals, had no such voice in interwar Japan.”

as estatísticas de suicídio. Tal fato se deu, pontua Reynen (2002, p. 5), porque elas foram excluídas dos benefícios da modernização industrial, enquanto fortemente afetadas pelas suas adversidades. Com os efeitos da Crise de 1929 e o clima político Pré-Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937-1945), argumenta o autor, o Japão sofria com a instabilidade financeira, o que afetava diretamente as mulheres que tradicionalmente recebem menos que os homens e eram as primeiras a serem demitidas das fábricas em momentos de recessão econômica. O trabalho feminino era considerado auxiliar à renda masculina, sendo, assim, difícil às mulheres viverem, ao menos temporariamente, sem o apoio financeiro de um marido empregado.

Como já pontuado por Komine (1990 apud ROBERTSON, 1999), a grande maioria das lésbicas que cometeram suicídio eram da classe trabalhadora. Sem um marido que recebesse mais e tivesse um cargo mais estável, a capacidade de duas mulheres se sustentarem era pequena e árdua. Consideradas solteiras pela sociedade, as lésbicas estavam fora do grupo de mulheres que normalmente conseguiam emprego, mais de 81% de mulheres casadas (MASANORI, 1994, p. 120 apud REYNEN, 2002, p. 9). Contudo, em um caso raro onde as duas mulheres tivessem um emprego, elas ainda teriam dificuldade em se sustentarem com dois salários femininos extremamente baixos.

Conforme apontado por Reynen (2002, p. 10), restavam àquelas mulheres duas opções: negar seus desejos ao se adaptarem a um sistema econômico de casamento patriarcal heterossexual, ou ao rejeitar esse sistema encarar a pobreza. Os altos números de suicídio entre essas mulheres afirmam que muitas delas preferiram uma terceira opção: o suicídio.

Os diferentes posicionamentos e argumentações de Robertson (1999) e Reynen (2002) possuem, entretanto, algo em comum: a certeza de que essas lésbicas do Japão Imperial não se mataram simplesmente por questões individuais ou por carregarem a suposta cultura de nação suicida de seu país. Conforme afirmado por Reynen: “[...] ideologias sozinhas não incitam pessoas ao suicídio”.³ Sendo assim, para dizer ou para ser, essas mulheres morreram devido majoritariamente a questões políticas, sociais, históricas e culturais. Elas não apenas se mataram, de certo modo, elas também foram mortas.

BIOPOLÍTICA E NECROPOLÍTICA: QUAIS JAPONESES PODEM MORRER?

Segundo Foucault, em sua aula de 17 de março de 1976:

[...] dizer que o soberano tem direito de vida e de morte significa, no fundo, que ele pode fazer morrer e deixar viver; em todo caso, que a vida e a morte não são desses fenômenos naturais, imediatos, de certo modo originais ou radicais, que se localizariam fora do campo do poder político. (2000, p. 286)

Michel Foucault (2000) trata da biopolítica como um poder estatal capaz de disciplinar e normalizar a vida da população. A biopolítica já não foca nos indivíduos, mas nos grupos sociais como um todo. Assim, se antes Foucault estava voltado aos micropoderes sobre cada ser individual, ao estudar a biopolítica e biopoder ele questiona sobre as políticas públicas que afetam a população “como problema a um só tempo científico e político” (2000, p. 292).

Em nossa análise, enfatizaremos o que Foucault (2000, p. 286) discutiu sobre o direito de vida e de morte dos súditos, e como esse direito está nas mãos do soberano. De acordo com o filósofo fran-

3. “Ideologies alone do not prompt people to commit suicide.”

cês, a biopolítica é uma tecnologia do poder que versará a respeito do Estado, materialização do poder soberano, e suas estratégias para que a população seja domesticada, vigiada e controlada. Apesar de o poder remeter à ideia de repressão, censura, autoritarismo, Foucault (2008) aponta que a dominação não se dá apenas por repressão, mas também de forma sutil através de gestos, atitudes e saberes, como uma forma de gerir as vidas e todo aquele que seja considerado fora do “normal” é penalizado e, como vemos na sociedade japonesa, o fato de as lésbicas seguirem aquilo que se considera fora da homogeneização social tão pretendida por tal sociedade, sofrem de exclusão. Outrossim, pelo fato de serem consideradas fora do padrão de normalização, num sistema que se dá de forma binária – homem-mulher, heterossexual, veem-se forçadas a terem que negar publicamente sua sexualidade. Em sistemas binários, a norma se constitui a partir de disciplina social cujo funcionamento regulamenta e obriga a homogeneidade em termos discursivos.

Então, na gestão destas vidas tem-se um agenciamento de forças em que o mecanismo do poder institui um conjunto de técnicas disciplinares que objetiva produzir uma prática de docilização dos corpos e, ao mesmo tempo, uma prática em que o exercício de poder sobre a vida age sobre toda uma população, prática esta que Foucault entende como biopoder.

No governo destas vidas, os micropoderes se instituem em relações de poder que são intrínsecas ao cotidiano dos sujeitos e, nesta visada, não é necessariamente o Estado o ponto fundador dos mecanismos disciplinares que atuam na sociedade, mas sim, que no interior do Estado há outros poderes que assim atuam como, por exem-

plo, o pai de família que governa a família, sendo assim, de acordo com o filósofo francês, há uma pluralidade de formas de governo.

Sendo, então, que o exercício de poder se dá de uma forma plural, enquanto a biopolítica age sobre toda uma população por meio de decisões políticas, o biopoder age sobre os corpos para torná-los úteis e dóceis.

Se antes o direito do soberano era “deixar viver” ou “fazer viver”, no biopoder há uma tecnologia de poder voltada para o “fazer viver” e o “deixar morrer”. Partindo, então desta reflexão de Foucault sobre o biopoder como uma tecnologia de poder que tem o poder de “fazer viver” ou “deixar morrer”, Achille Mbembe discute a necropolítica.

Achille Mbembe, em *Necropolítica* (2019), destaca as políticas de deixar morrer que são adotadas pelos Estados modernos. O pensador camaronês continua e leva ao limite a concepção de biopolítica foucaultiana ao evidenciar não a política da vida, mas a política da morte. Mbembe traz o exemplo de Foucault quando este trata do Estado nazista como o mais completo arquétipo do direito soberano de matar ao combinar as características do Estado racista, assassino e suicidário (2019, p. 19). O pensador camaronês destaca que a interpretação recorrente do Estado nazista o coloca como oposto à democracia racional formada por homens e mulheres livres e iguais. Mbembe discorda de tal pensamento, sugerindo que ao invés de usar-se de algo tão abstrato como a razão para definir o sujeito, seria mais profícuo falar de vida e morte. Assim, o sujeito não se define pela razão, mas pela forma como enfrenta a morte no decorrer

da história. Afirma: “Tornar-se sujeito, portanto, supõe sustentar o trabalho da morte” (2019, p. 12).

Ambos os teóricos, Foucault (2000) e Mbembe (2019) destacam a questão racial e nacional ao tratar da biopolítica e da necropolítica. Eles colocam a raça como a classe biológica que divide quem deve viver de quem deve morrer. Mbembe (2019) discute a escravidão como um dos primeiros exemplos da biopolítica, tendo em vista que o escravo deve ser mantido vivo para que utilizem de seu trabalho que é necessário, porém, “em ‘estado de injúria’, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos” (2019, p. 28), caracterizando assim a sua existência como uma morte-em-vida.

Dessa forma, Mbembe (2019) propõe a reflexão de como os sujeitos são reduzidos a seres biológicos ou meras propriedades, a ponto de suas vidas serem descartáveis e anuladas de qualquer valor. O teórico destaca, também, como essas relações não são momentos de irracionalidade frente à racionalidade democrática que temos atualmente, pelo contrário, pontua a “encarnação da racionalidade ocidental” e a “extensão dos métodos anteriormente reservados aos ‘selvagens’ aos povos ‘civilizados’ da Europa” (2019, p. 32). Portanto, o Estado era capaz de “civilizar” e atribuir objetivos “racionais” ao ato de matar.

Mark Driscoll (2010, p. 14) também analisa o posicionamento foucaultiano afirmando que fazer morrer não significa simplesmente matar, mas permitir que algo morra se for essa sua tendência inerente. Ou seja, Foucault retoma a doutrina econômica liberal de meritocracia, na qual as vidas de alguns são cuidadas, enquanto outros são

deixados para que lutem por si próprios. O segundo grupo, muitas vezes, acaba sendo morto ou deixado para morrer.

Driscoll (2010) enfatiza a biopolítica e necropolítica no Japão Imperial ao trazer os princípios de GotōShinpei, médico e chefe de assuntos civis em 1898. Em seu quarto axioma, explica o pesquisador, Gotōfala do 闘争 (*tōsō*), ou seja, da sua noção de competitividade. Para o médico e chefe civil, 共存 (*kyōzon*), a coexistência, sempre implica em competitividade. Assim, no Japão Imperial, não havia uma troca igualitária de bens, mas a competição e desigualdade enfatizada pela teoria econômica neoclássica.

Um exemplo disso é trazido por Driscoll (2010) ao tratar dos *coolies*⁴ chineses no Japão. Segundo o pesquisador, os capitalistas coloniais do Japão estavam interessados em oferecer o melhor aos *coolies* e respeitar sua identidade étnico-racial, assim, sendo possível expropriar a maioria deles. Driscoll faz tais apontamentos a partir da análise da obra *O mundo dos industrialistas manchurianos atende ao coolie chinês* (1920), de AioiYutarō, membro fundador do grupo de pesquisa da Indústria da Manchúria-Mongólia. Em suma, Aioi (1920) defendia que os capitalistas japoneses respeitavam os *coolies* e suas tradições que eram, supostamente, simples. Afirma:

O fato mais importante sobre o comportamento *coolie* é que, diferente dos japoneses que “trabalham por uma vida melhor”, o da vida do *coolie* consiste de quase nada além de “trabalho duro” (AIOI, 1920, p. 25). Eles raramente vão a bares ou bordéis, e exceto por uma visita ocasional ao bar de ópio local, a vida deles “gira completamente em torno do trabalho” (DRISCOLL, 2010, p.47)⁵

4. Termo usado para nomear escravos asiáticos, principalmente chineses, indianos e japoneses.

5. The most important single fact about coolie behavior is that, unlike Japanese, who “work to make a better life,” coolie lives consist of almost nothing “but hard work” (25). They rarely go to bars or brothels, and except for the occasional visit to the local opium den

Apesar do discurso ameno, os japoneses imperiais consideravam que os *coolies* não possuíam qualquer cultura. Assim, o Japão disponibilizava aos seus escravos o mínimo para a sobrevivência e os chamados “meios de subsistência”, como o ópio, que prepara os *coolies* para outra jornada de 12 a 14 horas de trabalho, além de aliviar o que Cheng (2001 apud DRISCOLL, 2010) chama de “melancolia racial do subalterno”.

A partir dessas perspectivas raciais e nacionais da bio/necropolítica, analisaremos dois casos de suicídio duplo lésbico no Japão Imperial, de modo a destacar o papel do biopoder na regulação da vida e da morte dessas mulheres.

A APLICAÇÃO DA BIO/NECROPOLÍTICA NO JAPÃO IMPERIAL: ANÁLISE DE DOIS CASOS DE SHINJŪ

Conforme relatado por Robertson (1999), em junho de 1934, um triângulo amoroso tentou o suicídio como solução plausível à situação em que viviam, eram elas: Hideka Sakuma, 23 anos; Chyoka, 18 anos e uma mulher até hoje anônima, também com 23 anos. Chyoka e a terceira mulher trabalhavam na cafeteria onde Sakuma era gerente. Hideka Sakuma era descrita como uma mulher de aparência masculina, com cabelos curtos, jaqueta vermelha e chapéu, como se na sua descrição fosse tratada como aquele sujeito que está fora da norma preconizada pela sociedade.

A mulher não-nomeada optou por deixá-las, tendo em vista a noção de que aquilo só poderia funcionar entre duas mulheres, e não três. Em seguida, ela deixou notas de suicídio à irmã e ao irmão, e foi

their lives “revolve completely around work.”

a um parque onde ingeriu alta quantidade de tranquilizantes. Contudo, sua tentativa não obteve êxito. Por outro lado, sem a presença da ex-parceira, as outras duas mulheres embarcavam em uma viagem de dois dias até a ilha de Ôshima, onde planejavam se jogar em uma cratera vulcânica. Informados pelos irmãos da ex-parceira do casal, a imprensa seguiu Sakuma e Chyoka, atualizando seus leitores sobre o paradeiro e atividades do casal. Enquanto se deslocavam melancolicamente até a cratera, o casal foi impedido.

Neste trecho podemos ver dois elementos que chamam a atenção. O primeiro é a não identificação da mulher. Se ela não “tem nome”, ela não é vista, pois segundo Foucault, nomear é da ordem do ver. Se é da ordem do ver, temos um paradoxo, pois dá a ver aos leitores aquela que não pode ser vista.

Continuando a narrativa, dois meses depois, Hideka Sakuma publicou sobre o ocorrido na 婦人画報 (*Fujin Gabô*), Jornal Ilustrado das Mulheres, revista fundada em 1905 e uma das revistas mais antigas ainda ativa no país. No relato, pediu perdão e criticou a imprensa por pedir que seus leitores enviassem paródias satíricas sobre o caso. Sakuma negou os relatos que se espalhavam sobre sua família ser disfuncional, seu pai ser alcoólatra e a mãe uma ex-gueixa; também desmentiu os boatos sobre sua suposta biologia masculina e habilidade de engravidar mulheres. Sobre sua aparência dita como masculina, afirmou que não tentava personificar um homem ao usar calças, mas apenas estar mais confortável para as demandas de seu trabalho administrativo. Afirmava: “embora eu possa ter assumido um papel masculino, eu não sou como um homem nem fisicamente

nem mentalmente” (SAKUMA, 1934 apud ROBERTSON, 2007, p. 29).⁶Hideka Sakuma encerrou seu relato lamentando sua solidão.

Figura 1 – “O casal lésbico decepcionado com a falha de sua missão suicida.”



Fonte: *Watashiwakoi no shorisha*, 1934 apud ROBERTSON, 1999, p. 29.

Nesse caso fica explícito o papel da mídia no controle discursivo sobre esses corpos, mídia esta que se faz como um braço do poder do Estado determinando o que estaria no campo da normalização.

Casos de suicídio ou tentativas frustradas eram amplamente divulgados na imprensa japonesa e eram alvos de comentários dos leitores. Contudo, pontua Robertson (1999, p. 7), os casos heterossexuais comumente recebiam comentários respeitosos, vendo o suicídio como uma forma do casal se unir em outra vida. Enquanto que os casos lésbicos recebiam paródias humorísticas e maldosas, onde as lésbicas, principalmente as consideradas masculinas, tinham

6. Although I may have assumed a man's role, I am neither physically nor mentally malelike.”

sua tentativa de suicídio caracterizada como um ato de ódio niilista. Neste caso do suicídio duplo lésbico, vemos que a imprensa e os comentários dos leitores tomam o lugar do soberano e dita quem deve viver em morte e morrer em vida.

Ademais, apesar do caso não enfatizar especificamente a pobreza material dessas mulheres, a história de Hideka Sakuma e Chyoka destaca a condição de desamparo vivida pelas lésbicas no Japão Imperial, como uma biopolítica que sob o poder sobre os corpos da população, isto é, o casal hetero gerando vidas futuras como mão de obra tem o direito de viver e de morrer, enquanto as lésbicas, sem apoio financeiro ou psicológico, veem no suicídio o direito à vida em morte, pois que são tomadas como sujeitos reduzidos a seres biológicos ou meras propriedades, a ponto de suas vidas serem descartáveis e anuladas de qualquer valor, como bem pontua Mbembe.

Outro caso relatado por Rupp (2009) e também por Robertson (1999) ocorreu um ano depois, em fevereiro de 1935, e foi comentado na coluna de humor do 朝日新聞 (*AsahiShinbun*), fundado em 1879 e atualmente um dos cinco maiores jornais do Japão. No jornal havia uma balada intitulada “A viagem suicida de uma melindrosa e uma mulher masculina” (RUPP, 2009, p. 167)⁷ e outra intitulada 同性愛悲歌 (*DóseiaiHika*), “Elegia homossexual”:

O amor dela por uma mulher

Era maior do que o amor de seus pais por ela,

E sua irmã mais velha tinha o coração gelado.

Ela corou e seu coração dançou quando elas se viram pela primeira vez,

Mas porque elas eram duas mulheres juntas,

A vida da fã é curta.

7. “Suicide Journey of a Flapper and a Mannish Woman.”

Se frustrando de leste a oeste,
O amor delas era fervoroso
Em um mundo nefasto
Apenas para sucumbir ao niilismo.
Quando irá desaparecer, o ódio no coração dela?
Para as lésbicas, a resposta é o suicídio.
Porque elas não são homem e mulher,
A dor da fã é profunda. (ROBERTSON, 1999, p. 2)⁸

O suicídio duplo envolvia Eriko Saijô, na época com 23 anos, e Yasumare Masuda, de 27 anos. Saijô era uma artista famosa do Shôchiku Revue; enquanto Yasumare (nome masculino escolhido por ela, seu nome de batismo era Fumiko), era uma fã atenciosa da atriz. Eriko Saijô publicou sobre o ocorrido dois meses depois na revista 婦人公論 (Fujin Kōron: Opinião da Mulher), fundada em 1916. Segundo ela, no início considerava as cartas de Masuda como “confissões de uma fã sincera” (SAIJÔ, 1935, p. 170 apud ROBERTSON, 1999, p. 16).⁹ Posteriormente, conta sobre as viagens, as caminhadas lado a lado e camas de hotéis. Masuda é usualmente retratada como obsessiva, agressiva, patética e vinda de uma família disfuncional, sem a presença masculina do pai. Aqui vemos que o braço do poder do Estado se capilariza na figura do pai, aquele que governa a vida da família e sua ausência leva a sociedade a atri-

8. “Her love for a woman / Was greater than her parent’s love for her, / And her older sister was cold-hearted. / She blushed and her heart danced when first they met. / But because they are two women together, / The fan’s life is short. / Dashing from east to west, / Theirs was a passionate love / In a baneful world / Only to succumb to nihilism. / When will it fade, the anger in her heart? / For lesbians, the answer is suicide. / Because they are not man and woman, / The fan’s grief is deep.”

9. “Confessions of a sincere fan.”

buir traços da personalidade de Masuda a ausência deste braço do poder numa sociedade Imperial patriarcal.

Saijô retrata que já estava cansada da relação, mas o casal brigava silenciosamente e na viagem para a ilha de Kyushu, qualquer tentativa de voltar para Tóquio era rebatida com ameaças de suicídio de Masuda.

O casal foi pego por um investigador privado contratado pela mãe de Masuda, que voltou para Osaka, enquanto Saitô voltou para a casa dos pais em Tóquio. Neste trecho, vemos que a ausência do pai como um braço do poder que governa a família, a mãe institui-se não como este braço do poder, tendo em vista que a sociedade era pautada no patriarcalismo, mas como um olho do poder que controla e vigia um corpo indócil, já que no dia 27 de janeiro Masuda marca um encontro com Saitô.

Na noite de 27 de janeiro, Masuda ligou para Saitô, estava em um hotel em Tóquio após enganar a mãe deixando almofadas embaixo do cobertor, pegar dinheiro emprestado de um vizinho e fugir prometendo nunca mais voltar. O casal planejava se mudar para outra cidade, de modo a fugir dos repórteres que haviam seguido Masuda até Tóquio. Saijô não menciona em seu relato que sabia sobre a tentativa de suicídio ou que havia feito algum pacto de suicídio duplo, a atriz se coloca como uma vítima da paixão avassaladora da fã (ROBERTSON, 1999, p. 18). Contudo, a história é confusa, tendo em vista que o repórter conta ter entrevistado Saijô zonza após ter ingerido uma grande quantidade de pílulas para dormir. E, ao segui-la até seu quarto, o repórter relata ter encontrado Masuda quase em coma, e ligado para a emergência.

Após agradecer à Eriko Saijô e afirmar que morreria em dívida com ela, Yasumare Masuda termina sua carta de despedida dizendo:

Meus comportamentos incorrigivelmente egoístas causaram muito sofrimento. Por favor me perdoe. No momento em que eu decidi morrer, eu chorei e pensei em tudo que nós compartilhamos e o quanto eu sentiria sua falta. E eu percebi o quão triste é morrer sozinha. Para ser perfeitamente honesta, eu quis que você morresse comigo. Mas eu estou ciente das suas circunstâncias, e você sempre assumiu uma postura racional, em contraste com a minha postura emocional. Então, eu irei sozinha, no final das contas. Adeus. (SAIJÔ, 1935, p. 178 apud ROBERTSON, 1999, p. 19)¹⁰.

Como podemos ver, tanto no artigo do jornal intitulado “balada” e “elegia homossexual” quanto na carta deixada por Masuda e publicada por Saijô, há a justificativa da primeira como um corpo indócil e, também, a forma que enfrenta a morte. Dito de outro modo, Masuda enfrenta a morte não pela razão, esta atribuída por Masuda a Saijô, mas pela emoção.

A carta datada da noite de 28 de janeiro de 1935 foi publicada por Saijô em seu relato à revista Fujin Kôron. É difícil dizer quanto essa carta pode ter sido editada de modo a retirar qualquer suposta cumplicidade de Saijô na tentativa de suicídio. Afinal, ela assumiu à imprensa simplesmente que “estava surpresa ao acordar pela manhã” (RUPP, 2009, p. 167).¹¹ Após o ocorrido, Saijô abandonou o *Shôchiku Revue* para buscar uma carreira como atriz, desaparecendo das revistas dos fãs de *Revue*, onde ela aparecia com regularidade anteriormente (ROBERTSON, 1999, p. 19). Ao que tudo indica, Eriko

10. “My incorrigibly selfish ways have caused you much grief. Please forgive me. Once I had made the decision to die, I cried and cried thinking of all that we’ve shared and how much I would miss you. And I realized how sad it is to die alone. To be perfectly honest, I wanted you to die with me. But I am aware of your circumstances, and you always assumed a rational stance in contrast to my emotional one. So, I’ll go alone after all. Goodbye.”

11. “surprised to wake up in the morning.”

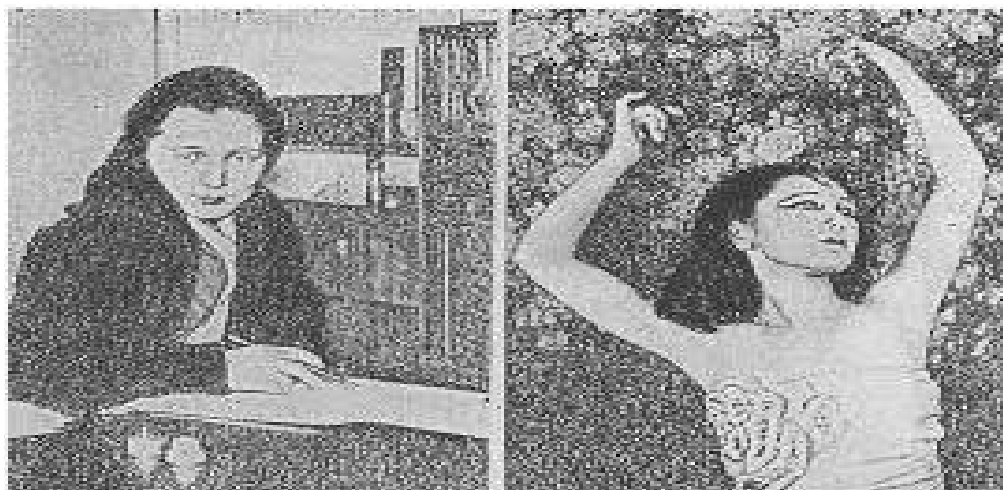
Saijô continuou próxima de Yasumare Masuda, pois revela que lidou de forma influente com o advogado da família Masuda para que permitissem que a filha vivesse independentemente, direito, então, só reservado aos filhos homens.

Figura 2: Yasumare Masuda



Fonte: SAIJÔ, 1935; NAKANO, 1935 apud ROBERTSON, 1999, p. 5.

Figura 3: Eriko Saijô no palco (à direita) e fora do palco (à esquerda)



Fonte: SAIJÔ, 1935 apud ROBERTSON, 1999, p. 4.

Embora o caso de Saijô e Masuda seja uma exceção, tendo em vista que ambas faziam parte da classe alta japonesa, essa tentativa de *shinjû* também enfatiza a ação do Estado como controlador da vida familiar e pública dessas mulheres. Com um relacionamento

não-saudável, perseguição da mídia e falta de apoio familiar, Masuda e, ao que tudo indica, Saijô tentaram cometer suicídio duplo. Ao sobreviverem, deixaram seus registros, em cartas ou em revistas, exercendo então o “morrendo para dizer”, conforme pontuado por Robertson (1999). O “morrendo para ser” (REYNEN, 2002) também pode, em partes, ser levado a cabo, tendo em vista a independência que Yasumare Masuda conseguiu após o incidente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto nos permitiu uma análise introdutória dos casos de suicídios duplos lésbicos no Japão Imperial, sobretudo no período de 1925 a 1935. A partir das teorias de Robertson (1999) e Reynen (2002), foi possível interpretar as histórias dessas mulheres a partir de uma tentativa de dizer e ser na morte o que não podiam ser em vida. Ademais, considerando que as lésbicas naquele período, assim como outras classes menos privilegiadas, não tinham as condições ideológicas nem materiais para sobrevivência, analisamos os casos de suicídio e parassuicídio a partir da compreensão que as lésbicas japonesas não apenas se mataram, mas também foram, de certa forma, assassinadas ou deixadas para morrer.

Por fim, utilizamo-nos dos conceitos de biopolítica (FOUCAULT, 2000) e de necropolítica (MBEMBE, 2019) para compreender como os casos de suicídio lésbico no Japão são efeitos diretos das relações de poder do Estado e de seus braços e olhos que governam vidas e gestam mortes, ao escolher quem deve viver e quem pode morrer, selecionando-os seja a partir da raça, nacionalidade, sexo ou sexualidade. Dessa forma, compreende-se que no Japão Imperial as lésbicas eram deixadas para morrer, caso não se adaptassem ao sistema de

casamento heterossexual patriarcal ou eram deixadas à extrema pobreza, como uma espécie de morte lenta. As mulheres em relacionamentos lésbicos, frequentemente sem apoio financeiro ou emocional, acabavam por optar pelo suicídio como a única opção plausível, já que seus corpos indóceis fugiam à normalização estabelecida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DRISCOLL, Mark. **Absolute Erotic, Absolute Grotesque**: the living, dead, and undead in Japan's Imperialism, 1895-1945. Durham and London: Duke University, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

KEENE, Donald. **Word Within Walls**: Japanese Literature of the Pre-Modern Era 1600-1867. New York: Groove, 1978.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

REYNEN, Scott, Exclusive Liberation and Lesbian Suicide in Interwar Japan. **Honors Projects**. Paper 8, 2002. Disponível em: http://digitalcommons.iwu.edu/history_honproj/8. Acesso em julho de 2020.

ROBERTSON, Jennifer. Dying to Tell: Sexuality and Suicide in Imperial Japan. **Signs**, n. 25, v. 1, pp. 1-35, 1999. Disponível em: www.jstor.org/stable/3175613. Acesso em julho de 2020.

RUPP, Leila. **Sapphistries**: a global history of love between women. New York and London: New York University, 2009.

CAPÍTULO 10

FLUXOS DE MENORIDADE: A CONSTRUÇÃO INFANTIL E ÉTNICA EM “A COR DA TERNURA”

Aline Rodrigues dos Santos (UEM)

INTRODUÇÃO

“Negritude se apaga? E se esfregasse na perna tijolo triturado, mistura certa para retirar carvão do fundo das panelas? O sangue jorrou quente, vermelho da cor da vida, da liberdade e da consciência da desigualdade dos homens”.

(GUIMARÃES, RESUMO DE CAPA, 1998)

Essas palavras retiradas do resumo de capa da obra *A cor da ternura* (1998), objeto de análise deste trabalho, deixa compreender que a negritude se entrecruza a outros elementos na formação da subjetividade da personagem principal Geni. É com interesse nesse entrecruzamento que se delimitou o objetivo principal deste estudo, mais especificamente, os pontos nos quais o étnico encontra o infantil. O objetivo aqui, então, é analisar a construção da subjetividade infantil e étnica da personagem Geni por meio dos critérios de *autoria e linguagem* em Duarte (2015).

Para cumprir tal empreendimento, a primeira seção é dedicada à discussão do conceito de *literatura menor*, cujo estatuto perpassa a composição tanto da literatura infantil e juvenil quanto da literatura afro-brasileira. Compreendeu-se que, sob a face da minoridade, está o caráter furtivo e resistente dessas respectivas linguagens artísticas. Com apoio nas teorias de Deleuze e Guattari (2015), foi possível re-visitar o entendimento de que tais literaturas, por serem colocadas à margem pela literatura maior (hegemônica), revelam-se perigosas ao estabelecimento da ordem, pois são a manifestação em potência de uma nova maneira de ver e dizer sujeitos crianças e sujeitos negros.

A segunda seção trata-se de uma exposição breve da vida e da obra da autora Geni Guimarães paralelamente a uma breve análise de como vida e obra se constituem pelos fios da memória. Isso foi possível, especialmente, porque a obra em questão é uma “autobiografia ficcionalizada” (EVARISTO, 2009, p. 27).

A última seção compartilha movimentos de teoria e análise. Eduardo de Assis Duarte, em seu texto *Por um conceito de literatura afro-brasileira* (2015), além de traçar uma discussão acerca dos conceitos de literatura negra e literatura afro-brasileira, estabelece cinco elementos para análise e delimitação desta última frente a literatura brasileira já estabelecida e legitimada. Dentre os cinco elementos cunhados pelo autor - *temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público* -, recortou-se dois: *linguagem* e *autoria*. A escolha do primeiro se justifica pela análise que se pretende fazer da linguagem do infantil sendo produzida por e constituindo a protagonista Geni. Já a noção de *autoria* foi escolhida pelo próprio caráter autobiográfico da obra.

É necessário ressaltar ainda que a análise não compreenderá a narrativa toda, mas se restringirá aos capítulos que narram a infância da personagem Geni. São eles: *Primeiras Lembranças*, *Afinidades: Olhos de Dentro* e *Tempos Escolares*.

LITERATURA INFANTIL E LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: NARRATIVAS DO SUJEITO POR FLUXOS DE MENORIDADE

Movimentos de deslocamento do “reduto seletivo da literatura” (ZILBERMAN E CADEMARTORI, 1984, p. 04) são uma constante através dos tempos. A literatura purista é incessantemente “agitada” por movimentos *menores* de linguagem artística que irrompem ao longo da história. Tão logo irrompem, são colocados em questão pelo cânone. Assim foi e continua sendo em relação à literatura infantil e à literatura afro-brasileira.

O intuito desta seção não é refazer a história de tais literaturas para contextualizar os motivos pelos quais elas ainda não entraram plenamente para o reduto da literatura hegemônica. Isso foi e é excelentemente conduzido por escritoras como Zilberman e Cademartori (1984), Marisa Lajolo (2007), Eduardo Assis Duarte (2015), Conceição Evaristo (2009), entre outras. O objetivo, neste primeiro momento, é refletir e repensar o conceito de *menoridade* atribuído à linguagem artística literária infantil e também à afro-brasileira.

De saída, analisemos a definição de literatura infantil sob a perspectiva de Zilberman e Cademartori (1984, p. 14):

De um lado, percebida sob a ótica do adulto, desvela-se sua participação no processo de dominação do jovem, assumindo um caráter pedagógico, por transmitir normas e envolver-se com sua formação moral. De outro, quando se compromete com o interesse da criança, transforma-se em um meio de acesso ao real, na medida em que lhe facilita a

ordenação de experiências existenciais, através do conhecimento de histórias, e a expansão de seu domínio lingüístico (ZILBERMAN E CADEMARTORI, 1984, p. 14).

Pelas palavras das autoras percebe-se que esse lugar da meninidade, da inferioridade “e o estágio de ‘ainda não’ literatura” (ZILBERMAN E CADEMARTORI, 1984, p. 18) sobrevivem ainda hoje mais pelo perigo do qual tal linguagem se constitui do que pela banalidade que pretensamente lhe é imposta. Em outras palavras, impor à literatura infantil a tarefa pedagógica e moralizante pelo caráter de sua linguagem *fácil de ser compreendida* é uma forma (tentativa) de limitar-lhe o poder de fazer a criança experimentar, pela linguagem, uma nova/outra ordem das coisas. Tal literatura, assinalada, por vezes, de ainda quase literatura, carrega em si “a sua importância na ordem dos saberes e poderes da sociedade de controle, pois, sobrevive na linha tênue do perigo e da dominação, portanto, do futuro da vida da sociedade e da manutenção (ou não) de sua ordem...” já que é um dos primeiros discursos que forma o sujeito (SANTOS, 2018, p. 36).

Sobre a literatura afro-brasileira, Duarte (2015, p. 19 e 20) discute, comprova e conclui que:

Enquanto muitos ainda indagam se a literatura afro-brasileira realmente existe, a cada dia a pesquisa nos aponta para o vigor dessa escrita... Enfim, essa literatura não só existe como se faz presente nos tempos e espaços históricos de nossa constituição enquanto povo; não só existe como é múltipla e diversa (DUARTE, 2015, p. 19 e 20).

A necessidade de recitar tal verdade (ela existe, é múltipla e diversa) sobre a linguagem artística negra que desponta em diferentes momentos históricos e que ganha força na contemporaneidade desvela, igualmente, esse fluxo de menoridade que constitui a literatura afrodescendente. Indagar é também coagir, é querer estabelecer um domínio e uma dependência em relação às instâncias de legitimação.

Se a tradição indaga, é porque tem o poder de dar existência e poder fazer existir é atribuir poder. Admitir a existência dessa literatura significaria, entre outras coisas certamente, admitir seu poder e plenamente dar seu lugar de direito e tudo o que com ele vem. Dada a periculosidade que seria aceitar essa nova expressividade por conta dos **novos** sujeitos que ela narra (pode narrar), é também sob o estatuto do *menor* que se constitui a escrita étnica.

Subvertendo a lógica do cânone, da história sob o ponto de vista hegemônico e da lógica mercadológica, encontra-se, nas palavras de Conceição Evaristo, o perigoso poder de subversão da linguagem artística negra:

Entretanto, com bem menos visibilidade, existe, no interior mesmo da literatura brasileira, uma gama de produções que vêm se afirmando, aos poucos, como um discurso diferenciado ao compor personagens negras e seus enredos. Discurso que subverte não só o sistema literário brasileiro, mas também contesta a história brasileira que prima em ignorar eventos relativos à trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil (EVARISTO, 2009. p. 24).

O ponto de encontro entre literatura infantil e literatura afro-brasileira, nesse sentido, é este fluxo de menoridade que reúne em si, antes, relações de poder capazes de transpassar os limites de ordem (da linguagem, da sociedade, da história). Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, na obra *Kafka Por uma literatura Menor* (1975), aprofundam-se no conceito que dá nome ao livro. Para eles, “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 35). Marginalizar a língua de uma minoria não demonstra senão sua capacidade de transgressão dos códigos instituídos.

A literatura infantil foi e é, por vezes, “assinalada pela banalidade dos temas, a fixação de estereótipos humanos e a veiculação de com-

portamentos exemplares” (ZILBERMAN E CADEMARTORI, 1984, p. 03). A literatura afro-brasileira foi e é, por sua vez, assinalada, com raras exceções, a partir do que o sujeito negro é nesta cultura e na literatura geral: “só um corpo escravo” (EVARISTO, 2009, p. 22). Ambas, línguas menores (infantil e negra) e, nessa perspectiva, constituem-se pelo que suas respectivas minorias fazem delas.

Deleuze e Guattari explicam que uma língua menor que artisticamente se cria aquém dos códigos estabelecidos possui a capacidade de “ser *em* sua própria língua como um estrangeiro” (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 47, grifo dos autores). O infantil é a linguagem simples do inculto, do sujeito de tenra idade. O negro, não raro, é a (não) linguagem, a afasia, o mutismo (EVARISTO, 2009, p. 22). Suas literaturas são, nesse sentido, a variação e a destruição de sua língua por sua própria língua. Assumir, pois, o lugar de menoridade é abraçar a pecha do estrangeiro para ocupar espaços inventados e criar o novo.

Considera-se que a obra *A Cor da Ternura* (1998) que compõe o *corpus* do presente trabalho é duplamente menor, já que inventa novas/outras perspectivas do infantil e do sujeito negro. O enredo da obra será um pouco mais desenvolvido na seção a seguir, mas já é possível destacar que ela se encaixa na categorização da academia como literatura infantil e conta a história de uma criança negra que vive parte da vida em uma colônia rural e parte na periferia urbana. Trata-se, dessa forma, da expressividade da criança negra além dos limites das representações há muito já estabelecidas. Por fim, criança e negra, reitera-se, linguagens duplamente menores, cuja expressividade não está à serviço das definições da linguagem maior, mas “a serviço de uma nova sobriedade, de uma nova expressividade,

de uma nova flexibilidade, de uma nova intensidade” (EVARISTO, 2019, , p. 46 e 47). Sendo linguagem menor, criar, na maior, novas narrativas dos sujeitos.

Diante da discussão apresentada, justifica-se o recorte de análise da obra em questão a partir do critério *linguagem*, em Duarte.

GENI: VIDA, OBRA E MEMÓRIAS

Lima (2009, p. 81) afirma que personagens como Geni

“...são representações do ser negro na sociedade brasileira, colocando em evidência a manutenção de suas tradições através da diáspora negra: agricultura, artesanato, culinária, folclore, medicina natural, misticismo, música e dança, mesmo com o processo de ‘aculturação’...” (LIMA, 2009, p 81).

Já Evaristo (2009, p. 22) anuncia que *A Cor da Ternura* (1998) é uma obra que pode ser lida como uma “autobiografia ficcionalizada” da autora Geni Guimarães. Considera-se, ao levar em conta essas duas visões, que vida e obra da autora compunham ações de resistência pelos fios de memória.

Nascida em São Miguel – São Paulo -, no dia 08 de setembro de 1947, Geni Mariano Guimarães viveu a primeira e a segunda infância em uma colônia e ali mesmo iniciou seus estudos na Escola Mixta da Fazenda Pau D’alho. Mudou-se com a família para a cidade e, em 1963, iniciou o ginásio no Colégio e Escola Normal da Barra Bonita (CENE). Assim, forma-se professora. Em 1989, inicia a faculdade de Letras pelo IMES (Instituto Municipal de Ensino superior de São Miguel), mas antes, casou-se com Idevaldo Ferreira Guimarães, em 1973, que, segundo ela, foi grande incentivador de sua carreira como escritora. Geni é mulher, esposa, mãe de dois filhos, professora e escritora brasileira (LIMA, 2009).

Publicou sua primeira obra em 1979, um livro de poemas chamado *Terceiro Filho*. Com a publicação de *A Cor da Ternura*, recebeu o *Prêmio Jabuti*, em 1990, e o *Prêmio Adolfo Aisen*, em 1992. Dedica-se ainda hoje à sua produção, escreveu e escreve poemas e contos.

Vários acontecimentos da vida da personagem Geni, da supra-mencionada obra, coincidem com a vida da escritora Geni Guimarães. Os nomes dos familiares (Sebastiana, Cema, Arminda, Zezinho, além de seu próprio nome), a família numerosa, a mudança da colônia para a cidade por conta dos estudos e isso comprova o entrecruzamento das memórias entre personagem e autora. Memórias que (con)fundem real e ficção e que, conseqüentemente, reúnem em si movimentos diaspóricos tanto de Geni feita de palavras quanto de Geni escritora delas.

Uma das primeiras memórias relatadas na narrativa se passa quando Geni ainda é muito pequena, mamava no peito: “- Mãe, se chover água de Deus, será que sai a minha tinta? - Credo-em-cruz! Tinta de gente não sai! (...)” (GUIMARÃES, 1998, p. 10).

Antes do desmame, em seus fluxos de memória, Geni mostra que já se reconhecia por sua cor e que a relacionava com a cor da mãe. Nessa consciência, ela cresce e vivencia a ternura e a dor de carregar sua “tinta de gente” (como veremos nos trechos da obra em análise na próxima seção). O importante, no momento, no entanto, é observar que essas memórias vão desvelando a partir do reconhecimento de sua condição de criança negra.

Nos entremeios rememorados, alguns elementos surgem como a culinária: “- Que doce que nada, menina. Cadê o açúcar? Vou fazer quibebe (ibidem, p. 75). Crenças e superstições: “- Não davam gali-

na preta... porque eram duras e só serviam mesmo para despacho.” (ibidem, p. 22) e “- ...a mãe não pode trazer ele aqui, enquanto não passar sete dias. Ele pode pegar o mal-de-sete-dias. Isto não tem cura.” (ibidem, p. 23). Espiritualidade, medicina, conhecimento de ervas, rezas e gestos em trechos que elucidam a feitura de chás e outras práticas: “-Aproveitavam a ocasião para agradecer a minha mãe por ter com benzimentos e remédios curado seus filhos de lombri-ga, bucho virado ou mesmo quebranto.” (Ibidem, p. 22). Por fim, o forte impacto das histórias da personagem Vó Rosária na formação da menina. Contadora de histórias, seus temas eram relacionados à escravidão contada a partir de sua perspectiva, esta, bem diferente da que a história geral conta, como será possível observar nas análises.

Diante da discussão apresentada nesta seção, sob os eixos memória, justifica-se o uso do segundo conceito para procedimento de análise da obra em questão a partir do critério *autoria*, em Duarte (2015).

A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE INFANTIL E ÉTNICA: LINGUAGEM E AUTORIA

Pressupõe-se que a construção do sujeito criança em *A Cor da ternura* (1998) está entrelaçada à construção do sujeito étnico, ao pensar o infantil a partir do que se produz por meio das memórias da narradora em primeira pessoa travessado, entre outras coisas, pelo que historicamente é ser negra. Esse entrelace será aqui analisado a partir da *linguagem*, sob a perspectiva de Duarte (2015), que, em vários pontos, (con)flui com a perspectiva de Deleuze e Guattari (2015). Duarte (2015, p. 37) declara que:

A linguagem é, sem dúvida, um dos fatores instituintes da diferença cultural no texto literário. Assim, a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. (DUARTE, 2015, p. 37).

Tal qual teorizam os filósofos, o teórico literário argumenta sobre e potência dos usos menores da língua, no entanto, tais usos se constituindo pela discursividade do vocabulário afro-brasileiro. Nesta visão, os contratos linguísticos instituídos pela literatura “branca” são quebrados em nome de uma outra/nova ordem discursiva “que ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de ressignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua”. (DUARTE, 2015, p. 37).

Logo no início da narrativa, no capítulo intitulado *Primeiras Lembranças*, a Geni menina vem à tona nas memórias dos momentos de amamentação. A constituição do ser criança se apresenta nas quatro primeiras linhas do livro em sua relação com o feminino materno: “Minha mãe sentava em uma cadeira, tirava o avental e eu ia. Colocava-me entre suas pernas, enfiava as mãos no decote do seu vestido, arrancava dele os seios e mamava em pé” (GUIMARÃES, 1998, p. 09).

Na linguagem, o ser criança é recuperado intensamente nesses fluxos de memória. A menina, nos momentos de amamentação, conversava com a mãe. Nesses diálogos, observa-se a curiosidade infantil, as relações de afeto e de cor no vocabulário e na sintaxe produzindo a linguagem da criança: “- Mãe, a senhora gosta de mim? “(...) “- Que tamanho?” (...) “- Quem fez o fogo e a água?” (...) “- Mãe, se chover água de Deus, será que sai a minha tinta?” (GUIMARÃES, 1998, p. 09 e 10). A fase das descobertas sobre as coisas do mundo

se mistura às descobertas da própria subjetividade. No mesmo fluxo de memória da narradora, estão as questões que reúnem em si a relação afetiva com a mãe, o querer saber sobre a procedência dos fenômenos naturais os quais podia observar e a relação consigo mesma, percebendo-se enquanto negra. Perguntas simples elevadas a significações intensas do que é o ser infantil, naquele momento histórico, sob aquelas condições sociais determinadas, etnicamente marcado.

Neste mesmo capítulo, a relação de intensa proximidade com a mãe vai enfraquecendo e Geni passa por algumas transformações de suas formas de perceber o mundo e a si mesma. A mãe engravidou do irmão mais novo, Zezinho, e a menina teve que passar pelo desmame. O colo também ficou mais esporádico e as irmãs mais velhas assumiram as responsabilidades de cuidar de Geni. A saudade do “cheiro de terra e mãe” (GUIMARÃES, 1998, p. 18) influenciou na pouca aceitação do fato de ter um irmão.

No trecho a seguir, a rejeição do irmão dá lugar ao arrependimento e à preocupação com a mãe: “- Minha Nossa Senhora do oratório da minha mãe, faça que ela não chore, que eu nunca mais vou xingar o nenê de diabo e cocô no meu coração. Se ela parar de gemer, daqui pra frente vou só falar Jesus e Doce-de-leite pra ele. Amém.” (GUIMARÃES, 1998, p. 20). A informalidade marcada pelos termos ‘nenê’ e ‘pra’, a recriação do nome da santa, bem como a sintaxe enxuta em ‘vou só falar Jesus e doce-de-leite pra ele’ trazem a riqueza dessa linguagem ainda em formação que é a infantil. Esses jogos de expressão revelam mais flexibilidade do que falta de opções linguísticas para dizer aquilo que se deseja (o nome da santa que não sabia, o verbo chamar pelo verbo falar).

Além disso, os sentidos produzidos a partir do contraste entre os pares ‘diabo’ e ‘Jesus’, ‘cocô’ e ‘doce-de-leite’, mais tarde, demonstram não serem apenas sentidos depreendidos da inocência infantil em separar as ideias religiosas de bem e mal, mas também uma questão de atribuir o bem e o mal às cores que representam ‘cocô’ em contraste com ‘doce-de-leite’. No trecho a seguir, constata-se qual era a cor que, para a menina, levava a carga da maldade: “Apenas senti um grande alívio quando me vi descompromissada de chamá-lo de Menino Jesus. Era negro”. (GUIMARÃES, 1998, p. 22).

No capítulo chamado *Afinidades: olhos de Dentro*, ainda sentindo falta da relação que tinha com a mãe e as mudanças com a chagada do irmão, Geni descobre sua habilidade de se comunicar com os animais, faz amizade com uma aranha que mora em seu quarto e passa a imitar os bichos como linha de fuga por meio da imaginação: “Aprendi a falar com eles. Imitava todo e qualquer pássaro da região. Tirava de letra todas as mensagens dos cães, gatos, cavalos, formigas, baratas etc.” (GUIMARÃES, 1998, p. 35). Por mais irracional e vazio que se possa considerar sons e ruídos, como bem relembra Duarte (2015, p. 37): “não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia”, e quando se trata de linguagem artística, aumenta a impossibilidade de que imitações de animais sejam meros sons e ruídos destituídos de sentido.

Usar a palavra infantil já é em si um ato de ruptura com a literatura maior, usar essa linguagem entrelaçada ao étnico é, de uma vez, subverter literatura maior e branca, unir o infantil e étnico à palavra imitada dos animais é triplamente reinventar a condição de menor. Observou-se, mais acima, a produção da subjetividade de Geni criança acontecendo ao mesmo tempo e gesto que a da Geni

negra. Agora, observa-se, nessa linguagem imitada, de sons e ruídos animais, Geni produzindo-se pela própria subversão da linguagem, pois, ao deparar-se com a impossibilidade de não ter mais os seus “porquês” respondidos por conta do distanciamento da mãe, inventa outro modo de se entender e de se fazer entendível.

Em um momento deste mesmo capítulo, a menina se dispersa em uma tarefa e se atrasa, deixando a mãe preocupada, ao explicar o motivo (acompanhou o enterro de uma barata junto às formigas), complica-se mais ainda. Para se fazer compreensível, pôs-se “a latir desesperadamente” (GUIMARÃES, 1998, p. 36). Dessa forma, a desorganização linguística não se trata de insensatez da personagem ou de incapacidade infantil de expressão, mas de uma forma de produzir sua subjetividade quando os diálogos com a mãe lhe faltam. Na singularidade dessa língua menor, a menina se reinventa e esta é a matéria do ser menor: fazer uma minoria falar e se produzir enquanto sujeito a partir da “configuração de ‘uma nova ordem simbólica’, que expresse a ‘reversão de valores’”, conforme analisa Zilá Bernd (BERND, 1988, p. 85 e 89 *apud* DUARTE, 2015, p. 38).

O segundo aspecto a ser analisado na construção da subjetividade infantil e étnica da personagem é a *autoria*. Duarte muito bem ancora o conceito de *autoria* relacionado ao fazer artístico da linguagem: “Literatura é discursividade e a cor da pele será importante enquanto tradução textual de uma história própria ou coletiva.” (DUARTE, 2015, p. 34). Assim, em um único gesto, contorna o reducionismo temático que pode-se depreender – não basta ter o negro como tema para que seja literatura afro-brasileira – e restitui à tal literatura outras possibilidades de interpretação – olhar Machado de Assis e Cruz e

Souza “ângulos novos” (DUARTE, 2015, p. 32) desviantes dos diversos tipos de branqueamento histórico pelo qual passaram.

Neste mesmo trecho o estudioso cita Geni Guimarães como autora de textos que se constituem na e pela instância de *autoria* e isso se comprova na breve exposição da vida dela e da obra *A Cor da Ternura* feita na seção anterior:

“Traços autobiográficos marcam as páginas de inúmeros autores do passado e do presente, a entrelaçar a ficção e a poesia com o testemunho, numa linha que vem de Cruz e Sousa e Lima Barreto a Carolina Maria de Jesus (1914-1977) e Geni Guimarães (1947), entre outros.” (DUARTE, 2015, p. 33).

Nesse sentido, a obra analisada aqui tem tom de testemunho, sem dúvida, mas as memórias de Geni são preenchidas também pela ficção de modo que não há como separá-las. Nesse sentido, analisar o aspecto de autoria é observar, nessa recriação da vida da autora pela literatura, a constituição não somente de sua experiência, mas de outras crianças, mulheres e homens negros.

Na mais tenra idade, como já foi mencionado, Geni identificou sua negritude em sua relação íntima com a mãe. O primeiro (re)conhecimento construído a partir dessa identificação foi logo associado a uma memória, em certa medida, triste. Logo após perguntar se sua “tinta” sairia se chovesse “água de Deus”, eis o que a menina sente na reação da mãe: “Achei que ela estava triste, então falei: - Mentira, boba! Vou ficar com esta tinta mesmo, acha que eu vou deixar você sozinha? Eu não. Nunca, nunquinha mesmo, tá?” (GUIMARÃES, 1998, p. 10). A figura da mãe Sebastiana é bem recorrente na formação étnica da menina. No primeiro dia de aula, as recomendações dela para com a filha desvelam como que os dizeres e as práticas cotidianas segregam e agregam certos valores relacionados à cor da pele:

- Se a gente for de qualquer jeito a professora faz o quê? Perguntei.
- Põe de castigo em cima de dois milhos – respondeu-me ela.
- Mas a Janete do seu Cardoso vai de ramela no olho e até muco no nariz e...
- Mas a Janete é branca - ´ respondeu minha mãe, antes que eu completasse a frase. (GUIMARÃES, 1998, p. 48).

O capítulo em que esse trecho se encontra é designado *Tempos Escolares* e compõe diversos acontecimentos de produção de relações étnicas na vida de Geni. No acontecimento descrito acima, é possível perceber o discurso racista que compunha a imagem da pessoa negra associando a cor à sujeira. Dentre as possíveis práticas de resistência, a mãe adota aquela que considera mais eficiente para a proteção da filha: práticas de higiene constantes para superar a pecha da impureza. Essa recomendação marcou profundamente Geni. Na manhã do primeiro dia de aula, entre os versos da oração à Ave Maria, a menina repassa em sua memória tudo que precisava fazer para manter a aparência de limpeza: “sai azul, blusinha branca. Alpargata nova. Pó-de-arroz por todo corpo. Nariz limpo. Eu era negra... a Janete branca...” (GUIMARÃES, 1998, p. 52).

Essa constatação – Geni negra, Janete branca – reverberou no ser da personagem. Ao viver o dilema de ter que tomar a decisão de beijar ou não a professora ao final da primeira aula de sua vida, ela se aprofunda no julgamento dessa decisão e deixa de fazer um exercício requerido por sua mestra Dona Odete, que a adverte. Tomada pela vergonha, ela chora e o nariz fica sujo, não encontra o lenço e dá o beijo “sujo” em Dona Odete que limpa o rosto com a mão: “Puder ver então sua mão. Bem na palma. Era branca, branca.” (Ibidem, p. 55).

A escolha por relatar a forma como aquela verdade passou a constituir a existência da personagem pode ser uma forma de evi-

denciar como essa mesma verdade passou a constituir Geni escritora. Duarte (2015, p. 31) explica essa interação escritura e experiência e como ela opera na formação da escrita afro-brasileira:

A instância da autoria como fundamento para a existência da literatura afro-brasileira decorre da relevância dada à interação entre escritura e experiência, que inúmeros autores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artistas da palavra. (DUARTE, 2015, p. 31)

Considera-se que em *A Cor da Ternura* tanto um fenômeno quanto outro acontecem: o acordo identitário e comunitário e a formação da artista. Partindo desse pensamento, um acontecimento em especial pode ser analisado sob essa perspectiva. Refere-se ao dia da comemoração da libertação dos escravos que acontecia na escola. Eis o discurso da professora:

- Hoje comemoramos a libertação dos escravos. Escravos eram negros que vinham da África. Aqui eram forçados a trabalhar, e pelos serviços prestados nada recebiam. Eram amarrados nos troncos e espancados às vezes até a morte. Quando...

E foi ela discursando por uns quinze minutos.

Vi que sua narrativa não batia com o que fizera Vó Rosária. Aqueles eram bons, simples, humanos e religiosos. Eram bobos, covardes, imbecis, estes me apresentados então, não reagiam aos castigos, não se defendiam ao menos.

Quando dei por mim, a classe inteira me olhava com pena ou sarcasmo. Eu era a única pessoa da classe representando uma raça digna de compaixão, desprezo! (GUIMARÃES, 1998, p. 65).

Ao narrar a experiência pessoal, a autora/narradora narra a experiência coletiva da formação dos sujeitos negros atravessados pelo racismo e pela história. Uma história sob duas perspectivas: a História Geral (representada pela professora) e a Nova História (representada por Vó Rosária). Esse fluxo de memória, que não é apenas da autora, mas de uma memória coletiva étnica, compõe o imaginário social dos negros sobre si mesmos e de outros sujeitos sobre os ne-

gros e estabelece a cada um a consciência do lugar que ocupa e de como agir consigo e com os outros.

Geni menina escuta Vó Rosária e, também a professora, mas é nessa última que acredita por boa parte de sua vida, por ser ela a detentora do conhecimento legitimado. Logo, escrever sobre essas memórias é colocar em dizibilidade e em visibilidade como nossa sociedade produz a identidade étnica no individual e no coletivo. Geni adulta se torna professora e desconstrói algumas crenças e verdades que a acompanharam durante a infância (GUIMARÃES, 1998, p. 94). Sendo assim, escrever essas memórias também significa ressignificá-las para si mesma e para a comunidade a qual pertence. Geni escritora torna-se, portanto, agente dessa literatura de resistência, já que, ao escrever suas memórias, projeta parte de si mesma em sua Geni feita de palavras e torna-se referência para outras crianças (e adultos) ao elaborar, pela arte da palavra, sua vida, pois oferece a outros sujeitos uma nova possibilidade de construir suas subjetividades que aquela geminada nas bases racistas do discurso oficial.

CONCLUSÃO

Discussões sobre o que compõe o ser de uma literatura surgem ancoradas nas mais variadas visões. Não é diferente em relação à infantil e juvenil e à afro-brasileira. Por isso não foi o intuito aqui recuperar tais discussões para instituí-las um lugar dentro da literatura brasileira, isso já o faz teóricas, teóricos, autoras e autores de dentro de seus lugares legitimados por suas vivências teóricas e artísticas. Ao analisar dois fluxos de minoridade (infantil e étnico) constituindo uma subjetividade, intuiu-se, entre outras coisas – mas principalmente – observar a força de tais minoridades produzindo um

sujeito que é, ao mesmo tempo, vários e outros sujeitos. Em suma, debruçar-se sobre os conceitos de *linguagem* e de *autoria* para observar os processos de produção da existência da menina negra Geni pelo “cordel das palavras” (GUIMARÃES, 1998, p. 93) e pelo retorno a si mesma por meio das memórias da autora negra Geni Guimarães.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka por uma literatura menor**. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo horizonte: Autêntica Editora. 1ed. 2015.
- DUARTE, E. A. **Por um conceito de literatura afro-brasileira**. n° 81. Lima-Boston, 1º semestre de 2015, pp. 19-43.
- EVARISTO, C. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. v. 13, n. 25, SCRIPTA, Belo Horizonte, 2º sem. 2009, p. 17-31,
- GUIMARÃES, G. **A cor da ternura**. 12ª edição. Editora FTD, SP, 1998.
- LIMA, Omar da Silva. **O comprometimento etnográfico afro-descendente das escritoras negras Conceição Evaristo & Geni Guimarães**. 2009. 172 f. Tese (Doutorado em Literatura)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- SANTOS, A. R. **Literatura Infantil**: o procedimento arqueogenealógico nas miragens femininas e feministas. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá. (p. 186).
- ZILBERMAN, R. & CADEMARTORI, L. M. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. 2 ed. São Paulo: Ática, 1984. (Ensaio, 82).

CAPÍTULO 11

DESEJADA, MAS INATINGÍVEL; ALCANÇÁVEL, MAS DEVASTADORA: UMA ANÁLISE SOBRE A MULHER NA ICONOGRAFIA MEDIEVAL

Bruna Plath Furtado (UNESPAR – UEM)

Roselene de Fátima Coito (UEM)

Neste capítulo, apresentamos uma análise acerca da mulher na iconografia medieval que emerge nas obras “Vênus adorada por seis amantes legendários” (SAN MARTINO, 1360 apud ECO, 2014, p. 162) e “O festim de Herodes” (BONDONE, 1313-14 apud MASTERS..., 2016, n.p.). A primeira trata-se de uma pintura feita em um prato florentino, cuja autoria se atribui ao Mestre de San Martino e que, atualmente, está disponível no Museu do Louvre; a segunda, pertence ao pintor Giotto di Bondone, a qual retrata o episódio da narrativa bíblica da dança de Salomé e da qual resulta a morte de João Batista.

Ambas as obras nos expõem de diferentes formas o corpo feminino convidando os seus leitores a perceber que sobre o corpo da mulher, tal como ainda o enxergamos contemporaneamente, se

inserir e se inscrevem, sobretudo, tensões históricas e discursivas a respeito das quais vale a pena tratar academicamente quando consideramos com Macedo (2002, p. 9) que, apesar de também pertencer ao gênero feminino, a história tem como tradição ser pensada em âmbitos masculinos privilegiando, em geral, os homens. Desse modo, a possibilidade de análise que se coloca, acredita-se, permite compreender tais tensões desnaturalizando, até certo ponto, os estereótipos que se nos impõem os quais, conforme o autor (MACEDO, 2002, p.11), ainda que localizados na Idade Média, permanecem atuais e por isso nos permitem pensar o presente.

Desse modo, para a proposta deste trabalho tivemos como objetivo geral: analisar como se evidenciam nas obras selecionadas dois tipos de mulher presentes na iconografia da cultura medieval. Como objetivos específicos, temos: 1. por uma metodologia genealógica, “recuperar” uma *proveniência* possível para tais pinturas, aqui evidenciadas como *enunciados*; 2. descrever e analisar a *emergência* das obras referidas e 3. evidenciar dispositivos comuns às pinturas em questão.

Nesse sentido, para o desenvolvimento das análises que se apresentam neste trabalho, primeiramente, mobilizamos, das teorias foucaultianas, conceitos e metodologias que embasaram nossa proposta. Em seguida, tendo como subsídio a abordagem teórica, conceitual e metodológica evidenciada, formulamos a análise das pinturas “Vênus adorada por seis amantes legendários” (1360) e “O festim de Herodes” (1313-14). Por fim, apresentamos as considerações finais tecidas a partir da análise composta.

DISCURSO E ENUNCIADO: A PROVENIÊNCIA E A EMERGÊNCIA NO MÉTODO GENEALÓGICO

Foucault (1987, p.132) define discurso como um conjunto de enunciados¹ que, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva, é construído a partir de um número limitado de enunciados para os quais é possível definir um conjunto de condições de existência. Desse modo,

O discurso, assim entendido, não é uma forma ideal e intemporal que teria, além do mais, uma história; o problema não consiste em saber como e por que ele pôde emergir e tomar corpo num determinado ponto do tempo; é, de parte a parte, histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento abrupto em meio às cumplicidades do tempo (FOUCAULT, 1987, p. 135 e 136).

Tendo essa compreensão de discurso e de sua composição, ao definir questões relacionadas à descrição de enunciados, Foucault (1987, p.123) explica-nos que descrever um enunciado não implica em isolá-lo – como se poderia, a depender da abordagem utilizada, isolar uma frase para qual se realizará uma descrição gramatical – e caracterizá-lo enquanto um segmento horizontal. Ao contrário disso,

1. Neste trabalho compreendemos *enunciado* a partir da conceituação elaborada por Foucault (1987, p. 90; 99) ao defini-lo como “elemento último, indecomponível, suscetível de ser isolado em si mesmo e capaz de entrar em um jogo de relações com outros elementos semelhantes a ele; como um ponto sem superfície, mas que pode ser demarcado em planos de repartição em formas específicas de grupamentos; como um grão que aparece na superfície de um tecido de que é elemento constituinte; como um átomo do discurso”, como “uma função de existência que pertence, exclusivamente aos signos, e a partir da qual se pode decidir em seguida, pela análise ou pela intuição se eles ‘fazem sentido’ ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado em sua formulação (oral ou escrito)”, como não sendo “em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço”.

a descrição de um enunciado deve ocupar-se de definir as condições a partir das quais se realizou a função que deu a existência específica a uma série de signos, a qual não é entendida forçosamente como gramatical ou logicamente estruturada.

Nesse sentido, uma das formas que torna possível empreender uma descrição de enunciados atendendo à essa proposta de Foucault (1987, p.123) se dá por meio do estudo da *proveniência* e da *emergência* do enunciado que se pretende analisar. Tais conceitos são propostos por Foucault (2007, p. 15-37) ao elaborar questões relativas ao método genealógico. No livro *Microfísica do poder*, Foucault (2007, p. 16) apresenta-nos os conceitos de *proveniência* e *emergência*, a partir dos quais compreende-se que o método genealógico não tem por objetivo empreender uma busca pela origem primária das coisas, uma vez que buscar a origem seria negligenciar a inacessibilidade de todos os episódios da história, mas possibilita “definir as condições nas quais se realizou a função que deu a uma série de signos [...] uma existência” (FOUCAULT, 1987, p.123).

Em relação à *proveniência* (Herkunft), Foucault (2007, p. 20) nos explica tratar-se do tronco de uma raça, do antigo pertencimento a um grupo e cuja análise, portanto, frequentemente, evidencia questões relativas à raça ou ao tipo social, sem que, para tanto, se tenha como objetivo encontrar a origem das características que poderiam ser generalizadas aos outros. O autor salienta como o estudo desenvolvido sob a ótica da *proveniência* versa sobre o desvelamento de marcas que são sutis e singulares e que podem se entrecruzar, formando uma rede caracterizada como difícil de ser desembaraçada. De modo que a análise assim orientada, ao invés de enganosamente tentar dominar a origem da constituição do Eu para unificar sua

alma, buscando um lugar onde esse Eu encontra sua identidade e uma coerência para si, permite uma dissociação do Eu e faz germinar os acontecimentos perdidos.

Nesse sentido, Foucault (2007, p. 21) caracteriza o método genealógico, a partir da análise da *proveniência*, não como aquele que tem por objetivo recuar no tempo e mostrar que o passado ainda está vivo em segredo animando o presente, mas, pela dispersão, evidenciando os acidentes, os desvios, os erros e as falhas que, de algum modo, proporcionam o surgimento daquilo que tem valor para nós e é fundamentado numa herança de fissuras, falhas e camadas heterogêneas que caracterizam a instabilidade de sua fundação e ameaçam o frágil herdeiro. Assim, para Foucault (2007, p. 21), a pesquisa sob uma perspectiva da *proveniência* não encontra um fundamento, ao contrário disso, ela desestabiliza e fragmenta o que parecia imóvel e unido, traz à tona a heterogeneidade do que parecia se apresentar em conformidade consigo mesmo.

À *proveniência*, desse modo elaborada, Foucault (2007, p. 22) relaciona o corpo, enquanto escopo de incidência da vida e da morte, da força e da fraqueza, uma vez que este carrega as penas de todo erro e toda verdade e carrega, também, a sua *proveniência*. Para o autor, enquanto a linguagem marca e as ideias dissolvem, sobre o corpo se inscrevem os acontecimentos e é onde ocorre a dissociação do Eu. Por esse motivo, ele fundamenta a análise genealógica por meio da *proveniência* na articulação entre o corpo e a história, na qual o corpo se evidencia como marcado de história e arruinando por ela.

No que concerne à *emergência* (Entstehung), Foucault (2007, p. 23) a conceitua como o ponto de surgimento, o princípio e a singu-

laridade de um aparecimento que se produz sempre em um específico estado de forças. Assim a análise da *emergência* no trabalho genealógico deve evidenciar o jogo desta, a luta de uma força contra a outra, o combate da emergência diante de circunstâncias adversas, uma vez que a *emergência* é, para o autor, a entrada em cena das forças, é, então, numa visão metafórica proposta por Foucault (2007, p. 24), o salto por meio do qual essas forças passam dos bastidores para a peça de teatro.

É a partir da *proveniência* e da *emergência* assim concebidas por Foucault (2007, p. 15-37) que pretendemos, a seguir, encaminhar nossas análises acerca das obras selecionadas.

A DESEJADA, MAS INATINGÍVEL

Na mitologia da antiguidade, conforme Menard (1991, p. 255), o mito mais difundido a respeito do nascimento de Vênus² conta que a jovem nasce da espuma do mar que havia sido fecundada pelo sangue de Urano. A Deusa encantadora, cujas flores nasciam aos seus pés, fora levada, primeiramente, para a ilha de Cítera e, posteriormente, para Chipre.

Para Menard (1991, p. 258) o culto de Vênus na Grécia pode ter como ponto de partida o culto sírio da deusa Astarte, uma vez que a ideia de natureza sob a qual incide o culto a Astarte não se perdeu inteiramente e se relaciona com o poder de Vênus. O autor salienta que a visão do mar tranquilo refletindo o céu no espelho de água e

2. Menard (1991, p. 255) utiliza intercambiavelmente os nomes Vênus e Afrodite para se referir à Deusa da cultura greco-romana, sem especificar diferenças em relação aos nomes, aos atributos, ao culto ou à mitologia ligada a essa deusa na antiguidade grega e romana retratada por ele.

ondas era para os gregos a expressão divinal da natureza de Vênus o que pode nos demonstrar a relação dos gregos para com a deusa presente nas ondas e não apenas representada por elas.

Ao tratar da arte relacionada à deusa, Menard (1991, p. 259) explica-nos que no ciclo de Afrodite a arte abandona os ídolos sem forma daquilo que autor denomina como “culto primitivo” para a emergência de uma deusa “cujo poder se estende por toda parte e à qual ninguém pode resistir”. Nesse circunspecto, Menard (1991, p. 259) descreve que a deusa era representada sentada num trono envolta por vestes cuja graça rebuscada parece pertencer ao próprio caráter da deusa. O autor descreve também que as obras que foram produzidas na escola de Fídias (escultor de talento reconhecido na antiguidade grega), ou que foram influenciadas por elas, representavam em Vênus o princípio feminino e a grandeza e santidade da união dos sexos em que se vê “[...] antes, uma união durável formada com o fito do bem geral, e não uma aproximação efêmera que deve terminar com os prazeres sensuais que ele proporciona” (MENARD, 1991, p. 259).

Posteriormente, na produção artística ateniense que o autor (MENARD, 1991, p. 259) denomina como “nova arte ática”, evidenciou-se, pela primeira vez, na forma de tratar do tema de Afrodite, um entusiasmo puramente sensual “e que divinizou, nas representações figuradas da deusa, já não mais apenas um poder ao qual o mundo todo obedecia, mas antes a individualidade da beleza feminina”.

Sobre essa beleza feminina, que na antiguidade fora evocada pela imagem de Vênus, conforme Eco (2014, p. 154), os filósofos, teólogos e místicos da Idade Média não tinham muitos motivos para

tratar dela, uma vez que eles eram homens de igreja cujo moralismo medieval impunha a desconfiança em relação aos prazeres da carne. Entretanto, como evidencia o filósofo italiano (ECO, 2014, p. 154), esses mesmos homens não podiam desconhecer os textos bíblicos, dentre os quais o *Cântico dos cânticos* em que o esposo canta sobre as belezas do corpo da esposa. Desse modo, apesar da austeridade severa que podemos encontrar nos textos de doutrinação religiosa desse momento, o autor (ECO, 2014, p. 154) nos explica que também é possível encontrar alusões à beleza feminina.

Assim, pela poesia trovadoresca e pelos romances cavaleirescos, a partir do século XI, desenvolve-se, de acordo com ECO (2014, p. 161), uma imagem da mulher que é desejada, mas muitas vezes inatingível, e que é objeto de um amor casto e sublimado. A esse respeito, Foucault (1985, p. 43-73), ao elaborar o conceito de *cuidado de si*, explica-nos que houve, nos dois primeiros séculos de nossa era, um reforço de temas ligados à austeridade, de modo que, diferentemente do que ocorria no modelo anteriormente vigente durante a antiguidade clássica, a abstenção sexual passou a ser fortemente recomendada, evidenciando-se uma valorização da virgindade em detrimento do uso dos prazeres, fato que corroborou para o modelo moral ligado à sexualidade do cristianismo (no qual as imagens analisadas se inserem), período subsequente, em que o ato sexual será considerado um mal. Nessa nova moral, da qual trata Foucault (1985, p.43-73), o amor retratado nas narrativas evidenciava-se enquanto casto e por isso mesmo sublime.

Nesse contexto de proveniência brevemente retomado, A obra *Vênus adorada por seis amantes legendários* (SAN MARTINO, 1360 apud ECO, 2014, p. 162), emerge no cenário medieval assim caracterizado.



Imagem 1

Vênus adorada por seis amantes legendários (SAN MARTINO, 1360 apud ECO, 2014, p. 162)³.

A Imagem 1 apresenta, em um prato constituído de doze lados, uma figura feminina completamente nua no topo central. Nessa imagem, emerge a beleza feminina que, conforme Menard (1991, p. 259), passou a ser vinculada, ainda na antiguidade, por meio da sensualidade, atribuída à Vênus. Nesse ponto, é que podemos identificar o dispositivo da sexualidade. Dito de outra forma, considerando o dispositivo na teoria foucaultiana, de acordo com Agamben (2009, p. 34-35), como um conceito que remete “a um conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos,

3. A obra *Vênus adorada por seis amantes legendários* (SAN MARTINO, 1360 apud ECO, 2014, p. 162) trata-se de um prato florentino que se encontra no museu do Louvre, em Paris. Sua reprodução pode ser encontrada numa foto apresentada no livro *História da beleza* (ECO, 2014, p. 162).

jurídicos, técnicos e militares) que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato” e considerando que, conforme Foucault (1988, p.102), o corpo feminino é um dos principais elementos do dispositivo da sexualidade, identificamos na Vênus, cuja representação da beleza feminina lhe é competente desde a antiguidade, nua e adorada por seis amantes o dispositivo da sexualidade.

Tal figura feminina, sobre a sombra negra da floresta, levita rodeada por uma luz dourada que se prolonga da parte anterior do seu quadril até sua base sustentando seus pés e daí para todo o redor do seu corpo até sua cabeça completamente envolta em dourado. Acima dos cabelos loiros, ela sustenta uma coroa. Dois Cupidos, um de cada lado, escoltam a Deusa. Na figura angelical ao seu lado direito, é possível identificar um arco e flecha nas mãos. Abaixo da imagem feminina, no chão sobre plantas e margeados por três árvores frutíferas, seis homens, tendo cada um suas armas ao lado, ajoelhados contemplam fixamente a musa. Seus gestos indicam movimento de mãos e braços como se o movimento corporal corroborasse com expressão daquilo que eles direcionam a ela.

O corpo feminino, apesar de superior a todos os demais elementos que compõem a pintura, demonstra, pelos braços entrelaçados, formando um arco que acolhe a todos, os adoradores e pela cabeça semiabaixada, compaixão, humildade e benevolência diante de seus súditos. Essa disposição corporal da Deusa faz lembrar as representações católicas da virgem Maria, quando se entende que representa este gesto corporal da benevolência, evidenciando na corporeidade dos gestos afetivos da deusa, o dispositivo da sexualidade atravessado pelo religioso. No entanto, há uma tensão

também neste atravessamento, na descrição que Ovídio realiza da Vênus enquanto Deusa da cultura greco-romana:

Foi ela que deu o germe das plantas e das árvores, foi ela que reuniu nos laços da sociedade os primeiros homens, espíritos ferozes e bárbaros, foi ela que ensinou a cada ser a unir-se a uma companheira. Foi ela que nos proporcionou as inúmeras espécies de aves e a multiplicação dos rebanhos. O carneiro furioso luta, às chifradas, com o carneiro. Mas teme ferir a ovelha. O touro cujos longos mugidos faziam ecoar os vales e os bosques abandona a ferocidade quando vê a novilha. O mesmo poder sustenta tudo quanto vive sob os amplos mares e povoa as águas de peixes sem conta. Vênus foi a primeira em despojar os homens do aspecto feroz que lhes era peculiar. Dela foi que vieram o atavio e o cuidado do próprio corpo (OVÍDIO, *apud* MENARD, p. 259-260).

Nesta descrição realizada por Ovídio, a Vênus enquanto deusa da cultura greco-romana está no campo enunciativo da criação e do apaziguamento da ferocidade masculina quando diante da figura feminina e, novamente, no dispositivo da sexualidade há o atravessamento religioso, se remetermos à natureza de co-existência dos enunciados no acúmulo de enunciados históricos. Nessa mesma linha analítica, apesar do relativo distanciamento entre a Vênus que emerge no prato do século XIV e a descrição de Ovídio supracitada, as árvores frutíferas que compõem a pintura da Imagem 1 ligam-se à caracterização do poeta segundo a qual a deusa fez germinar as árvores.

A Vênus da imagem analisada emite luz, cujos raios se estendem do seu corpo todo em todas as direções, mas é da sua genitália nua que se irradiam os raios mais fortes e que são direcionados a cada um de seus adoradores individualmente. O olhar dela, entretanto, não incide sobre nenhum deles; ela não olha individualmente nem coletivamente seus amantes, como podemos observar pelo detalhe da obra apresentado pela Imagem 2 a seguir.

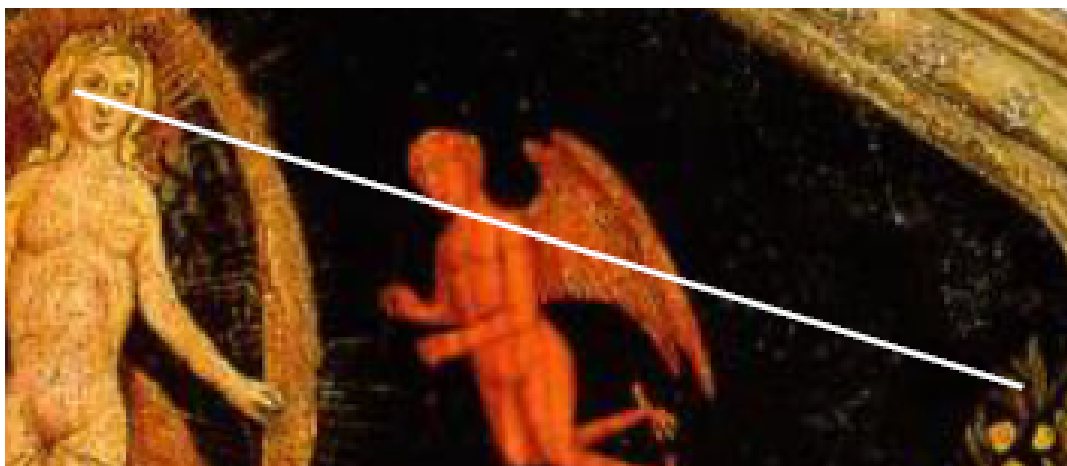


Imagem 2

Detalhe da obra *Vênus adorada por seis amantes legendários*
(SAN MARTINO, 1360 apud ECO, 2014, p. 162)

Assim, a Vênus retratada na obra em questão, como podemos observar pela forma como os elementos constituem a materialidade artística, é completamente desejável por sua beleza e virtudes; ela está no alto, emana luz e é ladeada por seres alados; ela é nobre e por isso porta uma coroa. Ao mesmo tempo em que ela é, para aqueles que a adoram, que se prostram diante dela, a não ser pela luz que ela irradia sobre eles, inalcançável, principalmente pelo seu olhar evasivo que não olha para nenhum de seus adoradores, mesmo se apresentando para eles – como para nós – completamente nua.

A ALCANÇÁVEL, MAS DEVASTADORA

Diferentemente do modo como se recupera o mito venusiano, pela narrativa bíblica temos, tanto no evangelho de Mateus (A BÍBLIA, 2002, p. 1729-1730, Mt 14,3-11) quanto no evangelho de Marcos (A BÍBLIA, 2002, p. 1767-1768, Mc 6,17-28), que, na ocasião de comemoração de seu aniversário, o rei Herodes, que havia se casado com a cunhada Herodíades, e seus convidados foram agraciados com

uma bela dança executada pela filha de Herodíades (enteada de Herodes). Diante da satisfação própria e de seus convidados devido à dança da moça, o rei prometeu a ela que lhe daria qualquer coisa que desejasse. Tendo consultado sua mãe, a dançarina pede a Herodes a cabeça de João Batista – que havia sido preso pelo rei por causa de Herodíades uma vez que João havia declarado que não era permitido a ele ter a mulher de seu irmão como esposa. Diante da promessa que havia feito publicamente à enteada, Herodes, que conforme a narrativa tinha medo de que tal sacrifício provocasse a revolta da multidão que o considerava profeta, mandou decapitar João Batista, cuja cabeça foi entregue à dançarina em um prato e esta a entregou a sua mãe.

Em ambas as passagens bíblicas em que o fato da morte de João Batista e suas motivações são narradas, o nome da dançarina motivadora do assassinato não aparece, de modo que por tais passagens não é possível comprovar que ela se chamava Salomé, como ficou conhecida tal personagem.

Conforme Mendonça (2007, p.19), o primeiro acesso que temos à presença mais remota de Salomé na cultura é nesses registros bíblicos, os quais, pela análise do autor e pela leitura bíblica dos trechos em questão, procuram colocar em evidência o sacrifício de João Batista como o primeiro mártir cristão cuja execução teve como cúmplices Herodes e sua esposa Herodíades e uma jovem orientada por sua mãe.

Mendonça (2007, p.19) apresenta a personagem de Salomé enquanto um mito⁴ e apresenta-nos o circunspecto cultural e históri-

4. Mendonça define mito, conforme Brunel (2000 *apud* MENDONÇA, 2007), enquanto um relato literário ou uma personagem constituída num relato simbólico para o qual se estabelece um valor de fascínio, seja ele ideal ou repulsivo, num certo aspecto totalizante para uma comunidade humana mais ou menos extensa, para a qual o mito propõe a explicação de uma situação ou de uma forma de agir.

co que atravessa sua mitologização cujos primórdios parecem nos escapar, apesar de situar sua fonte mais remota na narrativa bíblica. O contexto no qual se insere Salomé, recuperado pelo autor, é o de uma sociedade judaico-cristã, milenar e que é responsável, por exemplo, por estabelecer no ocidente um marco histórico anterior e posterior a Cristo (a.C. e d.C.). Da organização social milenarmente constituída a esta sociedade, o estudioso (2007, p.20) destaca o fato de que, sobre uma raiz mítica, definem-se as condutas pessoais, sociais e transcendentais que são embasadas nos conceitos de sagrado e profano, moral, imoral e amoral, certo e errado, entre outros. Nessa sociedade assim constituída/em constituição, o papel da bíblia, salientado pelo autor, apresenta-se como a transcrição da revelação de Deus ao homem ou como a visão míope deste em relação aos mistérios do universo. Assim,

É nesse escrito sagrado que vamos perceber que a Salomé dos *Evangelhos* não representa o modelo ideal de mulher da sua sociedade. Quando nos voltamos para os registros de Mateus e Marcos, vamos nos deparar com o julgamento de João Batista (emblema do sagrado) contra o comportamento transgressor de Herodíades (um ícone profano). Ali, Salomé não se constitui alvo direto da desaprovação do profeta, mas ambas as personagens fazem parte do grupo das grandes transgressoras (daquela e de outras culturas), destacadas ao longo da história (mítica ou não) na sociedade humana (MENDONÇA, 2007, p. 20-21).

Para Mendonça (2007, p. 21), do grupo de transgressoras no qual se encaixam Herodíades e sua filha, na mitologia bíblica, Eva é grande personagem cosmogônica responsável pela instauração da desordem no universo.

O autor destaca o fato de que o nome Salomé, apesar de não se saber com certeza se se trata da mesma mulher, somente aparecerá, pela primeira vez no texto bíblico, na narrativa de crucificação de Jesus, na qual Salomé, juntamente com outras personagens, é o nome

de uma das mulheres presentes cujo ato de acompanhar o Cristo a aproxima mais de uma vida santa do que profana. Posteriormente, ela também aparece no domingo da ressurreição dentre as mulheres que embalsamariam o corpo de Cristo.

Ao longo da história medieval, conforme Mendonça (2007, p. 32), o mito de Salomé será retomado e, como consequência de seu terrível ato, a história da personagem será representada como tendo desfechos punitivos, não narrados no texto bíblico. Desse modo, no século XIV, como um afresco da igreja Santa Croce (aqui reproduzido na Imagem 3), em Florença, emerge, nesse contexto, como um dos primeiros exemplares de arte em que ela é apresentada, como explica Mendonça (2007), com aparência suavizada,

O mito de Salomé passa [...] a se desvencilhar de uma orientação apenas punitiva, assumindo outras representações e, portanto, outras leituras. [...] Em termos espaciais, pode-se dizer que a arte desloca-se de Roma (e de sua dependência em relação à “fé”), para Florença, a partir de onde se irradia a nova tendência renascentista de interesse em assuntos mundanos (como a sensualidade, legada pelo mundo antigo) e privilegiando as formas cheias de movimento (MENDONÇA, 2007, p. 34).

Nessa Florença do século XIV, o pintor Giotto produz uma composição em afresco que se encontra no interior da capela Peruzzi, na igreja Santa Croce, e na qual representa momentos da vida de João Batista⁵. Faz parte dessa composição a obra “O festim de Herodes”, cuja reprodução podemos observar na Imagem 3, a seguir.

5. A vida de João Batista é pintada por Giotto na capela Peruzzi em três quadros que compõem o afresco, sendo eles “A anunciação do nascimento de João Batista a seu pai Zacarias”, “O nascimento e nomeação de João” e “O festim de Herodes” – esse último recuperado neste trabalho pela Imagem 3. Como ocorre também na narrativa bíblica, a motivação central para a produção do afresco em questão não é a representação da personagem feminina como centro de uma história em que é a motivadora da decapitação, mas, na eleição de momentos significativos da vida do santo, pintar sua morte como primeiro mártir cristão.

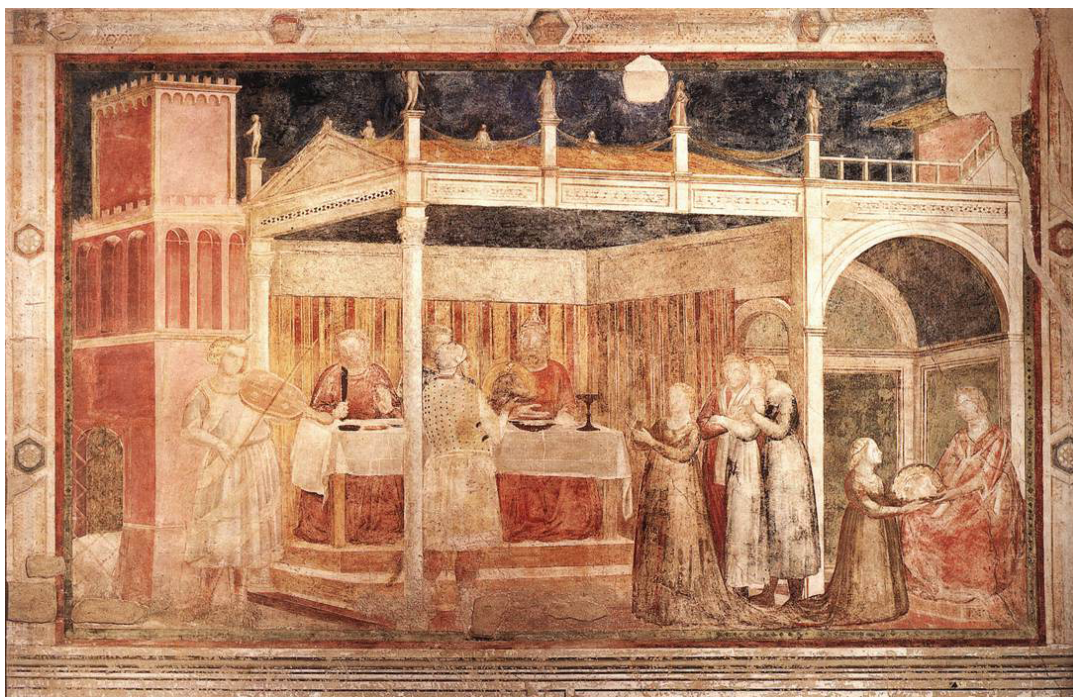


Imagem 3

O festim de Herodes (BONDONE, 1313-14 apud MASTERS..., 2016, n.p.).

Nesse quadro em afresco (Imagem 3), podemos verificar uma composição constituída de duas cenas representando cada qual dois momentos diferentes da história da comemoração de Herodes. Na Cena I (Imagem 4, a seguir), no centro da pintura, é possível ver representado o banquete, no qual, sob a mesa posta, sentam-se o rei e seus convidados. Diante deles, numa bandeja a cabeça de João Batista é apresentada por um soldado. A cabeça na bandeja está envolta em um arco dourado, que demonstra a santidade do personagem decapado. Na extremidade esquerda da mesa, um músico toca violino indicando que a comemoração permanece ativa apesar do decapitado, pelo qual o rei tinha apresso, recém morto presente na cena. Na extremidade direita da Cena I – antes da transição para o outro quadro da pintura que representa um momento diferente – duas mulheres observam e comentam discretamente os eventos diante delas. Ainda na Cena I (Imagem 4), entre a mesa composta por Herodes

e seus convidados e as duas mulheres que observam os fatos que se sucedem, Salomé é representada em pé com os braços semilevantados numa posição que lembra a execução de movimentos comemorativos e parece segurar algo.



Imagem 4

Cena I: detalhe do afresco *O festim de Herodes*
(BONDONE, 1313-14 apud MASTERS..., 2016, n.p.).

A mulher que ficou conhecida pelo nome Salomé está, na festa da pintura, como se observa pela Imagem 4, não à mesa como convidada, mas à frente desta, dois degraus abaixo do nível em que estão os homens que compõem o banquete, ela se evidencia no primeiro plano da tela, apesar da sutileza dos traços que representam os movimentos do seu corpo. Salomé possui a silhueta completamente coberta pelo volume do vestido marrom escuro, sua cintura e busto são marcados sem muita evidência devido ao próprio formato da roupa; os cabelos presos e amarelos contrastam com o vermelho e os tons terrosos predominantes; seus pés estão completamente cobertos e

de sua pele vemos apenas as mãos, o rosto, o pescoço e uma parte do colo. Ela parece ativa na cena, parece comemorar e o gestos das mãos indicam movimentos similares a execução de aplausos.

Nesta parte do afresco, aqui destacada na Imagem 4, vemos a consequência da dança que fora executada por Salomé em um momento anterior e não representado na pintura. Conforme a narrativa dos evangelhos, que devem ter servido de inspiração ao pintor, a dança de Salomé tornou-se motivo de tanta satisfação ao rei que este lhe prometera, diante de seus convidados, como contrapartida qualquer coisa que ela pedisse. A moça pede, então, após consultar sua mãe sobre qual a melhor forma de utilizar tal poder, para que o rei lhe dê como presente a cabeça de João Batista. Ao fazer esta exigência, Salomé e sua mãe – ainda que elas mesmas não representem o soberano e ainda que elas mesmas não tenham o poder sobre a vida do súdito – fazem exercer o direito de morte que compete ao rei. A dança que coloca seu corpo em movimento diante do espectador certo e que o encanta dá a essa mulher o poder de exercer sobre o súdito que ameaça sua mãe o direito de morte, dá a ela o poder sobre a vida do súdito. A mulher, portanto, não possui o poder do soberano, mas encontra meios de exercê-lo.

Como na narrativa bíblica, essa mulher não age com as próprias mãos – porque não pode agir uma vez que o poder de morte e vida se restringe ao soberano – ela não mata e não pode mandar matar, mas oferece risco à vida por possuir meios de fazer exercer sua vontade, ela é marginal na pintura como é na execução do poder sobre a vida, entretanto, a morte do mártir não existe sem a vontade dela, por isso ela tem lugar na pintura.

De modo diferente, representas no afresco, outras duas mulheres aparecem atrás de Salomé e um pouco distantes dela (Imagem 4), num segundo plano. Essa dupla de mulheres não identificadas, apesar de conversarem, estão paradas e parecem se escorar na coluna que sustenta a transição entre um cômodo e outro, elas estão quase fora da cena, enquanto observam o que se passa no centro do salão. A primeira delas usa um vestido branco e a segunda um vestido metade branco e metade vermelho. Ambos os vestidos são mais curtos que o da Salomé e não arrastam pelo chão, tornando possível ver os tornozelos e os pés da mulher de vestido branco que se inclina sobre a outra a sua frente, num movimento ativo, ao mesmo tempo em que a puxa pelo braço em sua direção e lhe fala algo ao ouvido. A mulher mais a frente com o vestido de duas cores está com os braços cruzados enquanto olha na direção da cabeça na bandeja e se inclina levemente para trás como para ficar ao alcance daquela que lhe fala. Elas conversam.

A disposição dos corpos dessas três mulheres na Cena I parece se relacionar opositivamente já que a Salomé, mais ao centro, aparece como parte da ação e mesmo como aquela cujo júbilo pode ser verificado pela comemoração diante do seu desejo atendido, enquanto as outras duas mulheres desconhecidas estão quase fora da Cena I e, por consequência, fora da ação executada dentro dela. Os corpos das mulheres observadoras demonstram distanciamento em relação ao que ocorre no salão, pelos braços cruzados, por se colocarem uma atrás da outra e por sussurrarem ao ouvido seus comentários sobre o que se passa, elas não parecem compactuar com a comemoração ou os motivos para ela, mas parecem compreender a magnitude dos atos. A reação dessas duas mulheres no afresco bem como o modo

como o rei e seus convidados são representados à mesa diante da cabeça na bandeja (dois deles olham diretamente para a cabeça e o terceiro desvia completamente o olhar) podem exprimir ao observador da pintura a seriedade do ato de executar um homem que estava preso, mas que era admirado e respeitado mesmo pelo rei que o prendera. No conjunto da Cena I, a única figura que parece não compreender a seriedade de tal morte numa espécie de desdém pela vida é a dançarina Salomé.

Em outro ponto do afresco, na extremidade direita da pintura, observamos um segundo momento da ação, que neste trabalho chamaremos Cena II e que foi recuperada pela Imagem 5 a seguir, numa sala reservada, Salomé aparece de joelhos diante de Herodíades entregando a ela a bandeja com a cabeça daquele que lhe era opositor.



Imagem 5

Cena II: detalhe do afresco *O festim de Herodes*
(BONDONE, 1313-14 apud MASTERS..., 2016, n.p.).

A posição de Salomé em relação à mãe, o modo como se prostra diante dela e lhe dispõe a cabeça do inimigo derrotado na bandeja, faz lembrar os gestos de uma seguidora que apresenta a sua oferenda diante de uma deusa, entretanto o modo como a moça olha diretamente para rosto de Herodíades, sem lhe desviar o olhar, deixa compreender a cumplicidade entre elas, não uma serva diante de uma deusa, mas uma filha unida a sua mãe no propósito de erradicar seu difamador. Herodíades emerge na pintura de Giotto como a mulher que não precisa figurar no espaço social representado pela festa para encontrar meios de exercer um poder, meios de agir, ela age pela astúcia que possui por meio do corpo da filha.

É desse modo que compreendemos que a pintura traz à tona a cultura de direito de morte e poder sobre a vida, exercida pelo soberano em relação aos seus súditos, e que é explicado por Foucault (1988, p. 127), ao percorrer o construto histórico em direção à era do “bio-poder”, como uma forma de poder atrelada ao soberano que se originaria na *pátria potestas* e que dava ao pai romano o direito de decidir sobre a vida ou a morte de seus filhos e escravos. Embora se identifique enquanto uma forma de poder mais atenuada que a do patriarca romano sobre sua família, o poder do soberano sobre a vida de seus súditos, ainda que não exercido incondicional e absolutamente, concedia-lhe o direito de, caso este estivesse sendo ameaçado por inimigos externos, solicitar aos seus súditos que cumprissem a tarefa de defender o Estado. Desse modo, conforme salienta Foucault (1988, p. 127), trata-se de um direito indireto de vida e morte que o soberano possui, uma vez que o que propõe aos súditos não é a morte diretamente, mas uma exposição da vida.

Por outro lado, Foucault (1988, p. 127), ainda que caracterize o direito de vida e da morte – diferentemente do que ocorre com o *pátria potestas* – pertencente ao soberano como não sendo um privilégio, mas condicionado à sua defesa, explica que a ele também se reservava o direito de exercer diretamente seu poder sobre a vida dos súditos, quando um deles se levantava contra a pessoa do soberano ou infringia suas leis.

Nesse contexto, em que se caracteriza o direito de morte e o poder sobre a vida, Foucault (1988, p. 128) descreve a assimetria que compõe tal direito, uma vez que o poder do soberano sobre a vida do súdito está condicionado ao preenchimento das condições que lhe garantem o direito de exigir a morte. Nesses termos,

O direito é formulado como “de vida e morte” é, de fato, o direito de *causar* a morte ou de *deixar* viver. [...] O poder era, antes de tudo, nesse tipo de sociedade, direito de apreensão das coisas, do tempo, dos corpos e, finalmente, da vida; culminava com o privilégio de se apoderar da vida e suprimi-la (FOUCAULT, 1988, p. 128).

No afresco de Giotto, identificamos a evidencia de como o poder e a sensualidade feminina poderiam ser utilizados para que se fizesse exercer tal direito de morte ainda que o súdito, cuja vida é retirada, não representasse perigo eminente à vida e ao poder do soberano.

A mulher evocada pela Salomé no afresco é aquela que, ao contrário da Vênus analisada anteriormente e cuja emergência é praticamente concomitante (1313 e 1360, respectivamente), pisa o chão, que dança sobre ele e que por esse caráter mundano pode ser caracterizada como acessível. Pela forma como emerge tal pintura, aqui também, bem como observamos na pintura de Vênus, percebermos o dispositivo da sexualidade e o dispositivo religioso de uma pintura

que emerge no interior de uma arquitetura que se constitui enquanto uma capela cristã.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio dos conceitos e metodologia recuperados da teoria foucaultiana, propusemos um estudo de duas materialidades pictóricas do século XIV, sendo elas “Vênus adorada por seis amantes legendários” (SAN MARTINO, 1360 apud ECO, 2014, p. 162) e “O festim de Herodes” (BONDONE, 1313-14 apud MASTERS..., 2016, n.p.), cujo objetivo principal foi analisar como emergem nas obras selecionadas dois tipos de mulher presentes na iconografia da cultura medieval.

Em ambas as obras, pudemos observar o dispositivo da sexualidade e o dispositivo da religião. Nossa análise procurou, primeiramente, pelo método genealógico abordar a proveniência e, num segundo momento, a emergência das duas pictografias. Considerando o fato de que a proveniência incide sobre o corpo, tanto na figura de Vênus como na de Salomé, a análise tentou demonstrar como corpo e história se articulam e como o corpo se evidencia marcado e arruinado pela história. Os corpos femininos, das obras analisadas, emergem e se constituem em suas diferenças pela proveniência exposta na breve genealogia apresentada.

De um lado o corpo feminino nu e reluzente, do outro lado o corpo feminino que se movimenta, completamente vestido e sem luz. O primeiro encontra-se desprovido de astúcia e maldade – fato que se evoca pela ausência de vestes, pelo semblante sereno e pela luz que dele emerge, é um corpo sublime, mas fora do alcance pela

distância física e “espiritual” que impõe; é um corpo que exerce um fascínio inofensivo. O segundo se movimenta sobre o solo e exerce um poder sobre quem apreciou seu movimento; as vestes que porta, cobrem o corpo que se evidencia apesar disso; é um corpo acessível pela sua dança e pelo lugar que ocupa na pintura; um corpo que tem desejos e que pela satisfação destes comemora; um corpo que, apesar de vestido, insinua-se em seus movimento e que cumpre seus propósitos; um corpo perigoso que por si mesmo faz exercer o direito de morte. Constituem-se desse modo, no funcionamento do dispositivo da sexualidade e do dispositivo da religiosidade, duas emergências do corpo feminino: o corpo desejável, mas inalcançável pela pureza que guarda diante do mundo e pelo distanciamento em relação a ele e o corpo alcançável, mas devastador justamente por estar no mundo, pela sedução que impõe e pelo poder que exerce.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA, de Jerusalém. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BONDONE, Giotto di. O festim de Herodes. In: **MASTERS of art** – Giotto. Hastings: Delphi Classics, 2016. Paginação irregular.

ECO, Umberto. (org.). **História da Beleza.** 4 ed. trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **A arqueologia do saber.** 3. ed. trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. **História da sexualidade 3:** o cuidado de si. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. **Nietzsche, a genealogia e a história.** In: _____, *Microfísica do poder*. 4. ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007. p.15-37.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na idade média**. 5. ed. rev. e amp. São Paulo: Contexto, 2002.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum: a imagem como narrativa. In: _____. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-33.

MARTINO, Mestre de San. Vênus adorada por seis amantes legendários. In: ECO, Umberto. (org.). **História da Beleza**. trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014. p. 162.

MENARD, René. **Mitologia greco-romana**. vol. II. Trad. Aldo Della Nina. 2. ed. São Paulo: Opus, 1991.

MENDONÇA, Jeová. **A dança de Salomé na literatura e nas artes**. João Pessoa: Idéia, 2007.

CAPÍTULO 12

GENDER SWAP:

UM OLHAR INTERTEXTUAL SOBRE O FEMININO E AS RELAÇÕES DE TRABALHO NOS FILMES “DO QUE AS MULHERES GOSTAM” E “DO QUE OS HOMENS GOSTAM”

Edson Carlos Romualdo (UEM)

Sônia Berveglieri (UEM)

A digitalização, conforme Jenkins (2009), possibilitou condições para a convergência midiática. O pesquisador revela que, com a era digital, antigos meios de comunicação, como o rádio, o teatro, a televisão e o cinema não estão sendo substituídos, o que se observa é uma transformação no que se refere a suas funções e *status* devido à introdução das novas tecnologias. A convergência não é algo que acontecerá um dia, quando todos estiverem equipados com banda larga suficiente ou quando acharmos a configuração certa dos aparelhos. O autor afirma que já estamos participando de uma cultura da convergência, que ela é um processo pelo qual estamos passando.

A convergência dos meios de comunicação, de acordo com Jenkins (2009), muda também o modo como consumimos esses

meios. Segundo ele, é possível estar diante do computador e desempenhar diferentes tarefas, como, por exemplo, fãs de um determinado seriado de TV podem “capturar imagens, resumir episódios, discutir roteiros, criar *fanfiction*, gravar suas próprias trilhas sonoras, fazer seus próprios filmes – e distribuir tudo isso ao mundo inteiro pela internet” (JENKINS, 2009, p. 44). Nesse sentido, a convergência promove mudanças tanto na forma de produzir quanto na de consumir meios de comunicação.

Reis (2012), por sua vez, revela que, por meio da rede, é possível observar um ciclo produtivo (e reprodutivo) que se origina do produto cultural. Esse produto cultural percorre a rede “formando (e formatando) redes de contato, troca, interpretação e apropriação pelos fãs através da fan art” (REIS, 2012, p. 48). Essa relação expõe um fenômeno crescente de assimilação direta e objetiva dos bens culturais da indústria cultural e da cultura de mídia, em sua maioria por fãs, apreciadores e aficionados que têm um significativo acesso a instrumentos adequados para ajudá-los a produzir e distribuir materiais alternativos. Esse processo de produção corrobora as ideias de Jenkins (2009) quando afirma que antigas e novas mídias “se cruzam”, que há interação do poder da mídia corporativa e do poder do consumidor, mas de forma imprevisível.

Dentre as várias possibilidades de fenômenos que podem surgir a partir da participação mais direta dos fãs, um que vem chamando atenção, no que se refere ao tratamento dado a questões de gênero, é o *gender swap*. Esse fenômeno consiste na mudança do sexo biológico e/ou identidade de gênero de uma personagem de ficção, permitindo, assim, que uma personagem masculina, em um texto fonte, torne-se uma personagem feminina em uma releitura, e vice e versa.

Muito comum em variados universos de fãs da cultura pop, observamos que a indústria do entretenimento captou o fenômeno e vêm promovendo também essa mudança em seus produtos. É possível encontrar esse fenômeno, por exemplo, em produções da Marvel, em que os super-heróis são transformados em super-heroínas. Essa prática também pode ser vista em desenhos animados, *games*, *animes*, mangás, séries de TV, na transmidialidade livro/filme e no cinema.

Diante desse contexto, e com a finalidade de delimitação, em vista das várias possibilidades, este trabalho tem por objetivo realizar um estudo teórico-analítico de dois textos fílmicos. Os filmes *Do que as mulheres gostam* (2000) e *Do que os homens gostam* (2019) estabelecem uma relação intertextual explícita, em que este pode ser visto como um *remake* daquele. Nessa relação intertextual, observamos a redefinição de papéis masculinos e femininos, isto é, a ocorrência do fenômeno *gender swap*. Há uma tendência cinematográfica que aproveita o momento socio-histórico pelo qual estamos passando para trabalhar essa troca de gêneros. Assim, a partir da análise dos protagonistas dos filmes, procuramos observar como se coloca a figura da mulher nas duas materialidades. Com base na Teoria do Texto e da linguagem cinematográfica, consideramos marcas significantes deixadas na superfície textual para entender como ocorre o tratamento dado ao feminino nos dois filmes, mais especificamente no campo do trabalho.

Pereira, Santos e Borges (2005) afirmam que vários são os motivos pelos quais devemos estudar e analisar a inserção da mulher no mercado de trabalho, entre eles, o forte impacto que ela produz nas relações sociais, visto que implica em uma mudança de paradigma familiar e cultural e em uma discriminação de gênero quanto a di-

ferenças salariais e a postos de trabalho. A partir dessa constatação, voltamos nosso olhar para as duas materialidades fílmicas, a fim de verificar como tais relações são tratadas.

A PRODUÇÃO DE SENTIDOS NO TEXTO

O leitor, ou interlocutor, tem uma responsabilidade ativa na recepção e entendimento dos sentidos apresentados em um texto. Estudos mais recentes mostram que o texto é um processo cujo sentido é construído na interação autor – leitor – texto em determinadas condições de produção (BENTES, 2001). Assim, valoriza-se a relação que há entre esses elementos, não se priorizando um ou outro. Em um texto, neste trabalho especificamente o multimodal (filme), devemos considerar todos os elementos ativados em uma cena como pistas para a construção de sentido. Em se tratando de linguagem cinematográfica, é preciso considerar, além do poder das imagens, o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: “a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos, o som musical e a escrita, como os créditos, intertítulos, materiais escritos no plano” (STAM, 2003, p. 132). Além disso, deve-se atentar para a ativação dos conhecimentos armazenados na memória dos interlocutores. Eles contribuem para a elaboração das inferências que auxiliam na efetivação dos sentidos do texto. Desse modo, é preciso considerar as marcas textuais, como a fala das personagens, os gestos, o comportamento, os gostos, o vestuário, o espaço onde estão ambientadas, entre outros.

De acordo com Koch e Travaglia (2010, p. 11), “o receptor ativa o conhecimento de mundo arquivado em sua memória, trazendo à tona conhecimentos pertinentes à construção do que podemos cha-

mar de mundo textual”. O leitor ou espectador tem arquivado em sua memória um modelo do que seja uma certa situação comunicativa ou um determinado comportamento social. Ademais, o produtor do texto vai contar com o conhecimento partilhado ou compartilhado com esse leitor/espectador. Segundo os autores, a coerência de um texto não é linear, ao contrário, é “tentacular”, é inerente a uma organização subjacente do texto. No entanto, é por meio das pistas ou marcas deixadas na superfície do texto, de forma organizada, e acionadas pelo leitor/espectador, que se atinge o sentido produzido em uma unidade textual. Assim, passamos a observar essas marcas significantes deixadas na superfície do texto para entender como ocorre o tratamento dado à questão feminina no mercado de trabalho nas duas materialidades fílmicas.

DO QUE AS MULHERES GOSTAM

No filme *Do que as mulheres gostam* (2000), Nick Marshall (Mel Gibson) pensa ser irresistível para as mulheres. Ele traz esta sensação desde criança, uma vez que foi criado por sua mãe, uma dançarina de Las Vegas, entre coristas que o mimavam o tempo todo. Nick cresceu com o ego inflado e ocupa um alto cargo em uma grande agência de publicidade, uma das melhores dos anos 80. A sua criatividade permitiu produzir os mais bem sucedidos anúncios de uísque, carros e cigarros, ou seja, produtos voltados, naquele momento, ao público masculino. Ele casou, descasou, namorou muito, e sempre teve mulheres. É um homem charmoso e confiante em sua capacidade profissional. Acreditava que receberia uma promoção na agência onde trabalhava, porém uma nova Diretora de Criação, Darcy Maguire (Helen Hunt), uma mulher, destruiu seus planos. De um momento

para o outro, vê-se obrigado a criar campanhas publicitárias para produtos femininos. Um estranho acidente acontece, e Nick acorda no dia seguinte com a capacidade de ouvir os pensamentos femininos. No início, ele fica apavorado pelas várias vozes que ecoam em sua cabeça, no entanto, aos poucos, Nick percebe que poderia aproveitar seu novo dom. Desse modo, o publicitário decide que Darcy Maguire pagaria por ter lhe tirado o cargo que achava ser seu por direito. A partir de sua capacidade de ouvir o que as mulheres pensam, Nick vai se transformando e desenvolvendo um lado mais sensível e admirador das qualidades femininas. O trabalho conjunto e o dom de ler o pensamento de Darcy, que inicialmente é usado por Nick para roubar as ideias da rival, fazem com que ambos se apaixonem. Ao saber que Darcy foi demitida e que ele seria o novo Diretor de Criação, depois de trabalharem juntos em uma grande campanha, Nick reafirma ao seu superior os atributos profissionais da parceira, exaltando suas qualidades. Finalmente, Nick procura Darcy, explica suas ações e se desculpa. Afirmar que tudo nela “soava eficiência, inteligência... Tudo fazia ele a querer cada vez mais”. Por fim, ele expõe: “Parece que eu sou o herói que vem no meio da noite para salvá-la, mas, na verdade, quem precisava ser salvo sou eu”. Então, Darcy diz que tipo de heroína seria se deixasse a pessoa que precisa ser salva ir embora. Dão um beijo e o filme termina.

Nick representa a típica figura de um homem machista, egocêntrico, que vê a mulher e a valoriza somente pelos seus atributos físicos, sendo incapaz de, segundo sua filha, ter um relacionamento verdadeiro com alguém. Essa caracterização da personagem é construída, já no início do filme, pela apresentação que três mulheres da vida de Nick fazem dele: a ex-mulher, a assistente e a filha. Em voz

off¹, que saberemos depois ser de Gigi (Kathrin L. Middleton), a ex-mulher de Nick, vemos caracterizado um tipo masculino – “o cara” – categoria da qual o protagonista faz parte:

Vocês conhecem a expressão “o cara”? “O cara” é o líder do grupo. O homem que os outros homens admiram, respeitam e imitam. “O cara” é o tipo do homem que não entende nada de mulheres. Nick, o meu ex-marido, é “o cara” dos “caras”. Eu nunca devia ter me casado com ele, porque ele não me entendia.

Essa voz off perpassa cenas com exemplos de “caras”, mostrando pela linguagem cinematográfica que esse tipo de homem é comum na sociedade. Da caracterização geral, passamos ao tratamento de Nick (“o cara dos caras”) no ambiente de trabalho, pela perspectiva de sua assistente Annie (Sarah Paulson), ao apresentar o escritório a outra funcionária:

Aqui é o escritório de Nick Marshall. Quer dar uma olhada? Fique à vontade. Nunca chega antes das dez. Enche-nos de pequenos afazeres mais que qualquer outro, porque não é capaz de fazer nada. É o solteirão assumido e o cara mais politicamente incorreto do mundo. É o rei dos nossos anúncios “tetas e bundas”. Mulher de biquíni é com ele mesmo.

Pela voz de outra mulher próxima a Nick, vemos como a personagem se comporta profissionalmente: chega mais tarde que os outros, dá ordens pois é incapaz de realizar tarefas sozinho e domina o campo de anúncios com traços de erotismo. A fala de sua assistente já marca, ao se referir às “tetas e bundas” e à “mulher de biquíni” e ao mostrar exemplos de algumas de suas peças publicitárias coladas na parede – completando com o visual a ideia lançada pelo elemento verbal – que seus trabalhos se voltam para o público masculino. Além disso, outros traços são apresentados, como o fato de ele ser “o cara mais politicamente incorreto do mundo” e sua solteirice.

1. A voz off ou voz em off é o registro sonoro que faz parte da cena, mas que não aparece no quadro ou enquadramento quando o público a escuta.

A fala da filha Alex (Ashley Johnson), por sua vez, refere-se a como o protagonista se relaciona com as pessoas mais próximas, principalmente as mulheres, com distanciamento afetivo: “Meu pai? Como posso descrevê-lo? Ele sempre foi como um tio para mim. Sim... o tio papai”. Ao descrevê-lo para as amigas como “o tio papai”, a filha demonstra que a sua relação com Nick é superficial, mais para uma relação de segundo grau (“um tio”) do que uma próxima como deveria ser a de pai e filha.

Na continuação da descrição da ex-mulher, vamos construindo pelo conhecimento de mundo que temos sobre relacionamentos e sobre comportamento social, a personalidade do protagonista:

Embora Nick fosse encantador, absolutamente irresistível no começo, normal de qualquer “cara”. Sabem da mãe do Nick, certo? Quando você conhece a mãe do Nick, conhece também o Nick. Nick nasceu e cresceu em Las Vegas. A mãe do Nick era uma legítima corista. Enquanto os outros rapazes andavam de bicicleta e jogavam bola, Nick andava nos bastidores com as coristas. Ele era o bichinho de estimação delas. Não enjoavam daqueles olhos azuis. Se quer saber, eu diria que a mãe do Nick atrapalharia todos os relacionamentos dele futuros. Ela teve muitos amantes na vida, mas só um amor verdadeiro: a rapaz com as joias da família. E como Nick não tinha pai, a mãe queria vê-lo com verdadeiros modelos masculinos. Homens que podiam servir de exemplo. A educação de Nick Marshall não teve nada de normal. O que poderia se esperar? Não é preciso ser Freud para ver que ele entrou no mundo de modo anormal.

Parte da fala é feita em voz off, com cenas que mostram o menino Nick com a mãe nos bastidores dos shows, junto com outras bailarinas que o mimam o tempo todo, e um dos exemplos masculinos, um dos “verdadeiros modelos masculinos”: uma espécie de mafioso contando dinheiro e fumando charuto, que identificamos, a partir de nosso conhecimento de mundo, pelo vestuário e pelos gestos mostrados. É preciso ressaltar, aqui, o papel da mãe na educação do filho

e ao fato de ela, embora tenha tido “muitos amantes na vida”, ter amado verdadeiramente somente o “rapaz com ‘as joias da família’”. A expressão “joias da família” é usada, como gíria, para se referir aos órgãos sexuais masculinos. Assim, vemos que o protagonista teve uma educação na qual as mulheres sempre estiveram a seu dispor, tratando-o como um rei, valorizando sua masculinidade. Esse sentimento construído até o momento pelo espectador por meio das falas femininas, ganha materialização na imagem da festa de aniversário do menino Nick, feita em plano médio², na qual o vemos em um trono, com coroa e cercado de mulheres lindas e seminuas:



Figura 1: Aniversário de seis anos de Nick Marshall.

Dessa forma, somos apresentados ao protagonista e à maneira como ele se relaciona com as mulheres antes mesmo de conhecê-

2. Plano médio é aquele em que a câmera se encontra em uma distância média do objeto, fazendo com que ele ocupe uma parte considerável do ambiente, mas haja ainda espaço a sua volta.

lo fisicamente, o que acontecerá na sequência, em que ele aparece, com marcas de batom, dormindo em sua cama. Nick é acordado por sua faxineira, a quem pede para preparar o café, pois não consegue “pensar de estômago vazio”. Ao sair de seu prédio, é cumprimentado pela porteira, que chama um taxi para ele. Depois é atendido em um café por Lola (Marisa Tomei), alvo de investidas do publicitário. Assim, no desenvolvimento da narrativa fílmica, vemos que as três primeiras mulheres com as quais o protagonista se relaciona ocupam postos de trabalho inferiores ao seu, e todas se dedicam a prestar-lhe serviços.

Mulheres em cargos mais elevados na estrutura trabalhista aparecerão somente na agência de publicidade, o local de trabalho de Nick, seja no espaço físico, mostrado pelas imagens, seja por meio da conversa que estabelece com seu amigo Morgan (Mark Feuerstein), ao entrar na empresa. No entanto, mesmo na agência, vemos que as mulheres predominam nas cenas em papéis inferiores aos dos homens: secretárias, assistentes, mensageiras. O filme retrata a realidade vivenciada pelas mulheres no mercado de trabalho, como apontam Pereira, Santos e Borges (2005, p. 1):

A inserção da mulher no mundo do trabalho, ao longo desses anos, vem acompanhada de elevada discriminação, não só em relação à qualidade de ocupações que têm sido criadas tanto no setor formal como no informal, mas no que se refere à desigualdade de remuneração entre homens e mulheres.

Nick claramente não admira o trabalho realizado pelas mulheres, e tem uma postura invasiva com muitas delas, o que faria parte do comportamento da categoria de homem na qual ele se classifica – “o cara”.

A partir do momento em que passa a ouvir o que as mulheres pensam, Nick se surpreende com várias situações, chamando sua atenção

inclusive para o fato de que não era tão “adorado”. Seu novo dom permite, por exemplo, que ele ouça os pensamentos de sua assistente:

Não vê que tenho curso superior e que esses recados são frustrantes?
Por que não me leva a sério e me passa um trabalho de verdade? Claro,
já sei porquê! [grita] É porque tenho um vagina!

A linguagem cinematográfica, ao permitir que o espectador tenha acesso ao que se passa no pensamento da assistente, mostra uma contradição entre o elemento visual e o verbal: enquanto Nick vê sua assistente com um leve sorriso e balançando os braços com uma aparente doçura, sua voz mental encarna toda a sua fúria. O texto multimodal fílmico permite expressar essa dualidade da personagem, que representa sua posição no trabalho, pois, embora esteja inconformada com as subtarefas que lhe são atribuídas por ser mulher (ter “uma vagina”), não tem como expressar abertamente sua insatisfação diante de um chefe machista e de um ambiente de trabalho opressor.

Como dissemos, a possibilidade de ouvir os pensamentos femininos vai transformar Nick durante a narrativa. Ele passa a entender mais as mulheres e reconhecer suas qualidades não somente físicas, como também emocionais e principalmente profissionais. Esse percurso acontece, por exemplo, com a mensageira Erin (Judy Greer), a qual Nick percebe ter excelente senso de humor e capacidade, mas que foi colocada em uma subocupação. Ao perguntar sobre ela para suas secretárias, descobre que a moça havia se candidatado, há dois anos, para o cargo de redatora, mas fora recusada e se transformara na “moça dos recados”. Ao questionar quem fora o “idiota” que a recusara, descobre que fora ele mesmo, sem ao menos conversar com ela. Esses momentos da narrativa textual fílmica vão mostrando

a desconstrução de Nick, que por meio de sua própria voz – chamando de “idiota” aquele que não vira o potencial de Erin – põe em evidência sua transformação.

Fica claro que as mulheres que trabalham com Nick são subvalorizadas, subaproveitadas, subestimadas. Essa ideia é confirmada por um diálogo entre Nick e Morgan. Nick revela que ouviu o pensamento da assistente. Morgan diz para não ligar que ela não era de pensar muito. O protagonista, então, afirma que a assistente tinha curso superior. Por meio dessas marcas textuais, inferimos os estereótipos machistas durante muito tempo arraigados em nossa sociedade e repetidos no texto fílmico, marcando a visão sobre o masculino e o feminino naquele contexto de produção socio-historicamente determinado. Conforme Bonnici (2007, p. 80), “estereótipos são conceitos, opiniões e crenças convencionais, geralmente muito simplificadas, que supostamente tipificam e se conformam a um modelo invariável e carente de qualquer individualidade”. Assim, as falas dos personagens reproduzem os estereótipos de que o homem é o ser dominante, superior e inteligente; e a mulher, por sua vez, o dominado, inferior e limitado intelectualmente, portanto deve ganhar menos que os homens e ter menor chance de ocupar cargos de chefia. Segundo Mundy (2013), esse cenário vem mudando. A autora argumenta que, em questão de décadas, o modelo do provedor masculino tradicional deu lugar para as mulheres que passaram a sustentar suas famílias e, em alguns casos, a ganhar mais que os homens. No entanto, como já mencionamos, a entrada efetiva no mercado de trabalho não garantiu às mulheres igualdade em termos de ocupação de cargos e salários.

A transformação do mercado consumidor e, indiretamente, do mercado de trabalho, pode ser vista no texto fílmico na fala do superior de Nick, Wanamaker (Alan Alda), antes de anunciar para ele a contratação de Darcy Maguire para a Chefia de Criação:

Os rascunhos que você fez para o Johnny Walker estão fantásticos. Não tenho jeito para fazer discursos, ainda mais quando você não os escreve para mim. [...] Estou nisso há mais de trinta anos e digo que tudo está mais difícil. Os anos 80 foram a era de ouro. Bebidas alcóolicas, cigarro, carros... Eu sentia que dominava o jogo. Nos anos 1990, os homens deixaram de mandar nas despesas e perdemos o rumo. As mulheres entre os 16 e os 24 anos são o grupo dominante. Mulheres nascidas nos anos 1980 controlam as receitas publicitárias. [...] Enquanto fazíamos anúncios de cerveja com garotas suecas de biquíni, a indústria se transformava. Há dez anos éramos os maiores. Hoje lutamos pelo terceiro lugar. Se não evoluirmos e excedermos a nossa capacidade natural, afundaremos.

No texto fílmico, essa fala tem papel fundamental não somente por indicar um momento de virada na narrativa, pois desconstrói as certezas de Nick quanto a ocupar o cargo almejado, mas também por colocar o espectador a par da importância das mulheres no mercado consumidor. Há várias marcas textuais verbais que permitem comprovar essa ideia. Nick é elogiado inicialmente pelo trabalho que fez para “o Johnny Walker” – um whisky, ou seja, um produto considerado masculino naquele contexto socio-histórico. Esse é o mote utilizado por Wanamaker para introduzir o confronto que estabelece entre as décadas de 80 (a “era de ouro”), na qual anunciavam produtos masculinos (“bebidas alcóolicas, cigarro, carros...”), e a de 90, na qual as mulheres passaram a “mandar nas despesas”. O crescimento do mercado consumidor feminino, consequência também da maior entrada das mulheres no mercado de trabalho, obriga a agência a não mais negligenciar esse público, pois eles estavam perdendo lugar no mercado (“Há dez anos éramos os maiores. Hoje lutamos pelo

terceiro lugar”), o que leva à contratação de Darcy, uma mulher, capaz de pensar nas necessidades desse grupo consumidor. Portanto, a ocupação feminina em altas posições na estrutura empresarial é representada no filme por Darcy, personagem que “rouba” o cargo almejado por Nick.

Da mesma forma que fomos apresentados ao protagonista pelas falas de mulheres, a primeira impressão que temos de Darcy é dada por diálogos entre Nick e Morgan e Nick e Wanamaker, que repetem o que era dito no mundo corporativo sobre a executiva, ou seja, reproduzem a visão masculina sobre uma mulher que chegara a uma posição elevada no mercado de trabalho. A Darcy, em tais diálogos, são atribuídas as seguintes particularidades: possui uma “irritante visão feminina”; “é intratável”; ganhou o prêmio que a agência deles “deveria ter ganhado”; “é uma peste”; “é esperta”. Tais características, lembremos, são atribuídas por homens (dentro e fora da agência de Nick) que rivalizaram/rivalizam com essa mulher na disputa de altos cargos. Dessa forma, embora a considerem “esperta”, as falas masculinas sempre depreciam Darcy, que metonimicamente representa a figura da mulher no mercado de trabalho.

Como podemos observar, a estrutura narrativa fílmica possui um paralelismo na construção das personagens principais, criando uma expectativa e deixando a cargo do espectador a comprovação ou não daquilo que foi inicialmente apontado. Se as falas a respeito do protagonista se comprovam em suas ações seguintes na narrativa, é na interação autor – leitor/espectador – texto (BENTES, 2001) que os sentidos vão sendo construídos e acompanhamos a luta de Darcy para se manter em um universo masculino competitivo, opressor e desleal, representado por Nick; lembremos que ele rouba as ideias de

sua rival, visto que consegue ouvir os seus pensamentos, e as apresenta ao seu superior antes dela, agindo de maneira a desqualificar a capacidade e o trabalho da executiva.

Notemos que o filme não apresenta rivalidade dos homens em termos profissionais com as demais personagens femininas, visto que estas estão em cargos iguais ou, na maioria, inferiores aos seus, considerados tradicionalmente como ocupações femininas (secretárias, assistentes e mensageiras). No entanto, conforme afirmam Pereira, Santos e Borges (2005, p. 4), a “maioria dos estudos na área verifica que a mulher no mercado de trabalho aumenta em quantidade, mas também muda de qualidade de ocupações, porque estão se inserindo em postos antigamente somente masculinos”. Assim, o texto fílmico nos leva a refletir sobre mais um ponto: o lugar de chefia – no caso a chefia de criação – sempre fora ocupado por um homem e, agora, os homens estão submetidos ao comando de uma mulher, invertendo a hierarquia tradicionalmente constituída. Essa inversão está marcada, a nosso ver, no codinome atribuído a Darcy: “Darth Vader fêmea devoradora de homens”. A data de lançamento do filme (2000) e nosso conhecimento de mundo nos leva a relacionar intertextualmente essa frase à trilogia inicial de *Guerra nas Estrelas*, na qual o principal vilão, totalmente dominado pelo “lado negro da força”, é Darth Vader, que persegue os heróis da trama. Além de ser uma “Darth Vader fêmea”, ainda a qualificam como “devoradora de homens”. Pelas relações intertextuais, vemos que aqueles que trabalham com a executiva atribuem a ela uma visão extremamente negativa, que destrói (devora) os homens (os heróis) com os quais se relaciona profissionalmente, o que é negado em voz off por ela. De acordo com Mundy (2013, p. 110), “para alguns homens, mulheres bem-sucedidas são como cri-

ticas permanentes, e eles se rebelam”. A partir dessa afirmação da autora, podemos considerar que o codinome atribuído a Darcy faz parte dessa rebeldia masculina contra o comando de uma mulher ou mesmo a sua presença em cargos mais elevados.

Essa disputa pode ser vista ainda no relacionamento afetivo de Darcy, pois seu casamento se deteriorava conforme ela se destacava no trabalho. Em uma conversa com Nick, quando já estão mais próximos, ela afirma que o casal trabalhava junto, que no começo era bom, mas depois a situação mudou, visto que eles ficaram muito competitivos: “De repente, quanto melhor iam as coisas para mim, pior iam para nós. O preço que pago por ser eu. Hoje sei disso. É verdade”. A confiança de Darcy a Nick mostra outra problemática da mulher trabalhadora, abordada no texto fílmico: a dificuldade de conduzir a vida efetiva e a profissional, principalmente quando é obrigada a lidar com os estereótipos sociais – no caso, de que o homem deve se destacar profissionalmente em um casal.

Darcy é apresentada na agência por Wanamaker, que afirma que ela era a pessoa que ia levá-los “para o século XXI”. Nesse momento, a executiva propõe um trabalho em equipe, afirmando: “Sei que duas cabeças são melhores que uma e que cinco pensam melhor que duas”. É enfática quanto à necessidade de “reverter o jogo”, pois no ano anterior o mercado destinado às mulheres havia faturado 40 bilhões de dólares e a agência ficou com zero dessa quantia. Pela fala de Darcy, além do evidente aumento do faturamento do mercado feminino, inferimos que a protagonista está atenta às necessidades de seu tempo, mostrando perspicácia e inteligência na análise de dados relativos ao seu trabalho.

O trabalho em parceria vai levar Darcy e Nick a uma maior aproximação, para conseguirem um “grande peixe” para a agência: a conta feminina da Nike. Para isso, Nick se dedica a ouvir os pensamentos de muitas mulheres diferentes, para descobrir “do que as mulheres gostam”, o que desejam e precisam. A partir disso, elabora uma proposta de campanha que é complementada por Darcy, em um trabalho coletivo:



Figura 2: Darcy e Nick trabalham juntos na campanha da Nike.

A obtenção da conta da Nike aponta para a necessidade de homens e mulheres trabalharem juntos, pois o resultado positivo só é possível pelo trabalho conjunto de Darcy e Nick, somando seus talentos. Assim, o filme procura, a nosso ver, argumentar na direção de uma igualdade no campo profissional, local onde, independente do gênero, os indivíduos deveriam ser valorizados por sua competência. Esse atributo de Darcy, como já dissemos, é exaltado por Nick a Wanamaker, quando este o informa de que ficará com o cargo de Diretor de Criação, ocupado anteriormente pela executiva. A fala de Nick nesse momento põe em evidência sua desconstrução

e, por conseguinte, a quebra de vários estereótipos mostrados durante a narrativa fílmica.

DO QUE OS HOMENS GOSTAM

A história do filme **Do que os homens gostam** (2019) ocorre em torno de Ali Davis (Taraji P. Henson), uma mulher negra e agente esportiva, criada por seu pai viúvo e treinador de boxe Skip Davis (Richard Roundtree). Pelo fato de trabalhar em uma agência esportiva que conta apenas com agentes do sexo masculino, é sempre excluída das rodas de conversas. Ali é agente de grandes atletas olímpicas femininas, mas seu trabalho ainda não é considerado bom o suficiente por seu chefe Nick (Brian Bosworth), tanto que não recebe a promoção que dava como certa, esperava ser promovida como sócia da firma. Nick alega que Ali trabalha bem com seu público, mas não se conecta com os homens. Para extravasar a decepção, a protagonista encontra as amigas e se consulta com a taróloga Sister (Erykah Badu). Após tomar um tipo de chá alucinógeno, ela sai para se divertir, fica bêbada e bate a cabeça. Quando acorda, percebe que está escutando tudo o que os homens pensam. Com isso, conta com uma vantagem inesperada para contratar a próxima estrela masculina da NBA que está sendo cobiçada pelos agentes da empresa, o jogador de basquete Jamal Barry (Shane Paul McGhie). Nesse percurso, ela conhece Will (Aldis Hodge), um *bartender* viúvo, com o qual começa um relacionamento, inicialmente sexual e depois afetivo. Ali usa seu novo dom, Will e seu filho, de quem finge, respectivamente, ser esposa e mãe, para se aproximar de Joe Dolla (Tracy Morgan), pai de Jamal, com a intenção de conseguir o contrato do atleta, uma vez que este não confiava em mulheres que não tinham família. Seu dom

também permite que ela saiba que os homens a consideram egoísta e arrogante. Quando a firma está prestes a comemorar o fechamento do contrato, seus associados descobrem que foram traídos por Ethan (Jason Jones), um dos sócios que, na condição de agente, negocia a ida de Jamal para a China. Ali consegue reverter a situação e a possibilidade de se tornar sócia da empresa novamente se apresenta. Na reunião em que sua promoção é anunciada, ela é aplaudida em pé pelos colegas, mas comunica que deixará a firma e iniciará sua própria agência, com o colega Kevin Myrtle (Max Greenfield), de quem antes desconfiava e depois descobre ter estado sempre ao lado dela na empresa, e com seu assistente gay Brandon Wallace (Josh Brener). Ali também consegue reatar o seu relacionamento com Will, rompido quando este descobre ter sido usado por ela, juntamente com o filho, para se dar bem no trabalho.

Conhecemos a protagonista do texto fílmico já nas primeiras cenas, quando a vemos se exercitando em uma esteira e resolvendo questões de trabalho ao telefone. Assim, tanto o elemento verbal quanto o visual da linguagem cinematográfica são utilizados para mostrá-la como uma *workaholic*, que acorda às 3h da manhã, negocia com grandes marcas, como Nike, Puma e Adidas. Tem como seu assistente pessoal Brandon, uma espécie de faz tudo, desde buscar a roupa na lavanderia, servir seu café, até cuidar dos e-mails e de sua agenda pessoal. Ela, sempre que pode, humilha-o. Em uma de suas falas, no início, quando ele também se diz confiante com a promoção, a protagonista afirma: “Não é porque você é gay, Brandon, que é fabuloso”. Ele, internamente, nutre a esperança de ser valorizado e se tornar um agente. Ainda no apartamento de Ali, ambos têm a seguinte conversa:

-- Sei que hoje é o grande dia e tudo mais, então eu queria saber se, quando você for sócia, poderia prever alguma mudança para mim.

-- Olhe, você é um ótimo assistente, mas seria um péssimo agente. E digo isso com todo o carinho.

Vemos que Ali não valoriza o conhecimento e as capacidades profissionais de Brandon, mantendo-o sempre com tarefas menores. Em outro momento da narrativa, na firma, Brandon insiste:

-- Eu devia ser agente.

-- Como?

-- Você me ouviu muito bem.

-- Você se acha bom o suficiente para ser agente de esportes? O que você entende de esportes?

-- Praticamente tudo.

-- Por favor...

Brandon, então, passa a citar e comentar vários fatos do mundo esportivo que nem mesmo Ali sabia, mostrando o conhecimento profundo que possui do campo no qual deseja atuar.

Aqui é preciso considerarmos uma questão importante ao abordarmos como o texto fílmico apresenta as relações de trabalho. Ali sofre na agência por ser mulher e ter que disputar com homens uma posição de destaque – a sociedade na firma, no entanto reproduz com seu assistente *gay* o mesmo preconceito. Se considerarmos a noção de estereótipo de Bonicci (2007), vemos que ambos são submetidos às opiniões e crenças convencionais e simplificadas, que acabam por tipificá-los: tanto a mulher quanto o homem gay, de acordo com estereótipos circulantes em nossa sociedade, não entenderiam de esportes, portanto não deveriam almejar trabalhar nesse campo ou opinar sobre tais assuntos.

O desenvolvimento do texto fílmico mostra que Ali apresenta muitos comportamentos masculinos, igualando-se em termos comportamentais àqueles com quem disputa. Ao considerar os elementos visuais e verbais da narrativa cinematográfica para produzir sentidos, conforme preconiza Stam (2003), o espectador constrói a personagem de Brandon como o de um rapaz sensível e companheiro, em função de sua estatura, de seu jeito de se vestir e se portar. Tais características não são vistas com bons olhos no mundo masculino, pois Brandon não apresenta as particularidades de um “macho alfa” tão comum no ambiente esportivo. Ali, por sua vez, reproduz em boa parte da narrativa esse comportamento, inclusive ao referir-se a Brandon. Depois que adquire o dom de ouvir os pensamentos alheios e ser questionada pelo assistente quais seriam os limites, a agente responde: “Parece que só ouço a voz de homens. E a sua”. Ao acrescentar que ouve também a voz de Brandon, a parte da categoria dos demais homens, Ali claramente coloca seu assistente em outra classe, ou seja, devido a sua orientação sexual Brandon não se classifica como homem na visão de sua chefe. Com esse comportamento, podemos inferir que, ao rebaixar seu assistente com piadas pelo fato de ser gay, a protagonista tem o mesmo comportamento machista de um homem que humilha uma mulher por considerá-la inferior. As negativas de Ali em promover Brandon se mantêm até o final da narrativa, quando anuncia a ele que também será agente esportivo na nova firma, o que mostra a mudança, o desenvolvimento da personagem principal em relação à competência, à amizade e ao companheirismo de seu assistente.

Esse comportamento masculino/machista da protagonista também pode ser percebido pelo espectador a partir de outras marcas

textuais, como o fato de ser extremamente dominante no sexo, dormindo imediatamente após gozar, e dar entrada em um carro super esportivo – um *Porsche*, para chegar à agência no dia em que acha que será promovida. Essa marca textual da atitude da protagonista nos remete ao estereótipo masculino de que muitos homens são aficionados por carros, principalmente, os mais possantes, e que seu sucesso se mostra também pelo carro que possuem. Com isso, podemos observar que a protagonista procura transitar nesse universo masculino e mostrar-se bem sucedida. Ao chegar à empresa, o colega Ethan (Jason Jones) ironiza: “Para comemorar o grande dia!” (a possível promoção), como pode ser confirmado pela Figura 3, a seguir:



Figura 3: Brandon e Ali chegam no *Porsche* e encontram o colega Ethan.

Nessa cena, observamos, em plano médio, a protagonista entre seu assistente e Ethan. Ao fundo, temos a imagem do *Porsche*. É importante destacar o comportamento das personagens. Ali e Ethan sorriem, porque, além de fazerem provocações um para o outro, ambos são agentes, e Ali dava sua promoção como certa, daí sua atitude extremamente confiante. Mais ao fundo, está Brandon, sua postura é de subserviência. Ele carrega a pasta e a bolsa de sua chefe.

Na sala de reuniões da agência, Ali Davis senta a uma mesa dominada por homens, só ela de mulher. O chefe usa uma bola de futebol americano para indicar a pessoa escolhida. Ali se joga sobre a mesa para agarrar a bola, por pensar que seria a escolhida, mas é recusada como sócia, o que pode ser confirmado abaixo, na Figura 4:



Figura 4: Ali se joga para pegar a bola achando que era a escolhida para sócia.

A imagem, e principalmente o fato de estar em movimento, se caracteriza como o elemento central da narrativa fílmica. Aumont (1993) revela que a produção de imagens jamais é gratuita, pois elas sempre foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos. Para o autor, a vinculação de uma imagem reside no campo do simbólico, o que permite a ela estabelecer uma mediação entre o espectador e a realidade. Assim, mais uma vez a *mise-en-scène* é fundamental. Em plano geral, observamos a composição da cena, em que a protagonista é a única mulher e negra sentada à mesa rodeada por homens, demonstrando a disparidade entre os gêneros nesse campo profissional. Nessa cena, ela ainda passa pelo constrangimento de pular sobre a mesa, pensando que era a escolhida. Ao não se tornar sócia, pergunta a seu chefe por que não foi escolhida, uma vez que

ela tinha clientes nas principais capas de revistas como *Sports Illustrated* e *Vogue*. Questiona, ainda, o fato de haver um “clube do Bolinha” fechado entre eles. Mas seu chefe assegura que ela não tinha clientes masculinos das principais ligas esportivas; expõe ainda que o colega escolhido conseguiu assinar com o número um da NBA. Esse diálogo demonstra a “desigualdade de remuneração entre homens e mulheres” (PEREIRA; SANTOS e BORGES, 2005) no campo de trabalho do esporte. Apesar de Ali agenciar várias esportistas femininas muito importantes, um único contrato de outro agente com um esportista masculino foi suficiente para fazê-lo sobrepujar a protagonista na preferência dos sócios – pois a votação deveria ser unânime na eleição de escolha. A partir desse momento, Ali entra em disputa com os colegas pela conta de Jamal Barry.

Para aliviar sua frustração, vai à academia do pai, para treinar um pouco de boxe. Esse momento é de muita importância na narrativa fílmica, pois nos permite produzir sentidos sobre a protagonista e, de modo geral, sobre a luta das mulheres no mercado de trabalho. Pela linguagem visual, vemos toda a academia, um ambiente mais escuro, com cores fechadas, somente com homens. Na academia, diz ao pai: “Dou mais duro que todos eles. Faço melhor o meu trabalho. E eles tentam me segurar. [...] Como lutar contra um sistema que foi programado contra mim?”. Na combinação do elemento visual com o verbal da fala da protagonista, o espaço da academia passa a representar o próprio sistema, a estrutura social heteronormativa, branca e machista contra a qual Ali tem que lutar para se destacar no trabalho sendo mulher e negra. Esse momento também permite que o espectador produza outros sentidos, ao relacionar o nome da protagonista com a luta de boxe. O nome Ali, uma abreviatura de

Alison, remete intertextualmente ao pugilista negro estadunidense Muhammad Ali, um dos maiores esportistas do mundo que, tal qual a agente, teve que lutar contra muitas adversidades.

O texto fílmico traz outras situações na narrativa que mostram a desigualdade entre homens e mulheres nas relações de trabalho no campo do esporte, principalmente quando se destacam ou disputam altos cargos, como a tentativa de impor à agenciada de Ali – a grande jogadora de basquete Lisa Leslie (tetracampeã olímpica e bicampeã mundial com a seleção norte-americana), representando a si mesma no filme – que dividisse a capa da revista com o novato Jamal; ou ainda o fato de a protagonista ter de fingir ser casada e mãe para cair nas graças do pai do jovem esportista, pois ele afirma não confiar em mulher que não tem família.

Como podemos observar, a narrativa conta com o elemento fantástico de poder ouvir o pensamento dos homens, uma vez que se trata de uma intertextualidade explícita com o primeiro filme. Isso permite que a protagonista consiga refletir a respeito do seu comportamento e mudá-lo, encontrando sua identidade e seu espaço como mulher em um universo dominado por homens. No início, podemos identificar alguns estereótipos masculinos, e considerados machistas, no comportamento da protagonista. Entretanto, a personagem passa por uma transformação que possibilita a sua humanização, tornando-a uma pessoa mais sensível, o que permitiu mudar seu estilo de vida e suas relações profissional e pessoal com os homens. Como afirma em seu discurso de despedida da agência, ela sempre quisera fazer parte do “time do Bolina”, mas daquela hora em diante a sua valia não viria da aprovação de um homem; ela iria concorrer e vencer segundo as suas condições, não as dos homens.

O FENÔMENO GENDER SWAP NOS TEXTOS FÍLMICOS

Como dissemos anteriormente, os textos fílmicos *Do que as mulheres gostam* (2000) e *Do que os homens gostam* (2019) estabelecem uma relação intertextual explícita, marcada nos créditos do segundo texto, fazendo com que este seja considerado um *remake* daquele. No entanto, o novo texto é fruto de outra enunciação, realizada em um momento socio-hitórico diferente, introduzindo novos elementos na narrativa chave, entre eles o *gender swap*, ou seja, a troca do gênero dos protagonistas. Somente a troca já ocasionaria algumas adaptações no roteiro, mas o fato de a personagem protagonista ter mudado de um homem branco para uma mulher negra abriu a possibilidade para os roteiristas explorarem questões raciais e comportamentais não abordadas no primeiro filme.

Apesar de diferenças entre os textos – principalmente o fenômeno *gender swap* dos protagonistas – no que tange aos aspectos fundamentais do roteiro, há muitas semelhanças, entre elas a questão da mulher nas relações de trabalho, que focalizamos neste estudo. A intertextualidade que marca os dois textos fílmicos caracteriza-se como das semelhanças (KOCH, 1998), visto que o texto **Do que os homens gostam** (2019) mantém a mesma orientação argumentativa apresentada em **Do que as mulheres gostam** (2000). Esse direcionamento comum é construído por pontos de contato entre os textos, como por exemplo: os dois protagonistas foram criados pelo responsável do sexo oposto ao seu; assumem posicionamentos machistas no início da narrativa; são solteirões convictos; não valorizam as capacidades profissionais de seus assistentes do sexo oposto; são arrogantes e egocêntricos; dão como certa a promoção no trabalho;

são trocados por profissionais do sexo oposto; adquirem o dom de ler pensamentos do sexo oposto; modificam sua conduta profissional e afetiva no desenvolvimento da narrativa; passam a trabalhar bem com o sexo oposto. Como podemos perceber pelos pontos levantados, vários deles referem-se à relação masculino *versus* feminino, tanto nos aspectos comportamentais, quanto nos profissionais.

A troca de gênero dos protagonistas faz com que o alvo da discriminação nas relações de trabalho também se modifique. Embora as relações de trabalho atualmente não sejam as mesmas da década de 2000, quando o primeiro filme foi lançado, a protagonista mulher e negra é inserida em um ambiente profissional no qual o domínio masculino ainda é muito forte – o mundo dos esportes, demonstrando que a luta das mulheres no mercado de trabalho ainda continua para se igualar aos homens em condições trabalho, ocupação de postos e salários. Vemos que Ali Davis também discrimina seu assistente gay, reproduzindo inicialmente estereótipos machistas do ambiente que a circunda. No entanto, se o dom de ouvir o pensamento do sexo oposto transformou Nick Marshall em um homem melhor, fazendo-o abandonar suas posições antigas nos aspectos afetivos e profissionais, o mesmo se dá com Ali Davis.

Mas em termos profissionais, Ali encontra-se do lado oposto ao de Nick, pois sofre com o peso de ter que vencer em uma estrutura que luta contra o seu sucesso, assim como Darcy Maguire no primeiro filme. Como vimos, nas firmas nas quais trabalhavam, ambas eram as únicas mulheres a ocupar um cargo mais alto na hierarquia empresarial. Se a possibilidade de equiparação de Nick com o sexo feminino acontece no local onde trabalha, pois como homem cabe a ele reconhecer a competência da mulher, em função

do *gender swap* não vemos o mesmo com a protagonista do segundo filme. Embora seja promovida, as mudanças sofridas pela personagem em função de seu dom, fazem com que ela compreenda que naquela firma altamente machista, sempre estaria tendo seu valor avaliado pelos padrões masculinos. O fato de a protagonista abrir uma nova empresa onde os indivíduos são valorizados pela competência, independentemente de seu gênero, se por um lado aponta para mudanças nas relações de trabalho entre homens e mulheres, por outro, mostra ainda para o espectador do texto fílmico as dificuldades que as mulheres encontram em uma estrutura trabalhista já consolidada, compreendida aqui tanto como a empresa em si (a agência), quanto a própria sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da perspectiva teórica da Linguística textual, procuramos analisar neste estudo como é abordada a problemática do feminino nas relações de trabalho em dois textos fílmicos: *Do que as mulheres gostam* (2000) e *Do que os homens gostam* (2019). A partir do fenômeno do *gender swap*, muito presente na cultura popular atual, analisamos tais relações a partir dos protagonistas das narrativas, que tiveram seu gênero trocado no novo filme.

As análises mostram que os dois filmes apresentam uma intertextualidade explícita e das semelhanças (KOCH, 1998), pois o texto fílmico de 2019 é um *remake* da obra de 2000 e ambos mantêm a mesma perspectiva argumentativa que, no caso do foco dado às nossas análises, mostram as dificuldades e a luta das mulheres para se equipararem aos homens no mercado de trabalho em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- BENTES, A. C. Linguística textual. In: MUSSALIN, F. ; BENTES, A. C. **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2001. p. 245-287.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.
- Do que as mulheres gostam**. Direção de Nancy Meyers. Produzido por Susan Cartsonis, Bruce Davey, Gina Matthews, Nancy Meyers e Matt William. Paramount Pictures, 2000. 1 DVD (127 min.)
- Do que os homens gostam**. Direção de Adam Shankman. Produzido por David McFadzean, James Lopez, Judd Payne, Taraji P. Henson, William Packer. Paramount Pictures, 2019. (117min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fjWZnPb3LwY>.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Trad. Susana Alexandria. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- KOCH, I. G. V. **O texto e a construção dos sentidos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1998.
- KOCH, I. G. V. TRAVAGLIA, L. C. **A coerência textual**. 18. ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- MUNDY, L. **O sexo mais rico: como uma geração de mulheres está transformando trabalho, amor e família**. Trad. Elvira Serapicos. São Paulo: Paralela, 2013.
- REIS, P. H. B. Adventure Time e o caso Natasha Allegri: apropriação de bens culturais, fan art e o novo ciclo produtivo televisão/internet. Ciberlegenda (UFF. Online), v. 27, p. 47-58, 2012.
- STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2003.
- PEREIRA, R. S. ; SANTOS, D. A. ; BORGES, W. A mulher no mercado de trabalho. II Jornada Internacional de Políticas Públicas. Mundializações e Estados Nacionais: a questão da emancipação e da soberania. São Luís: Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, 2005. Disponível em: <http://www.joinpp2013.ufma.br/jornadas/joinppII/pagina_PGPP/programa%C3%A7%C3%A3o/321waleska_Rosangela_Danielle.pdf>. Acesso em: 30 out. 2020.

“SOBRE OS AUTORES”

Aliquele Cristini da Silva

Mestranda em Estudos Linguísticos pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Professora de Língua Inglesa na Educação Básica Estadual de Ensino desde 2012. Graduada em Letras - Português e Inglês - pela Fecilcam, atual Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus Campo Mourão.

Ana Lúcia Dacome Bueno

Graduada em Ciências Sociais e Letras pela UEM, Mestre e doutoranda em Estudos do texto e do discurso pelo Programa de Pós-graduação em Letras – PLE, UEM.

Roselene de Fatima Coito

Docente na Universidade Estadual de Maringá (UEM), em Maringá, Paraná. Licenciada em Letras e graduada em Língua Portuguesa/Alemão, pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara (UNESP), obteve seu título de mestre em Estudos Literários, pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara (UNESP), e doutorado em Estudos Literários pela mesma universidade. Realizou o pós-doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales - Paris, sob a supervisão do Professor Doutor Roger Chartier, nos anos de 2008-2009. Sua experiência profissional abrange o ensino Fundamental,

Médio e Superior, em escolas públicas, particulares e de idiomas e parecerista em revistas científicas. Atua na área de Língua Portuguesa, além de cursos de extensão e de pós-graduação.

Anna Clara de Oliveira Carling

Graduada em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (Sinop/MT), mestranda em Estudos Linguísticos pela Universidade Estadual de Maringá e, desde que iniciou na pesquisa científica, desenvolve trabalhos sobre as mulheres, suas lutas, suas conquistas e, acima de tudo, suas resistências.

Marcieli Coelho

Graduada em Letras Português e suas Literaturas pela Universidade Estadual do Centro-oeste (UNICENTRO), mestra e doutoranda em Letras, na Universidade Estadual de Maringá (UEM), participa, ainda, como membro, do Grupo de Estudos em Análise do Discurso da UEM (GEDUEM). As pesquisas realizadas são desenvolvidas no campo teórico da Análise de Discurso Foucaultiano. Atua, também, como professora, na rede básica de ensino, no estado do Paraná.

Edson Carlos Romualdo

Graduado em Letras, fez seu mestrado e doutorado na área de Filologia e Linguística Portuguesa na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita filho – UNESP de Assis e seu pós-doutorado na UNICAMP. É Professor Associado da Universidade Estadual de Maringá (UEM), onde coordena o projeto de pesquisa interinstitu-

cional “Linguagem, mídia e novas tecnologias” e, atualmente, o projeto de extensão “Frida – uma vida animal na academia”. E-mail: ecromualdo@uol.com.br

Sônia Berveglieri

Graduada em Letras na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita filho – UNESP de Assis, sua especialização em Língua Portuguesa na Universidade Estadual de Londrina (UEL) e seu mestrado em Letras – área de concentração Estudos Linguísticos na Universidade Estadual de Maringá (UEM). Atualmente desenvolve seu doutoramento na UEM, é professora da Educação Básica II e participa do projeto interinstitucional “Linguagem, mídia e novas tecnologias”. E-mail: soniabervegliere@hotmail.com

Eliane Regina Crestani Tortola

Doutora e Mestre em Educação Física (PPG/UEM/UEL). Graduada em Educação Física pela Universidade Estadual de Maringá. Graduanda do curso de bacharelado em Filosofia (IFISP/UFPEL). Líder do Grupo de Pesquisa Corpo, Diversidade e Dança (COR-DI-DANÇA). Professora adjunta do Departamento de Ginástica e Saúde da Universidade Federal de Pelotas, área Dança, ritmo e movimento. Pesquisa corpo, dança, gênero e diversidade por meio dos estudos discursivos foucaultianos.

Elisângela Costa Consentino

Mestra em Estudos da Linguagem (UEL). Especialista em Língua Portuguesa e Literatura; Docência do Ensino Superior e Alfabetização e Letramento (ESAP). Graduada em Letras (UNIVALE). Sua pesquisa está voltada para o discurso sobre a imagem da mulher na sociedade, com base teórica na Análise de Discurso de linha francesa e na Semântica Argumentativa.

Karla Roberta Neumann

Doutoranda em Letras (UEM), mestra em Estudos da Linguagem (UEL), especialista em Alfabetização e Letramento (Faculdade Eficaz) e Docência no Ensino Superior (UNICESUMAR), graduada em Letras (UEM). Integrante do Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte (GPDISCMIÍDIA/CNPQ-UEM). Sua pesquisa envolve a análise do discurso meritocrático, do trabalho/trabalhador, com base na AD pecheutiana.

Talita Carla da Silva de Oliveira

Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (2018), Pós-graduação em Ensino Superior e Ensino de Jovens e adultos, pela Eficaz (2018), atualmente mestranda em Análise do Discurso pela Universidade Estadual de Maringá (2019/2020). Faz parte do Grupo de Estudos Políticos e Midiáticos (GEPOMI/UEM/CNPq).
Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/9608275459202407>
ID Lattes: 9608275459202407

Jéssica Akemi Kawano Ribeiro

Mestra em Ensino pela Universidade Estadual do Paraná. Discente de Letras/Inglês pela Universidade Estadual de Maringá. Membro do GPLEIADI.

Aline Rodrigues dos Santos

Professora e contadora de histórias. Doutoranda e Mestra na área de Estudos Linguísticos, linha de pesquisa: Estudos do Texto e do Discurso, pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Integra o grupo de pesquisa GPLEIADI. Graduada em Letras Português/Inglês pela UNESPAR, campus de Campo Mourão. Principais estudos envolvem a tríade análise do discurso (sob o procedimento arqueogenalógico em Michel Foucault), literatura infanto-juvenil e feminismos.

Bruna Plath Furtado

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, área de concentração dos Estudos Linguísticos e linha de pesquisa de Estudos do Texto e do Discurso. Atua como pesquisadora no Grupo de Pesquisa em Leitura e Análise do Discurso e Imagens (Gpleiad). Mestra em Letras, área de concentração dos Estudos Linguísticos e linha de pesquisa da Descrição Linguística, e Licenciada em Letras Português/Francês pela Universidade Estadual de Maringá. Possui experiência docente no Ensino Superior, tendo atuado principalmente nas áreas de Língua Portuguesa, Linguística e Ensino de Língua Portuguesa na Universidade Estadual do Paraná.

Sandro Adriano da Silva

Doutorando em Literatura (UFSC), na poesia de Dora Ferreira da Silva. Professor de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura na UNESPAR. Pai de Clarice e Foucault.

Texto e Contexto

EDITORA E LIVRARIA

Rua Eduardo Bonjean, 375 - Uvaranas
CEP 84032030 - Ponta Grossa - Paraná
(42) 988834226
textoecontexto.editora@gmail.com
www.textoecontextoeditora.com.br