

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

DANILO CORRÊA PINTO

**CORPO, DISCURSOS E CARNAVAL:
imagens do corpo feminino no desfile de escolas de samba do carnaval carioca**

Uberlândia – MG

Fevereiro/2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

DANILO CORRÊA PINTO

**CORPO, DISCURSOS E CARNAVAL:
imagens do corpo feminino no desfile de escolas de samba do carnaval carioca**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção de título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Área de Concentração: Estudos em Linguística e Análise do Discurso.

Linha de pesquisa: Linguagem, texto e discurso.

Orientadora: Profa. Dra. Simone Tiemi Hashiguti.

Agência Financiadora: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Uberlândia – MG

Fevereiro/2013

Danilo CORRÊA PINTO

CORPO, DISCURSOS E CARNAVAL:
imagens do corpo feminino no desfile de escolas de samba do carnaval carioca

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção de título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Área de Concentração: Estudos em Linguística e Análise do Discurso.

Linha de pesquisa: Linguagem, texto e discurso.

Uberlândia-MG, 28 de fevereiro de 2013.

Banca Examinadora
Titulares

Profª. Dra. Simone Tiemi Hashiguti
Instituto de Letras e Linguística – ILEEL
Universidade Federal de Uberlândia – UFU
(Orientadora)

Prof. Dr. Nilton Milanez
Programa de Pós-Graduação em Linguística – PPGLIN
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB

Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes
Instituto de Letras e Linguística – ILEEL
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Suplentes

Profª. Dra. Ivânia dos Santos Neves
Programa de Mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura
Universidade da Amazônia – UNAMA

Prof. Dr. William Mineo Tagata
Instituto de Letras e Linguística – ILEEL
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Às três mulheres da minha vida:
minha mãe
minha irmã
minha Nega

Para a minha orientadora

Se fosse o caso, escreveria um livro para agradecer a essa pessoa que me ensinou, acima de tudo, ser um homem melhor.

À professora Simone Tiemi Hashiguti, eu deixo meus sinceros agradecimentos e meu carinho por vários motivos: sua paciência, seus abraços, seu sorriso, sua confiança, seu desabafo, seu receio, sua alegria, suas indicações, suas críticas e contribuições, seus conselhos de vida e de amor, suas histórias acadêmicas, sua escuta, suas caronas, seus projetos e eventos, seu respeito, sua criatividade, amizade e aposta em meu percurso de pesquisa.

O lado bom de executar uma pesquisa tão complexa, para falar de carnaval e corpo, é saber que, ao seu lado, há uma professora que te mostra os caminhos, os perigos desse percurso e os frutos que dele você pode colher. Não voltaria no tempo e não mudaria nada; faria isso somente se fosse para ser acolhido mais uma vez por ela, como eu fui, em meados de 2008.

Sob orientação da professora Simone Tiemi Hashiguti, aprendi que um dos pressupostos básicos para realizarmos uma pesquisa é a dedicação e o amor para com ela. É preciso amar o que fazemos, estudamos e aquilo que pesquisamos e, de fato, é isso que eu sinto.

Obrigado por ser tão humana e respeitar, entre tantas desventuras, as ideias dos outros. Foi por essa aposta que, hoje, deixo neste texto o resultado de um percurso árduo, mas significativa para a minha vida de estudante e pesquisador.

Para finalizar, estendo um singelo poema que um dia fiz e dediquei à minha querida orientadora:

*Um anjo caiu do céu!
Bobo quem não viu!
Iluminado quem o abraçou.*

*E assim o anjo sorriu e disse:
– Arigatô!*

*Anjo de olhos puxadinhos
Encanta a vida em quadrinhos
e traz*

mil e uma histórias para contar.

Agradeço

A todos os orixás e aos santos que me dão axé e muita energia positiva para seguir em frente.

À minha mamãe, Maria Helena Corrêa Pinto, por acreditar em mim, por me acolher e por ser a melhor mãe do mundo.

Ao meu papai, Antonio Ferreira Pinto, por ter me ensinado o valor do respeito e da humildade.

À minha irmã, Xênia Corrêa Pinto, por ser minha amiga, meu amor, minha respiração e inspiração, minhas crenças, minha tatuagem e escuta e por aceitar minhas loucuras e meus anseios. Nela deposito todos os meus amores; é o meu motivo maior de ainda insistir em continuar.

À minha tia, Amélia Contieiro de Oliveira, por ter sido minha primeira aluna, nessa aventura no reino das línguas e da linguagem.

À minha melhor amiga, Lígia Soares Sene (minha Neguinha), pelo amor, por estar em mim, por transcender tudo o que de bom já aconteceu em minha vida. Por ser a ruiva mais ruiva do mundo. Por quem me faço poeta. Por quem danço e canto. Por quem as palavras se tornam infinitas. Por quem o tempo é mais companheiro. Por quem viver vale a pena. Por quem me aceita como eu sou. Por quem eu amo.

Aos meus amigos de percurso acadêmico, Diogo Gomes Novaes, Carla Érica Oliveira Ferreira, Alessandra Rodrigues Santos Brandes, Mariana Rafaela Batista Silva Peixoto e Adriana Alves (Doida), pelas angústias, pelos cafés, pelas risadas e viagens, pelos eventos, pela saudade.

Aos colegas do Mestrado e do Doutorado do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL), pelo apoio e pelas discussões teóricas.

À minha amiga Lily Marinho, por ter me ensinado as etiquetas acadêmicas.

À Isaura, por cuidar e organizar minha vida.

Aos meus amigos do Teatro, sem distinção, por me fazer sonhar.

Aos meus filhotes, Frank e Pingo, pelas brincadeiras, lambidas e pelo carinho.

À Casa Verde, lugar onde fiz morada e fiz inesquecíveis amigos.

Ao mestre Sérgio Ricardo Rodrigues, por me ensinar carnaval e por me ajudar com o *corpus* da pesquisa.

À Universidade Federal de Uberlândia, em particular ao Instituto de Letras e Linguística e ao PPGEL, onde fiz amigos, aprendi, conheci o mundo acadêmico e respirei sonhos e expectativas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos de Mestrado.

À secretária do PPGEL, Tainah, pela paciência e disposição em ajudar.

Aos professores doutores Nilton Milanez, Cleudemar Alves Fernandes, Ivânia Neves e William Mineo Tagata, pela leitura e pela contribuição a esta pesquisa.

À professora doutora Cláudia Wanderley, pelas importantes ressalvas para este trabalho no momento do Exame de Qualificação da dissertação.

Aos amigos da arte, da música e da minha vida que, de uma forma ou de outra, auxiliaram nos meus objetivos. Sou um pouco de cada um.

A todos(as) vocês, meu muito obrigado e arrasem sempre!

*Hoje é Carnaval
Vem se encontrar, chegou a hora
Vamos recordar e ver também o bumbum de fora*

(GRES Caprichosos de Pilares, 2005)

RESUMO

Este trabalho se filia à disciplina Análise do Discurso Francesa com vistas a analisar os sentidos construídos para o corpo da mulher nas imagens de desfiles das escolas de samba do carnaval carioca, produzidas e veiculadas pelo discurso da mídia. Compreendemos que o corpo é uma materialidade simbólica que pode, por sua visibilidade e pela injunção no/pelo discurso, ter diferentes sentidos, por exemplo, um tipo de feminino, tal qual exploraremos neste estudo. A análise traz algumas imagens midiáticas produzidas pela Revista Manchete e pela Rede Globo de Televisão sobre a festa carnavalesca brasileira, mais especificamente os desfiles de escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro. Essas imagens, em seus recortes da festa, fazem circular um imaginário de corpo feminino que tende a ser tomado como estereótipo nacional em alguns discursos. Entendemos que há diferentes maneiras de significar o corpo ao longo da história da humanidade a partir das inscrições dos sujeitos em diferentes discursos, como o do carnaval, por exemplo, e existem variadas relações interpessoais que se estabelecem a partir de sua presença ou ausência no nível do que é opticamente apreensível. Dessa forma, apontamos que (1) as imagens veiculadas por algumas mídias sobre o corpo da mulher, principalmente nos desfiles de escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, produzem um sentido de feminino pelo efeito metonímico das imagens, tanto para o carnaval brasileiro quanto para um sentido de brasilidade; e (2) as imagens desses corpos são recortes que se constituem por discursos outros e funcionam para regularizar os tipos de corpos que podem (discursivamente) representar o carnaval de desfiles de escolas de samba. O percurso de análise (3) discorre também sobre a ideia de *regularidade enunciativa das/nas imagens*, pois tal funcionamento possibilita a docilização, regularização e organização dos corpos de mulheres construídos como femininos presentes nas imagens, na tentativa de fechar uma rede de sentidos. Portanto, essa *regularidade enunciativa das/nas imagens* produz sentidos que aproximam a festa carnavalesca no Brasil da corporalidade feminina.

Palavras-chave: análise do discurso, corpo feminino, carnaval, escola de samba, mídia, regularidade enunciativa.

ABSTRACT

This research proposes a discursive analysis of the meanings that are constructed for the female body in the images of parades from Rio de Janeiro's samba schools during the Carnival holiday as they are produced and broadcasted by media discourse. We comprehend that the body is a symbolic materiality that may have different meanings such as a feminine type, which we are going to explore in this research, by its visibility and the injunction in/by discourse. The analysis brings some media images produced by the magazine entitled *Manchete* and by Rede Globo TV channel on Brazilian Carnival, especially the parades of Rio de Janeiro's samba schools. These images help create an imaginary female body which tends to be taken as a national stereotype in some discourses. We understand that there are different ways to speak of the body throughout the History of mankind via the subjective identifications in different discourses, such as the discourse of Brazilian Carnival itself, as well as there are diverse interpersonal relationships that are established from the presence or absence of the body, at the level that is optically apprehensible. Thereby, we believe that (1) the images conveyed by some medias about the female body, especially in the parades of samba schools of Rio de Janeiro city, produce some feminine sense by the paraphrastic effect of the images, both for the Brazilian carnival and for a Brazilianness sense; and (2) these body images are snippets constituted by discourses which work to regularize the body types that may (discursively) represent the parades of samba schools' in Carnival. The analysis (3) also points out to the idea of an *enunciative regularity of/in the images*, because the language practices enable the docilization, regularization and organization of women bodies framed as a certain sense of female in the images. Therefore, this *enunciative regularity of/in the images* produces senses that approximate the Brazilian Carnival party of a female corporeality sense.

Keywords: discourse analysis, female body, carnival, samba school, media, enunciative regularity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pintura de René Magritte – Clarividência (1936).....	30
Figura 2 - Traje típico do Carnaval de Veneza.....	43
Figura 3 - Dia de Entrudo – Jean Baptiste Debret.....	56
Figura 4 - Pintura de Bonfanti Maurizio (2007).....	60
Figura 5 - A lição de anatomia do Dr, Nicolas Tulp – Rembrandt (1632).....	65
Foto 1 - Desfile da GRES Portela (2012).....	14
Foto 2 - Rancho carnavalesco da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX	57
Foto 3 - Joseph Carey Merrick – o homem-elefante	67
Foto 4 - Elenco do filme <i>Freaks</i>	67
Foto 5 - Atriz Juliana Paes, rainha de bateria da GRES Unidos do Viradouro (2007)	89
Foto 6 - Viviane Araújo: musa e presença constante no desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro.....	125
Foto 7 - Vista panorâmica do Sambódromo da cidade do Rio de Janeiro – Avenida Marquês de Sapucaí.....	130
Imagem A - Capa da Revista Manchete (1980)	92, 135
Imagem B - Capa da Revista Manchete (1981).....	93, 135
Imagem C - Capa da Revista Manchete (1983).....	94, 135
Imagem D - Capa da Revista Manchete (1984a).....	95, 135
Imagem E - Capa da Revista Manchete (1984b).....	95, 135
Imagem F - Capa da Revista Manchete (1985).....	97, 135
Imagem G - Capa da Revista Manchete (1986)	97, 136
Imagem H - Capa da Revista Manchete (1987)	98, 136
Imagem I - Capa da Revista Manchete (1988).....	99, 136
Imagem J - Capa da Revista Manchete (1989).....	100, 136
Imagem K - Capa da Revista Manchete (1990)	102, 136
Imagem L - Capa da Revista Manchete (1991).....	102, 136
Imagem M - Capa da Revista Manchete (1992).....	103, 137
Imagem N - Capa da Revista Manchete (1993a).....	104, 137
Imagem O - Capa da Revista Manchete (1993b)	104, 137
Imagem P - Capa da Revista Manchete (1994).....	105, 137

Imagem Q - Capa da Revista Manchete (2000)	106, 137
Imagem R - Capa da Revista Manchete (2004).....	107, 137
Imagem S - Capa da Revista Manchete (2005)	108, 138
Imagem T - Capa da Revista Manchete (2006).....	109, 138
Imagem U - Capa da Revista Manchete (2007)	110, 138
Imagem V - Capa da Revista Manchete (2008)	111, 138
Imagem W - Globeleza (1993)	112, 138
Imagem X - Globeleza (2000).....	114, 138
Imagem Y - Globeleza (2002).....	115, 139
Imagem Z - Globeleza (2005)	116, 139
Quadro 1 - Parte 1 da primeira tela exibida na busca por imagens sobre “carneval no Brasil” em site de busca	18
Quadro 2 - Parte 2 da primeira tela exibida na busca por imagens sobre “carneval no Brasil” em site de busca	19
Quadro 3 - Parte 3 da primeira tela exibida na busca por imagens sobre “carneval no Brasil” em site de busca	19
Quadro 4 - Parte 1 da primeira tela exibida na busca por imagens sobre “carneval no Brasil” em site de busca	20
Quadro 5 - Parte 2 da primeira tela exibida na busca por imagens sobre “carneval no Brasil” em site de busca	21
Quadro 6 - Parte 3 da primeira tela exibida na busca por imagens sobre “carneval no Brasil” em site de busca	21
Quadro 7 - Parte 4 da primeira tela exibida na busca por imagens sobre “carneval no Brasil” em site de busca	22

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD: Análise do Discurso

FDs: Formações Discursivas

GRES: Grêmio Recreativo Escola de Samba

LIESA: Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 – DA FILIAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA	31
CAPÍTULO 2 – UMA HISTÓRIA DO CARNAVAL NO BRASIL.....	44
2.1 Da Europa ao Brasil: Carnaval à vista!.....	45
2.2 O carnaval brasileiro: um espetáculo para o mundo.....	54
CAPÍTULO 3 – UMA HISTÓRIA DO CORPO	61
3.1 O corpo como objeto de análise.....	62
3.2 Para o corpo brasileiro e para o corpo no Brasil: uma história pelo outro	70
3.3 O corpo feminino.....	74
3.4 O corpo negro brasileiro: surge a mulata.....	81
3.5 O corpo e a mídia.....	85
CAPÍTULO 4 – UMA ANÁLISE DISCURSIVA DAS IMAGENS DOS CORPOS FEMININOS DO DESFILE DE ESCOLAS DE SAMBA DO CARNAVAL CARIOCA	90
4.1 Edição de carnaval: capas da Revista Manchete	91
4.2 “Na tela da TV, no meio desse povo, a gente vai se ver...”: <i>Globeleza</i>	111
4.3 Regularidade enunciativa das/nas imagens	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131
ANEXOS	135



Foto 1 - Desfile da GRES Portela (2012).

INTRODUÇÃO

*Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval (Oswald de Andrade)*¹.

Na célebre frase de Oswald de Andrade, destacada na epígrafe, há a incidência de dois movimentos presentes e constituintes da cultura brasileira. São eles: o processo de catequização, ocorrido no século XVI, quando os jesuítas portugueses “ensinaram” ao gentio o modo de vida europeu, bem como sua crença; e o Carnaval, festa tipicamente europeia, mas que se renova e se desenvolve de maneira peculiar em território brasileiro. É a festa carnavalesca que, *a priori*, nos interessa como um acontecimento perpassado por diferentes sentidos e, concomitantemente, um lugar para análises e pesquisas.

Respeitando os ideais artísticos predominantes no Modernismo brasileiro, a frase é parte do manifesto antropófago que resume, em linhas gerais, aquilo que os modernistas da Semana de 1922 buscavam em sua arte: um *redescobrimento* do Brasil, uma crítica ao país que ainda insistia em seguir padrões europeus, tanto social quanto artisticamente. Pensavam no carnaval, embora de raízes europeias, como um lugar de manifestação da *brasilidade*², do movimento de antropofagia, da deglutição e da transgressão da cultura, trazendo resultados devidamente brasileiros.

A arte modernista brasileira deu embasamento para questões mais apuradas sobre a “legítima” brasilidade, tema que não é o foco deste estudo, mas que inicia uma reflexão e um caminho para a análise ora proposta. Não nos debruçaremos sobre o movimento modernista brasileiro, mas destacamos que a preocupação estampada em seus manifestos e obras dialoga com a relação país-cultura. A forma como o modernismo “capturou” a cultura brasileira e, conseqüentemente, citou o carnaval, nos mostra, de maneira implícita,

¹ Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**, ano I, maio 1928. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade>>. Acesso: 12 out. 2012.

² Tomamos esse termo como sinônimo de *características próprias*, isto é, aquilo que faria das manifestações brasileiras tipicamente brasileiras e não decorrentes de influências alheias. Apesar de sabermos da impossibilidade de tal realização, devido aos discursos fundadores que construíram sentidos para o país, a antropofagia defendida pelos modernistas brasileiros foi pertinente para a construção de uma ideia sobre o que é brasileiro, ou seja, a brasilidade. Iniciada com o Manifesto Antropófago, assinado por Oswald de Andrade, a Revista de Antropofagia foi radical na defesa da “brasilidade” em todos os sentidos: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo”. “Tupi or not tupi, that is the question”. “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. ANDRADE, O. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**, ano I, maio 1928. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade>>. Acesso: 12 out. 2012.

um olhar diferenciado e uma preocupação artística e social sobre a relação entre a nação e a festividade carnavalesca.

Vemos nesta dissertação um espaço para explicitarmos os sentidos produzidos no que tange aos movimentos artísticos culturais do povo brasileiro, destacando o carnaval como exemplo de expressão máxima presente em alguns imaginários coletivos e na memória social³. Afinal, tal expressividade popular diz sobre lugar e povo específicos e, ao tomar essa festa como fonte de análise, se faz necessário apontar para suas relações com outros setores da cultura e, principalmente, com a história de formação do Brasil.

Na epígrafe em destaque, é possível depreender o aspecto carnavalesco e brincalhão que alguns discursos criaram para o povo brasileiro, rotulando-o e demarcando-o em imaginários específicos e, por vezes, preconceituosos.

Um dos rótulos que mais nos caracteriza enquanto um povo alegre e descontraído, generalizando as características do sujeito brasileiro, é o que define o Brasil como o *país do carnaval*⁴. É bem verdade que tal festa ocorre nas cinco regiões do país e que, por extensão geográfica e variedades de festejos, caberia, sim, o rótulo mencionado; todavia, justamente por acreditarmos que tal generalização afeta uns, e não outros, que nos empenhamos em entender o funcionamento discursivo que cria essa possibilidade de rotulação para com a relação Brasil e carnaval.

O Brasil no/pelo carnaval é dito e inscrito em discursos que constroem o sentido de um país do carnaval, tal qual olhado e adjetivado pelo outro, estrangeiro, que desde o princípio de nossa história, como os períodos coloniais e imperiais, nos diz (e nos lê) por seus saberes e valores.

³ Entendemos o termo memória social (coletiva) a partir de Davallon (1999, p. 25-26), que destaca: “Uma primeira constatação se impõe imediatamente: para que haja memória, é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, que ele deixe o domínio da insignificância. É preciso que ele conserve uma força a fim de poder posteriormente fazer impressão. Porque é essa possibilidade de fazer impressão que o termo ‘lembança’ evoca na linguagem corrente [...] Uma segunda constatação complementa a primeira: lembrar um acontecimento ou um saber não é forçosamente mobilizar e fazer jogar uma memória social. Há necessidade de que o acontecimento lembrado reencontre sua vivacidade; e sobretudo, é preciso que ele seja reconstruído a partir de dados e de noções comuns aos diferentes membros da comunidade social. Esse fundo comum, essa dimensão intersubjetiva e sobretudo grupal entre eu e os outros especifica, diz-nos Halbwachs, a memória coletiva [...] Estas duas constatações convidam a salientar o caráter paradoxal da memória coletiva: sua capacidade de conservar o passado e sua fragilidade devida ao fato de que o que é vivo na consciência do grupo desaparecerá com os membros deste último [...] Halbwachs pode assim opor a memória coletiva à histórica, o ‘foco da tradição’ ao ‘quadro dos acontecimentos’, a ‘lembança’ (corrente de pensamento contínua no seio do grupo social) ao ‘conhecimento’ (descontínuo e exterior ao próprio grupo). Em compensação, a história resiste ao tempo; o que não pode a memória”.

⁴ Segundo Pereira de Queiroz (1992, p. 12), “[...] enquanto na Europa e na América Ibérica o Carnaval se associava a determinadas regiões e mesmo a algumas pequenas aglomerações urbanas, no Brasil sempre foi encontrado em todos os povoados e cidades. Seu sucesso crescente tornou-o uma das imagens marcantes nacionais: ‘país do Carnaval’ é um dos atributos de que o povo se orgulha”.

Como exemplo da presença do outro em nossa formação, e considerando um caminho para iniciarmos a análise, no final do século XV, a carta de Pero Vaz de Caminha sobre a descoberta da nova terra, e, posteriormente (século XVI), os relatos de catequização, bem como de organização e colonização do território brasileiro em posse das leis portuguesas, nos permitem afirmar que a presença do olhar europeu foi fundante ao descrever os corpos e costumes dos nativos. Amantino (2011, p. 15) destaca parte desse processo de descrição da nova terra:

Abril de 1500. Parte dos homens que estavam na esquadra de Cabral e desembarcaram nas terras avistadas surpreendeu-se com a natureza exuberante que se estendia por toda a parte. Tudo era diferente do que estavam acostumados e vários foram os estranhamentos relatados na carta feita por Pero Vaz de Caminha ao rei português. A contar pelo número de vezes em que o escrivão fez referências aos corpos indígenas, este parece ter sido um dos mais impactantes. Apesar do espanto pela nudez, acreditaram que seria um corpo sem pecado, porque tais seres não conheciam a maldade. Chegaram a essa rápida conclusão apenas observando seus corpos e comportamentos.

Nessa citação, para incitarmos a reflexão, percebemos que o corpo do indígena se tornou objeto de atenção dos colonizadores pelo que reconheceram ser uma nudez. A nudez e o corpo “brasileiro”, como veremos no decorrer deste estudo, são tomados como objeto de discursos ao longo da história do Brasil, constituindo um ideal de corpo que aqui se esperaria encontrar. Acreditamos que esse ideal de corpo se inscreve nas práticas carnavalescas que repetem os dizeres outros fundadores⁵, de certa forma, e uma memória⁶ que possibilita a regularização de sentidos para os corpos.

Por essa via, a natureza exuberante e a presença do corpo sem muitas vestes serão uma tônica nas manifestações de carnaval de escolas de samba do Rio de Janeiro⁷, como uma repetição dessa descrição.

A relação com o olhar do outro, do turista, do expectador e consumidor do carnaval,

⁵ Trataremos tais dizeres como aqueles que pertencem a um discurso fundador do país, tal qual proposto por Orlandi (2003) e que serão explorados nas próximas páginas.

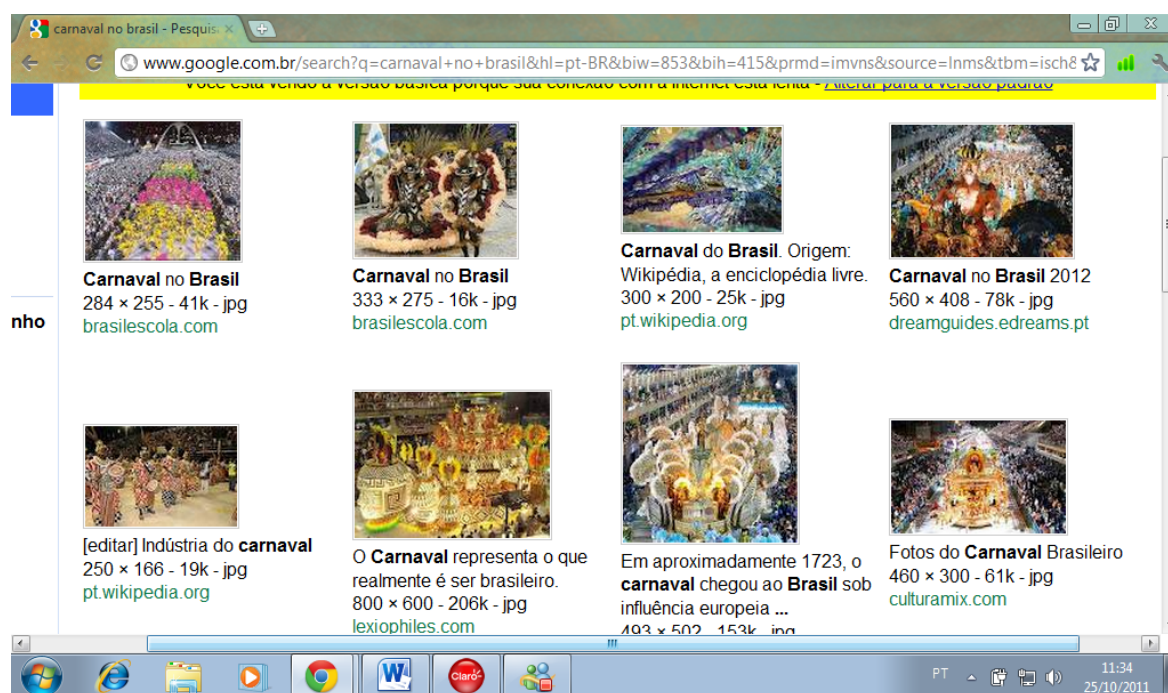
⁶ Tomamos essa memória como discursiva, isto é, aquilo que, numa prática discursiva, retoma um já-dito (ou não-dito) sobre determinado acontecimento, regularizando sentidos e constituindo sujeitos. Esse conceito será melhor abordado na fundamentação teórica e na análise do *corpus* desta dissertação.

⁷ O carnaval de escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro é o acontecimento ao qual este trabalho se debruça, pois, em alguns discursos, tal festividade é caracterizada como sinônimo de carnaval no Brasil; por isso escolhemos esse tipo de manifestação carnavalesca, e não outra. Voltaremos a discutir essa festa no decorrer do estudo.

promove a constituição do sentido de produto a ser vendido e consumido. Assim, a festa que seria uma manifestação cultural e *identitária* local ganha traços de indústria e, como tal, responde pelos desejos de consumo das imagens que circulam por ela e sobre ela.

O carnaval do desfile carioca é a materialização da indústria da imagem pela imagem, da produção que constitui o expectador e, ao mesmo tempo, se constitui pela sua presença; uma indústria que vende e veicula imagens de celebridades e de corpos que dançam, desfilam, representam um sentido de carnaval e de festa, para o deleite do olhar.

Uma breve mirada em materiais de divulgação (fotos de revistas e jornais online, sites e vídeos) desse carnaval permite ver como, ao mesmo tempo em que há as alegorias, a grandiosidade de fantasias e carros alegóricos, existe a possibilidade de visualizarmos a exposição dos corpos e, nesse caso, de mulheres. Uma pesquisa rápida com o termo “carnaval no Brasil”, por exemplo, num dos sites de busca mais utilizados no mundo⁸, nos permitiu encontrar as seguintes imagens:



Quadro 1 - Parte 1 da primeira tela exibida na busca por imagens sobre “carnaval no Brasil” em site de busca.

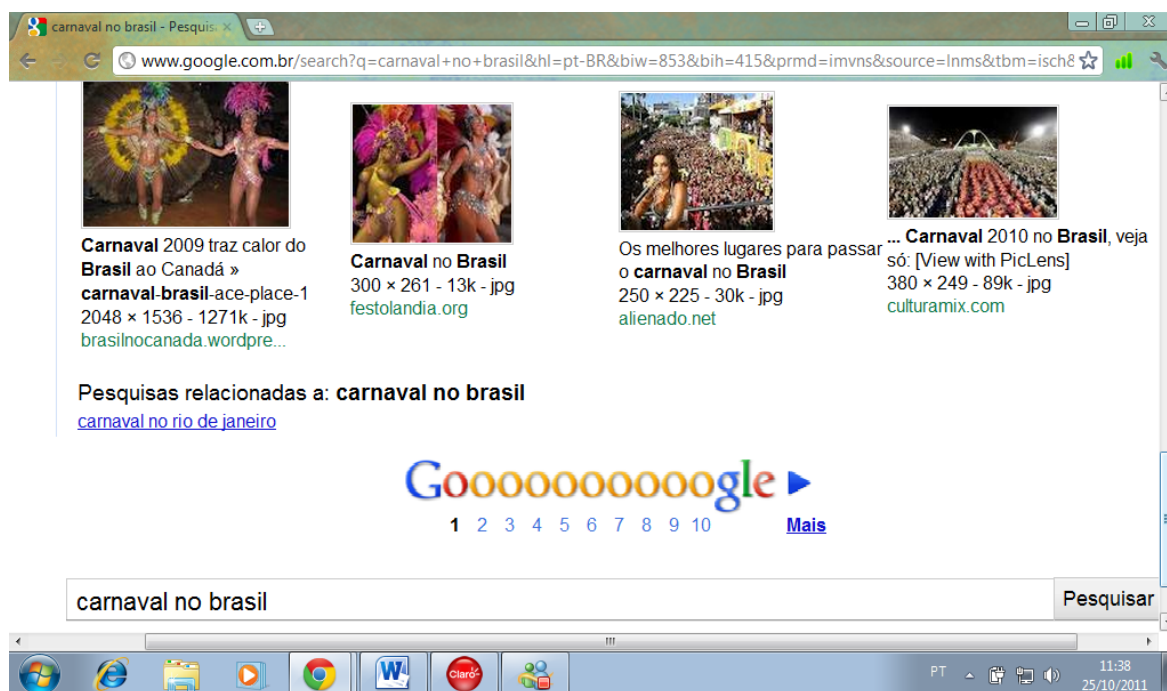
Fonte: Elaboração do autor.

⁸ Site <<http://www.google.com.br>>, acesso em 25 out. 2011, às 11h34, horário de Brasília.



Quadro 2 - Parte 2 da primeira tela exibida na busca por imagens na internet sobre “carnaval no Brasil”

Fonte: Elaboração do autor.



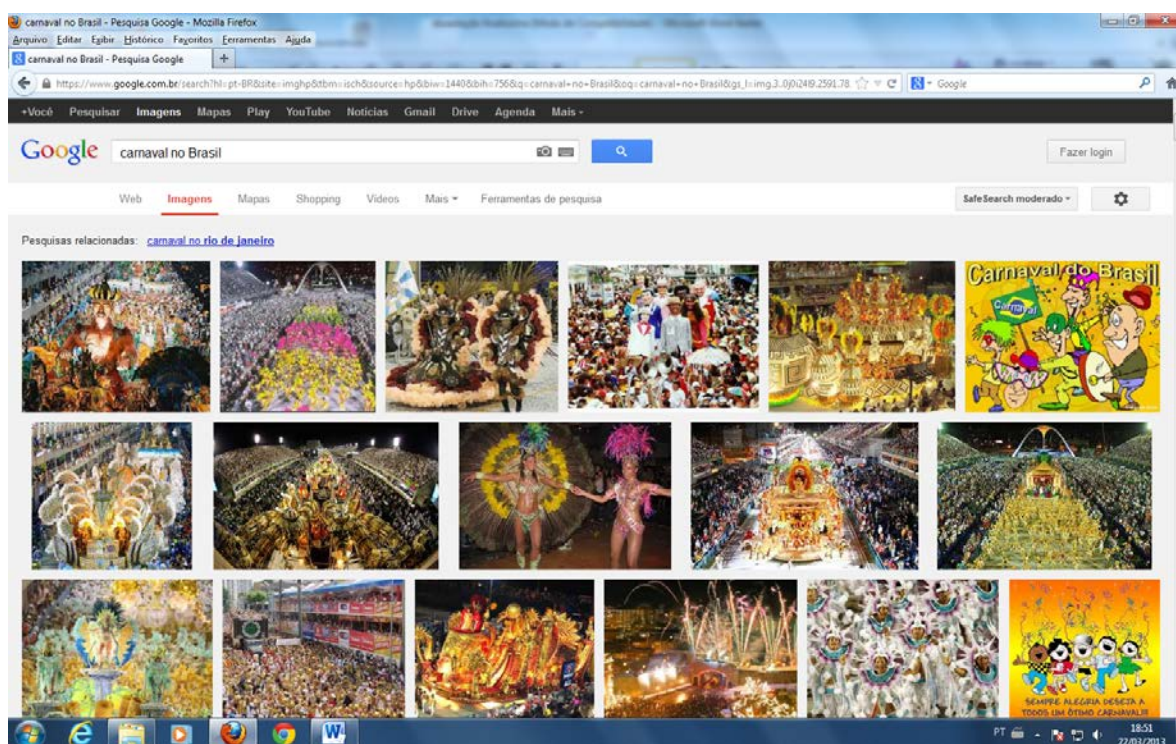
Quadro 3 - Parte 3 da primeira tela exibida na busca por imagens na internet sobre “carnaval no Brasil”

Fonte: Elaboração do autor.

Como é possível observar na sequência de quadros, e considerando que são exibidas pelo site de busca as fotos mais acessadas em primeiro lugar como critério de seleção para associação com os termos buscados, sobressaem as fantasias mais trabalhadas, com riqueza de detalhes e os corpos de mulheres que são passistas ou que saem em carros alegóricos nas escolas de samba; são corpos com fantasias que permitem que seus corpos fiquem mais expostos. Essa possibilidade, entretanto, é agenciada no desfile de carnaval ou no período pré-carnaval, e não em outro momento qualquer.

Para intensificar a justificativa, voltamos ao site de busca e, repetindo a pesquisa⁹, obtivemos novas imagens e outras, repetidas, mas ainda possuindo a mesma regularidade sobre o carnaval no Brasil. Observamos a incidência das imagens que *resumem* o último carnaval realizado (2013) e nas quais os corpos femininos são destaques; há a presença das celebridades, seja em camarotes, trios elétricos ou na própria avenida; os carros alegóricos e as alas dos desfiles de escolas de samba.

Outros tipos de carnaval no Brasil são relatados nas figuras, porém, a grande emergência de imagens com mulheres e desfiles de escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro se configura com maior frequência que as demais. Para nós, isso é efeito do próprio funcionamento discursivo de uma memória de representação¹⁰ sobre o carnaval no país. Vejamos:

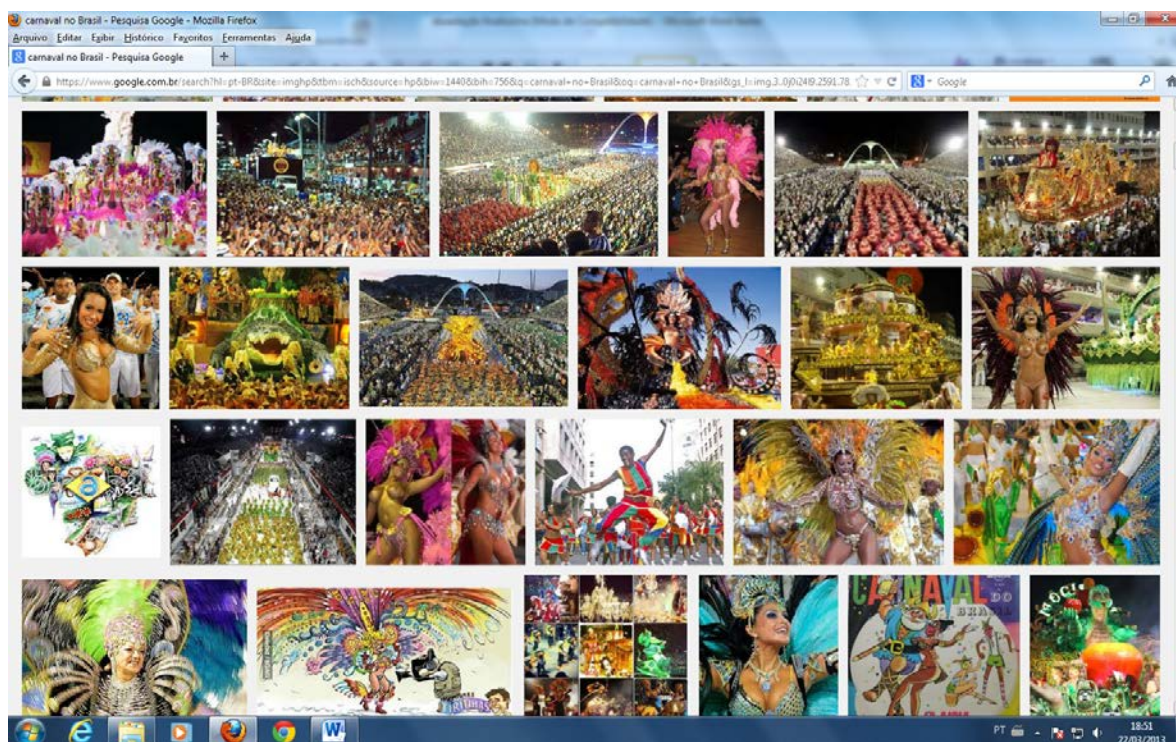


⁹ Site <<http://www.google.com.br>>, acesso em 22 mar. 2013, 18h50, horário de Brasília.

¹⁰ A esse respeito, conferir HASHIGUTI, 2008.

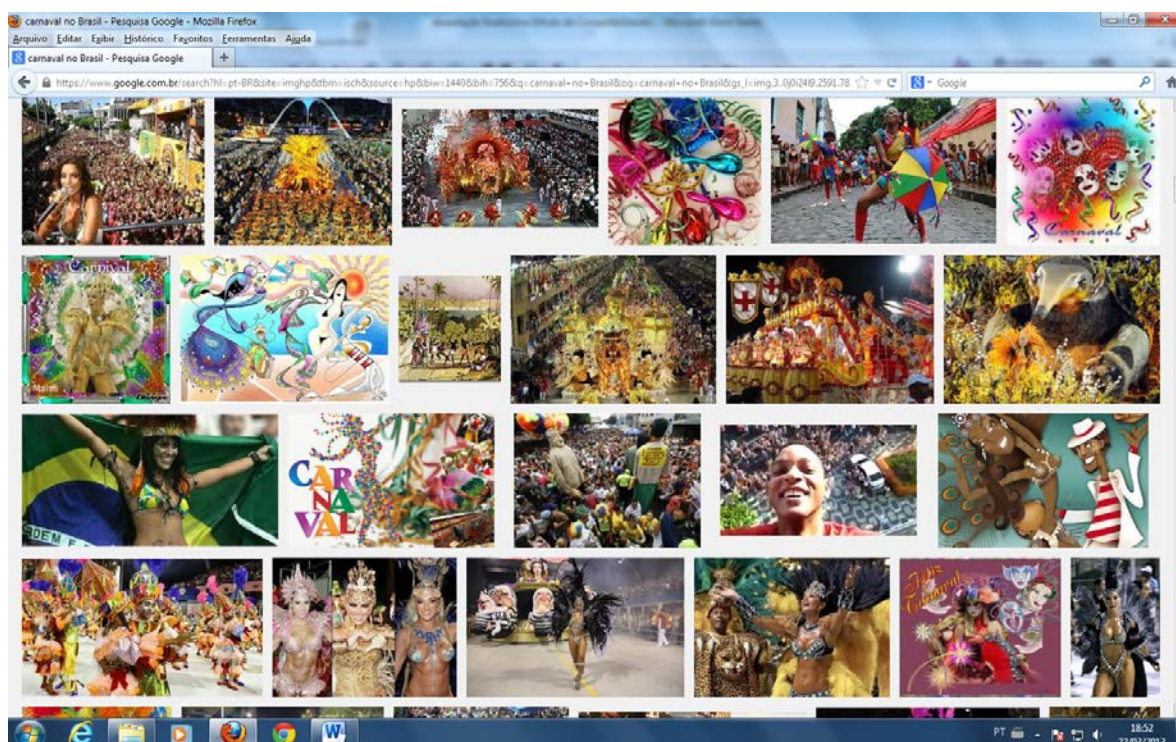
Quadro 4 - Parte 1 da primeira tela exibida na busca por imagens sobre “carnaval no Brasil” em site de busca

Fonte: Elaboração do autor.



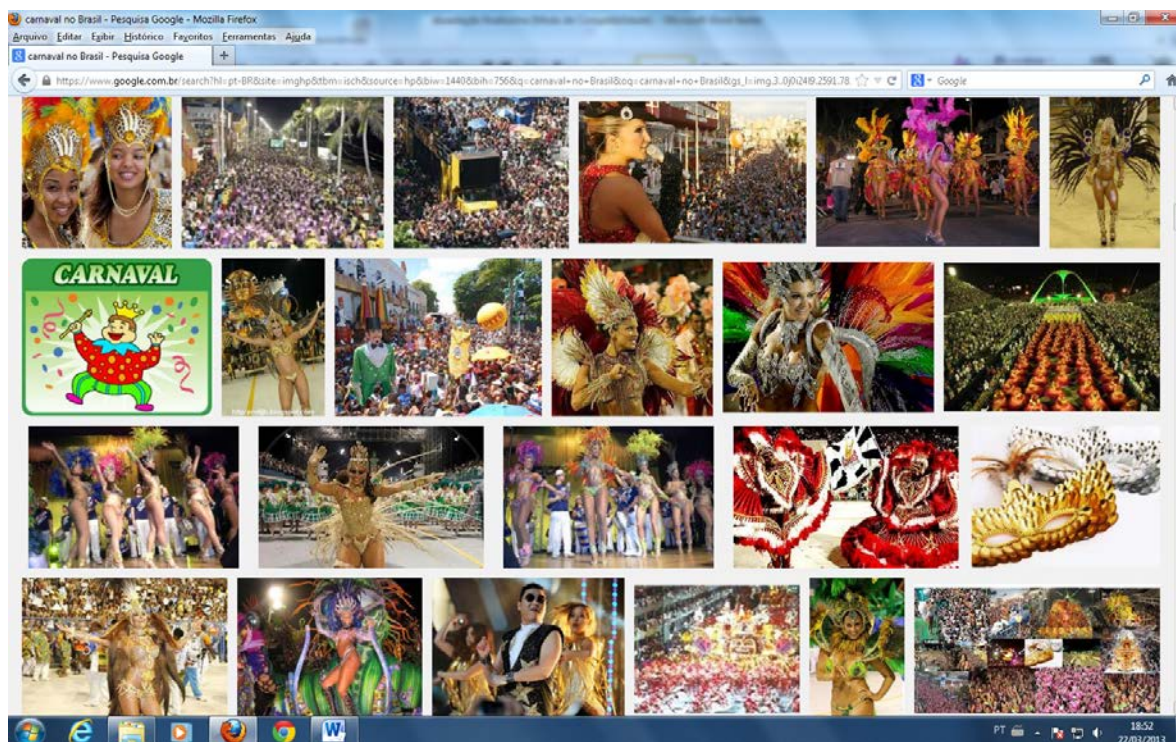
Quadro 5 - Parte 2 da primeira tela exibida na busca por imagens sobre “carnaval no Brasil” em site de busca

Fonte: Elaboração do autor.



Quadro 6 - Parte 3 da primeira tela exibida na busca por imagens sobre “carnaval no Brasil” em site de busca

Fonte: Elaboração do autor.



Quadro 7 - Parte 4 da primeira tela exibida na busca por imagens sobre “carnaval no Brasil” em site de busca

Fonte: Elaboração do autor.

A partir dessa busca na internet, percebemos que sentidos são produzidos pela interpretação nas imagens do desfile de escolas de samba carioca e que corpos são afetados por esses sentidos, além de serem tomados como objeto de circulação e identificação dos indivíduos que acessam tais imagens.

Esse acesso às imagens permite, em determinados discursos, como mencionamos, a criação de rótulos para o Brasil, por exemplo, o rótulo de *país do carnaval*, que o posiciona num lugar diferenciado em relação aos outros países. Por sua extensão e diversidade cultural, o país apresenta carnavais heterogêneos¹¹ e se destaca em relação àqueles em que a festa também acontece; no entanto, tais celebrações carnavalescas possuem proporções menores e geograficamente delimitadas, como em Nova Orleans, nos EUA; em Nice e Marselha, na França; em Colônia, na Alemanha; e em Veneza e Nápoli, na Itália.

¹¹ Temos os desfiles de blocos e trios elétricos em Salvador/BA, as marchinhas de Ouro Preto/MG e o frevo e o maracatu de Recife/Olinda/PE. No entanto, tais “carnavais”, diante do *consumismo* da mídia, perdem holofotes para os espetáculos dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

No Brasil, após séculos de história e implementação dos valores europeus, como a própria maneira de se fazer carnaval, a festa carnavalesca sofreu várias mudanças. Uma delas foi o surgimento das escolas de samba nos morros da cidade do Rio de Janeiro. Destacando a comunidade e os sambistas, essas agremiações revolucionaram o carnaval no país, tanto artisticamente quanto politicamente, pois em algumas delas, os recursos captados para a produção do carnaval advinham dos patronos com filiação ao jogo do bicho. Essa concepção se deu, de maneira mais explícita, até a década de 1990, mas isso não significa que hoje a relação entre escolas de samba e seus patronos seja diferente, apesar de a captação de recursos financeiros ser realizada por meio de patrocínios e de leis federais, estaduais e municipais de apoio à cultura e ao turismo.

As escolas de samba desceram o morro carioca e ganharam visibilidade no mundo. Várias delas, com a ajuda da mídia e de outros meios de comunicação, como a *internet*, fizeram do mundo do samba, um mundo de negócios; um *show business* que, durante o ano, movimenta milhões de reais.

Pensamos, portanto, que ao mencionarmos Carnaval no Brasil (ou carnaval brasileiro), a maioria das referências que se cria é sobre os desfiles das escolas de samba cariocas, uma vez que eles são destaques da mídia, antes e durante o período da festividade no país, e são internacionalmente famosos, como pudemos visualizar nas imagens recolhidas do site de busca.

As imagens que são produzidas dessa festa (e para ela) abrem espaço para constituir uma representação mercadológica que posiciona o Brasil num lugar de destaque em relação a várias comemorações carnavalescas ao redor do globo e do território brasileiro.

Essa intensidade com que os desfiles das escolas de samba do carnaval carioca ganha o olhar do outro proporciona dizeres e rótulos como o que apontamos anteriormente. Além disso, possibilita afirmações mais pautadas no saber científico, como Araújo (2003, s/p.) observa no dizer de dois sociólogos de Sorbonne, após assistirem os desfiles de 1980:

Um povo que consegue este milagre de organização que é o desfile de cada uma das escolas, sem quaisquer elementos coercitivos de punibilidade, é um povo que sinaliza uma revolução organizacional. A primeira da história da humanidade estribada no prazer do canto e da dança. Ou seja, um povo que assim é capaz de se organizar será um povo a dar uma contribuição essencial para a paz mundial no próximo milênio.

É fato que os desfiles das escolas de samba do carnaval carioca, tanto na concepção quanto na execução, mudaram significativamente nos últimos anos, principalmente com a

noção de lucro e comercialização proporcionada por tal festividade. Além disso, a contribuição essencial para a paz mundial fica a critério de outros estudos e de estatísticas que possam comprovar a citação acima. O interessante para nós é a noção de organização e dedicação para com essa festa, que nasceu nos morros cariocas, em meados do século XX, com características populares e que ganhou as ruas, as avenidas e a mídia.

As escolas de samba, em resposta ao carnaval da elite carioca que minimizava o carnaval popular na década de 1920, ganharam espaço ao longo dos anos e passaram a ser expressão de alegria e festividade na cidade fluminense. Cavalcanti (1994, p.22-23) destaca que

as escolas de samba surgiram no Rio de Janeiro por volta de 1920. A crônica do carnaval descreve o cenário então existente na cidade de forma nitidamente estratificada: a cada camada social, um grupo carnavalesco, uma forma particular de brincar o carnaval. As Grandes Sociedades, nascidas na segunda metade do século XIX, desfilavam com enredos de crítica social e política apresentados ao som de óperas, com luxuosas fantasias e carros alegóricos e eram organizadas pelas camadas sociais mais ricas. Os Ranchos, surgidos em fins do século XIX, desfilavam também com um enredo, fantasias e carros alegóricos ao som de sua marcha característica e eram organizados pela pequena burguesia urbana. Os Blocos, forma menos estruturada, abrigavam grupos cujas bases situavam-se nas áreas de moradia das camadas mais pobres da população, os morros e subúrbios cariocas. O surgimento das escolas de samba veio desorganizar essas distinções.

O desfile de escolas de samba com organização, competição e funcionamento tanto artístico quanto social, se transforma num acontecimento pertinente para produção e circulação de sentidos, sejam eles políticos, sociais, artísticos e históricos. Nesse acontecimento, focamos o corpo da mulher e os sentidos construídos para a materialidade que ocupa a avenida, a mídia e o imaginário social.

Diante disso, o corpo da mulher é alçado pelo olhar do outro e posicionado na história por sentidos que podem caracterizar – em um movimento metonímico – o carnaval à presença feminina. Como havíamos notado, a história do Brasil passa pela interpelação do outro, e isso recaiu sobre os próprios corpos que *contaram* e foram *contados* na história. Tal interpelação também vale para a formação do carnaval brasileiro que, consequentemente, se inspirou e foi constituído a partir das festividades europeias e, mais tarde, exibiu elementos da miscigenação com a cultura africana.

Hoje, no princípio do século XXI, como a proporção consumista adquirida pelos desfiles de escolas de samba, que ganha o sobrenome de “maior espetáculo da terra”, é de

extrema valia para os cofres particulares e públicos, as empresas e a elite carioca se interessam e são seduzidas por esse espaço de canto, teatro, dança e arte, muito diferente do que ocorria em meados do século XX, quando as escolas de samba e o carnaval popular viviam uma intensa guerra política e social com o carnaval da elite (bailes mascarados), que se dizia o verdadeiro carnaval da cidade do Rio de Janeiro. Como vemos, esse parâmetro tem mudado ultimamente, embora os bailes luxuosos e as reuniões carnavalescas burguesas ainda sobrevivam diante do impacto causado pelo desfile das escolas de samba.

Outro fato pertinente e que merece destaque é que a Avenida Marquês de Sapucaí, onde ocorrem os desfiles, a partir da década de 1980¹², ganhou destaque televisivo e, de certa forma, isso contribuiu para a espetacularização e o consumo dos desfiles, tanto em território nacional quanto internacional. As redes televisivas Manchete e Globo desempenharam esse papel de transmissão dos desfiles com o pioneirismo da primeira. Entretanto, logo a Rede Globo de Televisão obteve os direitos de transmissão, principalmente com a falência da Rede Manchete, e hoje não só transmite os desfiles para o mundo todo, como influencia na organização e execução dessas festividades, sendo parceira da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA).

Mitos e lendas sobre a influência da Rede Globo nos desfiles correm a avenida toda, permitindo as contestações de resultados e vitórias de escolas de samba que, de certa forma, seriam apadrinhadas pela empresa. Assim, a presença da mídia nesse acontecimento e a maneira como ela o aborda é pertinente para a produção e circulação de sentidos, seja pela materialidade verbal quanto pela não-verbal.

Como mencionamos acima, o carnaval na forma dos desfiles de escolas de samba é, para nós, um acontecimento perpassado por discursos; e as imagens produzidas pela mídia são constituintes de sentidos e imaginários para a festa, associando tais sentidos ao corpo da mulher que desfila na passarela do samba.

Algumas imagens produzidas pela mídia são fotografias que, após o trabalho de edição, ganham as capas de revistas e a *internet*. Para Barthes (1984, p. 13), “[...] o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. A afirmação desse autor aponta para o momento único materializado pela fotografia, mas não para o que são os movimentos de repetição ou

¹² O primeiro desfile na “nova casa do samba” aconteceu em 1984. Antes da Marquês de Sapucaí, projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, os desfiles ocorreram na Praça Onze – berço do samba –, na Avenida Rio Branco e, posteriormente, na Avenida Presidente Vargas. Hoje, a Marquês de Sapucaí é conhecida como Passarela do Samba, Avenida ou Sambódromo.

deslocamento de sentidos que elas podem despertar na memória do sujeito que as interpreta. Barthes (Idem, p. 21) observa que

[...] tecnicamente, a fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico.

Dialogando com Barthes, diríamos ainda que há um terceiro processo: o último é da ordem da subjetividade, ou seja, da posição discursiva do sujeito que capta tal imagem e a reproduz de acordo com sua interpelação em/por discursos. A mídia é esse lugar de produção de sentidos e, para as imagens que circulam durante o carnaval de desfiles de escolas de samba, há um mecanismo de funcionamento pelo discurso midiático.

O agenciamento dessas imagens na produção visual, histórica e cultural de um grupo ou de uma comunidade específicos se dá por meio de técnicas de comercialização que levam ao consumo das imagens. Estas, por sua vez, são produzidas e ditas por alguém¹³ que as legitima por sua visibilidade nacional (a festa é exibida em horário nobre pela principal emissora de televisão brasileira e tem reportagens garantidas nos jornais e revistas brasileiras mais vendidas) e internacional (a festa é também noticiada em jornais e sites estrangeiros). Além de sua projeção internacional, as imagens do carnaval dos desfiles cariocas são uma indústria economicamente relevante para a cidade do Rio de Janeiro, pois atraem milhares de turistas todos os anos, os quais acessam imagens veiculadas na internet sobre a festa carnavalesca.

Após essa explanação, na qual destacamos a relação Brasil e carnaval, bem como os desfiles de escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro e sua ascensão à mídia, por meio das imagens produzidas e circuladas no âmbito nacional e internacional, vale ratificar que esta dissertação aborda os desfiles de escolas de samba do grupo especial da referida cidade. Partiremos da análise dos sentidos possibilitados pelo discurso da mídia, ressaltando os ditos e não-ditos (memória discursiva), ou visíveis ou invisíveis, no caso das imagens, para esse tipo de festa, e que constroem uma representação imaginária sobre o Brasil por meio do corpo que desfila, especialmente o da mulher.

Nosso objetivo, com esse recorte, é discutir o corpo feminino veiculado pela mídia e compreender melhor, dentro da teoria discursiva, os processos de produção de sentido para o corpo. Com isso, a partir da disciplina Análise do Discurso, destacando os trabalhos

¹³ Tomamos este alguém como uma posição discursiva, isto é, um sujeito que dela enuncia.

de Michel Pêcheux, Michel Foucault, Jean-Jacques Courtine, Eni Orlandi e Maria do Rosário Gregolin, nos posicionamos de um lugar teoricamente específico e lançamos para os corpos o olhar da história e de sua relação com a linguagem, o que transcende as conclusões óbvias e de caráter generalizante.

Ao partir da teoria do discurso, compreendemos que o corpo é uma materialidade simbólica que pode – por sua visibilidade, possibilidade interpretativa e interpelação dos sujeitos no discurso – produzir sentidos diversos, uma vez que, conforme Hashiguti (2008) “[...] há diferentes identificações sociais em movimento no discurso, bem como em diferentes discursos, diferentes são as formas de olhar os corpos e posicioná-los”.

Consideramos três hipóteses para a nossa análise: a primeira parte do pressuposto de que as imagens veiculadas pelas mídias sobre o corpo da mulher no carnaval, principalmente no que refere aos desfiles de escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, dizem de um sentido possível para o feminino no carnaval brasileiro. Ou seja, o corpo feminino no/do carnaval é fortemente significado através dos recortes visuais (fotografias, ângulos e focos das filmagens) dados pela mídia televisa e impressa, ao mesmo tempo em que a presença maciça desse corpo em tais mídias ajuda a constituir um determinado sentido de feminino para o carnaval carioca e brasileiro.

Além disso, consideramos, na segunda hipótese, que as imagens dos corpos são regularizadas pelo discurso da mídia que, por sua vez, se constitui de discursos outros (discursos religioso, estético-sexual e do carnaval). Dessas duas hipóteses chegamos a uma terceira, que sustenta a ideia de que o efeito de sentido sobre o corpo feminino no/do desfile de escolas de samba ocorre por meio de um mecanismo de funcionamento discursivo, o que chamamos de *regularidade enunciativa das/nas imagens*. Isso faz com que o funcionamento do discurso da mídia nas imagens com corpos femininos se aproxime de uma regularização, organização e docilização desses corpos.

Assim, a escolha das imagens desses corpos pela mídia, para ser mais visível que outros, provoca efeitos nos próprios corpos femininos e nos discursos sobre o carnaval carioca e brasileiro, possibilitando associações dessa festa com um sentido de corporalidade¹⁴ feminina.

Pela vastidão de imagens sobre o carnaval do Rio de Janeiro, o *corpus* de pesquisa é constituído por um recorte que diz respeito às imagens da mídia de desfiles das escolas

¹⁴ Para Hashiguti (2008), a corporalidade difere de corporificação e corporeidade que são conceitos, por exemplo, utilizados no campo das Artes. Corporalidade aqui se entende como o sentido produzido a partir de um gesto de interpretação no/pelo discurso que apreende formas de constituição de um corpo em presença virtual, isto é, um corpo imaginarizado.

de samba carioca – destacando as décadas de 1980, 1990 e 2000 – veiculadas pela Revista Manchete, que sempre deu destaque para o carnaval dessas agremiações¹⁵ e a imagens televisivas da personagem *Globeleza*, da Rede Globo de Televisão, que aparece nas vinhetas do canal que funcionam como chamadas para o período de transmissões dos desfiles, dando ênfase de 1993 a 2003. A Revista Manchete e a TV Globo sempre deram atenção especial, em forma de edições de programas especiais, ao tipo de carnaval ora analisado, e contam com grande número de leitores e expectadores.

Nosso *corpus* é composto por 26 (vinte e seis) imagens, sendo 22 (vinte e duas) das capas da Revista Manchete e 4 (quatro), da *Globeleza*¹⁶. Vale ressaltar que a Revista Manchete, com suas edições especiais sobre o carnaval, lançava, na maioria dos anos, três edições ou mais sobre o carnaval carioca e, também, sobre essa festividade no Brasil, focando principalmente o eixo Rio-São Paulo. Até a edição dos anos 2000, geralmente, três números compunham a edição especial do Carnaval, sendo uma lançada dias antes da folia, a outra bem após o término dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, enfatizando as escolas ou a escola que teve maior destaque na avenida e, por fim, havia a edição que cobria os desfiles das campeãs, enfatizando as personagens ilustres e o luxo das fantasias que estiveram presentes no desfile.

Como parte complementar do *corpus*, e para efeito de comparação, analisaremos 4 (quatro) imagens da *Globeleza* que se tornou ícone da cultura de massa e elemento participativo no carnaval brasileiro. Sua visibilidade se dá por meio da Rede Globo de Televisão, emissora que vem destacando e transmitindo os desfiles durante os últimos 25 (vinte e cinco) anos.

O interesse pelas imagens que compõem o nosso *corpus* se dá, primeiro, pelo fato de a presença da vinheta da *Globeleza* marcar visualmente um período e um sentido de carnaval a partir da maior emissora televisa brasileira e, segundo, pela Revista Manchete ter sido um marco na cobertura da folia do desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro, o qual fora ilustrado com um ensaio, intitulado *O melhor do carnaval*, pelo jornalista Carlos

¹⁵ A Revista Manchete foi criada em 1952 por Adolpho Bloch e, segundo Brasil (2008), “[...] foi inspirada na revista francesa Paris Match que tinha como característica, assim como a revista Manchete, as grandes fotos das capas. A revista Manchete circulava o ano todo e com assuntos variados, mas com grande destaque para os assuntos que envolviam as celebridades. Com problemas de gerenciamento do grupo Bloch, a revista parou de circular nos anos 2000 após interferência judicial, no entanto, a partir de 2004 e sob nova direção, a revista voltou a circular somente no período do carnaval carioca, dando destaque, principalmente, nos desfiles das escolas de samba” (Fonte: Ubiratan Brasil, jornalista o Estado de São Paulo, nov. 2008). Em 2009, mais uma vez, a Revista Manchete fez a edição especial sobre o carnaval e não mais circulou, até então.

¹⁶ As imagens que compõem o *corpus* de análise estão anexas.

Heitor Cony, publicado em 10 de março de 2011, no jornal Folha de São Paulo:

Pinço um trecho da crônica que o Artur Xexéo publicou ontem no jornal 'O Globo': 'Se estivéssemos no tempo em que se conhecia o Carnaval pela cobertura da revista 'Manchete', certamente o King Kong seria um dos maiores destaques'. Lembrei imediatamente de uma frase do meu amigo, o editor Alfredo Machado, da Record: 'O melhor Carnaval do mundo não é o do Rio, é o Carnaval da 'Manchete'. Poucas vezes, na história da imprensa mundial, o binômio forma-conteúdo conseguiu expressão melhor e mais entusiástica. A edição era disputada a tapa nas bancas, esgotava-se no final do dia com os preços de capa aumentados pelos próprios jornaleiros, que, para atrair fregueses, abriam as páginas duplas na vertical. Era difícil resistir a Monique Evans, Luma de Oliveira, Roberta Close, escancaradas, em tamanho família, parecendo vivas e em cores, prometendo um miolo igual e até melhor.

Esta dissertação está dividida em 6 (seis) partes, a contar pela Introdução, na qual discorremos sobre as hipóteses de pesquisa, bem como o objeto de análise, ressaltando alguns aspectos relevantes para o entendimento do estudo. Trabalhamos com linguagem, discurso e produção de sentidos e, dessa forma, o Capítulo 1 apresenta os aspectos da pesquisa relativos à filiação teórica e à metodologia presente na análise, de onde costuramos teoricamente para analisar as imagens dos corpos de mulheres nos desfiles de escolas de samba. O Capítulo 2 traz algumas leituras acerca da formação histórica do carnaval, pois é a partir das imagens dos corpos femininos produzidas pela mídia, nesse acontecimento, que efetuamos nossa análise. Enquanto isso, o Capítulo 3 aborda a história sobre o corpo e mostra como essa materialidade virou objeto de estudos, principalmente no século XX. Nesse capítulo, também destacamos a história do corpo no Brasil, dando ênfase aos discursos que interpelaram o corpo feminino ao longo da formação e constituição do povo brasileiro.

Após a descrição da história do carnaval, bem como do nosso objeto de pesquisa apresentaremos, no Capítulo 4, as análises discursivas, nas quais buscamos confrontar as teorias e encontrar possíveis respostas para as hipóteses lançadas. Para finalizar esta dissertação, mesmo sabendo da impossibilidade de completude – pois esta é uma das possíveis leituras sobre as imagens dos corpos femininos no carnaval –, apresentamos a conclusão que, como todo desfile de carnaval, almeja transgredir a avenida e alçar novos enredos.

Figura 1 - Pintura de René Magritte – Clarividência (1936).

CAPÍTULO 1 – DA FILIAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (FOUCAULT, 1999, p. 12).

A Análise do Discurso nasceu em território francês numa época em que Capitalismo e Socialismo disputavam espaço e ideias (década de 1960). Desse lugar, o trabalho de Michel Pêcheux se destaca e traz grande contribuição para as análises de textos produzidos no período em destaque, principalmente aqueles com finalidade política. Filósofo e leitor assíduo de Karl Marx e Louis Althusser, Pêcheux se preocupou, entre tantas reflexões produzidas por ele, com questões relacionadas à linguagem; questões que eram refletidas pela maneira como os sentidos eram produzidos e não apenas o quê. Assim, com leituras sobre Psicanálise, Linguística e o Materialismo Histórico, Pêcheux propôs um mecanismo de análise dos discursos. Nascia, portanto, a disciplina Análise do Discurso.

Michel Pêcheux, a partir de um questionamento crítico sobre a Linguística (Pêcheux, 1975/1988), concebe que o estudo do discurso exige uma ruptura epistemológica que o coloque em um outro terreno, em que intervêm questões teóricas relativas à ideologia e ao sujeito. De acordo com o autor, a Linguística saussuriana, fundada sobre a dicotomia língua/fala permitiu a constituição da Fonologia, da Morfologia e da Sintaxe, mas não foi suficiente para permitir a constituição da Semântica, lugar das contradições da linguística. Para ele, o sentido, objeto da Semântica, escapa às abordagens de uma linguística da língua, já que a significação não pode ser sistematicamente apreendida. Propõe, então, ao invés de uma semântica linguística, uma semântica do discurso (Pêcheux, 1975/1988), lugar teórico em que as condições sócio-históricas de produção de um discurso são tomadas como constitutivas de suas significações (MUSSALIM, 2004, p. 82).

Pensar as condições sócio-históricas de produção de um discurso nos permite questionar as maneiras de se interpretar os sentidos produzidos para as materialidades presentes numa sociedade: a Análise do Discurso¹⁷ se configura como uma disciplina de interpretação; não de caráter descritivista, e sim de preocupação com a constituição,

¹⁷ A partir deste ponto, a sigla AD será utilizada para se referir à Análise do Discurso.

circulação e repetição dos sentidos. Orlandi (2009, p. 9) ressalta que é pertinente

[...] problematizar as maneiras de ler, levar o sujeito falante ou o leitor a se colocarem questões sobre o que produzem e o que ouvem nas diferentes manifestações da linguagem. Perceber que não podemos estar sujeitos à linguagem, aos seus equívocos, sua opacidade. Saber que não há neutralidade nem mesmo no uso mais aparentemente cotidiano dos signos. A entrada no simbólico é irremediável e permanente: estamos comprometidos com os sentidos e o político. Não temos como não interpretar. Isso, que é contribuição da análise de discurso, nos coloca em estado de reflexão e, sem cairmos na ilusão de sermos conscientes de tudo, permite-nos ao menos sermos capazes de uma relação menos ingênua com a linguagem.

Os sentidos produzidos na relação sujeito-linguagem são historicamente determinados e discursivamente construídos. Dessa forma, há um mecanismo de produção de sentidos via memória discursiva que é condição para produzir discursos que, conseqüentemente, interpelam o sujeito – são tais conceitos dessa disciplina, *a priori*, que percorrerão nossa análise. Neles compreendemos os sentidos e suas movências, bem como suas cristalizações e permanência, dentro de uma interpretação no/pelo discurso. Em destaque, Orlandi (2009, p. 10) ressalta que

[...] paralelamente, se, de um lado, há imprevisibilidade na relação do sujeito com o sentido, da linguagem com o mundo, toda formação social, no entanto, tem formas de controle da interpretação, que são historicamente determinadas: há modos de se interpretar, não é todo mundo que pode interpretar de acordo com sua vontade, há especialistas, há um corpo social a quem se delegam poderes de interpretar (logo de “atribuir” sentidos), tais como o juiz, o professor, o advogado, o padre, etc. Os sentidos estão sempre “administrados”, não estão soltos. Diante de qualquer fato, de qualquer objeto simbólico somos instados a interpretar, havendo uma injunção a interpretar. Ao falar, interpretamos. Mas, ao mesmo tempo, os sentidos parecem já estar sempre lá.

Assim, tomamos a análise discursiva, conforme Orlandi (2009), como um procedimento que visa compreender como um objeto simbólico (o corpo), na sua relação com os discursos, produz sentidos. Queremos intensificar, também, a importância do discurso para a afirmação de tal proposta, ou seja, é no corpo que o discurso se materializa.

Pêcheux vê o discurso como o lugar específico para a constituição da AD, isto é, um campo de estudos sobre o sentido. “O *discurso* me parece um verdadeiro nó. Não é jamais um objeto primeiro ou empírico. É o lugar teórico em que se imbricam literalmente todas suas grandes questões sobre a língua, a história, o sujeito” (MALDIDIER, 2003).

Além disso, pensando a semântica do discurso como um espaço teórico imbricado de condições histórico-ideológicas, o discurso passa a ser o lugar de materialização da ideologia dos sujeitos: na abordagem de sujeito, língua e história, pensando em instâncias constitutivas, a AD trabalha com a materialização da ideologia no discurso, e assim, o discurso passa ser o lugar onde habitam questões relativas à ideologia e ao sujeito.

Nesse entremeio, a AD trata do sentido na relação com a história, e ele está além da estrutura das palavras ou de qualquer outra materialidade simbólica, uma vez que o sentido será determinado pela formação discursiva na qual o sujeito se constitui como posição discursiva em seu gesto de interpretação. Desse lugar, observamos a relação intrínseca entre o discurso e a história/ideologia, ao pensarmos que o sujeito do discurso não detém o sentido, mas é efeito deste, como posição.

O conceito de discurso não se equipara à noção de fala de Saussure, nem se confunde ao sentido de que entre dois falantes seria possível haver uma transmissão direta de sentidos: “O discurso tem sua regularidade, tem seu funcionamento que é possível apreender se não opomos o social e o histórico, o sistema e a realização, o subjetivo ao objetivo, o processo ao produto” (ORLANDI, 2009, p. 22). Juntamente com o conceito de discurso, trazemos os conceitos de formação e memória discursiva, que nos auxiliam na compreensão dos processos de produção de sentidos.

Pêcheux e Foucault trabalharam com os conceitos de Formação Discursiva (FD) e, de certa forma, a maneira de compreendê-la se distancia entre os autores, mas ambos mencionam o funcionamento de regras que constituem uma FD. Courtine (2009) aponta tal conceito em 1969, com Michel Foucault e sua arqueologia do saber, lugar no qual questiona as condições históricas e discursivas que se produz e se configura num saber. Doravante, Michel Pêcheux extrai o termo FD do qual a AD se reapropria e que, no Brasil, se configura como conceito primordial nos trabalhos de Orlandi (2009) a partir de sua releitura dos termos pecheutianos. Segundo Orlandi (Idem, p. 43),

[...] a noção de formação discursiva, ainda que polêmica, é básica na Análise de Discurso, pois permite compreender o processo de produção dos sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista a possibilidade de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso. A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito.

Aquilo que determina o que pode ou não ser dito numa configuração histórica dada

é parte do sistema de regras que rege a FD. Para Pêcheux, tal sistema é crivado pela ideologia, pensando sua relação com o discurso, o qual é tomado como configurado numa “existência material”; logo, a ideologia possui o mesmo caráter constitutivo, segundo esse autor.

Na leitura e releitura que Courtine (2009) realiza dos filósofos Pêcheux e Foucault, ele ressalta a importância do primeiro para a constituição do campo de análise dos discursos e do segundo que, embora não tinha sido inscrito em tal campo, aborda o discurso como um conjunto de enunciados que se inscrevem numa FD. Vale dizer que, para Foucault (2012, p. 47),

[...] no caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* – evitando, assim, palavras demasiado carregadas de condições e consequências, inadequadas, aliás, para designar semelhante dispersão, tais como “ciência”, ou “ideologia”, ou “teoria”, ou “domínio de objetividade”. Chamaremos de *regras de formação* as condições a que estão submetidos os elementos dessa repartição (objetos, modalidade de enunciação, conceitos, escolhas temáticas). As regras de formação são condições de existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada repartição discursiva.

Desse lugar, Courtine (2009) se volta para os presentes filósofos e articula daí o conceito de memória discursiva, dando mais ênfase ao funcionamento do discurso e das FDs e, antes, ressalta o interdiscurso e sua forma constitutiva dessas FDs. Courtine (2009, p. 99-100) destaca:

Diremos que é no interdiscurso de uma FD, como articulação contraditória de FD e de formações ideológicas, que se constitui o *domínio do saber* próprio a esta FD. A contradição é exclusiva, constitutiva das FD: os objetos ou elementos do saber aí se formam. O domínio de saber de uma FD funciona como um princípio de aceitabilidade discursiva para um conjunto de formulações (determina “o que pode e deve ser dito”), assim como um princípio de exclusão (determina “o que não pode/não deve ser dito”). Ele realiza, assim, o fechamento de FD, delimitando seu interior (o conjunto dos elementos do saber) de ser exterior (o conjunto dos elementos que não pertencem ao saber da FD); esse fechamento, entretanto, é fundamentalmente instável: não consiste num limite traçado, de uma vez por todas, mas se inscreve entre diversas FD como *uma fronteira que se desloca*, em razão dos jogos da luta ideológica, nas transformações da conjuntura histórica de uma dada formação social. Para nós, o interdiscurso de uma FD deve ser

pensado como um processo de *reconfiguração incessante* no qual o saber de uma FD é levado, em razão das posições ideológicas que esta FD representa em uma conjuntura determinada, a incorporar elementos pré-construídos produzidos no exterior de si mesmo, a depois produzir sua redefinição ou volta; a igualmente suscitar a lembrança de seus próprios elementos, a organizar sua repetição, mas também, eventualmente, a provocar seu apagamento, esquecimento ou mesmo sua denegação. O interdiscurso de uma FD, como instância de formação/repetição/transformação dos elementos do saber dessa FD, pode ser apreendido como o que regula o deslocamento de suas fronteiras.

Ao resumir a articulação entre os conceitos levantados, vemos que a FD determina o olhar que o sujeito histórico lança para as materialidades. Dessa forma, esse conceito muito contribui, pois no jogo de análise há posições e ideologias que cerceiam a constituição dos sentidos. O olhar que lançamos para o carnaval é discursivamente constituído, fazendo com que a memória discursiva para esse tipo de festividade seja *acionada* quando nos deparamos com os sentidos que são produzidos – numa determinada FD – para essa festividade específica.

A propósito da noção de memória discursiva, conceito tão abordado nos estudos em AD no Brasil, se faz necessário dizer da autoria de Jean-Jacques Courtine ao formulá-lo. Com isso, ele deu margem para o entendimento do próprio funcionamento discursivo e da constituição do sujeito histórico-ideológico. Diz Courtine (2009, p. 105-106) que

[...] o que entendemos pelo termo “memória discursiva” é distinto de toda memorização psicológica do tipo daquela cuja medida cronométrica os psicolinguistas se dedicam a produzir (assim, para utilizar um exemplo recente, o trabalho de Kintsch e Van Dijk (1975) sobre os processos cognitivos implicados na memória dos textos). A noção de memória discursiva diz respeito à *existência histórica do enunciado* no interior de práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos; ela visa o que Foucault (1971, p. 24) levanta a propósito dos textos religiosos, jurídicos, literários, científicos, “discursos que originam um certo número de novos atos, de palavras que os retomam, os transformam ou falam deles, enfim, os discursos que indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda a dizer” [...] é então, exatamente, a relação entre interdiscurso e intradiscorso que se representa neste particular efeito discursivo, por ocasião do qual uma formulação-origem retorna na atualidade de uma “conjuntura discursiva”, e que designamos como efeito de memória.

Dessa forma, relacionamos os pontos em comum de Pêcheux, Foucault e Courtine com a explanação de Orlandi (2009, p. 31) que, de maneira sintética, aborda que a memória

[...] tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra.

Uma memória possível é aquela que diz sobre o corpo. Como vimos, a descrição da terra descoberta pelos tripulantes dos navios europeus e, mais especificamente, pela carta de Caminha, é um sentido produzido de determinada posição e formação discursivas (séculos XV e XVI, Europa, Grandes Navegações, Predomínio da Visão Teocentrista etc.) que possibilitaram a constituição de um imaginário sobre o corpo e a nudez no Brasil. Pensamos nisso como um funcionamento dos discursos fundadores e da memória discursiva.

Como compreendemos, o olhar e o dizer do outro, colonizador, são fundadores dos sentidos para o corpo brasileiro e suas práticas de linguagem. Como explica Orlandi (2003, p. 7), o discurso fundador é um tipo de discurso que funciona como “[...] referência básica no imaginário constitutivo do país”, relacionada ao próprio acontecimento de ser ou se tornar país, às práticas discursivas e aos processos de repetição e deslocamento de sentidos que fundam uma memória e um imaginário de identidade social: “[...] o fundador busca a notoriedade e a possibilidade de criar um lugar na história, um lugar particular. Lugar que rompe no fio da história para reorganizar os gestos de interpretação” (Idem, p. 16).

Esses discursos naturalizam características olhadas e ditas pelo outro, colonizador, como nos casos explorados pela autora, dos mitos do Eldorado, das Amazonas, e em textos literários como o *Diálogo da conversão do gentio*, de Manoel da Nóbrega, que dizem da riqueza da terra, dos corpos femininos, da preguiça e dos maus costumes aqui encontrados. O caráter fundador é o de ruptura, na história, de um sítio de significância, de uma autoria fundadora que instaura uma discursividade. O olhar/dizer fundador, no nosso caso, é o que faz visível, e desejável ao olhar, com sentido de brasilidade: o corpo feminino, com poucas vestes, sem pudor¹⁸.

A partir dos conceitos aqui explorados, percebe-se que diferentes são os olhares que simbolizam as materialidades e, pela AD, podemos compreender o funcionamento de linguagem imbricado numa leitura, num processo de interpretação.

Cabe apontar que a tradição das análises, na teoria discursiva, é de *corpora*

¹⁸ Compreendemos que também Foucault (2012) discute a questão de um certo ponto de origem de derivação do discurso ao abordar os enunciados-reitores para explicar a emergência, na arqueologia dos saberes, de enunciados que abrem o que se constituirá como um domínio de conceitos, objetos e saberes de uma ciência.

formados por materiais que sejam textos verbais. Neste estudo, entretanto, tomamos uma materialidade visual, o corpo, como *corpus* de análise, e estendemos para sua compreensão como linguagem, conforme os conceitos acima discutidos.

Embora nosso estudo parta dos conceitos da AD, não desconsideramos as colocações da Antropologia e das Ciências Sociais sobre os estudos do corpo, pois pensamos que tais disciplinas ocupam lugares de poder e de saber e, dessa forma, constituem discursos que produzem sentidos para os corpos. A AD é uma disciplina que se solidariza com o diálogo com outras disciplinas, já que isso faz parte da própria constituição dos discursos e de seu funcionamento.

Essa reflexão direciona o olhar para nosso objeto de análise: podemos pensar o corpo como a junção de alma e carne; aquilo que nos faz humanos e divinos em alguns discursos religiosos. Por outro discurso, como o das ciências biomédicas, o corpo biológico, organismo vivo mecanicamente estruturado, possui condições e exigências básicas de existência humana, como comer, beber, dormir. No entanto, o corpo possui algo diferente quando o *vemos* no animal homem: ele possui linguagem e é linguagem, e se há linguagem, existem possibilidades de sentidos e não-sentidos; um lugar de simbólico e espaço de movimento da história e das ideologias.

Estudar os corpos numa sociedade feita por (e para os) corpos não é uma tarefa simples e nem de caráter classificatório. Trabalhar com os corpos por uma perspectiva da linguagem é colocar o próprio corpo em movimento e em contradição com a história que a ele é relacionada; é olhá-lo de maneira particular.

Mas o que seria esse *olhar*? Conforme Hashiguti (2008), diferentemente do *ver*, que seria a capacidade biofísica dos olhos, ou seja, a visão, enxergar algo; o *olhar* seria o gesto de interpretação possível no/pelo discurso, o que consequentemente diferencia do que é *visível*, isto é, aquilo que possui uma relação historicamente possível entre o olhar e a materialidade simbólica vista dentro das condições de produção, compreendidas, conforme Orlandi (2009, p. 30), como as condições relativas ao sujeito e à situação de enunciação:

[...] Podemos considerar as condições de produção em sentido estrito e temos as circunstâncias da enunciação: é o contexto imediato. E se a considerarmos em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico.

Pela via do discurso, podemos entender que no século XX, como declarou Courtine (2008c), os corpos passaram de um lugar desconhecido para o lugar do conhecido; um

espaço de desejos e procura para as angústias dos homens. Trabalhar com os corpos via carnaval é, sem dúvida, um lugar para pensarmos o processo de constituição e deslocamentos de sentidos para um imaginário sobre o país. Para isso, utilizaremos, como mencionado anteriormente, as imagens das Revistas Manchete, bem como a divulgação das imagens da *Globeleza*. Nenhum dos materiais é analisado numa relação quantitativa, mas sim na busca de regularidades enunciativas, no nível das imagens, que consideramos estarem sob efeitos dos próprios discursos, na forma como possibilitam sua organização e disposição.

Trabalhar e analisar imagens são ações geralmente mais vinculadas à Semiótica e, mais recentemente, à Cultura Visual. Essas disciplinas são pertinentes para os estudos da imagem (parada ou em movimento), sua composição, circulação e produção de sentidos. Pela via discursiva que elegemos, não desconsideramos as contribuições dessas áreas; porém, os conceitos que articulam com nossos objetivos são da ordem do discurso, pelo interesse em compreender o funcionamento da linguagem em sua relação com a história.

Tomamos a imagem como texto opticamente apreensível à espera de sentido e a partir do gesto de interpretação do sujeito em determinadas condições de produção (HASHIGUTI, 2012), incluindo a memória discursiva, como possibilidade histórica do sentido; a intericonicidade, conceito de Courtine, que se refere a uma memória constituída por e com imagens; e a relação da imagem com o verbal.

Essa relação da imagem com o verbal é aquela que perfaz um jogo de significantes. O verbal aqui entendido é o que está, num gesto de interpretação, suscetível ao jogo da linguagem, à comparação ao texto, ao dito, ao palavrado.

As imagens de nosso *corpus* não são de qualquer tipo; são, porquanto, produzidas por um determinado discurso: o discurso da mídia. Percebemos que a mídia é um instrumento de poder, de circulação de saberes e sentidos e, ao mesmo tempo, de delimitação e generalização das práticas presentes numa sociedade. Pela sua visibilidade e acessibilidade, os meios de comunicação são agenciadores de imaginários e memórias, instaurando valores e estruturando padrões sociais e culturais.

Alguns estudos que analisam a produção de sentidos nas imagens via AD têm se destacados como fonte de pesquisa e de contribuição para refletir mais apuradamente sobre a relação discurso-imagem-mídia. Como exemplo, destacamos os trabalhos de Graziela Zanin Kronka (2005) e artigos de Pedro Navarro (2010). Kronka (Idem), em sua tese, considera a construção dos corpos a partir da nudez em revistas voltadas para o público homossexual. Por uma via discursiva verbo-visual, a autora analisa as fotografias dos

corpos, bem como os dizeres para eles, objetivando a maneira como a enunciação da homossexualidade vai sendo construída e como ela discursiviza os corpos e interpela os sujeitos. Segundo a autora (Idem, p. 24),

[...] é possível, então, pensar o corpo como lugar em que se inscreve e em que se escreve um texto e com o qual se escreve um texto marcado pela prática discursiva em que o texto se circunscreve. Ou seja, é possível pensar o enunciado e as imagens vistos como implicando, em boa medida, a construção de um corpo – por meio de recursos verbo-visuais que levam à caracterização das personagens (com características ora valorizadas, ora ridicularizadas) – e pensar o corpo como a “materialização” das personagens construídas visual e linguisticamente pelos enunciados verbais e pelas imagens.

Por um caminho semelhante, Navarro e Bonacio (2010) analisam a resignificação da masculinidade pela mídia, através de material (imagens, propagandas) tanto verbal quanto visual. Considerando pressupostos de Foucault, ressaltam como, na pós-modernidade, há uma “crise” de identidade e como que a mídia contribui para a construção de uma ilusória homogeneização dos sentidos para o homem dito “pós-moderno”. Navarro e Bonacio (Idem, p. 14) relatam que

[...] a mídia, por sua vez, parece apostar suas fichas nessa crise, a considerar a quantidade de reportagens que investem no homem e na mulher pós-modernos. Nessa prática discursiva, proliferam discursos que promovem uma espécie de espetacularização de “novas” identidades.

No próprio percurso teórico da AD, Pêcheux (2008) havia notado – embora, naquela ocasião, esse não tenha sido apenas o seu questionamento teórico –, como os meios de comunicação influenciam na produção dos sentidos, sejam esses sentidos da ordem dos meios políticos, econômicos, sociais e culturais. Tal observação pode ser identificada no livro de 1983 intitulado *Discurso: estrutura ou acontecimento*, no qual Pêcheux analisou o enunciado “*On a gagné*”, cantado em alto e bom tom pelos apoiadores e partidários de François Mitterrand na vitória deste na eleição presidencial da França no ano de 1981. Segundo Gregolin (2003, s/p), Pêcheux “[...] analisa a movimentação discursiva, realizada pela mídia, em torno desse enunciado – que ele considera ‘enigmático’ – pronunciado pelas massas, deslocado do campo das vitórias esportivas para a política”. Para a autora (Idem), “[...] a mídia construiu uma ‘univocidade lógica’ em torno do resultado da política, fazendo com que esse enunciado – profundamente opaco em sua

materialidade linguística – se tornasse uma proposição estabilizada, uma ‘verdade’”.

É pensando esse questionamento sobre uma “verdade” ilusória que buscamos discutir as imagens dos corpos de mulheres nas fotos dos desfiles de escolas de samba do carnaval carioca. Apreendemos que há um funcionamento pelo discurso da mídia que regulariza as imagens desse acontecimento e que se relaciona às suas condições de produção e circulação.

As condições de produção são significantes para os sentidos que são lidos de um determinado enunciado. Os sentidos produzidos pelo discurso da mídia enfatizam uma “noção de verdade”, a qual é relativa e constituída ideologicamente, já que os sujeitos são interpelados por FDs e “falam” de uma posição discursiva específica, que também se relaciona com outras. Sendo assim, não buscamos uma “verdade” sobre o jogo de significantes promovido pelos discursos nas imagens, mas uma tentativa de entendermos tal funcionamento que determina um jogo de regularização constitutivo das relações imaginárias.

Para essa discussão, destacamos a observação de Gregolin (2003, p. 96) sobre a produção de sentidos pela mídia:

[...] a mídia produz sentido por meio de um insistente retorno de figuras, de sínteses-narrativas, de representações que constituem uma “história do presente”, simulando acontecimentos-em-curso que vêm eivados de signos do passado. Se analisarmos o funcionamento discursivo da mídia, poderemos entrever esses movimentos de resgate da memória e de estabelecimento do imaginário de uma identidade social.

O funcionamento discursivo da mídia possibilita o retorno e a incidência de “marcas” que resgatam uma memória e criam uma relação de aposta numa identidade social. Isso, entendemos, faz da imagem um lugar particular de construção e resgate de memória no jogo de sentidos do discurso midiático. Gregolin (2003, p. 97) aposta no termo foucaultiano denominado “materialidade repetível”:

A criação dessa ilusão de “unidade” do sentido é um recurso discursivo que fica evidente nos textos da mídia. Como o próprio nome parece indicar, as mídias desempenham o papel de mediação entre seus leitores e a realidade. O que os textos da mídia oferecem não é a realidade, mas uma construção que permite ao leitor produzir formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta.

Embora a autora pense nesse funcionamento discursivo da mídia através do verbal, acreditamos que ele se apresenta no não-verbal, como nas imagens, lembrando ainda que elas também podem passar pelo verbal no momento da interpretação. Como esse funcionamento discursivo produz um efeito de verdade, os corpos femininos presentes nas imagens produzidas pela mídia são tomados como unidades e modelos de realidade representacional para o próprio corpo, e isso alimenta um imaginário social e as diferentes formas de se olhar para os corpos presentes nas imagens. Gregolin (2003, p. 98) destaca que

[...] cada sociedade constrói seus “símbolos coletivos” (LINK, 1986, p. 153) que alimentam o imaginário social. Essas imagens podem ser utilizadas como metáforas, sinédoques representativas e símbolos pragmáticos. Os símbolos coletivos fazem parte do interdiscurso e representam, como origem, muitas vezes, um determinado discurso específico. Desta maneira, o sistema simbólico parece funcionar como um “mercado”, onde diferentes discursos específicos podem trocar entre si certos estereótipos exemplares. Nessa troca, transitam convenções que permitem “engendrar limites, diferenças, tornando possível a mediação social, consagrando determinados sentidos como uma ordem irredutível a qualquer outro”.

Assim, pensamos que, no caso das imagens veiculadas pela mídia, a sociedade constrói um imaginário sobre elas que é institucionalizado pela repetição e pelo retorno de elementos que as regularizam. O retorno de figuras (GREGOLIN, 2003), que tomamos como imagens (fotografias, fotocópia, montagens), é um mecanismo de produção de sentido. Pensamos ser esse mecanismo um funcionamento do enunciado, como destacamos em Foucault (2012):

[...] o enunciado, ao mesmo tempo em que surge em sua materialidade, aparece com um status, entra em redes, se coloca em campos de utilização, se oferece a transferências e a modificações possíveis, se integra a operações e em estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga. Assim, ele circula, serve, se esquia, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade.

É pela incidência do enunciado que analisaremos os corpos femininos presentes nas imagens dos desfiles de escolas de samba, pensando uma regularidade nas imagens que produzem sentidos por uma memória discursiva (PÊCHEUX, 1999). As imagens, bem como os corpos, são tomados como materialidades visuais e não-verbais que, na análise,

podem se relacionar com o verbal e constituírem sentidos que não estão neles, mas no sujeito; por conseguinte, o gesto de leitura (ORLANDI, 2010) ou a interpretação das imagens produz sentidos de acordo com a posição discursiva do sujeito interpelado pelo/no discurso. O sentido não está na imagem, pois, se estivesse, todos “veriam” o mesmo sentido.

É importante salientar, também, que a pesquisa em AD não se dá em termos quantificáveis, mas em qualidade – ela parte, primeiramente, da constituição do *corpus*. Segundo Orlandi (2009, p. 62),

[...] a delimitação do corpus não segue critérios empíricos (positivistas), mas teóricos. Em geral distinguimos o corpus experimental e o de arquivo. Quanto à natureza da linguagem, devemos dizer que a análise do discurso interessa-se por práticas discursivas de diferentes naturezas: imagem, som, letra, etc.

A base metodológica de análise, no campo da AD, perfaz um percurso de ir-e-vir constante entre teoria, consulta ao *corpus* e análise: configuração e delineamento do *corpus*, realização de recortes pertinentes a partir de um incipiente trabalho de análise, e reconstrução e retomada de conceitos e noções apontados no *corpus* de análise.

Os outros textos teóricos explorados na pesquisa e discutidos nos próximos capítulos se referem aos temas levantados (corpo e carnaval) e às perguntas teóricas, bem como a entrevistas e reportagens sobre o carnaval e outros assuntos que mencionem a festa carioca do desfile das escolas de samba, o corpo, o discurso, a memória e a linguagem, privilegiando teorias da AD e de áreas afins.



Figura 2 - Traje típico do Carnaval de Veneza
Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

CAPÍTULO 2 – UMA HISTÓRIA DO CARNAVAL NO BRASIL

As maiores dificuldades que os pesquisadores encontram ao estudar o carnaval são: a carência de livros especializados e a escassez de documentos e registros escritos. Em consequência, o carnaval se recente de um estudo mais profundo (ARAÚJO, 2003).

Neste capítulo, iremos expor um dos inúmeros trajetos para se estudar a formação e composição do Carnaval, de maneira a compreender como sentidos sobre o carnaval se constituíram e se mantiveram em nossa memória discursiva, de forma a possibilitar alguns sentidos explorados pela mídia.

Primeiramente, verificamos que o carnaval é uma celebração em que se observava a influência ritualística, passando pelo domínio religioso – a Igreja era o centro político, cultural e econômico, principalmente nos séculos XIV, XV e XVI, e suas decisões afetavam os comportamentos sociais do europeu. Essas determinações eram mais efusivas que nos dias atuais, pois hoje o carnaval possui, em grande parte, aspectos de zombaria, brincadeiras, liberdade social e assume um lugar de exibição de práticas e políticas públicas vinculadas ao sistema regente em exercício.

O nascimento do sentido do carnaval se dá junto com os rituais religiosos que aconteciam em anos anteriores à era Cristã, e, dessa forma, nosso interesse se volta ao carnaval praticado em terras ocidentais. Não podemos desconsiderar os rituais e as festividades que decorriam no lado oriental do globo, mas, no momento, tais manifestações, se possuem ou não relação com essa festividade ocidental específica, não serão abordadas.

Em séculos de mudanças de paradigmas e comportamentos sociais, o carnaval não deixou de ser afetado e adquiriu dimensão mundial, misturando-se aos padrões culturais locais e se constituindo enquanto expressão de festividade de um povo, ou, mais precisamente, de camadas sociais bem delimitadas. Foi por esse movimento que o carnaval, aportado em terras brasileiras a partir do português, ganhou espaço e adentrou territórios afora, se tornando, a partir de um imaginário social e construído por práticas sociais, discursivas e culturais, um lugar de expressividade da identidade do povo brasileiro.

Num sentido estereotipado, o brasileiro vive o carnaval o ano inteiro. Assim sendo, nos questionamos a fim de explorarmos melhor a construção desses estereótipos: Que

funcionamento discursivo é esse implicado na construção de enunciados que criam estereótipos para o carnaval no Brasil e, conseqüentemente, para o povo brasileiro? Posta essa interrogação, se faz necessário entendermos tal festa que, no Ocidente, possui uma história bem particular.

2.1 Da Europa ao Brasil: Carnaval à vista!

Distante de generalizações, perguntamo-nos: Por que o carnaval, tanto a data quanto a maneira de comemorá-lo, é tão aguardado e festejado, seja em território brasileiro ou fora dele? Acreditamos, conforme considerações de Araújo (2003), que o homem tende a ser ritualístico e crente em forças que vão além de sua compreensão; sobremaneira, o carnaval traz essa essência de transcender algo e mudar padrões, mesmo que por uma noite, pois há nele energias e presença de um bem estar natural que seria capaz de alterar personalidades, situações controversas e, porque não, a própria realidade social. Eis, portanto, o motivo da ansiedade pela data comemorativa.

Araújo (Idem, s/p) ressalta também que “[...] o carnaval age como válvula de escape, liberando as tensões sociais, permitindo, dessa forma, a convivência nas sociedades divididas por classes”. Tal divisão, por séculos, influenciou o carnaval e instaurou um estereótipo de que ele seria um espaço de fuga dos problemas sociais, da miséria da classe popular e de críticas aos valores burgueses. Em decorrência disso, Araújo (Idem) explica que

[...] no carnaval ficam suspensas as regras que controlam o olhar. O mundo se abre ao poder ver e ao poder fazer, com inversões como o pobre despertando a inveja dos ricos e o estabelecimento de relações de desejo e profunda lascívia. No carnaval celebram-se as coisas abstratas e inclusivas, como o sexo, a alegria, o prazer, o luxo, o canto, a dança e a brincadeira.

Decorremos daí que muitas ideias para celebrar o carnaval estão presentes nessa festa, contribuindo para aquilo que entendemos como inconsciente coletivo, ou seja, “[...] o homem carrega, dentro de si, uma espécie de memória da humanidade, forma de guardar no inconsciente experiências ancestrais da espécie” (ARAÚJO, 2003) – isso foi denominado por Jung, justamente, de inconsciente coletivo. Essa memória está presente na própria constituição do carnaval; uma história que dialoga com acontecimentos religiosos, políticos e econômicos.

A história do carnaval pode ser contada a partir da análise de documentos históricos e de livros de renomes sobre o assunto, que abordam aspectos históricos, políticos, econômicos, sociais, religiosos, relacionando diferentes perspectivas e com objetivos variáveis. Sobre a origem do carnaval, Ferreira (2004) aponta que não se pode afirmar que o Carnaval existia durante o Antigo Egito e nas civilizações greco-romanas, pois, segundo ele, as festas públicas e populares seriam homenagens aos deuses como outras quaisquer ao redor do globo. Muitas delas possuem origem em comum e certas características carnavalescas, mas é preciso não confundir as celebrações antigas com o que atualmente entendemos por carnaval. “Uma está na raiz da outra, mas não são a mesma coisa” (Idem, p. 17).

Concordamos com Ferreira (2004) ao apontar que é pertinente não confundir a festa do carnaval (principalmente o que se entende na atualidade em diferentes partes do mundo) com outras manifestações culturais que partem de características presentes ou oriundas dessa festividade. Contudo, teóricos que se empenham no estudo de uma história do carnaval apontam diferentes posições em relação ao surgimento de tal celebração. Diante disso, Araújo (2003, p. 2) afirma que

[...] o primeiro centro de excelência do Carnaval se localiza no Egito. É o modelo mais simples de carnaval e consta de danças e cânticos em torno de fogueiras, logo se incorporando aos festejos, máscaras e adereços, e à medida que as sociedades evoluem para a divisão de classes, orgias e libertinagens (na acepção de liberdade, culto ao corpo, ao belo humano). Os festejos se ligam a totens e deuses.

A ligação com as divindades também esteve presente nas comemorações ritualísticas da antiguidade grega. Dioniso, que em grego significa filho do céu (Dio[s] – céu; Nysa – filho), é considerado o deus da cultura do vinho e da metamorfose, e quando era expulso do Olimpo, chegava à Grécia junto aos raios solares da primavera. Acompanhado de servos e ninfas, era recebido por seus fiéis com muita música, danças, vinhos, sexo e brincadeiras que, de certa forma, alegravam a população e o deus, além de transformar as pessoas sãs em loucas adoradoras embebidas por sua loucura e energia contagiante. Esse ritual ficou conhecido como as dionisíacas gregas e, para muitos historiadores, o início do chamado carnaval pagão.

Devido a essa tradição vinculada ao mito de Dioniso, Araújo (2003, p. 7) conta que “[...] o carnaval pagão começa quando Pisístrato oficializa o culto a Dioniso na Grécia, no século VII a. C., tornando a festa urbana; e termina quando a Igreja adota oficialmente o

carnaval, em 590 d. C.”. Sendo assim, temos o que Araújo (Idem, p. 8) classifica como o segundo centro de excelência do carnaval, que

[...] desenvolve-se na Grécia e em Roma, entre os séculos VII a. C. e VI d. C. Com as sociedades já organizadas em castas e rígidas hierarquias, com a nobreza, o campesinato e os escravos nitidamente separados por classes sociais, acentuam-se as libertinagens e licenciosidades, provocadas, ao que se supõe, pela necessidade da criação de válvulas de escape (era o culto ao corpo sem culpa, da filosofia escolástica). Sexo, bebida e orgias incorporam-se, definitivamente, às festas que, juntamente com o elemento processional e a inversão de classes, compõem o modelo que alguns autores consideram o fulcro estético e etimológico do carnaval.

As celebrações gregas em adoração e agradecimento aos deuses, como percebemos a partir das informações sobre Dioniso, também estiveram presentes nos momentos das colheitas, dos casamentos e no campo das artes que, naquela época, se configurava pelo teatro. Após a tomada da Grécia pelos romanos, muito da cultura grega foi associada e incorporada à de Roma, centro do poder e do conhecimento do Império Romano. Dioniso se torna Baco e, com isso, as celebrações dionisíacas passam a ser conhecidas como Bacanais; nesse caso, as mulheres, que antes não tinham “presença” na vida de Atenas, em Roma serão fundamentais para o culto ao deus Baco.

As mulheres assumiram um papel singular nas Bacanais e, para nós, que nos perguntamos sobre os sentidos produzidos para o corpo da mulher na constituição de um carnaval com características específicas nos dias atuais, esse fato muito nos diz dos discursos que podem ter contribuído para a construção de um imaginário perpassado pela história das mulheres na sociedade ocidental. Araújo (2003) cita que, para receber Dioniso (Baco) em Roma, as mulheres corriam pelas ruas, pelos campos, pelas praças à noite seminuas e cobertas com peles de animais, especialmente a pele da pantera. Algumas com os cabelos soltos gritavam “Evoi!” – origem do grito carnavalesco “Evoé!” –, se divertiam ao som de flautas e tambores e ficavam embebedas pelo gozo de Baco.

Ainda em Roma havia as Saturnálias, que eram celebrações ritualísticas em adoração à Saturno, deus da agricultura e da igualdade entre os homens. Com base no mito de Saturno, filho de Júpiter, quando ele chegava à Roma junto à Primavera, festas eram realizadas e se cantava a liberdade das convenções sociais, nas quais, de acordo com afirmações de pesquisadores, nasceu a ideia de transformação/criação de um *status* social que presenciamos em carnavais ao longo dos anos. Assim, há o pobre que ascende a rico e o homem que se traveste de mulher, entre outras mudanças que ganham tom de brincadeira

carnavalesca.

Em Roma, essa troca de papéis de um determinado *funcionamento social*, se podemos assim entendê-lo, era muito demarcada na figura dos escravos que aproveitavam o momento de realização das Saturnálias e, conforme Araújo (2003, p. 15), “[...] tomavam os lugares dos senhores [...]. Os escravos saíam às ruas para comemorar a liberdade e a igualdade entre os homens, cantando e se divertindo em grande desordem”.

Contudo, esses tipos de comemorações que possuem características próximas às do carnaval brasileiro, mas que para os gregos, romanos e egípcios, estavam relacionadas ao modo de vida, de verdade e de crenças de seu povo, foram sacrificadas e deturpadas diante da ascensão do poderio religioso e de valores que pregavam o monoteísmo, e não o politeísmo. Mesmo após a oficialização do Cristianismo em Roma, as práticas politeístas não deixaram de existir, e muitos de seus seguidores foram alvo de represálias e fontes de afirmações falsas e/ou inversas, por parte da Igreja, ao que realmente se sabia e se vivia dentro do Politeísmo.

A Igreja Católica, junto ao Estado Feudal em meados do século XII, detinha o poder econômico, político, social, científico e cultural, e, conseqüentemente, seu olhar para o carnaval foi diferenciado e organizado sob seus princípios. Essa ideia de que todo tipo de brincadeira em excesso ou inversão de valores poderia ser classificado como “carnaval” – “bagunças”, “folias” e “paganismo”, por exemplo – foi considerada pela Igreja como manifestações demoníacas. Com isso, de acordo com Araújo (2003, p.19) foi imposto às cerimônias oficiais da Igreja “[...] um tom sério e sisudo, como uma forma de combater o riso ritual dos festejos, que em geral descambavam para as permissividades”.

No entanto, o homem medieval respondia às imposições da Igreja com ritos cômicos o que, para Bakhtin (1993, p. 4), possibilitava o riso e que este era parte dos festejos de carnaval:

[...] além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a “festa dos tolos” (*festa stultorum*) e a “festa do asno”; existia também um “riso pascal” (*risus paschalis*) muito especial e livre, consagrado pela tradição. Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. Era o caso, por exemplo, das “festas do templo”, habitualmente acompanhadas de feiras com seu rico cortejo de festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros e animais “sábios”). A representação dos mistérios e *soties* dava-se num ambiente de carnaval. O mesmo ocorria com as festas agrícolas, como a vindima, que se celebravam igualmente nas cidades. O

riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os “bobos” assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.). Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período da festividade.

Embora a Igreja comandasse a maneira como o povo deveria se portar, uma vez que todas as ações tinham causas e consequências *divinas*, a camada popular, mesmo temente a Deus, brincava o carnaval com a intenção de transmutar a vida, mas no sentido de igualar as coisas. A representação da vida se ratificava ainda mais com as festividades populares, e o caráter de renovação perpassava a forma de realização e durava o tempo do carnaval. Bakhtin (1993, p.6-7) adianta que

[...] o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Isso pode expressar-se da seguinte maneira: durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada.

Em resumo, o carnaval, segundo Bakhtin (1993), representaria a própria vida, dando para si mesmo um aspecto particular de funcionamento e existência. Segundo o autor (Idem, p. 7), “[...] o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média”.

É necessário destacar que Bakhtin propôs o conceito de carnavalização para se referir às manifestações festivas que invertiam ou tratavam com humor os valores da Igreja e do Estado nesse período, bem como os valores sociais, se aproximando de um realismo grotesco que marca a paródia carnavalesca.

A abordagem bakhtiniana de carnavalização contribui para uma compreensão mais abrangente sobre as relações entre a sociedade e as antigas festas da era medieval europeia. De certa forma, em sua obra percebemos que o Carnaval era mais uma das festas que aconteciam durante o ano e em que descontrole, exageros sentimentais e de comportamento eram marcas características da festividade. Bakhtin (1993, p. 9-10)

discorre que

[...] ao longo de séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, preparado pelos ritos cômicos anteriores, velhos de milhares de anos (incluindo, na Antiguidade, as saturnais), originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo peculiar, porém complexa, do povo. Essa visão, oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de forma de expressão dinâmicas e mutáveis (proteicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”.

A essência carnavalesca, como descreve Bakhtin, estava presente nos rituais sagrados da Antiguidade, mas a ideia e a concepção de Carnaval vêm florescer fortemente ainda no Império Romano.

O espanto é grande quando afirmamos, conforme Ferreira (2004), que quem “inventou” o carnaval foi a Igreja Católica na época do papa Gregório I. Isso se deu por volta de 604 d. C. na Europa Medieval e foi uma tentativa da classe religiosa de controlar os fiéis, acreditando que, ao liberar alguns dias para eles viverem os prazeres da vida profana, tais indivíduos, depois, se dedicariam exclusivamente às questões do espírito. Essa tentativa resultou, posteriormente, na Quaresma que, se não tivesse sido inventada, faria com que o carnaval não ganhasse tanta importância na vida da população – os dias que antecederiam à Quaresma eram dias celebrados com farturas, danças e comilanças. Com isso, os dias foram chamados de “adeus à carne”, que em italiano se compreende por “carne vale” ou “carnevale”, originando assim, como para Ferreira (Idem) e outros pesquisadores e historiadores, o termo Carnaval.

Entretanto, há muita divergência quanto à origem da palavra e, como adverte Araújo (2003, p. 34), “[...] para uns, a palavra carnaval vem de *carrum navalis*, os carros navais que faziam a abertura das Dionisíacas gregas nos séculos VII e VI a. C”.

Tanto uns como outros possuem uma leitura diferenciada sobre a história do carnaval. Apesar disso, é fato que ambas se aproximam das comemorações ritualísticas e da interferência da Igreja na festividade popular, o que, independentemente da origem da

palavra, aproxima-nos a um ponto comum: o carnaval e a Igreja Católica estavam intimamente relacionados, e isso possibilitou ao poder religioso da época (período Medieval europeu) um agenciamento maior sobre as camadas populares e suas manifestações culturais, como o próprio Bakhtin havia notado.

Aos olhos da Igreja Católica, as festas eram temas profanos, e o corpo, um lugar de pecado. Outros sentidos do discurso religioso apontam para outras possibilidades de significação, como é o caso dos mitos e deuses gregos da história antiga, em que o corpo era significado como sagrado e buscava relação com o seu deus por meio de festas, como nas homenagens ao Dioniso, nas quais os corpos se vestiam e encenavam de acordo com características desse deus – era uma ligação da alma com o divino que transmutava para o corpo, diferentemente daquilo que a Igreja da Alta Idade Média declarava sobre a carne.

Desse modo, a maneira como se dá a intervenção da Igreja dominante com a instauração do carnaval nos possibilita olhar para os corpos da época. Que corpo é esse que se transforma nas festas? Acreditamos que o discurso religioso constituiu um corpo possível para o carnaval, pois instituiu o sentido daquele que tinha que se *despir*, deixar a carne com a Quaresma, para depois se resguardar e alimentar a alma. Com isso, há a presença de um corpo disciplinado, que vive duas instâncias, ou seja, a lícita e ilícita, nas possibilidades do discurso religioso.

Com a proximidade da Idade Moderna, o Carnaval se fixou definitivamente como manifestação popular na civilização ocidental, e alguns costumes da época que eram associados a essa comemoração com características carnavalescas foram introduzidos em outras festas populares, como saturnais e ritos de passagem. Com isso, Ferreira (2004, p. 30) aponta que, com a chegada da nova era, o carnaval “[...] passava a se incorporar aos usos e costumes das grandes cidades e das pequenas vilas europeias e fixava-se como a principal festa profana – ou seja, não-sagrada – da civilização ocidental”. Araújo (2003) destaca ainda que “[...] o carnaval veio evoluindo de acordo com os costumes e tradições dos povos, mas sempre conservando uma “essência” capaz de identificá-lo como tal”.

Ainda na Idade Média, vale destacar a emergência das sociedades alegres que fortemente traziam aspectos carnavalescos para suas brincadeiras, como apontou Bakhtin. Essas brincadeiras do período Medieval, conforme Ferreira (2004, p.35-36), estavam “[...] sempre muito ligadas à ideia de juventude, período da vida em que todos os sonhos são possíveis e momento em que podemos gozar de certa liberdade e de uma ausência de compromisso com as questões cotidianas da sobrevivência”.

Dessa maneira, a liberdade e a ausência de compromisso estão demarcadas no

imaginário das pessoas sobre a realização do Carnaval até os dias de hoje e, com a folia do Renascimento, com destaque para os desfiles de Florença, na Itália, esses aspectos ganharam mais vida. Na cidade de Toscana, por exemplo, criou-se o triunfo, que consistia em desfiles de festividades políticas e datas comemorativas – ele aproximava-se das características básicas do desfile de escolas de samba. Mesmo assim, há muitas outras incidências ao longo da história que também serão pertinentes para compor a forma de se fazer carnaval no Brasil.

Essas características advêm de locais que, durante anos, foram tomadas como modelo para o mundo e consideradas, por muitos pesquisadores e autores, o verdadeiro carnaval: “[...] o terceiro centro de excelência do carnaval fixou-se nas cidades de Paris, Nice, Roma e Veneza, e passou a irradiar para o mundo inteiro o modelo de carnaval que ainda hoje identifica a festa, com mascarados, fantasiados e desfiles de carros alegóricos” (ARAÚJO, 2003, p. 18).

Com a iminência do Iluminismo e a efervescência do pensamento sobre o mundo e o homem, o carnaval veneziano adquiriu *status* nobre e, por anos, colocou-se como referência, principalmente para a corte francesa que participava de festas mascaradas que eram promovidas pelo próprio Rei Luís XIV. Como destaca Ferreira (2004, p. 44-45),

[...] nos séculos que se seguiram ao Renascimento, as grandes festas oficiais que aconteciam durante os dias de Carnaval tornavam-se cada vez mais sofisticadas e elitistas. Um dos mais destacados exemplos dessa nova forma de se brincar foram os festejos realizados em Veneza, principalmente a partir do século XVII, quando as festas nos dias de Carnaval tornaram-se mais “comerciais” em função do afluxo cada vez maior de visitantes interessados em participar das comemorações [...]. Esses bailes “venezianos” entraram para a história das comemorações mundiais pela riqueza de sua decoração, pelo esplendor das fantasias da nobreza (escondidas do populacho sob as grandes capas dos dominós e das “bautas”) e pelo clima de sofisticação e libertinagem, característicos da cidade. O crescimento em importância dos bailes à moda de Veneza marcava uma nova fase nas comemorações galantes dos dias de Carnaval. Isolados em seus salões e teatros, os nobres venezianos acabaram por criar um evento que buscava se desligar totalmente das brincadeiras populares.

Enquanto a nobreza desfilava suas ricas fantasias, belas máscaras e, ao mesmo tempo, se distanciava da camada popular, um tipo de diversão organizada surgia entre o povo: a *Commedia dell'Arte*. Ferreira (2004, p. 47) aponta que a *Commedia dell'Arte* ficou conhecida por sua

[...] diversão bastante difundida entre as camadas populares durante todo o ano; surgia também como um dos assuntos mais atraentes para as brincadeiras carnavalescas, principalmente por causa de seus personagens originais como Pulcinela, Pantaleão, Capitão Espavento e o trio que ficará mais famoso: Pierrô, Arlequim e Colombina. Apesar dessa notável aproximação com os costumes populares, o Carnaval das elites mantinha-se profundamente afastado dos significados presentes nos primeiros tempos da festa. A brincadeira dos donos do poder apresentava-se cada vez mais como jogos de máscaras, de disfarces e de tensões que tudo escondem e tudo revelam, no modelo do baile veneziano. Os exageros, as inversões e as caricaturas grotescas das brincadeiras carnavalescas medievais eram meros pretextos – ou temas – para uma festa cada vez mais sofisticada, teatral e elitista.

No entanto, o carnaval no Iluminismo se incorporou a outros grupos da sociedade, embora o do povo não houvesse desaparecido, já que ele se fazia presente no meio rural e em camadas desfavorecidas nos centros urbanos. A elite procurava se desvencilhar das práticas carnavalescas, associando as brincadeiras do carnaval do povo à ideia de loucura e irracionalidade; mesmo assim, essas qualificações não impediram a continuação das festas pela população. Em contrapartida, os bailes franceses se filiaram à *Commedia dell'Arte*, para dar mais graciosidade ao seu carnaval e mostrar o quanto as camadas populares estavam designadas a uma festividade ultrapassada e primitiva.

Nesse período, uma definição de carnaval começa a ser implantada em decorrência da própria industrialização que ocorria na Europa do século XVIII. Paris ficou conhecida como a “Capital do Século XIX”, pois era o principal centro cultural e científico do período. Nesse contexto, como vimos acima, ela seria a cidade em que o carnaval, como conhecemos hoje, começaria a se formar.

O carnaval daquela época ainda espelhava os gostos da elite, que procurava deixar a festa mais luxuosa com a realização de grandes bailes mascarados que se tornaram moldes para o mundo. Com essa política, a elite francesa nomeia o que realmente seria o Carnaval, desconsiderando as manifestações populares que ainda traziam traços de gerações passadas. Desse modo, como observa Ferreira (2004, p. 65), “[...] entender o carnaval após o século XIX é compreender a disputa travada para se saber quem é o seu dono”.

Muda-se a ordem estética, moral e filosófica da humanidade; modificam-se, portanto, as festividades que são afetadas por tais princípios e, nisso, o carnaval não saiu ileso. O Brasil, como colônia, conheceu o carnaval pelo europeu, fazendo da França um grande polo inspirador. Porém, seu carnaval, devido aos fatores raciais e culturais, possui uma energia diferenciada: que Oswald de Andrade receba todos os créditos, pois é possível que, desde os primórdios, o que fizemos, realmente, foi carnaval.

2.2 O carnaval brasileiro: um espetáculo para o mundo

Samba, futebol, alegria do brasileiro, praias, sol, Rio de Janeiro, violência, tráfico de drogas, corrupção – esses são lugares comuns quando pensamos, hoje, em imaginários sobre o Brasil que circulam em conversas informais, artigos de jornais, capas de revistas e enredos de filmes. Mencionamos tais lugares porque foi a partir deles que surgiu o interesse para o carnaval, pensado enquanto acontecimento cultural e espaço de difusão de imagens/dizeres que possibilitam a constituição de um imaginário sobre o país, como os citados acima.

O carnaval é tomado por muitos como um acontecimento primordialmente brasileiro e que coloca o país numa posição de destaque em relação aos que também compartilham e realizam festas carnavalescas. O Brasil é descrito, interna e externamente, como o país do carnaval e da alegria, onde se festeja o ano todo.

De fato, o carnaval é um acontecimento único, de características complexas. Único porque, tal qual materializado no Brasil, tem uma história de constituição que reflete a miscigenação de raças e culturas que constituem o país. Complexo porque, exatamente por esse motivo, mostra várias formas de realização e simboliza diferentes contextos sociais. O carnaval é uma manifestação cultural que, em sua diversidade de formas, conta a história da nação e da formação do brasileiro e de sua cultura que, assim como a festa em questão, é variada e colorida.

O carnaval é uma das principais festas brasileiras e, como outras manifestações culturais, é afetado pelas várias tendências ao longo dos anos. Ele se constitui de diferentes maneiras nas diversas regiões e reverbera em escala, macro ou micro, outros movimentos culturais, políticos e econômicos que acontecem no país e no mundo.

Ferreira (2004, p. 9), por exemplo, indica que a folia celebrada no carnaval contemporâneo é um tipo de manifestação plural, aberta a influências das novas mídias e relacionada à fragmentação pós-moderna. Para autores como ele, a noção de pluralidade da folia segue o curso da história, fazendo nascer e renascer o carnaval de maneiras singulares, mas contemplando as variações de grupos e tendências.

A ideia de carnaval plural, que possibilita diferentes formas de folia¹⁹, permite-nos fazer uma análise específica dessa festa popular em contexto brasileiro, haja vista que o

¹⁹ Por exemplo, os desfiles de escolas de samba, os bailes de máscaras, o frevo, as marchinhas e os desfiles de blocos, os trios elétricos do axé da Bahia, os bailes gays, entre outros.

entendemos como acontecimento discursivo²⁰, no sentido da AD francesa. A partir disso, sentidos são produzidos tanto para o país que abriga tal festa quanto para a própria forma de participar e observá-la; além disso, tais sentidos, para nós, também perpassam pelos corpos que desfilam pela avenida do carnaval carioca.

No entanto, precisamos compreender a variedade de formas desse carnaval plural brasileiro para, em seguida, realizarmos a discussão a partir dos pressupostos da AD.

Vimos como o carnaval foi inserido e praticado ao longo de séculos na Europa Ocidental e, em decorrência da expansão marítima, o Brasil, como colônia portuguesa, foi determinado ao modo de viver europeu e, conseqüentemente, ao carnaval. Embora nosso país tenha se inspirado na folia parisiense, outra maneira de se brincar o carnaval podia ser observada nas camadas mais desprivilegiadas do então Brasil pós-independente, maneira que vinha dos laços entre o país e Portugal e que, na terra de Camões, já era muito bem conhecida e praticada: o entrudo. Segundo Araújo (2003, p. 38),

[...] entrudo, do latim (*introitu*), significa início, começo, abertura da Quaresma. É a forma grosseira, violenta e primitiva de brincar o carnaval. O entrudo resultou das comemorações ligadas aos ciclos naturais do tempo. Surgiu das Bacanais e Saturnais, e firmou nome no começo da oficialização do carnaval cristão, após 590 d. C. O povo passou a comemorar o começo da Quaresma, bebendo e comendo, para compensar o jejum. O ritual foi se tornando bruto e grosseiro, consistindo em espargir água e nela as pessoas banharem-se para purificar o corpo [...] Em Portugal, o entrudo atingiu o máximo de violência e falta de respeito, sobretudo durante os reinados de Afonso VI (1656- 1667) e João V (1706-1750). De nada adiantavam as reações contrárias da Igreja, criando o Jubileu das 40 horas ou os editais de proibições de 1817 ou até o terremoto que quase destruiu toda Lisboa, em 1755: o entrudo não diminuía. Somente ao final do século XIX houve uma reação mais efetiva contra o entrudo, com a criação de outras formas de brincar o carnaval como [...] as batalhas de flores, ou as passeatas de carros alegóricos de grandes clubes.

Relatos antigos do Brasil colonial, por volta de 1553 em Pernambuco, mostram que o entrudo já acontecia no país antes mesmo da sua grande expansão, que se deu em meados

²⁰ O acontecimento para Foucault, como entendemos, é, na arqueologia dos saberes, a irrupção do enunciado, a enunciação que é irrepetível, cuja singularidade é datada e situada, que tem coordenadas (tais como tempo, suporte e lugar da enunciação), as quais podem ser resgatadas na análise arqueológica (FOUCAULT, 2012). Neste estudo, entretanto, tomamos o conceito pecheutiano de acontecimento (PÊCHEUX, 2008), que é um ponto de encontro de uma atualidade e uma memória. Alguns fatos levam ao acontecimento, bem como enunciados para e a partir dele *sustentá-lo* numa memória e numa ideologia. Como exemplo, o próprio Pêcheux analisa o enunciado “*On a gagné*” [ganhamos], que marca presença na vitória da esquerda política na França, em 1981, com o candidato e iminente presidente, François Mitterand.

do século XVIII. O entrudo popular era conhecido por sua violência e, muitas vezes, constituía numa oportunidade de a classe popular confrontar a elite a partir dessa brincadeira carnavalesca que, no país, se resumia principalmente à batalha de limões de cheiro, bolas de farinha ou de cera recheadas com gosmas fétidas e podres.



Figura 3 - Dia de Entrudo – Jean Baptiste Debret

Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Com a filiação do Brasil aos valores franceses, o entrudo passou a ser rejeitado com evidência pela elite social, que investia cada vez mais nos bailes mascarados dos grandes salões cariocas. A elite burguesa brasileira, principalmente a carioca, procurava exterminar essa atividade a partir da criação de leis que punissem os foliões que insistissem com ela; porém, isso não terminou com a brincadeira, apenas a enfraqueceu, enquanto a elite propunha à classe popular algo mais elegante e regrado, isto é, os bailes à fantasia.

Durante anos, a elite política e econômica, que considerava ter o verdadeiro carnaval do Brasil, viu surgir, com o entrudo, alternativas dos grupos mais desfavorecidos para manter e se adaptar às festividades carnavalescas. Tentando acabar com essa brincadeira, mais uma vez, a elite propôs outra diferente, em meados de 1850, relacionada aos passeios à fantasia; no entanto, como observa Ferreira (2004, p. 137), o que persistia não era “[...] a antiga brincadeira grosseira descrita como o Entrudo do período colonial [...] é a resistência das camadas populares à sofisticação organizada do Carnaval proposto pela burguesia”. Para conter o entrudo, foram criadas sociedades carnavalescas que desfilavam nas ruas cariocas com muita riqueza e luxo dos trajes, boa música e belas máscaras.

Todo esse cenário foi pertinente para a cidade do Rio de Janeiro virar o foco das festas carnavalescas do país, ainda em meados do século XIX. As brincadeiras reinavam nas ruas da cidade, em contraposição aos grandiosos bailes mascarados, mas uma mistura e aproximação dessas manifestações já eram visíveis nas brincadeiras burguesas. Segundo Ferreira (2004, p. 251-252),

[...] na segunda metade do século XIX, a implantação da brincadeira ao gosto burguês nas cidades brasileiras havia reforçado a ideia do Carnaval como um contraponto à vida cotidiana, um momento onde “tudo podia acontecer” e onde “todas as loucuras eram permitidas”. É claro que isso não era para ser entendido ao pé da letra, pois, apesar desse belo discurso, as “loucuras” só eram permitidas enquanto não fossem consideradas “Entrudo”. Nesse caso, a coisa se modificava, como se pode perceber através das contínuas reafirmações de posturas policiais proibindo toda uma série de “exageros”. Nos primeiros anos do século XX, entretanto, já vinha se fixando o conceito do Carnaval como uma festa popular, no sentido de uma brincadeira nascida no povo e a ele destinada.

Assim, o carnaval carioca do final do século XIX e início do século XX nascia de uma dualidade que possibilitava a instauração de grupos e brincadeiras e o desaparecimento de outros. Com isso, a festa resultante desse processo envolveu toda a cidade do Rio de Janeiro, o que demarcou um espaço para que o carnaval ganhasse ares de produto legítimo de seu povo e da cidade, criando um “espírito carioca” que seria conhecido anos mais tarde: o sambista e a escola de samba.



Foto 2 - Rancho carnavalesco da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX

Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

O movimento modernista brasileiro, com um olhar mais aguçado para os acontecimentos históricos e culturais da pátria, possibilitou uma valorização da festa carnavalesca. Ferreira (2004, p. 252) observa que “[...] a visão modernista vai incorporar [...] a ideia do Carnaval como uma forma de resistência ‘antropofágica’ do povo brasileiro às imposições externas [...] capaz de transformar tudo em loucura carnavalesca [...]”. Ferreira (Idem) destaca ainda que, no final da década de 1920, o carnaval carioca ficou conhecido como uma celebração da união da diversidade étnica e cultural de uma nação heterogênea, o que, posteriormente, contribuiu para uma identificação nacional e, na década de 1930, para um salto de qualidade e organização, impondo à festa o caráter planetário.

O surgimento do samba de morro, em meados dos anos de 1930; do espírito nacionalista implantado pelo governo de Getúlio Vargas; e a figura do malandro carioca explorada também na criação da personagem Zé Carioca, em 1943, marcaram um cenário das manifestações artísticas do Rio de Janeiro, principalmente no carnaval, que começava a ganhar espaço com os já existentes blocos e ranchos e, posteriormente, com as escolas de samba que passaram a ser entendidas como a essência do carnaval carioca.

Antes de ganhar a passarela, a folia carioca se desenvolveu na Praça Onze, local considerado por muitos como o berço do samba e o centro de reuniões de foliões durante o carnaval. Com a ajuda de patronos, vinculados ao jogo do bicho, as escolas de samba do Rio de Janeiro ganharam espaço na cidade e entre a população burguesa. O morro já era pequeno para o samba, e nas avenidas os desfiles das agremiações se consolidaram como típico carnaval carioca.

Em nosso caso, a retomada histórica do carnaval mostra a elevação da cidade do Rio de Janeiro, ainda capital federal, a centro carnavalesco do país, embora, como vimos, muitas são as formas de brincar o carnaval pelo Brasil. A ideia de que o carnaval carioca, mais especificamente o desfile de escolas de samba, seja rótulo de expressividade maior do carnaval no país, vai ao encontro de um funcionamento metonímico da festa carioca pela brasileira. Ferreira (Idem, p. 13), portanto, diz que

[...] apresentada como a grande expressão do Carnaval brasileiro, a festa do Rio de Janeiro exerceu, por diversas **razões**, um papel centralizador e determinante para a formação da folia nacional [...]. Além disso, a partir das primeiras décadas do século XX, a festa carnavalesca carioca tornava-se o local simbólico da folia mestiça, transformando-se numa espécie de paradigma cultural popular da nação. Desse modo, o que chamamos de “Carnaval brasileiro” se estabelece não como um “resumo”

ou uma “reunião” das diferentes festas carnavalescas do país, mas sim como uma espécie de sobreposição do modelo carioca sobre as diferentes folias Brasil afora.

Para compreendermos o funcionamento metonímico do carnaval carioca pelo carnaval brasileiro, fez-se necessário entendermos a maneira como a festa foi nascendo em pequenos rituais gregos e chegando aos grandes bailes franceses, que se tornaram inspiração para a constituição da própria folia brasileira. Desses lugares, notamos processos que, discursivamente, compõem o carnaval do país em sua própria diversidade, mantendo, entretanto, sua singularidade.



Figura 4 - Pintura de Bonfanti Maurizio (2007)
Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

CAPÍTULO 3 – UMA HISTÓRIA DO CORPO

O carnaval é uma trégua, um alívio da hipocrisia social e do medo do corpo (ARAÚJO, 2003, p. 14).

É pelo corpo e para o corpo (para a folia do corpo e seus efeitos na pele e na *alma* e para o deleite dos olhos) que o carnaval se realiza, e vemos essa materialidade como uma regularidade marcante no carnaval. Assim, atentamos para a maneira como o corpo é dito/mostrado ao longo da história dessa festividade, especificamente, o corpo da mulher, construído com um sentido de feminino a partir da relação com os outros corpos, em sua presença ou ausência na própria festa de carnaval, tal qual agenciado pela mídia nos materiais disponíveis sobre o tema. Para isso, veremos que existe uma relação determinante do corpo feminino com tal festa, principalmente naquilo que se refere aos desfiles de escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro e que se diz, também, sobre um sentido para o carnaval brasileiro, num dos imaginários possíveis.

Em resumo, passaremos pela história do corpo e suas formas de concepção em diferentes áreas do conhecimento que o tomam como objeto de análise. Feito isso, discorreremos sobre a história de um corpo dito brasileiro com seus processos e características particulares de significação, bem como do corpo feminino, objeto maior deste estudo. A relação entre corpo e mídia também será explorada neste capítulo, pois é a partir dela que imagens são produzidas para os corpos das mulheres no desfile de escolas de samba e que possibilitam diferentes olhares e dizeres, tal qual a produção de sentidos variados.

Nosso ponto de partida considera que, conforme Corbin et. al (2008b, p. 11),

[...] a abordagem do corpo mobiliza diversas ciências, obrigando a variar os métodos, as epistemologias, segundo o estudo das sensações, das técnicas, das consumações ou das expressões. Esta heterogeneidade é constitutiva do próprio objeto. Ela é insuperável e deve ser mantida como tal numa história do corpo.

Além disso, como Corbin et al. (Idem, p. 13) afirmam:

[...] seja como for, esta história permanece no “ponto-fronteira” entre o social e o sujeito. Aliás, é exatamente porque foram sempre mais especificados o jogo sobre as aparências, o controle das decências e das expressões, em outras palavras a vigilância, impulsos e coisas do corpo, que foi possível multiplicar os comportamentos submissos ao íntimo, as

experiências consideradas incomunicáveis, a vigilância mais profunda das sensações internas e dos fenômenos da consciência. O sujeito ocidental, é preciso dizê-lo, também é o resultado de um intenso trabalho do corpo.

Portanto, o corpo é interpelado no/pelo discurso e ganha sentidos que interferem na sua própria atividade social e cultural. E no carnaval, o corpo não só passa na avenida, como desfila sua história e a história dos dizeres sobre um povo.

3.1 O corpo como objeto de análise

O olhar lançado pelo pesquisador para o objeto de análise é o que determina seus diferentes recortes e as maneiras possíveis de abordá-lo. Nosso enfoque é lançar ao corpo o olhar da *linguagem*; um olhar que o analisa de maneira discursiva e que visa contribuir tanto para os estudos sobre o corpo como para a teoria discursiva.

Depois de séculos de história em que a preocupação em se estudar o corpo teoricamente esteve presente, principalmente, nos estudos em Medicina, já que o mundo se modificava e o corpo precisava acompanhar e aguentar as mudanças advindas de tantas revoluções, guerras, pestes e problemas de saúde, ele também ganhou as páginas de outras áreas do conhecimento, sendo explorado a partir de considerações teóricas e práticas.

Muitas disciplinas o tomaram como material de análise e objeto de investigação histórica. Consequentemente, o corpo passou a ser olhado com mais cuidado por estudiosos, artistas e por todos aqueles que o teorizam e o transformam, como é o caso da própria Medicina, que “transforma” o organismo corporal a fim de prolongar seu funcionamento e melhorar a qualidade de vida das pessoas.

O corpo se coloca como uma materialidade de estudo, passando por diferentes campos, disciplinas e espaços que o compreendem, o explicam e o representam de várias maneiras e com diferentes objetivos. Como observa Sant’Anna (2005), ao longo do tempo, o corpo foi constantemente (re)significado, o que, certa forma, mostra que seria empobrecedor tomá-lo como algo já pronto e constituído, pois se faz necessário, primeiro, problematizar uma série de práticas de representações corporais. Isso se deve ao fato de o corpo ser visto pela autora como um processo que traz resultados provisórios entre técnicas, sociedades, sentimentos, natureza, cultura e história.

É na sua pluralidade que ele se apresenta como objeto histórico, justamente porque o corpo possui uma realidade historicamente demarcada e socialmente construída, ou seja,

ele está, concomitantemente, sofrendo os efeitos do próprio tempo.

Pela via da linguagem, é imprescindível notar que não há corpo sem história e que esta se simboliza no próprio corpo. “O corpo é considerado em sua complexidade histórica, e não apenas como sendo ora o lugar de todos os pecados ou de grandes virtudes, ora um território aberto a sérios riscos e sedutoras recompensas” (SANT’ANNA, 2005, p. 10). Dessa maneira, o corpo, a depender das bases histórico-culturais, está sempre presente em um movimento de constituição, transformação e deslocamento, uma vez que, como já ressaltado, ele é um efeito da pluralidade de discursos que incidem sobre ele.

Os estudos do corpo nos mostram como diferentes discursos pareciam, em muitos casos, ocultar a própria relação do corpo com o mundo (Idade Média, por exemplo). Sob a égide da Igreja Católica, o corpo era o lugar da perdição da alma, e as táticas de controle dos corpos eram necessárias para que os fiéis compreendessem as leis divinas. O livro sagrado do Cristianismo configurou o corpo como a emergência do pecado original, pois o homem cairia na tentação da carne. Além disso, a ideia do corpo de Cristo que recebeu as mazelas da sociedade para, através da ressurreição de sua alma, livrar o homem dos pecados, foi uma imagem muito utilizada pela Igreja europeia no período da Contra Reforma, com intuito de, mais uma vez, controlar os corpos. Gélis (2008a, p. 93-94) ressalta que

[...] para exacerbar ainda mais o medo do pecado e lembrar o fim dos tempos, a Contra Reforma multiplica os quadros da ressurreição. Ora, essas grandes composições didáticas deixam passar, muitas vezes à sua revelia, uma imagem nova do corpo dos eleitos. Mas, em todos os casos, a ressurreição só se refere aos corpos em sua plenitude. Ressuscita-se em esplendor e em glória: corpos desabrochados de homens e mulheres com idade de Cristo no fim de sua missão redentora.

Esse agenciamento sobre os corpos possibilitou uma discursivização sobre suas práticas. Como vimos, no período Medieval, o carnaval foi tomado pela Igreja Católica e relacionado ao próprio funcionamento da doutrina cristã, isto é, o corpo regrado e propício à ressurreição, durante o carnaval, estava submerso em energias pecadoras, vinculando a imagem da festa à presença demoníaca, o que, ainda hoje, faz com que surjam pensamentos associando a festividade à obra do demônio.

Por outro lado, os corpos dos enfermos e os obesos eram temidos diante dos fiéis, pois se acreditava que tanto um quanto o outro trazia a marca da besta, já que a doença era encarada como um castigo de Deus e a obesidade, consequência de uma prática dos sete

pecados capitais: a gula. Práticas de controle sobre o corpo da mulher também ajudaram a criar estereótipos para ela, considerada perdição do homem e objeto de tentação. O corpo feminino deveria ser comparado à serva Maria, mãe do Salvador, e não ao corpo de Eva, pioneira do pecado original.

Após séculos em que o discurso religioso focou, predominantemente, a significação do corpo, e a partir do qual ele assumia uma ambiguidade, isto é, “[...] a fé e a devoção do corpo de Cristo contribuíram para elevar o corpo a uma alta dignidade” (GÉLIS, 2008a, p. 19) e o lugar de materialização do pecado, na Renascença surge o corpo da cura que viria opor o discurso religioso ao científico, instaurando o deslocamento dos corpos: o que parecia ser obra exclusiva de Deus passava a ser o lugar de *criação/investigação* do homem.

Nesses termos, o olhar dos médicos influenciou e desenvolveu novas práticas para os corpos, descobrindo maneiras de curar suas enfermidades sem que houvesse a providência Divina. Faure (2008b) destaca que, ao mencionarmos corpo e seu funcionamento, não deixamos de recorrer ao âmbito medicinal. Segundo ele, pensamos no corpo natural, isto é, o corpo dos processos fisiológicos e bioquímicos e, a partir disso, nos localizamos socialmente em relação aos cuidados com ele, sendo tomado como sinônimo de saúde.

O corpo biológico assumiu um papel fundamental para a medicina a partir do momento em que ela se instaura como campo do saber sobre a condição de existência. O que prejudicava o funcionamento orgânico do corpo tornou-se motivo para estudos e busca por soluções que pudessem prolongar sua vitalidade. Num longo percurso histórico em que as pragas, doenças e epidemias afligiram a humanidade, a ciência abriu a possibilidade de dispor literalmente o corpo humano para estudos. Segundo Mandressi (2008a, p. 411),

[...] foi mais ou menos no fim da Idade Média que se começou, na Europa, a abrir cadáveres humanos para o estudo da anatomia. Isto não se fazia desde o século III a. C., quando dissecações humanas – as únicas que o mundo antigo conheceu – foram feitas em Alexandria. Seguiu-se um período muito longo de uns quinze séculos sem dissecações que uma opinião muito difundida atribui a uma proibição da Igreja Católica.

A tentativa de entender (ou mesmo evitar) a morte fez com que os estudos sobre/no corpo proporcionassem ao homem diferentes formas de abordá-lo. Tais maneiras de se relacionar com o corpo são, para nós, uma necessidade do homem em querer dominá-lo, evitando dores, marcas do tempo, e hoje, deslocando-o para uma espécie de objeto do bem

estar estético-social influenciado pelos estudos da medicina.

Figura 5 - A lição de anatomia do Dr Nicolas Tulp – Rembrandt (1632)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Nos hospitais, a prática médica polarizava-se sobre o corpo do doente, estivesse ele vivo ou morto. Com o lema “[...] o infeliz que vem pedir ajuda paga à medicina o que ele deve à caridade” (FAURE, 2008b, p. 21), os médicos testaram, pesquisaram e observaram esses corpos com o intuito de conhecer o organismo humano e desenvolver uma medicina preventiva.

Com o avanço das tecnologias e, conseqüentemente, da ciência médica, as práticas sobre os corpos possibilitaram um novo olhar e a constituição de discursos sobre o bem estar dos corpos que pode prolongar a vida, além de controlar a si mesmo. Segundo Moulin (2008c, p. 21),

[...] propõe-se ao homem de bem da modernidade, intimado a uma prestação de contas de seu corpo, tal como antigamente da alma, um cálculo de probabilidades. Como o Estado ocidental instituiu uma ordem dos corpos, cujas energias e competências contabiliza, pretende otimizar o seu funcionamento. Se a intervenção dos poderes em matéria de saúde pública comprova aquilo que Michel Foucault denominava a governamentalidade da vida, estimula também o cuidado consigo mesmo.

O papel desencadeado pela medicina, ao longo dos séculos, possibilitou que o corpo do homem fosse pensado nas instâncias do lícito e ilícito, do enfermo e da cura, e fez

dele um espaço de aceitação do belo e revogação do diferente. Na Antropologia, por exemplo, o corpo é visto como transformador social; um efeito do social marcado por histórias e culturas. Nas Artes Cênicas e Plásticas, ele sempre foi trabalhado, ganhando espaços significativos e de expressões artísticas, culturais e políticas, dentro de um cenário traçado pela força criativa.

Contudo, tais instâncias também foram formuladas diante da necessidade do homem de entender sua época e a forma com que o mundo lhe servia, posicionando e deslocando o corpo em discursos. Portanto, se temos um corpo biológico, um corpo social, assim como artístico, também consideramos que possuímos um corpo de linguagem, afetado pelas práticas de linguagem e interpretado por/em diferentes discursos que incidem sobre o biológico, o social, o artístico e as demais formas de abordar o corpo do homem histórico-ideologicamente constituído.

Embora o corpo pareça ter sido sempre um *objeto* para reflexão e análise, há de se considerar que, dentro da pesquisa e de um olhar mais teorizado para ele, a importância de estudá-lo iniciou-se, principalmente, no século XX, no qual o olhar de uma cultura de massa se fez penetrante na concepção dos corpos. Assim, “[...] o corpo pode ser estritamente biológico, psicologicamente apreendido ou socialmente determinado, a depender do olhar que se lhe lança” (HASHIGUTI, 2008, p. 11).

O interesse pelo corpo ao longo da história da humanidade ocorreu em várias instituições e em diferentes momentos. Do olhar da Igreja Católica para o da ciência médica, sentidos foram constituídos para os corpos; no entanto, outras instâncias produzem sentidos a eles, como a indústria do entretenimento, local onde a festa carnavalesca se encaixa. Na história, corpo e entretenimento possuem uma relação singular.

A visualização do corpo, tomado como espaço para o entretenimento, por exemplo, trouxe lucros para saltimbancos que *teatralizavam* as deformidades dos corpos, tidos como *anormais*, sob espécie de exposições artísticas que ganhavam características mais negativas que positivas. No final do século XIX até meados do século XX, segundo Courtine (s/d), a indústria do divertimento popular²¹ lucrava com o monstro humano visto

²¹A indústria do divertimento popular iniciou-se na Europa no final do século XIX, mas se acentuou e se consagrou no início do século XX, com o norte-americano Phineas Taylor Barnum, Conforme Courtine (s/d), “[...] o gênio de Barnum é especificamente americano: enquanto as atividades nas festas populares francesas permanecem num estágio artesanal, apesar de formas de concentração mais acentuadas na virada do século, Barnum é um empresário capitalista moderno, o primeiro de uma longa linhagem de indústrias do espetáculo. Antes dele, o monstro era pouco mais de que uma bizzarria celibatária dando um lucro marginal em uma pequena economia de curiosidade; depois dele, tornou-se um produto dispondo de um valor agregado considerável, comercializável em um mercado de massas, satisfazendo uma demanda crescente e suscitando incessantemente novos apetites do olhar”.

como o corpo não-humano, e alimentava a ansiedade do olhar do entretenimento da massa.

O corpo passou a ser observado e o que era extremamente diferente “silenciava” o olhar e o determinava socialmente. *John Merrick*, por exemplo, conhecido como o homem-elefante, teve sua história transformada em roteiro para o cinema, uma vez que foi um dos protagonistas nos palcos da indústria do divertimento popular europeia.

Foto 3 - Joseph Carey Merrick – o homem-elefante



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Em 1932, o filme *Freaks*²² espantou plateias de todo o mundo ao levar atores com anomalias corporais *reais* para a tela do cinema.

Foto 4 - Elenco do filme *Freaks*



Fonte: <<http://www.guiadecinema.com.br>>.

²² *Freaks* é um filme de terror norte-americano, produzido em 1932 e dirigido por Tod Browning.

No entanto, o *corpo não-humano*²³ passou a ser motivo de preocupação para as autoridades que também serviam à indústria do divertimento popular. “As autoridades administrativas [...] subitamente passam a se preocupar com os perigos aos quais a exibição de curiosidades expõe a ordem e a moral pública”. A partir daí, conforme Courtine (s/d²⁴), houve um movimento denominado como *desaparecimento dos monstros*. Dessa maneira, os espetáculos dos monstros, após inserções de novas culturas visuais e de acontecimentos políticos e históricos do início do século XX, migraram para outra indústria de maior entretenimento popular: o cinema.

A voluptuosidade do olhar para o estranho também se estendeu, como não poderia ser diferente, para a ciência médica, tão presente nos estudos dos corpos. O olhar para o corpo, de diversas maneiras, intensificou-se no século XX, pois surgiu um movimento que o posicionava como além de todos os seus possíveis sentidos; chegava até o corpo o olhar da Psicanálise. Segundo Courtine (2008c, p. 7),

[...] o século XX é que inventou teoricamente o corpo. Essa invenção surgiu em primeiro lugar da Psicanálise, a partir do momento em que Freud, observando a exibição de corpos que Charcot mostrava na Salpêtrière, decifrou a histeria de conversão e compreendeu o que iria constituir o enunciado essencial de muitas interrogações que viriam depois: o inconsciente fala através do corpo.

Dessa maneira, o século XX foi marcado pelas singularidades e especificidades dadas ao corpo pela ênfase dos deslocamentos discursivos do olhar, conforme destaca Courtine (2008c, p. 10-11):

Jamais o organismo foi tão penetrado antes como vai sê-lo pelas tecnologias de visualização médica, jamais o corpo íntimo, sexuado, conheceu uma superexposição tão obsessiva, jamais as imagens das brutalidades sofridas pelo corpo na guerra e nos campos de concentração tiveram equivalente em nossa cultura visual, jamais os espetáculos de que foi objeto se aproximaram das reviravoltas que a pintura, a fotografia, o cinema contemporâneo vão trazer à sua imagem.

O corpo do século XX ganhou importância teórica, uma vez que ele passou a ser mais visualizado como espaço representativo de maneiras sociais, políticas e culturais. Além disso, seu estudo possibilitou uma reflexão entre o sujeito e sua própria

²³ Jean-Jacques Courtine, em *O desaparecimento dos monstros*, sem data.

²⁴ Sem data.

materialidade corporal.

Nas décadas finais do século XX observamos, mais uma vez, o deslocamento do corpo em relação ao discurso da estética/saúde, não pelo fato de que antes não houvesse preocupação com tal condição de vida humana, como discutimos acima, mas a mudança ficou mais acentuada e intensificada naquele período. Esse olhar se refletiu nas artes e nas disciplinas em geral, pois, socialmente, o corpo passou a ser valorizado e modificado conforme padrões estéticos vigentes. Sai de cena o corpo-monstro e ascende ao seu lugar o corpo-estético.

Nesse contexto, podemos contrapor a indústria do divertimento popular à do aperfeiçoamento estético-corporal, pois, enquanto uma lucrava com a deformidade do corpo humano, a outra aproveita e valoriza o corpo perfeito em suas condições físicas. Os padrões de beleza variam no processo histórico, e o corpo vai sendo determinado nesse processo, a partir das *condições de produção*. A estética corporal tem ganhado, ao longo dos anos, espaço cada vez maior, com preocupações, delimitações e estudos que são reforçados pela necessidade de se entender os efeitos provocados por ela na sociedade.

O esporte *body-building*, hoje, como efeito de um discurso de aparência, sustenta a arte do desempenho social e do comércio da cultura visual do músculo. Mais uma vez, o corpo dá espaço para o lucro e sua materialidade está, intrinsecamente, ligada ao comércio; partimos do corpo-monstro para o *corpo-mercado*, sustentado pelo esteticamente correto e socialmente aceito.

Vinculado ao discurso estético, o corpo também se posiciona como elemento narcisista, buscando, na exuberância dos músculos, a condição social delineada pelo discurso da beleza. Cria-se assim uma obsessão pelo músculo no corpo, mas diríamos que tal obsessão se faz pela oposição morte e vida, jovialidade e velhice. Courtine (s/d) afirma que

[...] o desejo de obter uma tensão máxima da pele; o amor pelo liso, pelo polido, pelo fresco, pelo esbelto, pelo jovem; ansiedade frente a tudo o que na aparência pareça relaxado, franzido, machucado, amarrotado, enrugado, pesado, amolecido ou distendido; uma contestação ativa das marcas do envelhecimento no organismo. Uma negação laboriosa de sua morte próxima.

Paralelo ao comércio do *corpo-belo* há o *corpo-obeso*, espaço do efeito do imaginário sob o discurso do socialmente perigoso e feio. O corpo obeso se torna uma fonte lucrativa para a indústria da estética quando enquadrado ao estranho, mas com

possibilidades de *cura*²⁵. Em uma sociedade de consumo, vemos que “[...] a sociedade cria os obesos e não os tolera”²⁶.

Percebemos que não há uma divisão linearmente constituída dos discursos que interpelam o corpo, pois o corpo obeso, considerado sinônimo de péssimos hábitos e de sedentarismo, ou mesmo espaço para o humor, na atualidade, já foi, em tempos passados, tanto o local do pecado quanto o modelo de luxo, riqueza e sedução; e não obstante a isso, se inscreveu no ideal de corpo forte, com o trabalho da força física. Isso deslocou à aceitação alegórica de seus traços e ao eufemismo para uma ideia ambivalente de caracterização social para o corpo obeso.

Os discursos que interpelaram (e interpelam) o corpo obeso trazem marcas da memória discursiva. Ao olharmos para o corpo, lançamos a ele um olhar que o posiciona num lugar, e não em outro, justamente porque o visualizamos de uma posição discursiva específica também determinada pela história e ideologia que nos constituem enquanto sujeitos.

A história tem nos mostrado, ao longo dos anos, como, de uma forma ou de outra, os corpos estão presentes e são significantes, em sua visualidade, para entendermos ideologias e posicionamentos histórico-culturais. Um olhar para a história do corpo, passando por campos como religião, medicina, antropologia, artes, educação física, mesmo que de maneira singela, não o delimita, mas nos possibilita refletir a partir dos discursos que incidem sobre ele.

3.2 Para o corpo brasileiro e para o corpo no Brasil: uma história pelo outro

Lançamos a seguinte proposição: o corpo do brasileiro, após misturas raciais e culturais, se configurou de acordo com padrões e olhares sempre vindos do outro, uma vez que a posição do país, desde sua “descoberta” até sua, então, democracia republicana, em meados do século XIX, passou pela clivagem do colonizador e dos padrões europeus que se instalavam em terra brasileira. Dessa forma, dizeres emergiram na história de civilização do Brasil e, concomitantemente, estereótipos foram considerados como identidade brasileira. Medina (1990, p. 76) observa que

²⁵ Pensa-se aqui o corpo magro como sinônimo de beleza e saúde.

²⁶ Trémolières apud Fischler, 2005, p. 69.

[...] é senso comum, por exemplo, afirmar que somos o que somos porque brasileiro, geralmente, é individualista, indolente, apático, preguiçoso, emotivo, sensível, afetivo, sentimental, romântico, sensual, dócil, ordeiro (ou desorganizado?), submisso, pacífico, tolerante, resignado, caridoso, generoso, desprendido, hospitaleiro, cordial, festivo, brincalhão, folião, exibicionista, atrevido e abusado (ou seria reservado e tímido?), irracional, intuitivo, imaginativo, criativo, malicioso, gozador, perspicaz, malandro, maneirosos (lembre-se, a propósito, do “jeitinho brasileiro”), impulsivo, inquieto, desconfiado, vaidoso, imprevidente, covarde, prático, religioso, apolítico, ignorante, etc.

Mas o que podemos apreender dos sentidos produzidos para o brasileiro na (e pela) história? Primeiramente, compreendemos que dos índios, brancos, negros e asiáticos, o corpo brasileiro teceu culturas e sentidos que foram contados pelo outro, numa espécie de discurso fundador, como discutimos acima, que, longe de qualquer ponto de ebulição da gênese brasileira, se constituiu de dizeres e signos para tal corpo, o diferenciando, como ditos por muitos, dos outros corpos. Essa diferença não se dá de forma biofísica, com suas exceções, mas na maneira em que, linguisticamente, o corpo brasileiro foi falado pela/na história e já veio da comparação e justificativa dada pelo *olhar do outro*.

“A feição deles é serem pardos, quase avermelhados, de rostos regulares e narizes bem feitos; andam nus sem nenhuma cobertura; nem se importam de cobrir nenhuma coisa, nem de mostrar suas vergonhas”²⁷. Essa foi uma descrição realizada por Pero Vaz de Caminha em carta enviada ao Rei D. Manuel, transmitindo-o as primeiras informações sobre a terra descoberta e o que nela habitava. Nessa parte da carta de Caminha, percebemos o olhar do outro para o corpo que ali se encontrava; sabemos, ainda, que o corpo brasileiro é o resultado de misturas de raças e etnias que, por hora, não cessam de se misturarem e produzirem “novos” corpos.

Afirmamos, embora isso nos eleve a um sentido de categóricos, que o corpo brasileiro não existe, pois pela história não poderíamos afirmar que “[...] aquele corpo é o primeiro corpo do brasileiro, assim como o primeiro homem que andou na Terra”²⁸, mas seria possível, ao contrário, dizer que pela história há corpos brasileiros e que estes são historicamente situados e socialmente construídos pela presença do *outro*.

Diante dos corpos indígenas, os colonizadores logo tentaram impor padrões, como o hábito de se vestir, a fim de civilizar os indígenas e libertá-los da selvageria que, como os

²⁷ Pero Vaz de Caminha. In: VOGT, C.; LEMOS, J. A. G. de. **Cronistas e viajantes**. São Paulo: Abril Educação, s/d. Coleção Literatura Comentada.

²⁸ Nossa autoria.

próprios portugueses afirmavam, tornava o processo de colonização mais demorado e sangrento. Conforme Raspanti (2011), houve uma preocupação com o vestuário no início da colonização portuguesa; afinal, a cultura da vestimenta trazida pelos europeus para o Novo Mundo, além de cobri-los, designava posições sociais e demarcava as origens. Essa cultura europeia da roupa chocou-se com a dos nativos que andavam nus.

O indígena conseguiu sobreviver à imposição do pano, mas algumas tribos aderiram à roupa, uma vez que o próprio processo de urbanização do Brasil exigiu que eles se adaptassem às leis do homem da cidade, dividissem terras antes habitadas por eles e praticassem quase as mesmas práticas econômicas e sociais para sobreviverem enquanto homens de um país que engolia a própria cultura. Afinal, com a aproximação do homem branco e o realce de seus valores, o índio precisou ter consciência que o corpo despido integra a categoria de ilícito, apesar da sobrevivência de muitas tribos e de seus costumes nas quais o corpo despido ainda permanece.

Posteriormente, a sociedade brasileira dos séculos XVII e XVIII se encontrava habituada às vestimentas usadas pelos europeus e queria todo o luxo e requinte que elas ofereciam para seus corpos. Como consequência desse movimento dos (e sobre os) panos, a sociedade passou a se organizar de acordo com as vestimentas, pois um bom traje significava boa situação econômica e, certamente, a classe social não seria das piores. Porém, como a própria história e a literatura nos mostraram, nem sempre os trajes e as classes sociais conversaram reciprocamente. Raspanti (2011, p. 188) observa que

[...] foi importado para o Brasil o sistema europeu em que se estabeleciam regras rígidas de como cada grupo social podia se apresentar em público. Naquele continente, a alta e a pequena nobreza, o clero, os negociantes, os cortesãos, os trabalhadores braçais, as prostitutas, os servos, os judeus, todos tinham obrigações e restrições quanto ao uso de determinados tecidos e outros pequenos luxos. É interessante observar não apenas a moda da aristocracia, mas, sobretudo, os esforços da população em geral em imitar os poderosos. O estudo da indumentária também pode nos ensinar muito sobre as relações sociais e raciais desde os primeiros tempos da colonização.

Diríamos ainda que tal estudo, como elencado acima, nos ensina muito sobre as relações corporais, uma vez que os corpos da sociedade brasileira, especialmente de cidades como Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo – centros urbanos poderosos dos séculos XVII, XVIII e XIX –, eram disciplinados pelo controle sobre as vestimentas adequadas, além de copiarem, em muito, o modelo francês de boa costura. A capital do Império, a tropical cidade do Rio de Janeiro, em meados do século XIX, desfilava corpos

com seus ternos, longos vestidos, chapéus e peles. Apesar disso, para a classe menos favorecida da sociedade, na qual escravos, imigrantes, operários frequentavam, os trajes acompanhavam a condição econômica. Raspanti (2011, p. 199-201) questiona:

E o povo pobre, como se apresentava em uma sociedade tão dada à ostentação? A maioria da população não tinha outra saída a não ser conformar-se e adotar os “panos grosseiros”, sonhando com o dia em que poderia exibir algum artigo mais nobre. Alguns portavam peças usadas e fora de moda, adquiridas de segunda mão. No caso dos escravos, a responsabilidade de mantê-los decentemente vestidos era dos senhores. Em geral, estes não se preocupavam em oferecer trajes adequados para os servos. Apenas os escravos “de dentro” ganhavam roupas mais luxuosas, principalmente quando saíam à rua, pois era sinal de prestígio exibi-los bem-vestidos acompanhando seus senhores e senhoras em passeios pela cidade. Os outros costumavam andar seminus.

Certamente, os padrões e os ideais da sociedade brasileira mudaram no curso histórico, assim como seus corpos e suas vestes. Percebemos que a maneira de se vestir dizia de um lugar específico; de uma posição ideológica que nos acompanha e nos aponta, por exemplo, para as tribos urbanas de hoje, com vestimentas e estilos particulares que, de certa forma, inscrevem seus corpos e são inscritas em discursos outros.

Para refletirmos sobre essa passagem e direcionar nosso pensamento para o corpo brasileiro como sendo também o lugar do outro, dialogamos com Medina (1990, p. 23), que destaca que

[...] o nosso corpo, concretamente e na forma como se representa e é percebido pelo brasileiro, acompanha os matizes fornecidos pelo sistema dominante. Na relação corpo-sociedade há um peso decisivo da estrutura socioeconômica que define, de certa forma, os limites de nossa estrutura corpórea. Desde a gestação somos modelados pelos valores vigentes, pela cultura, pela situação de classe social a qual pertencemos, e assim, dentro dessas circunstâncias, nascemos, crescemos, vivemos, sobrevivemos, adoecemos e morremos.

O corpo é discursivizado e produz sentidos que, nele próprio, são ideologicamente constituídos. O corpo do brasileiro é o resultado de práticas discursivas que o regularizam de acordo com padrões vigentes e, como elencamos, está em relação direta com a presença do outro, possibilitando semelhanças e identidades, por mais fragmentadas que elas sejam e por mais perenes e temporais que se sobressaíam. Portanto, Medina (1990, p. 66) discorre que

[...] o corpo é apropriado pela cultura. Vai sendo cada vez mais um suporte de signos sociais. É modelado como projeção do social. As instituições assumem seu papel. Como dizem, é necessária a preparação (do corpo) para o convívio em sociedade. É preciso aprender as regras sociais. Começa a divisão. Começa a educação. O corpo da criança vai sendo violado por um conjunto de regras socioeconômicas que sufoca, domestica, oprime, reprime, “educa”.

Em linhas gerais, o brasileiro possui uma relação particular com a história de seu corpo. A interpelação pelo outro se dá em clichês e proximidades para com a brasilidade, com dizeres sobre os corpos, principalmente no que se refere ao corpo da mulher brasileira, dito, por muitos, como o modelo de beleza e sensualidade. Eis aí o nosso próximo ponto de reflexão.

3.3 O corpo feminino

É preciso diferenciar a expressão “feminino” em relação ao termo “feminilidade”. Poderíamos, simplesmente, utilizar a nomenclatura *corpo de mulher* para a análise aqui proposta; todavia, escolhemos o adjetivo “feminino”, pois ele caracteriza o próprio corpo da mulher, já que sua definição parte das noções sobre os gêneros. Não queremos prolongar nossa discussão sobre gênero, mas cabe aqui a noção proposta por De Lauretis²⁹ (1987, p. 3), que define gênero como

[...] a representação da qual não se pode negar as implicações reais e concretas no social e o subjetivo compondo a vida material dos indivíduos [...]. A representação de gênero é sua construção e em certo sentido pode-se dizer que a cultura e a arte no Ocidente são as marcas da história desta construção.

Dessa maneira, o gênero está vinculado às práticas sociais, ao mesmo tempo em que está além do próprio papel social no qual cada corpo é normatizado. Segundo Swain (2001a, p. 14), “[...] as representações e imagens de gênero constroem e esculpem os corpos biológicos não só enquanto sexo genital, mas igualmente moldando-os e assujeitando-os a práticas normativas que hoje se encontram disseminadas no Ocidente”.

Essas práticas normatizam e discursivizam o corpo, o limitando num padrão de aceitação e legitimação social, como a busca pelo corpo perfeito vinculado aos exercícios

²⁹ Tradução nossa.

físicos e às cirurgias estéticas. Isso, muitas vezes, *modifica* a própria carne e reinscreve novos sentidos sobre o feminino e o masculino.

Sabemos, contudo, que mesmo com esse mecanismo de configuração sobre os corpos, um corpo masculino pode apresentar características femininas, bem como a virilidade pode ser encontrada no corpo feminino; assim, acreditamos que tais adjetivos são demarcados porque foram construídos a partir de práticas discursivas que produzem sentidos na (e pela) história. Por outro lado, vemos que os termos “feminino” e “masculino” são relacionados ao gênero sexual do indivíduo e à própria posição social assumida pelo corpo.

Em séculos remotos, havia a ideia de que a mulher era um homem que não tinha se desenvolvido, isto é, seu corpo, talvez por um processo de mutação ou ira divina, não nascia completo e o órgão masculino não se desenvolvia. Dessa forma, criavam-se categorias que bem distinguem os adultos (homens), as mulheres (colocadas como seres inferiores, pois não se desenvolviam corporalmente) e as crianças. Diante disso, Swain (2001b, p. 87-88) observa que

[...] num passado não muito longínquo, as mulheres eram representadas como menores de idade por toda sua vida e a frase tantas vezes repetida: “Os adultos, as mulheres e as crianças” exprime uma realidade construída, mas instituída e instituidora de práticas sociais que resultam na inferiorização das mulheres na sociedade. Homem, mulher, criança, divisões bem estabelecidas, representações sociais que criam o verdadeiro e o “natural” na ordem do discurso, onde a família é o eixo em torno do qual giram as pesadas engrenagens das relações sociais.

Uma leitura possível para a exposição acima seria a ideia de que a mulher e o homem, enquanto membros sociais, estão veiculados às posições constituídas a partir da soberania masculina que, como percebemos, adveio da intervenção do discurso religioso na formação da sociedade ocidental. Assim, o feminino e o masculino não só estariam relacionados ao corpo, diferenciando homem e mulher, como à posição ideológica de ambos, uma vez que as tarefas assumidas por tais corpos também são distintas. Nesse caminho, conforme Swain (2001a, p. 12-13),

[...] as composições de gênero determinam os valores e modelos deste corpo sexuado, suas aptidões e possibilidades, e criam paradigmas físicos, morais, mentais cujas associações tendem a homogeneizar o “ser mulher”, desenhando em múltiplos registros o perfil da “verdadeira mulher”. Se o masculino também é submetido a modelos de performance e comportamento, a hierarquia que funda sua instituição no social

desnuda o solo sobre o qual se apoia a construção dos estereótipos : o exercício de um poder que se exprime em todos os níveis do social.

Ao enfatizar esse funcionamento sociocultural, percebemos que, em nossa sociedade ocidental, a menina é criada para ser mulher, e o menino, para ser homem, marcando posições sociais que, de certa forma, dialogam com o padrão moral de *viver em harmonia*. Em questões de raça, o macho e a fêmea se encontram e promovem o “natural” da espécie, demarcando lugares de puro instinto animal. Segundo Swain (2001b, p. 92),

[...] o “natural” do sexo biológico reside, sobretudo na possibilidade de procriação e esta perspectiva está na ordem de valores, da moral, logo, construída social e historicamente, em uma rede de sentidos que faz circular as normas datadas como sendo verdades universais, “naturais”. Instinto, diriam alguns? O instinto evocado em matéria de procriação não é senão um fator de exclusão para os que não o percebem assim: por exemplo, a mulher que não é mãe, nem quer sê-lo, não é uma “verdadeira” mulher. É uma forma de se fundamentar em uma pretensa “natureza” dos seres, que os estudos sobre o gênero vêm desconstruindo.

Assim, os corpos feminino e masculino ocupam lugares sociais que, a partir dos discursos que produzem sentidos sobre o que é ser homem e/ou mulher, transferem simbolicamente para o próprio corpo uma disciplinaridade e aceitação subjetiva de seu lugar corporal na sociedade. No entanto, percebemos que os corpos também podem romper e transgredir a “normatização” posta pela coletividade, mas tais deslocamentos não deixam de dialogar com (e responder aos) sentidos produzidos pelos próprios discursos imersos na sociedade.

Dessa maneira, os sentidos produzidos para os corpos demarcam uma história individual, cotidiana, coletiva e subjetiva, assim como os dizeres para os corpos femininos, em especial os brasileiros, que os dizem de um lugar particular interpelado por uma ideologia específica.

O corpo feminino, como produto da discursivização do corpo da mulher e da função-social mulher, produziu sentidos no discurso religioso que posicionou a mulher em relação ao homem, criando pré-conceitos e dando, ao indivíduo masculino, *status* de soberano da mulher. Segundo Schlindwein (2009, p. 39),

[...] os primeiros séculos da religião cristã foram marcados pelo desenvolvimento de um novo “topos da tentação encarnada numa personagem feminina, que, uma vez, será apenas uma visão pecaminosa e, outras, um verdadeiro demônio, isto é, uma mulher de carne e osso” (PILOSU, 1995, p. 32). Essa visão da mulher, formada nos primeiros

séculos da era cristã, irá afetar até hoje alguns sentidos sobre ela.

Inferimos que os gêneros, como delimitadores do que seria o homem e a mulher, foram construídos a partir de pressupostos religiosos, antropológicos, políticos e culturais; dessa forma, somente essa discussão sustentaria outra leitura sobre os corpos. A noção de feminilidade também se configura em relação à masculinidade, perpassada, entretanto, pela incidência da história dos gêneros. Uma criança, um velho, um homem podem ter aspectos de feminilidade no que concerne à posição ideológica pelas quais são capturados, já que seus corpos e os sentidos sobre eles são constituídos pela história.

Ao mencionarmos o corpo feminino, lidamos com a discursivização da mulher em relação ao próprio homem, algo que, como vimos, carrega o crivo do Cristianismo. Segundo Schlindwein (2009, p. 41),

[...] no começo da Idade Média, acreditava-se que o diabo se transformava em mulher tendo como objetivo fazer com que homens santos ou membros da Igreja cometessem o pecado da carne - um relato muito famoso que na época narrava as tentativas do diabo é a *Vita Antonii* (Vida de Santo Antônio). Com o tempo, porém, o diabo para de se transformar em mulher e acaba por usar mulheres de verdade como instrumento para alcançar seu intento, ou seja, a perdição dos homens considerados puros. Outra vez há um deslocamento e a mulher deixa de ser um fantoche ou possuída pelo demônio e suas ações pecaminosas são atribuídas a sua natureza má.

Devemos considerar ainda que “[...] o corpo da mulher e o do homem foram construídos pela natureza em vista da perpetuação da espécie. Toda a sua morfologia é decorrência disso [...] mas também por toda a sua constituição física e moral” (CORBIN, 2008b, p. 184-185).

A mulher ocidental do mundo moderno tem acompanhado as mudanças de paradigmas em relação ao seu corpo e à sua função social. Isso, de fato, decorreu de pensamentos feministas que muito contribuíram para a “liberdade” feminina em relação ao machismo, pois, em tempos passados, a mulher era submissa ao homem, algo que, segundo Zolin (2003) seria decorrência, mais uma vez, da religião, pois o Judaísmo, o Islamismo e o Cristianismo criaram leis para regular o comportamento da mulher, a qual deveria ser entendida como uma propriedade particular do homem. Além disso, dessas religiões derivaram códigos morais e lícitos sobre o controle da mulher e de seu corpo.

As práticas europeias sobre o corpo feminino vieram com os portugueses para o Brasil; logo, os corpos daqui foram constituídos a partir de valores outros. O corpo da

mulher brasileira, após séculos de história e misturas, foi tomado como um corpo desejado e de medidas avantajadas e diferenciadas em relação aos outros. A descrição nasce com o espanto dos colonizadores em relação à nudez das nativas, a qual Caminha (apud AMANTINO, 2011, p. 16) descreveu como “[...] tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa, que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições, envergonhara, por não terem as suas como as dela”.

Percebemos que a nudez dos corpos na Nova Terra, ao mesmo tempo em que encantava os navegadores, também representava um perigo para o processo de colonização. “O corpo indígena, nu e praticante de atos considerados pelos religiosos como ofensivos a Deus, precisava ser domado” (AMANTINO, 2011, p. 18). E mais:

[...] a sexualidade indígena, vista como desregrada, colocava em perigo o processo de colonização, na medida em que os prazeres sexuais estavam diretamente ligados às concepções culturais dos povos autóctones e não aos padrões tidos como corretos dos europeus cristãos. Na percepção dos religiosos, além dos índios praticarem o sexo quando, como, com quem e onde queriam, não possuíam nenhum interdito.

Notamos acima que o processo de colonização no Brasil interferiu tanto nos hábitos dos nativos quanto em seus corpos. Com o passar dos anos, a mestiçagem brasileira produziu corpos diferenciados em cores e culturas, e o corpo feminino no Brasil foi sendo descrito e escrito pela interpelação da Igreja e do homem.

Paiva (2011) nos relata que essa mestiçagem esteve associada ao forte componente sexual e sensual, principalmente com a presença maciça dos homens europeus e africanos e o fácil acesso aos corpos femininos nus de índias e africanas, que não acatavam aos preceitos religiosos cristãos.

O encontro dos europeus com as índias foi detalhado por Gilberto Freyre (apud PAIVA, 2011, p. 86) no início do século XX, o qual será descrito logo abaixo:

O longo contato com os sarracenos deixava idealizada entre os portugueses a figura da moura-encantada, tipo delicioso de mulher morena e de olhos pretos, envolta em misticismo sexual – sempre se encarnado, sempre penteando os cabelos ou banhando-se nos rios ou nas águas das fontes mal-assombradas – que os colonizadores vieram encontrar parecido, quase igual, entre as índias nuas e de cabelos soltos do Brasil. Que estas tinham também os olhos e os cabelos pretos, o corpo pardo pintado de vermelho, e, tanto quanto as nereidas mouriscas, eram doidas por um banho de rio onde se refrescasse sua ardente nudez e por um pente para pentear o cabelo. Além do que eram gordas como mouras. Apenas menos ariscas: por qualquer bugiganga ou caco de espelho

estavam se entregando, de pernas abertas, aos “caraíbas” gulosos de mulher [...]. Pode-se, entretanto, afirmar que a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico. A moda de mulher loura, limitada aliás às classes altas terá sido antes a repercussão de influências exteriores do que a expressão de genuíno gosto nacional. Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”, ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata.

A construção do corpo brasileiro e, especialmente, do imaginário sobre o corpo feminino perpassam os dizeres sobre sexualidade e nudez. Não é estranho, porém, quando afirmamos que, ainda naquela época, isto é, em meados do século XVIII e XIX, as mulheres – as europeias, as índias, as escravas e as nativas nascidas em terras brasileiras – eram o caminho da perdição e generalizadas em relação ao gênero sexual, mas diferenciadas no que diz respeito à cor e à classe social. A mulher também foi taxada de organismo infectável, de célula corrosiva e portadora de doenças. Del Priore (2011, p. 112) observa que

[...] é bom não esquecer que a mulher era considerada, então, um acólito de Satã e portadora de uma porta úmida que se abria para o inferno. Acreditava-se que o obscuro golfo da vagina escondia, em suas águas lívidas, seivas nefastas impregnadas de pecado e doenças ignóbeis. A “sombria caverna”, o pântano pútrido, abrigava o membro considerado por Aristóteles como inobediente a seu dono. Não é à toa que cronistas e os primeiros médicos que vêm para a América portuguesa, como o holandês Guilherme Piso, registrariam que excessos libidinosos comuns entre indígenas ou mazombos levavam a “perpétuas vigílias” e a febres, Culpa das mulheres e das obras de Vênus.

Não distante disso, a mulher foi coibida de “conhecer” o próprio corpo. Essa repulsa à prática do toque em si mesmo, de acordo com Le Goff (1991), decorreu das mudanças ocidentais das práticas sexuais. O autor observa que, no período antigo greco-latino, a sexualidade e o prazer carnal eram entendidos como valores positivos, predominando a liberdade da relação e da escolha, mas a grande reviravolta sobre as práticas sexuais, condenando-as e regulamentando-as, se deu com o Cristianismo.

As mulheres livres, ou seja, aquelas que utilizavam do próprio corpo, faziam dele um objeto de prazer e poder em relação aos homens. Consequentemente, isso as levou às margens da sociedade, classificando-as como mulheres lascivas e sendo temidas por padres e médicos, já que uma “desordem” social seria inevitável.

Mais uma vez, o corpo feminino era ordenado conforme duas acepções: o corpo

socialmente aceito para padrões nobres e religiosos e o corpo socialmente inscrito, mas rejeitado por uns devido às práticas incabíveis diante das instituições. Mesmo assim, a prostituição, ou mesmo as apresentações teatrais em casas de show (cabaré, por exemplo), no século XIX, tanto na Europa quanto no Brasil, tinham seu público e formas de manter locais adequados para as práticas em questão.

Na literatura europeia dos séculos XVIII e XIX, víamos a presença da dualidade dos corpos femininos: mulheres idealizadas a partir de conceitos clássicos e naturalizadas conforme o ambiente instintivo. Os textos apresentavam uma leitura das práticas sociais que alimentavam as relações humanas; uma delas era a própria prostituição, que despertava desejos, instigava o imaginário e quebrava tabus. Corbin (2008b, p. 206-207) afirma:

Considerando a relativa pobreza da solicitação visual nesse domínio durante a primeira metade do século XIX – havia pouco teatro pornográfico, apenas alguma publicidade de mulheres que se vendiam [...]. “O imaginário da pornografia, incluindo o *voyerismo* da satisfação mecânica, repousa sobre o corpo, suas posturas e seus acasalamentos, como também sobre sua crueza de palavras que contorna os tabus da linguagem” [...]. Ora, o imaginário do sexo, do gozo, do proibido e, portanto, do obsceno não escapa da história, mas oscila, dependendo da elevação ou do abaixamento do limiar da tolerância coletiva e também conforme a percepção moral, seja daqueles que consomem a obscenidade, seja dos que a condenam.

A partir da segunda metade do século XX, em que movimentos feministas conscientizaram as mulheres a tomarem o poder sobre seus corpos, ou seja, radicalizaram as leis e enfrentaram os padrões impostos pela sociedade na qual a não-submissão aos homens e a equivalência pelos mesmos direitos se tornaram objetivos primeiros, as práticas sociais sobre seus corpos foram afetadas, as relações entre os corpos foram questionadas e surgiram novos paradigmas, como a luta por manter um corpo sempre desejante, jovem e belo. Afinal, como ressalta Novaes (2011, p. 477) “[...] em uma sociedade imagética, em que o sujeito é definido por sua aparência, não há como desconsiderar o sofrimento psíquico decorrente de todas as regulações sociais que incidem sobre o corpo – sobretudo o feminino”.

No Brasil, vemos esse funcionamento do esteticamente aceito, em parte, nos corpos femininos que desfilam na avenida durante o carnaval. Devido ao posto que tal corpo irá ocupar (rainha de bateria, por exemplo), a busca por um corpo saudável e disciplinado pelo músculo se intensifica a partir do momento em que esses também são critérios de eleição. A sensualidade e o samba no pé ficam mais bem representados, nesse imaginário, com um

corpo feminino legitimado como belo pelo discurso da estética e na relação com uma memória de sedução e seminudez fundadora, que precisa seduzir e encantar o folião. É o jogo da moralização do corpo feminino que, conforme Novaes (2011, p. 495),

[...] leva os indivíduos a encarar a ditadura da beleza, da magreza e da saúde como se fosse algo da ordem de uma escolha pessoal. Deixem-se de lado todos os mecanismos de regulação social que transformam o corpo, cada vez mais, em uma prisão ou em um inimigo, a ser constantemente domado. Não à toa, muitas mulheres tratam de seu corpo com profunda tirania, privando-o de alimentos, mortificando-o em inúmeras cirurgias ou submetendo-o a exercícios físicos torturantes. Significativamente, o verbo mais empregado é malhar – como se faz com o ferro. Não é sem razão que a expressão é utilizada nas academias de ginástica na tentativa de adquirir a estética desejada. Tais técnicas, apreendidas inicialmente como uma disciplina, com o passar do tempo são incorporadas ao cotidiano do sujeito e, sem que este perceba, acaba por reproduzi-las, sem que haja uma dimensão crítica ou reflexiva sobre tais atividades/comportamentos.

Percebemos, portanto, que o corpo feminino na história esteve sempre vinculado às proibições, às más classificações, como a posição demoníaca, a submissão ao homem e as questões de erotismo e sexualidade. No Brasil, a história do corpo feminino se inscreve, ao mesmo tempo, num imaginário sexual, no qual elegeu os corpos indígenas como espaço de sedução, passando pelos corpos que foram se formando ao longo da civilização brasileira. Tais corpos seguiam padrões europeus e culturas diversificadas, sendo construídos pela presença do corpo negro que, em seu processo de mistura racial, originou o corpo de expressão maior para o carnaval: o corpo da mulata.

3.4 O corpo negro brasileiro: surge a mulata

Falemos um pouco sobre o corpo negro, não com o intuito de abordar sua história e sua suposta origem no berço da civilização africana, mas pela tentativa de mostrá-lo e ressaltar seu cruzamento com o corpo branco europeu que originou, assim, o corpo mulato brasileiro. É nesse corpo que um imaginário sobre o carnaval se pauta, ou seja, é o corpo da mulata, conforme as medidas consideradas perfeitas num discurso de sensualidade e sexualidade em nossa história colonial.

O corpo negro no Brasil possui uma história bem particular e, por vezes, sangrenta e injusta. Ao ressaltarmos a colocação desse corpo em nossa sociedade, se faz necessário considerar discursos e acontecimentos discursivos que o levaram a uma posição social

construída, ainda hoje, num clima excludente. Se atentarmos para os fatos que circundam o corpo negro, especificamente em território nacional, teríamos outra dissertação e outros mecanismos de análise, pois diferentes são as maneiras de mencionar e estudar o corpo negro em nossa sociedade. Portanto, fiquemos com o seu papel fundante para a cultura carnavalesca no país e o resultado de sua miscigenação com o branco, isto é, o corpo mulato.

Na década de 1970, o corpo da mulata foi legitimado como sinônimo de corpo para o carnaval no Brasil, pois ele, em sua historicidade e presença constante, advinha dos morros nos quais o samba também imperou. Logo, o corpo negro/mulato era o corpo para o samba, algo carnavalizado que, dialogando com Bakhtin (1993), transgride as leis, desce o morro e ressalta as diferenças sociais que reverberam nos próprios corpos. Afinal, não é em qualquer momento da história que o corpo negro poderia aparecer. Sendo assim, nos perguntamos: Quais as memórias que colocaram o negro em evidência?

O corpo negro em território brasileiro também foi discursivizado. Sua presença se deu por meio dos escravos africanos e da própria mistura com os indígenas que, diferentemente do corpo branco europeu, já se diferenciava em relação ao colonizador. A memória discursiva construiu discursos sobre o corpo negro e a formação de um imaginário que, infelizmente, despertou desprezo e cobiça. A escravidão negra que se seguiu no Novo Mundo é um efeito dos discursos construídos na (e pela) história desse corpo. Paiva (2011, p. 70-76) observa que

[...] é importante lembrar a antiga associação bíblica entre os escravos negros africanos e Cam – que viu o corpo nu do pai, Noé, que jazia por terra embriagado, o qual, por isso, amaldiçoou os descendentes do filho a serem escravos de seus parentes. Entretanto, nem sempre as representações e as imagens construídas sobre os africanos, sobretudo sobre os negros, foram pejorativas e desqualificativas, como parece ter-se tornado comum a partir, talvez, dos séculos XIV e XV. Provavelmente, o longo domínio dos mouros sobre a Península Ibérica e a associação crescente entre estes, os muçulmanos, turcos, negros e o tráfico de escravos para a Europa tenham acentuado visões negativas sobre eles [...] antes de os ibéricos conquistarem e repartirem o Novo Mundo entre si e de se iniciar o tráfico atlântico, a Península Ibérica e outras áreas da Europa já recebiam milhares de escravos africanos, que trabalhavam em áreas tanto rurais quanto urbanas. Essa forte presença, nem sempre devidamente lembrada, ajudou bastante a espalhar, entre a população, visões e representações de variados tipos sobre esses homens e mulheres negros, vindos de regiões tão distantes, detentores de culturas, costumes, crenças e línguas tão diferentes.

A miscigenação dos corpos em território brasileiro deu ao corpo mulato um lugar

de corpo “típico” brasileiro e que, desde o início da urbanização do país, ficou às margens da sociedade, sendo que tal miscigenação esteve vinculada a um forte componente sexual e sensual. Em terra tropical, o vestir-se não era hábito entre alguns negros escravos e índios.

Dessa forma, o corpo mulato legitimado num discurso possível para o carnaval é constituído por memórias que apontam para a questão tanto do corpo negro quanto do indígena na história do país. Como vimos, a partir do discurso fundador e de uma memória do próprio carnaval, o corpo mulato se configura como aquilo que provoca deslocamentos na (e pela) história do carnaval, construindo sentidos para essa materialidade.

Apesar de ter havido, em alguns discursos, a circulação do sentido de que o alto número de negros na população brasileira seria preocupante em decorrência do fim da escravatura³⁰, o que possibilitou a criação de classificações sociais e distinções raciais absurdas, o corpo do negro brasileiro, do indígena (figura romântica) e do mulato transbordava na vida social de maneira efervescente durante a folia carnavalesca. Com as escolas de samba que, no início de suas formações, se vincularam à cultura afro-brasileira e se estendiam à camada popular desfavorecida da sociedade, os corpos que ficavam à margem apareciam como elementos pioneiros do samba e dos desfiles das agremiações.

Acreditamos, portanto, que os desfiles das escolas de samba e a presença do corpo negro/mulato dialogam e reverberam um no outro por meio de memórias do carnaval no Brasil e do próprio corpo em espaços socioculturais.

Com a importância dos desfiles de escolas de samba da cidade cartão-postal do Brasil (Rio de Janeiro) para a economia local e nacional, esse evento passou a ser capturado pela mídia e frequentado pela elite social, sendo que as escolas desciam os morros e ganhavam a simpatia da alta camada social. Com isso, a década de 1990 ficou marcada pela presença maciça de imagens de celebridades e corpos de mulheres louras, apagando a presença do corpo mulato e materializando uma discursividade de espetáculo e de celebridade para a festa, apagando ou silenciando os anônimos cujos corpos eram antes suas materialidades-símbolo.

No entanto, em 1993, como demonstraremos nas análises, o corpo negro reaparece e ganha as telas da mídia. Por intermédio de um *designer* gráfico estrangeiro (Hans Donner), a Rede Globo de Televisão cria sua personagem carnavalesca que, até o momento, está presente em suas transmissões da folia pelo território brasileiro. A

³⁰ Em decorrência desse incômodo por parte da elite social branca brasileira, ressaltamos, como pano de fundo de suas ações, os acordos com governos estrangeiros que possibilitaram as imigrações europeias e asiáticas para o Brasil no final do século XIX e início do século XX, que trouxeram novas culturas e novos corpos.

Globeleza surge e logo vira sinônimo de carnaval num imaginário social que constrói e reafirma dizeres para tal materialidade nesse típico acontecimento.

Não é em qualquer momento que a *Globeleza* aparece. O corpo está materializando o discurso e ele é suporte onde o discurso também acontece. Dessa forma, se a mulata foi apagada e reaparece em determinada época, vale dizer que esse movimento faz parte do próprio jogo dos discursos, uma vez que os discursos e suas condições de produção se alteram. Diferentes olhares para o corpo negro no Brasil foram lançados, e vários sentidos, produzidos, destacando-o em relação aos outros corpos. Assim, Paiva (2011, p. 105-106) ressalta que:

As ideias de moral degenerada, de desregramento sexual, de preguiça natural, de incapacidade criativa, pelo menos desde a segunda metade do século XIX, estiveram intimamente ligadas a outra: a de raça inferior. Este seria o principal legado negativo do passado marcadamente africano e mestiço, na visão de intelectuais, autoridades e políticos daquela época. Opinião muito semelhante se cultivou em vários dos então recém-independentes países americanos, quase todos repúblicas. Mas essa visão negativa sobre os ascendentes antigos perdurou poucas décadas e, mesmo assim, não foi homogênea. No dia a dia das populações americanas, tão profundamente mixadas, contrapuseram-se práticas culturais que, generalizadas, não permitiram a completa desqualificação do passado e do presente mestiços, nem uma absoluta deformação das matrizes negras. 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 e de identidades populares, evocadas por vários grupos. No início do século XX, o elogio da mestiçagem ou, pelo menos, de certa civilização com tal peculiaridade, já aparecia nos escritos de importantes pensadores latino-americanos, no Brasil, em Cuba, no México e em outras partes. A americanização do mundo, tão marcante nos séculos XVI e XVII, parecia querer revigorar-se, e a civilização mestiça, sobretudo à brasileira, pretendeu-se modelo universal de sociedade. Nessa altura, a mulata já era a tal e até hoje não perdeu o rebolado.

Veremos em nossa análise que o carnaval, principalmente em relação aos desfiles de escolas de samba, migra do lugar marginalizado para o espaço do *glamour*, ou seja, o *status* social é diferente no que tange ao início da configuração desse tipo de festividade. O corpo é um objeto de transformação por discursos e, dessa maneira, o da celebridade ganha espaço na avenida, pois compõe esse lugar do espetáculo e é, hoje, objeto de estética. A mulata sofre a influência da celebridade e aparece pouco em comparação ao corpo célebre; mas é pertinente apontar que também há mulatas que são celebridades. Para esses corpos, nos perguntamos: Os corpos das celebridades brancas possuem as medidas dos das mulatas? Pensamos primeiramente que, na avenida, o corpo não está imune de discursos e

que as escolhas para o corpo são determinações ideológicas e, com isso, os corpos célebres que assumem a posição do corpo mulato, tomado como ideal para os desfiles, é alçado ao jogo de significantes dos discursos que interpelam o corpo mulato. Os sentidos produzidos passam por esses corpos, mas não significam que os deslocam ou os reafirmam em determinadas posições discursivas.

Esses sentidos produzidos sobre o corpo feminino mulato brasileiro ratificam um funcionamento discursivo específico para as leituras que podemos fazer sobre o corpo na história brasileira e na do carnaval. Seria esse funcionamento pertencente ao imaginário corroborado pela mídia com as imagens produzidas dos corpos femininos nos desfiles de escolas de samba do carnaval carioca? Por que carnaval e sexo, ou mesmo erotização são termos tão ressaltados durante o período carnavalesco?

Buscamos, enfim, uma leitura para esse funcionamento que se dá pelos discursos e pelas imagens.

3.5 O corpo e a mídia

A mídia disponibiliza um olhar e uma relação para com o mundo em sentido nostálgico e *un presénte*. Guy Debord, em seu livro *A sociedade do espetáculo* (2003), nos aponta que a “[...] imagem é a forma final da reificação da mercadoria”, e isso, de certa forma, compõe todo um cenário de discussão acerca do moderno, pós-moderno e da sociedade de consumo analisada por Jameson (2006). Ele considera, entre outras pontes relevantes, a indicação de que o pós-moderno se caracteriza e se formaliza em relação ao movimento capitalista que se dá na sociedade e o consumo das imagens que circulam nela. Observamos que a transformação da imagem na pós-modernidade sugere uma influência na cultura e nos processos de construção identitária de uma sociedade.

Pensando a modernidade, bem como a indústria cultural, Lipovetsky e Serroy (2011, p. 70-71) observam que

[...] a modernidade cultural é bicéfala: de um lado, uma cultura de criação revolucionária que despreza o mercado; de outro, em plena oposição, uma cultura industrial que vende apenas clichês, produtos uniformes, “porcaria”. Daí, aos olhos de seus detratores, a cultura de massa veiculada pelo cinema, pelo rádio, pelos discos, pela televisão não pode ser considerada uma verdadeira cultura: ela é *business*, uma indústria que, a exemplo de outras produções fabris, se baseia na padronização e na produção em série.

Por esse ponto de vista, a mídia, expressada com mais vigor na televisão – o acesso a esse meio de comunicação é mais predominante –, colabora com a veiculação e produção de uma cultura de massa com o intuito de lucrar com a produção seriada. A mídia pode ser classificada como uma ferramenta das indústrias culturais, pois o que estas “[...] inventam não é nada mais que uma cultura transformada em artigos de consumo de massa” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 72).

Acreditamos, portanto, que a mídia e o consumo (tanto visual quanto econômico) estão interligados, e, de acordo com as condições de produção dessa relação, as imagens criadas ressaltam, pelo olhar do outro, sentidos produzidos que dizem de um mecanismo de aceitação e refutação sobre que é destacado pela mídia. Pressupostos acerca da vida social do homem baseiam-se em imagens que circulam pela mídia, interpelando os sujeitos num processo de identificação ou deslocamento.

Dessa forma, os corpos que aparecem na mídia impressa ou televisiva representam para nós um dos artigos de consumo de massa, pois essa materialidade dita padrões construídos pela história e pelos discursos. Antes da televisão, vale destacar, mais uma vez, que o cinema era a tela mais acessível e exemplo de modernidade, o que, conseqüentemente, era lugar de reflexão, descrição e politização da cultura local ou universal.

Os autores Lipovetsky e Serroy (2011, p. 73-74) notaram a importância da tela do cinema para a formação de uma cultura de massa na sociedade ocidental. Dizem eles:

Desde o século XIX, desde a entrada da modernidade em sua era industrial, um novo capítulo da história cultural começou a ser escrito, ligado às técnicas que progressivamente trouxeram outras formas de aprendizagem, de expressão, de comunicação e de diversão. É longa a lista dessas invenções que, do século XIX ao século XX, enquanto a estrada de ferro, o automóvel, o avião mudavam a maneira pela qual o homem se apropriava do espaço, ampliaram o campo da informação e da comunicação: a fotografia, o telégrafo, o telefone, o disco, o rádio, a televisão. Mas sem dúvida, nenhuma dessas novas técnicas se estabeleceu de maneira tão forte quanto a que criou um dispositivo que viria a se tornar aquele sobre o qual hoje se baseia amplamente a hipermodernidade – a tela – e que se impôs, na virada do século, como a linguagem representativa dos tempos modernos: o cinema.

O sucesso do cinema esteve vinculado, em parte, pela imprensa que, por meio de jornais, revistas e crônicas especializadas na sétima arte, apostaram nessa nova tecnologia e exaltavam as “estrelas” que interpretavam e ganhavam espaço nas telas e na vida social. Seus corpos, trajas, gestos e vícios foram manchetes de várias capas e, de certa maneira,

diziam de comportamentos inspiradores, ou não, para seus leitores.

Hoje, o cinema ganhou o apoio da rede mundial de computadores (internet), na qual imagens podem cruzar o mundo em segundos e ter acesso livre de milhões de pessoas. Não distante disso, a televisão, como grande mídia de consumo, também ganhou o espaço visual, e sua intervenção dita regras e disciplina os sujeitos que são capturados pelo seu funcionamento ideológico. Lipovetsky e Serroy (2011, p. 73-74) ressaltam ainda que

[...] criadora de uma verdadeira linguagem, a televisão impõe o reino da imagem direta, carregada de choque visual e de emocionalismo. É um modelo cultural inédito que se estabelece, marcando o triunfo da velocidade, do instantâneo, do furo, da publicidade, do divertimento permanente e estável. Cultura “mosaico”, cultura do *zapping*, do fragmentário, da insignificância, do descontínuo, partilhada por todos os homens, modelando sua apreensão do mundo, reunindo-os em uma mesma atitude cativa, habituando-os à mesma linguagem [...]. Desde os anos 1960-70, a televisão se impõe como o modelo dominante das mídias de massa, comunicando a um conjunto indiferenciado de indivíduos os mesmos conteúdos recebidos no mesmo instante. Simultaneamente, a nova mídia transforma o próprio mundo em informação: daí em diante, é pela imagem na tela que o mundo existe e que os homens o conhecem como ele se dá a ver, com a visão, a hierarquia, a forma, a força que a imagem lhe confere. A televisão transforma o mundo: o mundo política, a comunicação política, a publicidade, os lazeres, o mundo da cultura... Daí em diante, existe apenas o que é visto na tevê, e visto pela massa, partilhado por todos. É o triunfo da sociedade da imagem e de seus poderes: a televisão aberta para o mundo e que, distante da oralidade primitiva e da cultura escrita, o enquadra e o molda pelo ângulo de visão radicalmente inédito, ao mesmo tempo sedutor e uniformizador, que ele oferece.

Há um mecanismo de funcionamento da mídia que interpela os sujeitos, posicionando-os discursivamente de maneiras específicas e diferenciadas. Percebemos isso pela forma como a televisão transforma, pela imagem, a visão do indivíduo e, de certa forma, o corpo dos que os seduzem ao mesmo tempo em que os disciplinam por meio de um funcionamento de repetição e circulação das imagens pela mídia. Isso é observado por Gregolin (2003), para quem a circulação de imagens está inscrita num processo sócio-histórico de produção de sentidos, permeadas pelas instituições produtoras – detentoras do saber – que constituem sentidos para determinada cultura.

Temos a circulação de imagens e, concomitantemente, a de corpos pela mídia. Esses corpos são olhados no (e pelo) discurso, e produzem sentidos conforme a posição discursiva dos sujeitos. O corpo é olhado de diferentes maneiras, por sujeitos posicionados discursivamente variados. Jameson (2006, p. 172) aponta ainda que “[...] o olhar é o que

estabelece a minha imediata relação com as outras pessoas, mas ele o faz por meio de uma reviravolta inesperada, na qual a experiência de ser olhado se torna primordial e o meu próprio olhar uma reação secundária”.

Olhar para os corpos na história nos permite dialogar com a nossa própria história. Nesse caso, Milanez (2006, p. 188-189) afirma que

[...] o corpo é o meio pelo qual o ser humano pode problematizar o que ele é e o que o movimenta no mundo em que vive. Essas práticas, acima de tudo, corporais é o que poderia se chamar de “artes de existência”, ou seja, práticas reflexivas e voluntárias por meio das quais os homens tanto se fixam regras de condutas quanto buscam transformar-se a si mesmos, modificando – se no que eles têm de mais singular ao seguir uma obra no qual se inserem determinados valores estéticos que respondem a certos critérios de estilo.

Com o “poder” da mídia (televisão), do cinema e das imagens sobre o cotidiano humano, percebeu-se a discursivização sobre o corpo. O corpo vendido por esses lugares, na maioria das vezes, é aquele socialmente aceito e tomado como lugar de recompensas e desejos.

Com isso, a mídia fala de uma posição discursiva ideologicamente constituída. Possibilidades dos corpos pelo discurso do carnaval são deslocadas e repetidas por ela; no entanto, o corpo feminino se constitui como o lugar de materialização desse discurso.

As imagens dos corpos femininos são construídas pelo discurso da mídia, e tais corpos são interpelados por uma memória discursiva, além de serem um espaço de (des)construção de identidades para os outros corpos. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa numa situação discursiva dada.

Para nós, os corpos femininos que são “ditos” pela mídia asseguram um sentido de corpo e comportamento para o carnaval. Assim, o sentido se torna geral, embora as imagens foquem os corpos presentes e possíveis na passarela do samba.



Foto 5 - Atriz Juliana Paes, rainha de bateria da GRES Unidos do Viradouro (2007)

CAPÍTULO 4 – UMA ANÁLISE DISCURSIVA DAS IMAGENS DOS CORPOS FEMININOS DO DESFILE DE ESCOLAS DE SAMBA DO CARNAVAL CARIOCA

O corpo humano nunca esteve tão “na moda” como hoje. Em nenhum momento da história, as formas, a aparência, a textura ou seu cheiro foram tão discutidos por leigos e especialistas. O mundo pós-moderno criou um tipo de corpo e todos os demais, para serem aceitos, devem se encaixar no modelo (DEL PRIORI; AMANTINO, 2011).

História do carnaval, carnaval no Brasil, desfiles de escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, corpo feminino, mídia e imagem: Como poderemos analisar tantos acontecimentos e diferentes materialidades a fim de entendermos uma possível produção de sentidos para a sociedade? Como tentativa primeira, nos filiamos à AD e, pelo gesto de leitura diante das vertentes elencadas anteriormente, tentaremos discorrer sobre algumas possibilidades de análises aos sentidos que são produzidos para o corpo feminino no carnaval a partir das imagens construídas pela mídia.

Como vimos, nosso percurso destacou a constituição e os tipos de formulação da festa carnavalesca no Brasil, bem como a maneira pela qual o corpo foi se transformando em materialidade simbólica de análise durante o andar da história. Ao destacar espaços de significação dos corpos em nossa sociedade, como a clínica médica, as artes, os esportes etc., nos deparamos com o olhar da mídia para os corpos e, nesse caso, para os corpos femininos dos desfiles de escolas de samba do carnaval carioca. Como uma instituição que dociliza os corpos, a mídia produz sentidos para eles a partir das imagens circuladas por ela em determinados acontecimentos, como o carnaval, por exemplo.

O mecanismo midiático de produção de sentidos na folia para os corpos femininos reacende discussões sobre as representações complexas e identidades distorcidas, nudez, pornográfico, erótico, sensual, memória visual etc., que levam os sujeitos a moldarem (simbolicamente) um tipo de corpo para a festa carnavalesca e produzirem um corpo socialmente aceito.

E mais: acreditamos que as representações (ou as formas de significação) para os corpos se transformam em relação ao tempo e aos fatos socioculturais de determinada época. Portanto, se o que se relata na epígrafe como um pressuposto de que o mundo pós-moderno dita um modelo de corpo que também se diferencia e exclui outros, é bem verdade que esse “ditar” é parte de um funcionamento singular em que práticas sustentam uma regularidade desses “modelos”; práticas essas que, como entendemos, são discursivas.

Olhamos para os corpos, falamos sobre eles e vivemos para corpos de determinada posição histórico-cultural-social.

4.1 Edição de carnaval: capas da Revista Manchete

Na introdução desta dissertação, explicamos a justificativa da escolha pelas capas da Revista Manchete e como tais revistas contribuíam para informar e descrever o carnaval pelo Brasil, especialmente os desfiles de escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro. Classificamos as capas como imagens que a mídia circula, ainda mais com o advento da *internet*, em que todas elas podem ser acessadas.

Apontamos anteriormente que vemos a imagem como texto opticamente apreensível à espera de sentido e a partir do gesto de interpretação do sujeito histórico. Com os pressupostos da AD e de acordo com Souza (2011, p. 387-388), também entendemos imagem como

[...] materialidade discursiva específica – a não-verbal – [...] a não correlação com o verbal, porém, não descarta o fato de que a imagem pode ser lida. Propriedades como a representatividade, garantida pela referencialidade, sustentam, por um lado, a possibilidade de leitura da imagem e, por outro, reafirmam o seu status de linguagem. Não porque, dadas essas propriedades, se diga que a imagem também informa, comunica, e sim porque – em sua especificidade – ela se constitui em texto, em discurso. O trabalho de interpretação da imagem, como na interpretação do verbal, vai pressupor também a relação com a cultura, o social, o histórico, com a formação social dos sujeitos. E vai revelar de que forma a relação imagem/interpretação vem sendo “administrada” em várias instâncias.

O corpo e a imagem interpelados por discursos dialogam com uma cultura e um imaginário social que reverberam na produção e circulação de sentidos que *sustentam* as relações sociais. Por conseguinte, o discurso da mídia sobre (e para) o corpo feminino no desfile de escolas de samba do carnaval carioca interpela-o como espaço de memória discursiva, espaço de contradição e (des)construção de identidades, já que o corpo é constituído por outros discursos.

Percebemos que o corpo é presença primordial nas capas que compõem nosso *corpus* de análise, e para entendermos como o discurso da mídia produz sentidos para o carnaval brasileiro por meio de um olhar para o corpo feminino que desfila na avenida, se faz necessário descrever e explanar tais imagens.

Imagem A - Capa da Revista Manchete (1980)



Fonte: <<http://www.mercadolivre.com.br/manchete>>.

Na imagem A, há a presença de 6 (seis) corpos, sendo 5 (cinco) femininos. Mostrando luxo e exuberância, os corpos femininos estão vestidos com fantasias que cobrem quase todas as partes dos corpos, diferenciando o corpo feminino negro que se encontra à direita do corpo masculino. Esse corpo exhibe parte das pernas e, diante dos outros, é o corpo que traz a memória sobre o corpo da mulata que, conforme a história do carnaval, é elemento corriqueiro dessa festividade.

A disposição³¹ dos corpos, o sorriso nos rostos, a posição da perna, a rotação do quadril (modelo de traje branco) e a posição das mãos compõem, para nós, formas corporais que podem levar o sujeito que interpela tal capa a um sentido específico. Essas

³¹ Entendemos disposição como pose; pose artística e vinculada ao trabalho da fotografia de estúdio. As capas da Revista Manchete que analisamos neste trabalho, referentes ao período de 1980 a 2000, são imagens (fotos) construídas em estúdio. Na História da Arte, a pose é um atributo necessário para o modelo e o tipo de fotografia que se busca, fazendo parte dela o próprio enquadramento da câmera e o espaço de produção da imagem. Segundo Barrocas (s/d), por exemplo, “[...] na pintura foram-se lentamente criando, através da encenação dos corpos – a Pose –, estruturas representacionais que constituem figuras ou topos que atravessam o tempo, no decorrer de uma longa duração que chega até aos nossos dias. Assumidas como ‘naturais’ ou ‘inocentes’ elas estão sempre, na nossa opinião, carregadas de sentido”. Dessa forma, a pose é entendida por nós como um elemento do discurso artístico, já que, conforme Barrocas (Idem), “[...] a Pose – da representação do corpo – é um elemento configurador do retrato, e como tal, um dos elementos fundamentais na criação da obra”. Em nosso trabalho, entendemos a pose como uma condição de produção do discurso, pois a “configuração” ao qual o corpo se submete numa fotografia/pintura artística – embora na História da Arte seja elemento de criação e de termos artísticos determinantes de uma época em questão (Classicismo, Romantismo, Modernismo) – ela também é produzida pela/na história, através de uma memória discursiva e de uma FD específica. Nas capas da Revista Manchete posteriores ao ano 2000, as imagens dos corpos e suas disposições são produzidas “ao vivo”, isto é, durante os desfiles; porém, são fotos trabalhadas em estúdio, o que, de certa forma, se configura como uma condição de produção. O foco é voltado ao rosto das personalidades que são, na maioria, celebridades da emissora que transmite os desfiles e, assim, corpos de uma visibilidade nacional significativa.

formas corporais compõem uma regularidade enunciativa que faz parte do agenciamento do discurso da mídia sobre as imagens. Desenvolveremos melhor a ideia posteriormente.

Vale ressaltar que esses corpos femininos são personagens do carnaval que assumem o posto de destaque. Por regra do próprio desfile, o destaque é aquela personagem que desfila sobre o carro alegórico, tripé ou vem à frente da alegoria (o último item começou a ser adotado em meados dos anos 2000), representando ou contando sobre alguma personalidade importante presente no enredo narrado pela escola de samba.

Os corpos femininos, na imagem A, são corpos de destaque que, de certa forma, resgatam uma memória dos próprios bailes luxuosos de carnaval, nos quais as fantasias se associam a personagens históricos. Estamos situados na década de 1980, na qual o desfile de escolas de samba ainda não havia se tornado espaço de práticas sociais e econômicas mais vigentes como nos dias atuais.

No entanto, de 1980 a 1981 percebemos uma mudança dos corpos que compõem as capas da Revista Manchete. Na imagem B, isto é, a capa do carnaval de 1981, as formas corporais já assumem sentidos mais próximos da sensualidade e erotização. Vejamos:

Imagem B - Capa da Revista Manchete (1981)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

Há, nessa capa, a presença de 8 (oito) corpos, sendo 3 (três) masculinos e 5 (cinco) femininos. Percebemos que os corpos femininos aparecem mais destacados e com fantasias que valorizam suas formas, diferentemente da capa anterior em que a fantasia, em sua maioria, cobria todo o corpo. Os corpos masculinos aparecem totalmente cobertos, o que já

possibilita o direcionamento do olhar ao corpo feminino, já que este traz a possibilidade do “desnudo”.

Dos 5 (cinco) corpos femininos presentes na imagem, 4 (quatro) deles nos chamam a atenção devido à regularidade gestual. Nela, entendemos o processo de intericonicidade (Courtine), bem como a repetição dos enunciados (Foucault), uma vez que a disponibilidade desses corpos nas capas seguem gestos que estabilizam um sentido.

Mais uma vez, o corpo negro (ou mulato, dependendo do olhar que se lhe lança) ganha destaque, pois, de todos os corpos femininos, ele é o que mais aparece “seminu”, exibindo suas curvas e uma posição que ressalta busto e bumbum (embora este não apareça de forma explícita). O corpo feminino da direita também se apresenta “seminu” e com gestos corporais que valorizam pernas e bumbum. Os 4 (quatro) corpos femininos trazem gestos abertos (braços esticados e em elevação) e com sorriso nos rostos, estampando uma alegria que o carnaval pode proporcionar. Vale dizer ainda que uma modelo fica entre os outros corpos presentes, tanto femininos quanto masculinos, mas não deixa de esboçar um grande sorriso.

No desfile, os corpos masculinos assumiram postos de destaques nos carros alegóricos, como explicamos na análise da imagem A, enquanto os corpos femininos também assumiram tais postos, mas não deixaram de aparecer em outras posições, como alas de comunidade e das mulatas.

Na imagem C, os corpos que aparecem na capa são de celebridades da época.

Imagem C - Capa da Revista Manchete (1983)



Fonte: <<http://www.mercadolivre.com.br/manchete>>.

O funcionamento dos gestos corporais nessa capa se repete. Vemos a presença de cinco corpos, sendo 1 (um) masculino, do ator Grande Otelo, e os outros 4 (quatro), femininos, que são personalidades das escolas de samba, como Pinah (no alto, à direita), grande musa e passista da GRES Beija-Flor de Nilópolis; que por anos desfilou nessa agremiação e recebeu elogios do Príncipe Charles, do Reino Unido, tanto para seu corpo quanto para sua simpatia, no ano de 1978.

Nessa imagem, a postura das modelos inferiores (direita e esquerda) realça as pernas, ao mesmo tempo em que sorrisos são estampados. Porém, a composição das fantasias se diferencia em relação à imagem anterior, pois os corpos aparecem com “mais” roupa. Seria a presença de Grande Otelo, ou mesmo de celebridades locais como a própria Pinah? Acreditamos que os gestos corporais marcam uma memória sobre o carnaval, mas que, nesse caso, são perpassados pela presença das personalidades e de seus corpos.

Para entendermos a regularidade dos corpos femininos que compõem as capas, selecionamos 2 (duas) edições do mesmo ano, nas quais podemos observar um funcionamento diferenciado em relação aos olhares e sentidos que se lançam para o carnaval brasileiro.

Imagem D - Capa da Revista Manchete (1984a)



Imagem E - Capa da Revista Manchete (1984b)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>. Fonte: <<http://www.mercadolivre.com.br/manchete>>.

Nas imagens D e E, percebemos o funcionamento do discurso da mídia de maneira bem singular. As capas são do ano de 1984, porém a primeira se refere à preparação para a noite de desfiles das escolas de samba, enquanto a segunda é uma edição sobre o desfile das campeãs que ocorre no primeiro sábado após a apuração das notas.

O foco para os corpos femininos é deslocado de uma imagem para outra, possibilitando a construção/leitura de diferentes sentidos. Na imagem D, temos a presença de 3 (três) corpos femininos que são mais visíveis devido à proximidade do foco e tamanho da imagem, em relação aos corpos presentes na imagem E. Os corpos femininos da imagem D assumem posições corporais e gestos que dizem de uma memória sobre o carnaval; afinal, nessa festividade, os corpos podem se despir e transgredir as leis, pois é preciso liberar-se da carne para depois resguardá-la dos pecados. Essa é uma memória discursiva construída a partir do discurso do carnaval e do próprio discurso religioso.

No entanto, em nossa análise, a história do corpo feminino no Brasil e de sua forma de apreensão pelo outro muito nos diz sobre os corpos que compõem a capa da revista. A disposição dos corpos com o busto para frente e a inclinação do quadril parece-nos sensualizar essas passistas, que são ordenadas em posição diagonal e aproximam um corpo do outro. Na imagem D, nos atentamos à data da edição, pois, como destacamos, é uma revista que circulou antes mesmo dos desfiles na avenida, o que nos leva a refletir sobre o funcionamento do discurso dessa mídia sobre a festividade carnavalesca, investindo num imaginário sobre os corpos femininos que serão possíveis de ser visualizados nos desfiles.

Em contrapartida, a imagem E que corresponde ao mesmo ano e, concomitantemente, ao mesmo carnaval, traz uma espécie de resumo sobre o que aconteceu nos desfiles de escolas de samba. Todavia, o foco se constrói a partir dos destaques e das personalidades (corpos masculinos e femininos) que passaram pela avenida, destacando, mais uma vez, o luxo de suas fantasias.

Mesmo assim, o corpo feminino da modelo à direita pulsa diante do nosso olhar, pois nos remete à presença do enunciado, o qual repete os possíveis sentidos para esse corpo que traz gestos e posições que “valorizam” ou “sensualizam” suas formas, além de estar com menos roupa em relação aos outros corpos da capa. É necessário ressaltar que, em ambas as capas, não há a presença do corpo mulato.

No carnaval seguinte, de 1985, a capa da Revista Manchete já nos traz como foco central o corpo da modelo Luiza Brunet que, até meados dos anos 2000, foi presença constante como rainha de bateria e destaque de chão nos desfiles das escolas de samba. A presença desse corpo já nos leva às leituras sobrepostas pelo discurso médico, isto é, a estética e a boa forma como sinônimo de saúde e bem-estar, ressaltando padrões que, mais tarde, serão exemplos para outras mulheres seguirem, adequando seus corpos às formas socialmente embelezadas e aceitas. Outra ocorrência é a falta, mais uma vez, do corpo feminino da mulata.

Imagem F - Capa da Revista Manchete (1985)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

A disposição dos corpos também pode colaborar para uma leitura vinculada tanto ao discurso do carnaval, com suas possibilidades de “carnavalização”, quanto ao discurso sexual, que parte para uma erotização e sensualidade desses corpos femininos, deslocando-os para o lugar do consumismo, característica implícita ao funcionamento midiático. Contudo, percebemos também a diminuição das fantasias para os corpos femininos, ressaltando, sobretudo, suas formas. Em muitos casos, não só a roupa diminuía, como sedia lugar à própria nudez, como ocorre na capa de 1986.

Imagem G - Capa da Revista Manchete (1986)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

Nos corpos femininos dessa capa, temos a presença de um item que requer mais atenção: o corpo da modelo Monique Evans – na época, uma das mulheres preferidas pelo foco das câmeras, pelas manchetes das revistas e dos jornais e pelas atrações televisivas –, aparece com os seios descobertos, o que denominaremos de *seminudez*. Esse acontecimento interpela o sujeito em seu gesto de leitura, o que, de certa forma, produz sentidos específicos, como a erotização e a sensualidade vinculadas ao carnaval.

Nessa capa há ainda a presença de mais 4 (quatro) corpos femininos (embora 2 (dois) deles apareçam em partes) que repetem os gestos corporais, fundamentais para a construção de um sentido e de uma memória para os desfiles de escolas de samba. Essa capa se refere aos desfiles das campeãs e, dessa forma, a presença do corpo seminu foi uma ocorrência na avenida que poderá se repetir posteriormente.

De acordo com a imagem e o nosso gesto de interpretação, o corpo feminino seminu apareceu na avenida no ano especificado pela revista. Além disso, percebemos que o seminu ganhou espaço na mídia impressa, pois, com as transmissões televisivas dos desfiles, já era possível acompanhar a seminudez feminina na avenida.

Na capa posterior, de 1987, 4 (quatro) corpos são destacados, porém, nenhum deles se caracteriza pela cor da mulata, sinônimo, em linhas gerais, de corpo que nasce para o samba e a avenida.

Imagem H - Capa da Revista Manchete (1987)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Nessa capa consideramos, além dos gestos corporais que compõem uma

regularidade, o tipo de vestimenta e a cor, pois, como podemos observar, a modelo que se encontra agachada veste um *corselet* e uma cinta liga, materiais muito utilizados como fantasias sexuais e para demarcar os corpos, sensualizando-os mais ainda. A cor vermelha é representada em vários discursos como cor do amor, da paixão, do desejo; porém, ela assume a cor da perdição, do “inferno”, conforme o olhar da Igreja. Todos esses elementos são primordiais à análise, pois eles auxiliam na construção de um sentido para esses corpos.

A imagem I é representada pela capa referente ao carnaval de 1988.

Imagem I - Capa da Revista Manchete (1988)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Nessa capa, há a presença de corpos de celebridades que, conforme o enunciado verbal, os posicionam num lugar específico: “Cláudia Raia e Luma de Oliveira: as musas da folia”. Os corpos transpassados pelo verbal também são decorrentes das leituras interpretativas, como havíamos discorrido, e, nesse caso, o enunciado verbal que destaca tais personalidades muito nos diz sobre esses corpos femininos. Primeiro, temos de pensar no substantivo/adjetivo “musa”, já que nele há uma historicidade importante para a simbolização que se criou em nossa sociedade ocidental a partir desse termo, tão caro à literatura.

“Musa” é um vocábulo muito utilizado pelos poetas clássicos, no intuito de serem concebidos pela presença de ninfas que os auxiliariam na produção de seus poemas. Elas eram descritas pelos próprios poetas como possuidoras de uma beleza ímpar; uma

sensualidade capaz de sensibilizar até o mais duro de todos os homens.

Dessa maneira, a expressão leva à constituição de um imaginário sobre os corpos femininos presentes na capa. O fato de as atrizes ocuparem o lugar de “musas” já interpela seus corpos no discurso da beleza e de sentidos de sensualidade e inspiração para a folia carnavalesca. Isso, de certa forma, contribui para a regularidade dos enunciados que, nesse funcionamento discursivo da mídia, constrói sentidos para o carnaval no Brasil e os corpos femininos.

Partirmos para a análise da imagem J, na qual, mais uma vez, corpos de mulheres célebres ganham destaque na capa de 1989.

Imagem J - Capa da Revista Manchete (1989)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

O ano de 1989 foi marcado por três acontecimentos importantes para a história do carnaval no Brasil e os desfiles de escolas de samba. Naquele ano, três escolas de samba se destacaram: Imperatriz Leopoldinense, Beija-Flor de Nilópolis e União da Ilha do Governador.

A primeira se destacou por fatores como o belo desfile, o título de campeã e o samba “Liberdade, liberdade: abra as asas sobre nós”, que marcou gerações. A segunda escola realizou um desfile épico, recheado de polêmicas e críticas: com o enredo “Ratos e Urubus larguem minha fantasia”, do carnavalesco Joãozinho Trinta, a escola de Nilópolis conquistou a Sapucaí, as manchetes, as revistas e entrou para a história do carnaval com um dos desfiles mais emocionantes de todos os tempos. A figura do Cristo-mendigo enrolado em lona preta, com a frase “mesmo proibido, olhai por nós”, é tomada por muitos

críticos e especialistas em carnaval como uma das imagens mais significativas e chocantes proporcionadas pelos desfiles de escolas de samba até então.

A terceira e última escola realizou um desfile marcado pela irreverência, pelo belo samba e pelo enredo que contava a história da formação do próprio carnaval. No entanto, a “Festa Profana” dessa escola ganhou destaque pela presença de uma modelo que desfilou completamente nua. Segundo Araújo (2003, p. 338),

[...] em 1989, quando a União da Ilha levou para a Avenida o samba de enredo “Festa Profana”, Enoly Lara desfilou no carro alegórico Roma Pagã apenas com um véu branco nos braços e o corpo desnudo. No ano anterior ela já tinha desfilado só com o corpo pintado. Uma jornalista perguntou: “você está nua?”. Ela respondeu: “Estou de botas”. O fato gerou grande polêmica na imprensa. No carnaval de 1990 veio a proibição no Regulamento dos Desfiles: “não se pode desfilar com as genitálias desnudas”. A proibição do nu nos desfiles provocou uma reação inteligente do carnavalesco Joãozinho Trinta, que fez então o enredo crítico “Todo Mundo Nasceu Nu”. No carro alegórico do vulcão colocou um destaque bem no alto, o ator Jorge Lafont, nu, com a genitália exposta, porém pintada. O fato causou *frisson* na passarela, mas a Beija-Flor não perdeu os pontos.

Após esse fato, alguns sentidos foram construídos e outros, deslocados. Entretanto, a paráfrase entre carnaval e corpo feminino, muito relacionado à sensualidade e à erotização, nunca esteve tão em moda.

Na capa de 1989, os corpos femininos repetem gestos corporais que demarcam uma possível leitura para eles. Contudo, o corpo da apresentadora Angélica pode constituir outros sentidos, devido à sua posição social e televisiva na época, mas não deixa de ser capturado pelo mesmo mecanismo de construção de sentidos que interpelam os outros dois corpos.

Em 1990, a capa trouxe três modelos em que a posição dos bustos e a elevação lateral do quadril são elementos importantes à própria imagem, auxiliando na constituição de sentidos pelos sujeitos.

Imagem K - Capa da Revista Manchete (1990)



Fonte: <www.google.com.br>.

O mesmo processo percorre os corpos femininos da imagem L – carnaval de 1991 – mas com algumas diferenças: são corpos femininos de celebridades, principalmente o de Monique Evans, símbolo sexual da década de 1980 e do início dos anos 1990.

Imagem L - Capa da Revista Manchete (1991)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

A disposição dos braços e a posição do corpo de Monique Evans são mais intensas que os corpos da imagem K; consequentemente, o olhar para tais corpos pode significá-los com um teor mais libidinoso. Vale ressaltar que isso são possibilidades, e não afirmações delimitadoras.

Os corpos femininos da capa de 1992 seguem o mesmo funcionamento para os gestos corporais que foram destacados nas outras imagens. O que nos chama atenção para ela é a presença maciça de louras e de modelos que não usam adereços carnavalescos, mas apenas as peças íntimas que mais parecem biquínis do que fantasias carnavalescas.

Imagem M - Capa da Revista Manchete (1992)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

A presença das modelos louras nos intriga, pois a mídia, no final da década de 1980 e em meados da década de 1990, “[...] buscou esbranquecer a população brasileira. A mulher branca era destaque nos principais programas de TV; nas novelas, nas revistas de moda; e seus estereótipos eram padrão de beleza” (NEVES, 2011)³².

Isso nos mostra que o discurso da mídia, por meio de uma regularidade enunciativa dos corpos femininos presentes nas imagens, produziu sentidos tanto para os corpos do carnaval, especificamente o corpo que desfila na avenida, como para um padrão de corpo aceito e interpelado pelo discurso da beleza.

Para a análise das imagens N e O, selecionamos duas capas da Revista Manchete do mesmo ano (1993). Em uma das edições, há a presença de um corpo feminino que por anos esteve presente na mídia: a *Globeleza*, representada pela modelo Valéria Valenssa.

³² Interlocução da Profa. Dra. Ivânia Neves, da Universidade da Amazônia (UNAMA) e coordenadora do grupo de trabalho *Fronteiras discursivas do presente: corpo, visualidades e dígitos* no 13º Simpósio Nacional de Letras e Linguística e III Simpósio Internacional de Letras e Linguística (XIII SILEL), realizado nos dias 23, 24 e 25 de novembro de 2011 na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Título da comunicação: *Discursos sobre o corpo nu do carnaval*.

Imagem N - Capa da Revista Manchete (1993a)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

Imagem O - Capa da Revista Manchete (1993b)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

Primeiramente, a imagem N se refere à capa da edição pós-desfile, em que se destaca a modelo Luiza Brunet, personalidade constante nos desfiles de escolas de samba. Como elencamos nas imagens anteriores, os gestos corporais se repetem ao mesmo tempo em que a posição que a modelo aparece resume o seu lugar de destaque no desfile: ela é a rainha de bateria e, devido ao fato de a bateria ser um elemento primordial para o samba e o desfile, vira o centro das atenções e dos olhares outros.

Como exemplo, o investimento atual de modelos e celebridades para assumirem tal posto reflete em exercícios físicos e cuidado com a estética corporal e a boa alimentação, a fim de serem cotadas para desfilarem ocupando o cargo de rainha da bateria. Esse investimento parte da celebridade e atinge as mulheres da comunidade, as quais se baseiam nas modelos e/ou atrizes famosas para também concorrerem ao posto mais cobiçado dos desfiles.

Todavia, nos perguntamos: seria o corpo um elemento de seleção para o preenchimento do posto de rainha? Acreditamos que essa é uma pergunta ainda sem resposta; porém, o funcionamento discursivo da mídia presente nas capas em análise nos indica que a forma do corpo feminino – mas não qualquer corpo – seria um sinônimo de critério para a escolha de rainha de bateria. Voltaremos a essa discussão na análise das imagens referente aos anos 2000.

Na outra capa, ainda do ano de 1993, vemos a presença de duas mulheres que aparecem seminuas. Além da *Globeleza*, a outra modelo aparece com os seios à mostra,

além de se vestir como uma pantera negra de garras afiadas. Os sentidos possíveis para tais corpos femininos perpassam, como possibilidade, o imaginário masculino e afirmam questões referentes à sexualidade e às práticas vinculadas à erotização e exposição do corpo em relação ao olhar e ao desejo do outro. A seminudez das modelos vincula o carnaval à liberação do corpo e à ideia de que “tudo é possível” nos dias de folia, criando estereótipos sobre a mulher brasileira, o corpo e a festividade carnavalesca.

Por outro lado, os sentidos produzidos aguçam pressupostos de que os corpos realçados pela mídia estão presentes na avenida, a deleite do público. Isso não é uma blasfêmia total, mas nem a pura verdade, pois outros corpos perpassam esse local, mas são silenciados em relação à possibilidade da aparição do corpo seminu e do corpo esteticamente belo.

Na capa posterior, de 1994, a imagem apresenta 5 (cinco) corpos femininos, sendo em sua maioria relacionados ao corpo da mulher loura.

Imagem P - Capa da Revista Manchete (1994)



Fonte: <<http://www.mercadolivre.com.br/manchete>>.

A disponibilidade dos corpos e de suas fantasias faz parte de um mecanismo que, desde as primeiras capas, foi aqui elencado: a repetição de gestos e posições corporais que são constituídas a partir de discursos que interpelam os corpos femininos e o carnaval. São corpos que aparecem em determinada época e assumem posições inscritas na história desse tipo de festa, capturando os sujeitos nesse funcionamento.

Algumas personalidades também são temporais, mas seus corpos determinam a

propagação e construção de sentidos aos desfiles das agremiações, como na capa de 2000.

Imagem Q - Capa da Revista Manchete (2000)



Fonte: <<http://www.mercadolivre.com.br/manchete>>.

A circulação da imagem da personagem *Feiticeira* ressalta-nos um olhar para os corpos femininos que possuem posições de destaques em meio à sociedade e ao meio comunicativo, principalmente a televisão, considerada um dos principais meios de comunicação da era moderna.

De fato, as medidas e o cuidado do corpo dessa personagem, na época de seu sucesso, eram destaques em revistas de moda, beleza e voltadas ao público masculino. Embora seu corpo esteja numa fantasia com mais adereços, o espaço que ganhara na mídia e a forma com que esse corpo fora focado por lentes e olhares possibilitam uma regularidade para os corpos femininos que, na tela (ou fora dela) são assujeitados aos padrões estéticos socialmente aceitos.

Dizemos ainda que tal funcionamento perpassou as capas da Revista Manchete que voltaram a circular somente com a edição do carnaval e, sobretudo, dos desfiles da Sapucaí, em fevereiro de 2004. Nas próximas capas – de 2004 a 2008 –, observamos que os corpos fotografados nelas fazem referência às celebridades globais³³ que assumem postos de rainha de bateria nas escolas de samba, independentemente de terem ou não o “samba no pé”.

Outro ponto relevante a ser considerado na análise é que, na volta da edição de

³³ *Globais* é um termo utilizado para atores e atrizes (ou outros) que fazem parte dos programas e da teledramaturgia da Rede Globo de Televisão.

carnaval pela Revista Manchete, as fotos da capa começaram a ser de cliques na avenida, e não produzidas em estúdio. Assim, o olhar que fotografou tais corpos foi o do fotógrafo da avenida e pelo sentido da musa (alguma estrela “global”).

Dessa maneira, temos dois modos de produção das imagens: produção em estúdio e produção na avenida das capas da Revista Manchete. De certa forma, porém, elas são produzidas no/pelo discurso, pois o sujeito que capta os corpos das celebridades faz isso de uma posição discursiva específica e, em seu trabalho de editoração, a escolha pela foto da capa é alçada no jogo dos discursos da mídia.

Se antes tínhamos os corpos em determinadas posições e fantasias, a partir de 2004, temos outra forma de composição imagética: o rosto ganha mais visibilidade que o bumbum. Os corpos são de mulheres célebres e, por isso, eles podem ser lidos como corpos socialmente aceitos e padronizados, pois ocupam lugares sociais influentes na vida cotidiana e são *diferentes* de outro corpo qualquer.

A pose – prática de linguagem – desses corpos se altera, mas isso ocorre dentro do funcionamento da própria regularidade enunciativa, já que o discurso do carnaval os determina nesse lugar das possibilidades sensuais e de um corpo desejante.

Imagem R - Capa da Revista Manchete (2004)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Em 2004, a Revista Manchete, sob nova direção, voltou a circular trazendo somente a edição de carnaval no dia posterior aos desfiles das escolas de samba. Na capa, há a atriz Déborah Secco, que era aclamada por sua beleza física e simpatia. Não podemos nos

esquecer que ela desfilou como rainha de bateria e, dessa forma, seu corpo ganha sentidos e olhares diferenciados em relação aos demais que circulam pela avenida, uma vez que a mídia o capta de uma posição específica. Sendo assim, segundo Swain (2001a, p. 14),

[...] a televisão, as novelas, os romances, as revistas em quadrinhos, as revistas em geral, os jornais, a internet etc., em seu espaço de recepção e interação veiculam representações sobre as mulheres, os homens, a sociedade. Imagens e textos compõem um mosaico que integra a maneira de se perceber o mundo e o desenho de sua positividade.

Essa positividade está calcada nos padrões socialmente aceitos para os corpos e, com isso, os corpos femininos presentes nas capas da Revista Manchete são constituídos por uma história e pelo outro. Esse é o caso da imagem seguinte, na qual o corpo de Luma de Oliveira – uma das personalidades mais influentes no carnaval – volta ao foco e, com ele, traz uma memória desse corpo no próprio desfile das escolas de samba.

Na imagem S, referente ao carnaval de 2005, vemos Luma de Oliveira que voltara a ser rainha de bateria, um dos postos mais cobiçados pelas mulheres. Tal materialidade simbólica produz sentidos tanto pelos gestos corporais, que resgatam uma memória, quanto pelo enunciado verbal: “Luma sensacional”.

Imagem S - Capa da Revista Manchete (2005)



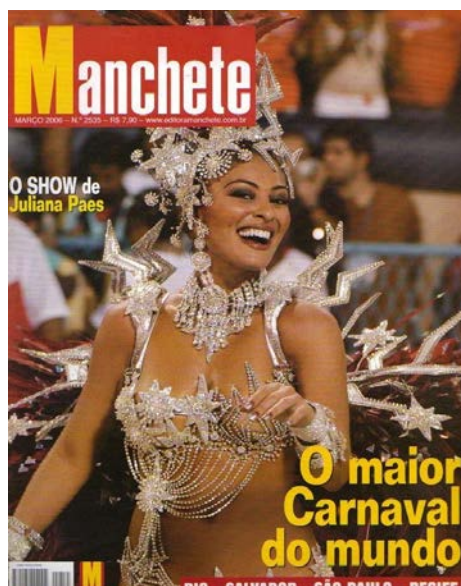
Fonte: <<http://www.mercadolivre.com.br/manchete>>.

Perguntamo-nos: o adjetivo *sensacional* se refere ao samba no pé – requisito fundamental para o posto de rainha de bateria, embora nem sempre isso seja avaliado – ou à beleza e à sensualidade corporal da modelo/atriz? Muitos sentidos decorrem da

aproximação da leitura entre o corpo e o enunciado verbal que o descreve; logo, acreditamos que a maneira como a mídia capta esse corpo produz na imagem uma espécie de essência e possibilidade única de sentido. Entretanto, a própria construção midiática parte de uma posição discursiva interpelada pela história desse tipo de festa, bem como da história do próprio carnaval no Ocidente, o que, portanto, interpela o sujeito histórico que irá interpretá-la de uma posição discursiva específica, identificando-se (ou não) com a imagem em questão, pois o sentido se resguarda nele, e não na imagem.

A imagem possui um funcionamento próprio, mas fruto do sujeito que a constrói e dos discursos que a constitui. Na imagem T, temos a presença da atriz Juliana Paes, eleita símbolo sexual por críticos e revistas especializadas em moda e beleza – sua estreia no carnaval como rainha de bateria foi cercada de grande expectativa.

Imagem T - Capa da Revista Manchete (2006)



Fonte: <<http://www.mercadolivre.com.br/manchete>>.

Mais uma vez, o enunciado verbal “o show de Juliana Paes” produz sentidos vinculados ao seu corpo. Chama-nos atenção também a manchete da capa – “O maior Carnaval do mundo” –, resgatando uma discussão que iniciamos na introdução sobre os rótulos criados para o Brasil.

Com esse último enunciado, nosso país é deslocado para uma posição de destaque no cenário mundial em relação ao carnaval. No entanto, vemos um funcionamento metonímico em relação ao Brasil e ao Rio de Janeiro, pois há a transferência generalizada de um sentido constituído à festa carioca dos desfiles de escolas de samba para o território

nacional no qual, como ressaltamos, diferentes são as maneiras de fazer e brincar tal festividade.

Outra leitura possível diz respeito à extensão do carnaval carioca a uma instância nacional quanto internacional, em que o corpo da mulher brasileira é sinônimo de “show” e “maior carnaval do mundo”. Há um silenciamento do próprio componente e dos trabalhadores da escola de samba, pessoas que, realmente, carregam o pavilhão da agremiação. O corpo feminino da celebridade toma o espaço do próprio folião e subverte o espetáculo dos desfiles para o corpo quase despido ou socialmente aceito, já que tais corpos circulam na mídia na antevéspera do carnaval no Brasil em programas de TV, novelas e demais atrações televisivas.

O mesmo funcionamento de paráfrase dos desfiles para o corpo da celebridade é percebido na capa de 2007 – imagem U –, na qual a atriz Grazi Massafera é a celebridade em questão.

Imagem U - Capa da Revista Manchete (2007)



Fonte: <<http://www.mercadolivre.com.br/manchete>>.

Algo de diferente acontece nessa imagem: o foco para o quadril é minimizado em relação às outras imagens que circulavam. Apesar disso, a regularidade dos gestos, pensados como enunciados que repetem nas imagens, ainda sobressaem em relação à expressividade e ao próprio corpo célebre que desfila, uma vez que ele é interpelado por discursos outros – devido à sua exposição midiática, tal corpo já carrega, repete e desloca sentidos antes produzidos.

O mesmo funcionamento se repete na imagem V – carnaval 2008 –, na qual aparece a então Miss Brasil Natália Guimarães.

Imagem V - Capa da Revista Manchete (2008)



Fonte: <<http://www.paniscumovum.blogspot.com.br>>.

Ela ficou conhecida, principalmente, não pelo posto que ocupara, mas pelo quase título – contestado – de Miss Universo, que perdera para a Miss Japão. Seu corpo e suas medidas, além de sua beleza, em relação à japonesa, foram motivos para a contestação do título da nipônica.

O que nos interessa é a forma com que tal corpo é discursivizado, pois são corpos que circulam na mídia e produzem sentidos para quem o olha. Da mesma forma, as capas da revista Manchete são um espaço de divulgação dos corpos célebres, das mulatas e de outros corpos femininos importantes para os desfiles, alimentando um imaginário de corpos que, possivelmente, passarão pela avenida.

É interessante notar que a revista Manchete é antecessora da imagem da personagem *Globeleza*, mas as formas e curvas do corpo da mulata prevaleceram (e prevalecem) durante anos. É para esse corpo que nosso olhar se debruça a partir de então.

4.2 “Na tela da TV, no meio desse povo, a gente vai se ver..”: *Globeleza*

A *Globeleza* surgiu, definitivamente, em 1993, e seu corpo seminu chamou atenção dos espectadores e da crítica impressa. Criada por Hans Donner, *designer* gráfico da Rede

Globo de Televisão, a imagem do corpo da mulata trazia medidas consideradas perfeitas num ideal de carnaval e muito samba no pé.

Nesse entremeio, a história da modelo e dançarina Valéria Valenssa como a mulata *Globeleza* começa em 1990, em rápidos *flashes* da cobertura jornalística da emissora em questão. Depois, ela voltou a aparecer em 1992, mas ainda em *flashes* que apareciam nos intervalos da transmissão do carnaval – naquele ano, a ênfase da vinheta era firmar a marca *Globeleza* e dar espaço aos patrocinadores. Em 1993, a ideia da *Globeleza*, como conhecemos hoje, finalmente se firma diante da tela e ganha dimensão nacional e internacional. O corpo da mulata, enfim, se torna o centro da atenção, e a vinheta *Globeleza*, com samba criado por Jorge Aragão, vira o *hit* carnavalesco daquele momento.

Imagem W - *Globeleza* (1993)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Na imagem W, referente à vinheta televisiva de 1993, a mulata é apresentada com o corpo seminú. Os gestos corporais, como o levantar dos braços, dão ênfase para o busto da modelo, o qual aparece sem nenhum adereço ou fantasia. Esse corpo é apresentado durante a programação da Rede Globo de Televisão e, acompanhado por um samba, a mulata dança e é delineada pela câmera que se atenta para formas de seu corpo como o sorriso, o busto e o quadril, apenas pintados artisticamente.

As imagens que compõem a vinheta ficam em movimento e, de certa forma, os sentidos produzidos podem ser diferentes da análise de uma imagem estática. No entanto, a escolha pelas imagens da *Globeleza* é perpassada pelo pressuposto de que elas podem ser

“consumidas” como fotografias, pois seu acesso, devido à internet, é fácil e sem limites.

Os gestos da *Globeleza* e o foco do qual a câmera dispõe para seu corpo compõem um funcionamento discursivo que diz respeito aos discursos e ao olhar para o corpo da mulher na (e pela) história. Isso contribui para uma regularidade enunciativa das/nas imagens, pensando o enunciado como aquilo que retorna e repete uma prática discursiva, como Milanez (2006, p. 31) afirma:

O enunciado não é em si mesmo uma unidade, mas uma função que cruzará domínio de estruturas e de unidades possíveis, fazendo aparecer conteúdos concretos, no tempo e no espaço. Por isso, um enunciado tem sempre um sujeito, uma existência material, e está sempre povoado de outros enunciados, isto é, há uma relação do enunciado com uma série de formulações com as quais ele coexiste. Isso atesta sua historicidade: o enunciado tem que ser correlacionado a um campo subjacente e a um campo associativo que forma uma trama complexa.

Assim, a regularidade enunciativa presente nas imagens, como acreditamos, atesta discursos e uma memória sobre o carnaval no Brasil e, conseqüentemente, sobre a mulher brasileira. Por conseguinte, generalizam-se os sentidos e as leituras que estão vinculadas ao funcionamento midiático e aos acontecimentos da sociedade e do homem.

O corpo da *Globeleza* é tomado como exemplo de mulata e de corpo legitimado para o carnaval, de acordo com o discurso da mídia. Na imagem X, o funcionamento se repete, e o corpo da *Globeleza* demarca um sentido possível no desfile de escolas de samba.

Vale ressaltar que o ano 2000 foi marcado pelo aniversário de 500 anos do Brasil. Nesse intuito, a Liesa e as escolas de samba produziram enredos que contassem, de forma cronológica, a história do país.

Imagem X - *Globeleza* (2000)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Por esse lado, a vinheta *Globeleza* foi construída a partir da ideia de comemoração dos 500 anos. O corpo da mulata é dividido e pintado em duas partes: na primeira, ele é representado como a índia que os portugueses descreveram em seus relatos e, na segunda, ganhou cores metálicas na intenção de construir uma leitura de “modernização” do país para os próximos anos de história, além de que aquele ter sido o último ano antes da virada do século.

Com isso, o discurso da mídia para esse corpo repete uma memória sobre os corpos indígenas, bem como uma ideia de corpo de mulher “moderna”. Afinal, Swain ressalta que (2001b, p. 90)

[...] como esquecer os investimentos econômicos e midiáticos em torno do sexo, das imagens que nos assaltam a todo o momento, das mensagens explícitas e implícitas que ativam todo um campo conotativo em torno da sexualidade, da juventude, beleza, prazer e emoção? O indivíduo, assim interpelado, aceita e incorpora a imagem que lhe é oferecida e as opções que lhe são reservadas como sua própria representação; tornasse assim a encarnação da representação social, autorrepresentação de uma identidade que lhe é conferida.

Esse funcionamento do discurso da mídia nos possibilita afirmar que a regularidade existente nas imagens circuladas por ela posiciona o corpo da *Globeleza* num sentido de sensualidade e sexualidade devido ao seu corpo seminudo e à repetição de gestos e poses. Na imagem Y, que diz respeito ao carnaval de 2002, tal interpretação pode ser feita a partir da disposição do busto da modelo na imagem.

Imagem Y - *Globeleza* (2002)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Mas, como havíamos mencionado, a nudez não seria um atributo da própria carnavalização, nos termos de Bakhtin? Não seria um acontecimento possível no discurso do carnaval?

Segundo Sant'Anna (1991), o carnaval do Rio de Janeiro se diferencia não só pelos desfiles, mas também pelo clima, o que, de certa forma, permite a “nudez” dos corpos. O autor (Idem, p. 16) observa, a efeito de comparação entre o carnaval carioca e o veneziano, que o primeiro se realiza “[...] em plena ardência do verão tropical”, enquanto o outro é “[...] celebrado no término do inverno e o advento da primavera”.

Além disso, Sant'Anna (1991) explora a ideia de que no Rio de Janeiro há uma celebração de cunho erótico em relação ao carnaval veneziano, isto é, “[...] duas faces da mesma celebração cósmica: a celebração erótica da vida e o exorcismo do fantasma da morte”. O autor (Idem, s/p) propõe um jogo de antíteses em que destaca:

Verão/Inverno. Os corpos tropicais estão praticamente nus. Expõem-se voluptuosamente suando desejos. O sol está latejando nas bocas, peitos e coxas. É o carnaval da exibição narcísica do próprio corpo, onde a pele é exposta como uma fantasia sedutora. Por sua vez, no carnaval veneziano, os corpos estão cobertos, denunciando uma ligação com o inverno não de todo extinto. Cobertos e recobertos. E recobertos aconchegantemente. Mesmo os olhos e a boca estão pintados. A máscara é total. O indivíduo desapareceu atrás de seu disfarce.

Outra diferença que Sant'Anna (Idem, p. 16-20) aponta é em relação à qualidade da festa e à quantidade de pessoas presentes nesses dois carnavais – Rio de Janeiro e Veneza.

O carnaval carioca e tropical é o instante amazônico da multidão. Uma

escola de samba, rancho, ou bloco pode ter até cinco mil pessoas. E os espectadores, na avenida, são caudatários-afluentes do fluxo dionisíaco. Em Veneza predomina o indivíduo fazendo um solo ou monólogo com sua fantasia. O requinte das roupas e da maquiagem solicita uma detida averiguação por parte do espectador, como se estivesse examinando um exemplar da espécie e não a espécie toda.

Enquanto os venezianos cobrem os rostos com máscaras luxuosas e expressivas, “[...] as representações tropicais não só desnudam o corpo todo, expondo a fantasia da pele, mas exibem os peitos e bundas exuberantemente. É o louvor, sobretudo, do baixo-ventre, das partes ocultas o ano inteiro numa desrepressão rabelaisiana” (Idem, p. 20).

Portanto, essas histórias são possíveis no carnaval devido às posições discursivas pelas quais os corpos femininos são olhados e discursivizados, como é o caso do corpo da *Globeleza*. A imagem Z, do carnaval de 2005, traz a última aparição da modelo Valéria Valenssa como essa personagem³⁴, uma vez que ela se tornara mãe anos antes – de certa forma, pela ordem do discurso midiático, esse corpo interpelado pela figura materna já não podia ocupar um espaço perpassado por sexualidade, erotismo e sensualidade.

Imagem Z - *Globeleza* (2005)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

³⁴ Nessa última aparição, o corpo da modelo Valéria Valenssa estava acima do peso e das medidas que consagraram o corpo da mulata, pois ela vinha de um período gestacional. Na vinheta daquele carnaval, a aparição da *Globeleza* se deu, principalmente, de costas e com foco no rosto. No decorrer da vinheta, a modelo é substituída por outra mulata que foi inscrita como a *Globeleza* daquele ano. Foi um vídeo de despedida de Valéria Valenssa do posto, apesar dos relatos de revistas sobre celebridades afirmarem que a mulata insistiu em permanecer como *Globeleza*, mas seus pedidos foram em vão. A modelo que assumiu seu posto, em 2005, foi muito criticada pela imprensa e pelos telespectadores, pois sua beleza e as medidas de seu corpo eram inferiores às de Valéria Valenssa. Após o ano de 2006, a modelo Aline Prado assumiu e reina até os dias atuais (2013) como *Globeleza*. Essa mulata foi elogiada tanto por sua beleza, quanto por suas medidas que superaram a da *Globeleza* mais famosa.

Do corpo e para o corpo se constroem sentidos que são perpassados pela história do carnaval que se instituiu aqui no Brasil, bem como nos dizeres (ou não) sobre o que o corpo feminino no país é capaz de oferecer num imaginário que se lança além-mar. No entanto, o corpo da *Globeleza* também se mostra como o corpo desejado, sensual, mulato e, claro, o corpo que samba; *medidas certas* para o carnaval, as quais são regularizadas pelo discurso da mídia.

Notamos que todos os corpos femininos enfocados pelas câmeras fotográficas e de vídeo repetem as mesmas posições (corpos dispostos semilateralmente, dando visibilidade aos glúteos e seios, principalmente, e aos rostos, no caso das celebridades clicadas na avenida) e os mesmos ângulos, numa regularidade de posições e tipos de corpos (medidas biofísicas semelhantes) que dizem do recorte das mídias para os corpos que podem (discursivamente) ser mostrados como corpos do carnaval brasileiro.

4.3 Regularidade enunciativa das/nas imagens

As análises das imagens selecionadas apontaram para uma regularidade enunciativa presente na própria concepção e nas formas dos corpos que as compõem. Dialogando com Foucault (2012) entendemos que o enunciado, a partir dos corpos femininos das capas, resgata uma memória discursiva sobre a festa carnavalesca e possibilita discursos que demarcam tais corpos em posições discursivas específicas.

Assim, a regularidade enunciativa é uma possibilidade de produção de sentidos para os corpos femininos do carnaval de desfiles da cidade do Rio de Janeiro e, de certa forma, dialoga com nossa hipótese de que tal funcionamento discursivo associa o carnaval no Brasil a um sentido de corporalidade feminina.

Clareando nossas ideias e complementando as hipóteses, afirmamos que as imagens selecionadas apresentam corpos femininos que dizem de um lugar especial, isto é, o carnaval. Nesse tipo de festa popular há uma espetacularização da própria cultura; contudo, vemos que ela é um efeito do próprio discurso da mídia. A saber, Gregolin (2003, s/p) diz que

[...] pensando a espetacularização da cultura como efeito do discurso, é necessário tentar entender as práticas discursivas que a constroem, trabalhar com a regularidade dos enunciados, com o conjunto das condições do seu aparecimento. As relações entre a mídia e a cultura do espetáculo podem ser observadas do interior do campo dos enunciados

que dialogam em uma sociedade; do interior desse campo que não é um conjunto de plagas inertes, escandido por momentos fecundos, mas um domínio inteiramente ativo, de lutas, de batalhas entre diferentes posições enunciativas.

Acreditamos que essa maior visibilidade do corpo feminino nos materiais produzidos pela mídia provoca efeitos nos discursos sobre o carnaval carioca e brasileiro, possibilitando associações de tal festividade, como já afirmamos, a um sentido de corporalidade feminina, regularizando, pelas imagens, a maneira com a qual o corpo deve (pode, discursivamente) aparecer nessa festa e interpelando os próprios corpos femininos – transformações estéticas que tem acontecido – e as práticas de linguagem sob tal materialidade simbólica.

Como elencamos, o corpo feminino dos desfiles de escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro diz de um sentido para o carnaval brasileiro. Esses corpos aparecem nas imagens veiculadas pela mídia durante o carnaval, e o sentido produzido pelo discurso da mídia colabora com um processo de identificação³⁵ desse tipo de festa carnavalesca, com a produção de representações imagéticas de um corpo feminino considerado apto para a avenida.

Os corpos presentes na imagem da capa da Revista Manchete são de mulheres que ocupam postos de destaque nas escolas de samba, trazendo toda a sensualidade de seus corpos e reiterando uma possibilidade de sentido para esses corpos numa memória sobre o carnaval e o corpo feminino no Brasil – o lugar da folia – olhado pelo outro.

Para o corpo e os seus dizeres, há uma regularidade enunciativa; uma regularidade histórica, na qual o que escapa nesse jogo de relações discursivas não é visto (assim dizia Foucault) como irregularidade, mas como funcionamento discursivo em sua própria regularidade, algo que resulta das formas de controle e poder sobre os corpos na história dos saberes e das instituições.

Concebemos o carnaval como um acontecimento no qual se irrompem enunciados, sentidos e imagens discursivamente constituídos. Há presença de corpos na avenida, dizeres para esses corpos e um funcionamento que os desloca e os posiciona na (e pela) história desse tipo de acontecimento.

É por tal mecanismo que também podemos ter uma história do carnaval pelo corpo,

³⁵ Para entendermos o que chamamos de processo de identificação e, consequentemente, a construção de identidades, trouxemos para a discussão o pensamento de Woodward (2007). A autora afirma que tal processo é vinculado à história e às condições sociais e materiais, assim como a identidade é construída a partir da diferença e da relação com outras identidades.

sendo relacionada aos discursos que o constituem.

O corpo imaginário é o resultado desse funcionamento discursivo, dessa regularidade enunciativa das/nas imagens. Ele se torna possível no (e pelo) discurso; no olhar do outro discursivamente posicionado. O corpo é efetivado em um imaginário social; E como se “chega” a ele? Pelas imagens discursivamente construídas pelo discurso da mídia, como apresentado no *corpus* em análise.

Hashiguti (2008) nos diz que “[...] o corpo, como unidade imaginária, é efeito da interpelação do sujeito em diferentes discursos/no imbricamento de diferentes discursos”. Diríamos mais: o corpo é corpo por ser linguagem e é opticamente apreensível e socialmente descritível por ser constituído numa regularidade discursiva possibilitada pelas imagens que circulam com os corpos femininos presentes na festa carnavalesca.

Salientamos, entretanto, que essa regularidade possibilita uma leitura de um corpo que se reduz, num determinado discurso, ao sinônimo de *brasilidade*. O corpo e a imagem, interpelados por discursos, constituem um imaginário social que reverbera na produção e circulação de sentidos que *sustentam* as relações sociais.

Assim sendo, as capas da Revista Manchete – na qual corpos femininos aparecem como “resumo” do carnaval no Brasil, principalmente dos desfiles da *Marquês de Sapucaí* (sambódromo da cidade do Rio de Janeiro) –, e a vinheta da *Globeleza*, dão visibilidade – a partir do ideal de corpo demonstrado pelas imagens – para os corpos apresentados pela mídia, cujas formas se tornam padrão para um imaginário de corpo possível no carnaval desses desfiles.

Acerca de processos identificatórios, Woodward (2007) aponta algumas ideias relevantes para se pensar a construção identitária numa sociedade, além de vermos aí um forte arcabouço para um diálogo que, pelo olhar da AD, é possível ser feito – entendemos que tais processos de identidades e, mesmo representações, se dão a partir dos discursos.

A autora (Idem, p. 13) se questiona: “A identidade é fixa? Podemos encontrar uma *verdadeira* identidade?”. Em seguida, uma possibilidade de resposta para as perguntas postas por ela (Idem, p. 14) começa a ser tecida.

A identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades [...]. A identidade está vinculada também a condições sociais e materiais. Se um grupo é simbolicamente marcado como o inimigo ou como tabu, isso terá efeitos reais porque o grupo será socialmente excluído e terá desvantagens materiais [...]. O social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e

a manutenção das identidades. A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são “vivas” nas relações sociais.

Dessa forma, o carnaval no Brasil e dos brasileiros é parte de uma construção identitária e de discursos que a constituem, por exemplo, os fundadores. Esse processo é estabelecido pela mídia que se comporta como um “grande olho”, que tudo vê, assim como Foucault (1999, p. 214) descreveu, em analogia ao Panóptico de Jeremy Bentham.

Ora, as mudanças econômicas do século XVIII tornaram necessário fazer circular os efeitos do poder, por canais cada vez mais sutis, chegando até os próprios indivíduos, seus corpos, seus gestos, cada um de seus desempenhos cotidianos. Que o poder, mesmo tendo uma multiplicidade de homens a gerir, seja tão eficaz quanto se ele se exercesse sobre um só.

Em contrapartida, a mídia, de forma não generalizada, parece esquecer toda uma historicidade presente e definidora para um acontecimento, nesse caso, para o carnaval do Brasil e no Brasil.

Há um caminho de folia nas raízes culturais brasileiras, e isso é determinante para a construção de identidades entre o brasileiro e sua folia carnavalesca; todavia, as imagens produzidas dentro de uma regularidade enunciativa sobressaem essas raízes e o carnaval, principalmente os desfiles, que passam a ser concebidos como objetos de consumo, nos quais a grande propaganda se dá pela exposição do corpo feminino.

O olhar da mídia para o corpo feminino, a partir da regularidade enunciativa das/nas imagens durante os dias de folia carnavalesca brasileira, inscreve essa materialidade num ponto de visualização, assim como o Panóptico, permitindo a plena observação e a regularização dos sentidos produzidos para esse corpo.

Esse tipo de carnaval recortado pela mídia é marcado pela presença de corpos fantasiados e de corpos cujas fantasias deixam visíveis a pele desnuda, como observamos no *corpus* de análise.

No carnaval, a exposição do corpo, os discursos sobre ele e os processos de identidades que se criam a partir desses discursos instauram algumas bases de discussões sobre a representação do corpo feminino, a presença do corpo *desnudo*³⁶ e os sentidos de sexualidade, pornografia e erotismo que sobressaem de um imaginário social para os

³⁶ Esse conceito é uma possibilidade histórica, já que o “fantasiar” e o “despir” no carnaval são ações relativas e, por vezes, complementares.

corpos femininos retratados pelas imagens midiáticas durante o carnaval.

Essa construção de sentidos que podem ser retratados pelas imagens é agenciada pela regularidade dos enunciados presentes nas imagens dos corpos femininos que circulam na mídia durante o carnaval.

Entendemos também a imagem como um operador de memória social e de dizeres sobre o que elas retratam, produzindo, a partir daí, identificações (ou não) para os sujeitos. A imagem é uma maneira, segundo Sontag (2004), de informar e interpretar a realidade e, desse processo, podemos entender como elas auxiliam na construção de “realidades”, pois as imagens são constituídas por (e no) discurso.

Além disso, Davallon (1999) observa que as imagens também conservam a força das relações sociais, uma vez que elas servem de estratégias de comunicação que compõem um quadro de produção, recepção, duração e significação das imagens, já que “[...] a imagem é um operador de simbolização” (Idem, p. 30).

Outro conceito mais complexo sobre as imagens é o de intericonicidade elaborado por Jean-Jacques Courtine e que se assemelha a uma espécie de interdiscursividade imagética. Esse conceito traz a ideia que “[...] toda a imagem se inscreve em uma cultura visual e essa cultura visual supõe, para o indivíduo, a existência de uma memória visual, de uma memória das imagens” (COURTINE, apud GREGOLIN, 2008, p. 31).

Os efeitos desse pensamento de Courtine e das considerações sobre a imagem expostas acima são relevantes, pois a partir das imagens produzidas pela mídia dos corpos femininos é possível regularizar sentidos para os corpos e constituir uma memória visual e imagética que interpela os sujeitos. Dessas imagens, sentidos e representações são produzidos e possibilitam dizeres para os corpos a partir do imaginário que interpela um corpo feminino na avenida despido (ou não), por exemplo.

A partir da regularidade enunciativa das/nas imagens, percebe-se a constituição de sentidos para o corpo nu ou seminu, os quais são relacionados à sexualidade para esse corpo. Para entendermos o corpo nu, destacamos Baetens (2010, p. 12-13), que considera a nudez como um processo de criação artística ao observar que

[...] pinturas rupestres pré-históricas, estátuas das antigas Grécia e Roma, esculturas eróticas da Índia e da África, figuras femininas nuas e outros artefatos antigos espalhados pelo mundo são testemunho da poderosa fascinação pelo corpo nu. A invenção da fotografia, no século XIX, criou novos meios de retratar o corpo [...] à medida que a fotografia ganhava popularidade, também ficavam populares as imagens do corpo nu, tanto masculino quanto feminino, introduzindo a sexualidade ao meio

fotográfico, embora, como certa frequência, sob a forma de esteticismos. Esses nus, fotografados à luz do dia, eram bem mais excitantes e realísticos, se comparados àqueles das pinturas em que os apreciadores sabiam que os artistas pintavam cuidadosamente o comportamento da luz no corpo dos modelos, exatamente da forma com queriam.

Uma forma de conceber a nudez se relaciona ao círculo da arte; contudo, a nudez, mesmo artística, não se isenta de discursos eróticos e pornográficos sobre ela, principalmente num espaço carnavalesco que se constrói, em parte, sob a ideia de que tudo é possível. Temos de considerar que erotismo, pornografia, sexo e sensualidade possuem significados diferentes, conforme os variados discursos.

A palavra “pornografia” origina-se do grego *pornographos*, que significa, literalmente, “escritos sobre prostitutas”. Abreu (1996, p. 10) destaca que o termo pornô pode ser entendido como algo pertencente ao “[...] produto da cultura de massa na sociedade de consumo”. Podemos perceber também a distinção, pertinente, que o autor (Idem, p. 18) faz dos termos erotismo e pornográfico, lembrando que o primeiro termo passou a ser mais usado durante o século XX, principalmente sob o olhar da Psicanálise.

Ao erotismo é deixada uma porta aberta ao sentimento amoroso, embora uma situação urgente, de experiência extremada. A pornografia supõe uma certa capacidade de excitar os apetites sexuais de seus consumidores, algo que fale à libido. Provavelmente por isso suas manifestações (ou produtos) são consideradas ultrajantes ao pudor, obscenas.

O corpo nu tem tido o sentido de tabu em muitos textos e imagens. O corpo feminino apresentado é olhado de posições discursivas diferentes, e assim entendemos que os sentidos sobre o que é permitido (ou não) em relação ao corpo despido vêm dos discursos. A nudez como tabu aparece numa época distinta e de um discurso específico, ou seja, da Idade Média e da voz da Igreja para os corpos, lugar do pecado e da perdição do homem: esse olhar para o corpo nu se restringe a uma posição no/pelo discurso.

Práticas discursivas diferentes compõem regras para a vivência social, o que dá aos corpos uma condição única de permanência do aceitável. Há uma relação de poder das práticas sobre os corpos; uma universalidade das vontades sobre o corpo social, como Foucault (1999, p. 146) destacou e ainda apontou que

[...] o domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito de investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o

corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor.

Isso nos possibilita afirmar que há práticas discursivas que regulam os corpos e posicionam o sujeito para a produção de sentidos aos corpos quando são olhados. As imagens apresentam *corpos seminus*³⁷ femininos, posicionamentos corporais, expressões faciais e cenários distintos que podem delimitar os sentidos.

Os corpos que circulam nas imagens do *corpus* respeitam uma regularidade produzida pela repetibilidade do enunciado, e disso decorre que corpos serão lidos e constituídos por discursos estéticos, sexuais, religiosos, políticos, artísticos etc. e pela relação entre tais discursos.

Por conseguinte, o corpo feminino no carnaval e as imagens que nele (e dele) são produzidas pela mídia colaboram com a constituição de sentidos que alimentam uma representação e uma identidade, ambas complexas, e por vezes preconceituosas e pejorativas, de corpo feminino para o desfile e, conseqüentemente, de carnaval brasileiro. É pelo corpo, principalmente feminino, que representações do país são constituídas referentes ao carnaval, embora saibamos que isso não reflete o todo.

A regularidade enunciativa das/nas imagens nos possibilitou uma análise para os sentidos que podem ser concebidos e produzidos para as imagens dos corpos femininos que desfilam na avenida.

Esse mecanismo, como entendemos, faz com que o discurso midiático, implicitamente, aposte em um imaginário que enaltece o corpo feminino na festividade carnavalesca em detrimento do próprio corpo masculino e de outros corpos femininos que, por apresentarem padrões diferentes daqueles que a mídia focaliza, não ganham espaços e ficam à margem, embora sejam componentes do carnaval e do processo de carnavalização, pois o fora da norma é intrínseco à própria história carnavalesca.

Dessa forma, a regularidade enunciativa direciona os sentidos que podem ser apreendidos pelos sujeitos quando em contato com as imagens dos corpos femininos circulados pela mídia durante o carnaval.

Como vimos, essa regularidade enunciativa nos possibilitou trabalhar com a nudez,

³⁷ No sentido de que as partes dos corpos femininos que aparecem nas imagens reverberam num sentido sexual, mas não que para isso a genitália deva aparecer descoberta. Isso, para nós, caracterizaria como um corpo completamente nu, o que não é o caso para os corpos femininos em análise.

tomando-a em sentido sexual e erótico, configurando sentidos que associem o carnaval ao corpo feminino, ao sexo, à promiscuidade e aos corpos célebres que também são objetos de desejo.

Eis, enfim, um mecanismo de análise das imagens que, de certa forma, contribui para explorarmos os sentidos e o vínculo estabelecido, historicamente, entre o carnaval e o corpo.



Foto 6 - Viviane Araújo: musa e presença constante no desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Ah, o corpo, meu corpo,
que será do corpo?
Meu único corpo,
Aquele que eu fiz
de leite, de ar,
de água, de carne,
que eu vesti de negro,
de branco, de bege,
cobri com chapéu,
calcei com borracha,
cerquei de defesas,
embalei, tratei?
Meu coitado corpo
tão desamparado
entre nuvens, ventos,
neste aéreo living!*

(Carlos Drummond de Andrade – *Edifício Esplendor*)

A imagem funciona, nesta dissertação, como discurso, sendo construída em determinada formação discursiva de acordo com suas condições de produção. Pelas imagens, atribuímos sentidos que favorecem a construção de modelos e arquétipos de corpos femininos, seja no carnaval ou fora dele, uma vez que o discurso midiático também exhibe corpos esteticamente aceitos no cotidiano. Porém, no carnaval, a presença dos corpos femininos ganha sentidos mais sexuais devido a aspectos como pose, exposição, seminudez e memória discursiva sobre a história do corpo da mulher e da sexualidade feminina e sobre a própria tradição carnavalesca, que visa à transgressão de valores do próprio corpo.

Dessa forma, o funcionamento de linguagem presente nas imagens se dá pelos discursos que as perpassam e o que nelas estão dispostos, como o corpo feminino, por exemplo. Desse funcionamento, sentidos são construídos e o corpo é simbolizado, possibilitando uma reflexão sobre as relações corpo-indivíduo de determinada sociedade, pois, como afirmamos anteriormente, o corpo é linguagem e história.

Acreditamos que esta dissertação se inscreve nos estudos da AD e contribui para uma reflexão sobre as materialidades não-verbais e os sentidos que nelas são atribuídos e socialmente apreendidos. A regularidade enunciativa das/nas imagens é o “mecanismo” pelo qual observamos o discurso da mídia e sua forma de dizer o corpo no carnaval. Essa forma pode ser estendida para outras produções decorrentes do discurso da mídia, bem como para a análise de imagens por uma via discursiva, já que a mídia é uma instituição de poder que oferece (e regulariza) um ideal de corpo de acordo com os discursos que a

constitui e as imagens são textos construídos pelo jogo dos discursos e pela possibilidade de interpretação.

Corpo e carnaval é uma relação na qual sentidos são produzidos, representações, legitimadas, identidades, constituídas e imaginários, criados a partir de um olhar da mídia, de uma regularidade dos enunciados que ela produz no próprio jogo do discurso.

Assim, concluímos que há uma regularidade enunciativa nas imagens analisadas selecionadas pela mídia para dizer sobre o corpo no carnaval de desfile de escolas de samba e sobre o corpo no carnaval brasileiro. Confirmamos o sentido de que os recortes imagéticos das revistas, com a maior visibilidade de corpos femininos, ajuda a construir um sentido de carnaval brasileiro relacionado a uma corporalidade feminina.

Trabalhamos com uma análise mais pormenorizada sobre a Revista Manchete e suas condições de produção e circulação, com as diferenças e semelhanças entre as imagens das revistas e por meio de conceitos acerca da imagem.

Além disso, salientamos que o corpo da *Globeleza* e os corpos presentes na Revista Manchete são construídos pelo discurso da mídia e a partir de um imaginário que se identifica com o outro, isto é, com os sujeitos que olham de diferentes posições discursivas. O discurso da mídia colabora com a difusão de um corpo feminino que generaliza os sentidos para os outros corpos, os quais são posicionados num lugar e deslocados para outros, além de possuírem sua memória.

Vimos também que o corpo feminino é um espaço de construção e desconstrução de identidades, embora saibamos que a identidade não se evidencia; pelo contrário, ela é criada, é relacional. Mais uma vez, Woodward (2007, p. 15) afirma que “[...] o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual”.

Essa construção de uma identidade se dá por meio do discurso, pela presença do outro, conforme Pêcheux (2008, p. 54) afirma:

[...] é porque há o outro nas sociedades e na história, correspondente a esse outro próprio ao linguageiro discursivo, que aí pode haver ligação, identificação ou transferência, isto é, a existência de uma relação abrindo a possibilidade de interpretar. E é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memórias, e as relações sociais em redes de significantes.

Dessa maneira, o corpo feminino do desfile de escolas de samba é um espaço de construção e desconstrução de identidades por sujeitos, pois ele é interpelado pela história

e por dizeres do corpo feminino que o posicionam numa determinada posição discursiva. O discurso da mídia faz esse movimento em relação ao corpo da *Globeleza* e aos corpos femininos que as câmeras buscam captar durante o desfile.

Nas capas, observamos que os corpos femininos são regulados pelos enunciados que os repetem. Suas medidas, composições, irreverência, poses, vestimentas e o próprio distanciamento e a aproximação da câmera para esse corpo feminino são ocorrências constituídas por discursos.

O corpo que não possui as medidas necessárias e saudáveis é, por si, irreverente. Ser gordo ou magro, rico ou pobre, negro ou branco no desfile de escolas de samba é uma possibilidade agenciada pelo discurso do carnaval, na (e pela) história desse tipo de festa. Entretanto, esses corpos são silenciados no discurso da mídia, que busca aqueles regularizados e considerados esbeltos, como atrizes e modelos que, geralmente, estão mais desnudas que outros.

Pela representação criada pelo discurso da mídia e do carnaval em relação a esses corpos femininos – e como ela se processa dentro de uma formação identitária –, Woodward (2007, p. 17) nos mostra que

[...] a representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentidos à nossa experiência e àquilo que somos... A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.

A partir desse movimento de representação/identidade para os corpos femininos, acreditamos que o discurso da mídia produz sentidos outros sobre essa festa tão característica ao país e que, no caso das escolas de samba cariocas, foca, concomitantemente, o espetáculo e o corpo feminino, não se restringindo somente à mulata.

Pelo discurso da mídia, o corpo feminino na avenida é colocado em cena; é repetido, diferenciado, sexualizado, erotizado, desejado, proibido; é um espaço em que “[...] é considerado em sua complexidade histórica, e não apenas como sendo ora o lugar de todos os pecados ou de grandes virtudes, ora um território aberto a sérios riscos e sedutoras recompensas” (SANT’ANNA, 2005, p. 10). É um corpo de sentidos e enfoques

repetidos numa história de brasilidade, de um sentido de feminino legitimado pela mídia.

Nosso enfoque foi o corpo feminino que desfila no carnaval de escolas de samba carioca e que, em relação a outros corpos, como compreendemos, fica mais visível no discurso imagetivamente construído pela mídia sobre esse evento. Por fim, esses corpos femininos e suas respectivas imagens são veiculados e produzidos para uma sociedade do espetáculo na qual sentidos são construídos para os corpos, mesmo que breve, encantador e nostálgico, como um grande desfile de carnaval.



Foto 7 - Vista panorâmica do Sambódromo da cidade do Rio de Janeiro – Avenida Marquês de Sapucaí

*Bumbum paticumbum prugurundum,
o nosso samba minha gente é isso aí, é isso aí
Bumbum paticumbum prugurundum,
contagiando a Marquês de Sapucaí*

(GRES Império Serrano, 1982)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, N. C. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo.** Campinas: Mercado de Letras, 1996.

ACHARD, P. et al. **Papel da memória.** Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

AMANTINO, M. E eram todos pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. In: DEL PRIORI, M.; AMANTINO, M. (org.). **História do corpo no Brasil.** São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 15-43.

ARAÚJO, H. **Carnaval: Seis milênios de história.** 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

BAETENS, P. **Nu-artístico: a arte e o talento.** Rio de Janeiro: Alta Books, 2010.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** 2. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARROCAS, A. J. de B. C. Do silêncio dos corpos à eloquência das almas: pose e retrato na pintura do século XVI. In: **Academia EDU**, Share Research, s/d.

BARTHES, R. **A câmera clara: nota sobre a fotografia.** Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CAVALCANTI, M. L. V. C. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile.** Rio de Janeiro: Funarte; UFRJ, 1994.

COURTINE, J. J. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos.** São Carlos-SP: EdUFSCar, 2009.

COURTINE, J. J., CORBIN, A., VIGARELLO, G. (org.). **História do corpo: da renascença às luzes.** v. 1. Petrópolis: Vozes, 2008a.

_____. **História do corpo: da revolução à Grande Guerra.** v. 3. Petrópolis: Vozes, 2008b.

_____. **História do corpo: as mutações do olhar. O século XX.** v. 3. Petrópolis: Vozes, 2008c.

DA MATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis.** Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DAVALLON, J. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, P. et al. **Papel da memória.** Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999, p. 23-37.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo.** EbooksBrasil, 2003.

DE LAURETIS, T. **Technologies of gender, essays on theory, film and fiction.** Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DEL PRIORI, M.; AMANTINO, M. (org.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

FERREIRA, F. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FISCHLER, C. Obeso benigno. Obeso maligno. In: SANT'ANNA, D. B. **Políticas do Corpo**: elementos para uma história das práticas corporais. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005, p. 69-79.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 14. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

GÉLIS, J. O corpo, a Igreja e o sagrado. In: **História do corpo**: da Renascença às Luzes. v. 1. Petrópolis: Vozes, 2008a, p. 19-130.

GREGOLIN, M. R. J.-J. Courtine e as metamorfoses da Análise do Discurso: novos objetos, novos olhares. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. (org.). **Análise do Discurso**: heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 21-36.

_____. **Discurso e mídia**: a cultura do espetáculo. Maria do Rosário Gregolin (org.). São Carlos: Claraluz, 2003.

GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

HASHIGUTI, S. T. **Corpo de memória**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2008.

_____. Um corpo na fotografia do jornal. In: **Redisco**, Vitória da Conquista, v. 1, n. 1, 2012, p. 98-103.

JAMESON, F. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KRONKA, G. Z. **A encenação do corpo**: o discurso de uma imprensa (homo) erótico-pornográfica como prática intersemiótica. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2005.

LE GOFF, J. A rejeição do prazer. In: DUBY, G. (org.). **Amor e sexualidade no Ocidente**. Portugal: Terramar, 1991.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A cultura-mundo**: resposta a uma sociedade desorientada. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MALDIDIER, D. **A inquietação do discurso**: (re)ler Michel Pêcheux hoje. Campinas: Pontes, 2003.

MEDINA, J. P. S. **O brasileiro e seu corpo**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1990.

MILANEZ, N. **As aventuras do corpo**: dos modos de subjetivação às memórias de si em revista impressa. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho. Araraquara: Unesp, 2006.

MUSSALIM, F. Análise do discurso: da objetividade científica ao terreno fluído da interpretação. In: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. C. dos (org.). **Análise do Discurso**: unidade e dispersão. Uberlândia: Entremeios, 2004, p. 71-94.

NAVARRO, P.; BONACIO, D. Biopolítica e ressignificação da masculinidade na mídia. In: POSSENTI, S.; PASSETTI, M. C. (org.). **Estudos do texto e do discurso**: política e mídia. Maringá: Eduem, 2010, p. 13-35.

NOVAES, J. de V. Beleza e feiura: corpo feminino e regulação social. In: DEL PRIORI, M.; AMANTINO, M. (org.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora da Unesp, 2011, p. 477- 506.

ORLANDI, E. **Análise de discurso**: princípios e parâmetros. 6. ed. Campinas: Pontes, 2009.

_____. (org.). **Discurso fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. 3. ed. Campinas: Pontes, 2003.

_____. (org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

_____. **Cidade dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.

_____. (org.). **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Campinas: Pontes Editores, 2011.

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

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, F.; HAK, T. (org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. **O Discurso**: estrutura ou acontecimento. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008

_____. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999, p. 49-57.

PEREIRA DE QUEIROZ, M. I. **Carnaval brasileiro**: o vivido e o mito. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

RASPANTI, M. P. Vestindo o corpo: breve história da indumentária e da moda no Brasil,

desde os primórdios da colonização ao final do Império. In: DEL PRIORI, M.; AMANTINO, M. (org.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora da Unesp, 2011, p. 185-221.

SANT'ANNA, A. R. de. As duas faces da festa: na beleza estática do carnaval de Veneza e na exuberância dos desfiles cariocas, maneiras opostas de celebrar a vida. In: **Revista Ícaro** – revista de bordo da Varig, ano 8, n. 78, 1991.

SANT'ANNA, D. B. (org.). **Políticas do corpo**: elementos para uma história das práticas corporais. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

SCHLINDWEIN, A. F. **Páginas da vida**: um gesto analítico discursivo sobre a prostituição. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2009.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, T. C. C. de. Imagem, textualidade e materialidade discursiva. In: BRANCO, Luiza Katia Andrade Castello; RODRIGUES, Eduardo Alves; SANTOS, Gabriel Leopoldino dos (org.). **Análise do discurso no Brasil**: pensando o impensado sempre – uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: Editora RG, 2011, p. 387-400.

SWAIN, T. N. Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas “femininas”. In: **História**: questões e debates, Curitiba, n. 34, p. 11-44, 2001a.

_____. Para além do binário: os Queers e o heterogêneo. In: **Gênero**, Niterói, v. 2, n. 1, p. 87-98, 2001b.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: DA SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 7-72.

ZOLIN, L. **Desconstruindo a opressão**: a imagem feminina em *A república dos sonhos*, de Nélida Piñon. Maringá: Eduem, 2003.

ANEXOS

Imagem A - Capa da Revista Manchete (1980)



Fonte: <<http://www.mercadolivre.com.br/manchete>>.

Imagem B: Capa da Revista Manchete (1981)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

Imagem C - Capa da Revista Manchete (1983)



Fonte: <<http://www.mercadolivre.com.br/manchete>>.

Imagem D - Capa da Revista Manchete (1984a)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

Imagem E - Capa da Revista Manchete (1984b)



Fonte: <<http://www.mercadolivre.com.br/manchete>>.

Imagem F - Capa da Revista Manchete (1985)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Imagem G - Capa da Revista Manchete (1986)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

Imagem H - Capa da Revista Manchete (1987)



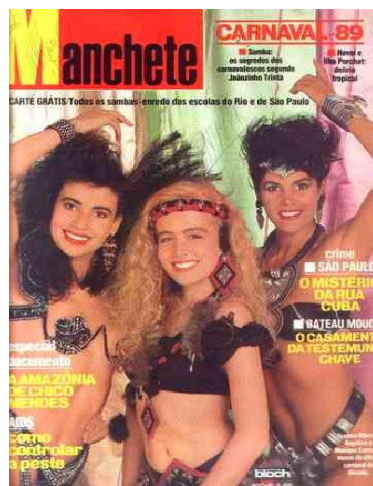
Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Imagem I - Capa da Revista Manchete (1988)



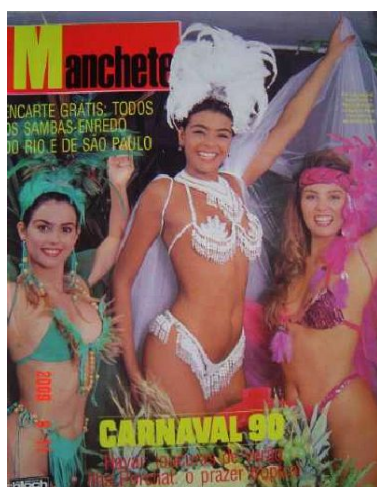
Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Imagem J - Capa da Revista Manchete (1989)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

Imagem K - Capa da Revista Manchete (1990)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Imagem L - Capa da Revista Manchete (1991)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

Imagem M - Capa da Revista Manchete (1992)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

Imagem N - Capa da Revista Manchete (1993a)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

Imagem O - Capa da Revista Manchete (1993b)



Fonte: <<http://www.trash80.blogspot.com>>.

Imagem P - Capa da Revista Manchete (1994)



Fonte: <<http://www.mercadolibre.com.br/manchete>>.

Imagem Q - Capa da Revista Manchete (2000)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Imagem R - Capa da Revista Manchete (2004)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Imagem S - Capa da Revista Manchete (2005)



Imagem T - Capa da Revista Manchete (2006)



Fonte: <<http://www.mercadolivre.com.br/manchete>>. Fonte: <<http://www.mercadolivre.com.br/manchete>>.

Imagem U - Capa da Revista Manchete (2007)



Imagem V - Capa da Revista Manchete (2008)



Fonte: <<http://www.mercadolivre.com.br/manchete>>. Fonte: <<http://www.paniscumovum.blogspot.com>>.

Imagem W - Globeleza (1993)



Imagem X - Globeleza (2000)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Imagem Y - Globeleza (2002)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.

Imagem Z - Globeleza (2005)



Fonte: <<http://www.google.com.br>>.