


**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

BÁRBARA MELISSA SANTANA

**A TRILOGIA *CINQUENTA TONS*: análise discursiva**  
**de um fenômeno transmidiático**



ARARAQUARA – S.P.  
2021

BÁRBARA MELISSA SANTANA

**A TRILOGIA *CINQUENTA TONS*: análise discursiva  
de um fenômeno transmidiático**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

**Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais**

**Orientadora: Luciane de Paula**

**Bolsa: CAPES Código de Financiamento 001 e  
CAPES PDSE Código de Processo  
88881.189896/2018-01**

ARARAQUARA – S.P.  
2021

S232t Santana, Bárbara Melissa  
A TRILOGIA CINQUENTA TONS : Análise  
discursiva de um fenômeno transmidiático / Bárbara  
Melissa Santana. -- Araraquara, 2021  
174 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista  
(Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara  
Orientadora: Luciane de Paula

1. Círculo de Bakhtin. 2. Análise Dialógica do Discurso.  
3. Imagem de gênero. 4. Comentários do Youtube. 5.  
Trilogia Cinquenta Tons. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

BÁRBARA MELISSA SANTANA

## **A TRILOGIA CINQUENTA TONS: análise discursiva de um fenômeno transmidiático**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

**Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais**

**Orientadora: Luciane de Paula**

**Bolsa: CAPES Código de Financiamento 001 e  
CAPES PDSE Código de Processo  
88881.189896/2018-01**

Data da defesa: 23/02/2021

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Profa. Dra. Luciane de Paula**  
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP Araraquara

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Maísa de Alcântara Zakir**  
Faculdade de Ciências e Tecnologia – UNESP Presidente Prudente

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Rosineide de Melo**  
Universidade Federal do ABC

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza**  
Universidade Federal de Goiás - UFG

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Assunção Aparecida Laia Cristóvão**  
Universidade de Franca - UNIFRAN

---

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, que merecem todos os agradecimentos, todos os abraços e toda a gratidão.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Alcélia e José, por serem a parte mais importante da minha vida, por terem me incentivado a estudar e a crescer sempre,

À minha orientadora, Profa. Dra. Luciane de Paula, pela longa caminhada de 10 anos! Pela orientação e companheirismo,

Ao GED, pelas discussões e amizade,

Ao meu co-orientador durante o estágio PDSE, Prof. Dr. Galin Tihanov,

Ao Geleia, por me acordar todos os dias às 7 da manhã, me fazer rir antes mesmo de levantar da cama e ter tornado a jornada tão leve.

Às minhas amigas amadas, Jéssica, Marcela, Nicole e Tatiele, por serem tão especiais na minha vida. A amizade de vocês é como um abraço no meu coração!

Ao Caetano, por ter retornado nos últimos instantes dessa etapa,

À minha avozinha Iracema, por tanto carinho,

Aos meus avós, Gil e Tonho,

Aos meus tios Zé e Tei pela força e admiração,

Ao Rubens, por ter feito parte da jornada,

Ao Programa de Pós de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa,

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa,

Aos professores da banca de defesa, Luciane de Paula, Assunção Aparecida Laia Cristóvão, Grenissa Bonvino Stafuzza, Maisa de Alcântara Zakir e Rosineide de Melo

À UNESP, por ter sido minha segunda casa por tantos anos. Encerro minha jornada com gratidão e pronta para seguir em frente,

Às minhas amigas Carol e Gabi, pela amizade,

Às queridas do meu coração Angel, Lynds e Gabi, por terem sido tão presentes na minha vida e me acompanhado no período PDSE na terra da rainha,

À CAPES, por ter financiado o desenvolvimento desta pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. O Período de Estágio Sanduíche no Exterior foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Processo 88881.189896/2018-0

~~a princesa~~ eu nasci  
meio louca por livros.

podiam me encontrar acariciando  
as lombadas dos meus livros

sozinha, trancada dentro  
~~da minha torre~~ do meu quarto.

o tempo todo, eu esperava que meus livros  
derramassem suas palavras delicadas

sobre o exuberante tapete verde  
para que eu pudesse recolhê-las uma a uma

e saboreá-las como se fossem  
frutas vermelhas na minha boca.

*– para sempre colecionadora de palavras.*

Amanda Lovelace (2017. p. 16)

## RESUMO

Este trabalho é voltado à análise discursiva de enunciados postados na seção de comentários na plataforma de vídeos *Youtube*, em específico, no canal oficial de divulgação da trilogia *Cinquenta Tons* no Brasil, o *Universal Pictures Brasil*. Nosso objetivo é analisar dialógicamente as imagens de gêneros masculino e feminino reverberadas nos comentários do público em resposta à trilogia *Cinquenta Tons*, levando em consideração a relação dialético-dialógica entre essas imagens e a sociedade contemporânea. Ao partirmos da análise do gênero primário das falas cotidianas, temos como propósito analisar o universo da cultura que as contextualiza. A análise desse universo contextual é feita a partir da retomada histórica dos romances sentimentais e pudemos compreender que a trilogia *Cinquenta Tons* é um enunciado respondente, que repete imagens de gênero cristalizadas e também provoca a repetição de tais imagens. Para chegar a essa conclusão, retomamos a trajetória dos *paperback romances* e da fórmula que embasa o enredo dessas narrativas. O percurso de pesquisa nos mostra que os comentários respondem não apenas aos livros, aos filmes ou aos *trailers* da trilogia, mas também à cadeia de enunciados aos quais a própria trilogia responde e, além desses, a outros enunciados, mesmo que provenientes de outros campos da atuação humana. Trata-se de uma pesquisa qualitativa e analítica, desenvolvida de acordo com o método dialético-dialógico, com base na episteme bakhtiniana, seguindo o arcabouço teórico do Círculo de Bakhtin e seus comentadores. Há também o uso de referencial teórico da Literatura, como Thurston (1987) e Snitow (1983) e dos Estudos de Gênero, como Beauvoir (2009), Butler e Tiburi (2019). As Considerações Finais do trabalho confirmam que há imagens de gênero cristalizadas nas falas de sujeitos na seção de comentários e que essas respondem a dados históricos e sociais.

**Palavras-chave:** Círculo de Bakhtin. Análise Dialógica do Discurso. Imagem de gênero. Comentários do *Youtube*. Trilogia *Cinquenta Tons*.



## ABSTRACT

This work is focused on the discursive analysis of utterances posted in the comments section on the *Youtube* video platform, in particular, on the trilogy *Fifty Shades* official channel in Brazil, *Universal Pictures Brasil*. Our goal is to analyze dialogically male and female images reverberated in public comments in response to the *Fifty Shades* trilogy, taking into account the dialectical-dialogical relationship between these images and contemporary society. Starting from the analysis of the primary genre of everyday speeches, we aim to analyze the universe of culture that contextualizes them. The analysis of this contextual universe is made according to the historical resumption of the paperback romances and we could understand that the trilogy *Cinquenta Tons* is a respondent statement, which repeats crystallized gender images and also causes the repetition of such images. To reach this conclusion, we return to the trajectory of paperback novels and the formula that underlies the plot of these narratives. The research path shows us that comments respond not only to books, films or trailers in the trilogy, but also to the chain of utterances to which the trilogy itself responds and, in addition to these, to other utterances, even if they come from other fields. of human performance. It is a qualitative and analytical research, developed according to the dialectical-dialogical method, based on the Bakhtinian episteme, following the theoretical framework of the Circle of Bakhtin and its commentators. There is also the use of theoretical references from Literature, such as Thurston (1987) and Snitow (1983) and from Gender Studies, such as Beauvoir (2009), Butler and Tiburi (2019). The results of this work confirm that there are gender images crystallized in the speeches of subjects in the comments section and that these respond to historical and social data.

**Keywords:** Bakhtin Circle. Discourse Analysis. Gender Image. *Youtube* comments. *Fifty Shades* Trilogy.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- A seção de comentários do Youtube .....	27
Figura 2- Respostas ao comentário no Youtube .....	29
Figura 3- Matéria da revista Veja “Bela, recatada e do lar” .....	33
Figura 4- Política de uso do Youtube .....	42
Figura 5- Opção ‘Denunciar’ comentários no Youtube .....	43
Figura 6- Opção ‘Denunciar’ resposta a comentários no Youtube.. .....	43
Figura 7- O vídeo no Youtube .....	66
Figura 8- Dados do vídeo no Youtube.....	67
Figura 9- O site do Youtube I.....	69
Figura 10- O site do Youtube II .....	70
Figura 11- Página do trailer de Cinquenta Tons de Liberdade no aplicativo I.....	71
Figura 12- Página do trailer de Cinquenta Tons de Liberdade no aplicativo II .....	72
Figura 13- Comentários .....	74
Figura 14- Quadro 1 de As assimetrias nas representações de gênero (AMÂNCIO, 1992, p. 14).....	84
Figura 15- Coleção Harlequin Paixões Clássicas .....	92
Figura 16- Coleção Harlequin Jessica .....	95
Figura 17- Harlequin Paixão.....	96
Figura 18- Harlequin Desejo .....	96
Figura 19- Harlequin Coleções.....	97
Figura 20- Propaganda dos romances no site da Editora Nova Cultural.....	98
Figura 21- Cena inicial de Mills & Boon - Romance when you need it- extended version... ..	104
Figura 22- Cena em que aparece a capa do livro e o primeiro personagem, o executivo .....	104
Figura 23- Aparecem os demais personagens: o cowboy e o policial.....	105
Figura 24- Os personagens 'resgatam' as mulheres .....	105
Figura 25- Um funcionário fica boquiaberto ao ver os galãs passarem levando as mulheres .....	105
Figura 26- Cenas finais.....	105
Figura 27- Capa de livros da Biblioteca das Moças .....	110
Figura 28- Cartaz de anúncio da Biblioteca das Moças .....	111
Figura 29- Capa dos três volumes da trilogia .....	112
Figura 30- Capas reformuladas da trilogia .....	113
Figura 31- Comentário A e réplicas .....	124
Figura 32- Réplicas II.....	127
Figura 33- Comentário B.....	130
Figura 34- Homer e Marge Simpson .....	131
Figura 35- Comentário C.....	131
Figura 36 - Comentário D.....	135
Figura 37- Comentários E e F.....	137
Figura 38- Comentário G e réplicas .....	140
Figura 39- Comentário H.....	145
Figura 40- Comentário I e réplicas .....	151

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1. PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS .....</b>	<b>20</b>
1.1. O método sociológico: a perspectiva dialético-dialógica .....	20
1.2. Delimitação e análise.....	24
1.2.1. Critérios de delimitação do <i>corpus</i> .....	39
1.3. A questão da (não) identidade dos sujeitos .....	41
<b>2. PONTOS DE VISTA TEÓRICOS.....</b>	<b>46</b>
2.1. Linguagem e ideologia .....	47
2.2. Enunciação e sujeito .....	60
2.3. Imagem de gênero e Dialogia: A cultura como processo.....	76
<b>3. ROMANCE SENTIMENTAL E CULTURA .....</b>	<b>88</b>
3.1. O romance sentimental na literatura: Da Europa ao Brasil .....	89
3.2. A trilogia no cinema .....	116
<b>4. VOZ E POSICIONAMENTO DO SUJEITO.....</b>	<b>123</b>
4.1. O corpo e as imagens de gênero .....	123
4.2. “mulher é bicho ruim mesmo interesseiras” .....	134
4.3. ‘Femizazis’ .....	143
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>155</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>158</b>

# INTRODUÇÃO

*As pesquisas, sabe-se têm histórias e, não raro, elas se vinculam às histórias de seus pesquisadores, muitos dos quais têm testemunhado em suas obras como os objetos escolhidos para estudo estão ligados e se construíram a partir das próprias trajetórias pessoais. (CUNHA, 1999, p. 17)*

Esta é a terceira pesquisa científica que realizamos e cada uma delas é alinhada aos momentos que vivemos ao escolher cada *corpus*. Escrevemos sobre temas que sempre quisemos escrever, como na pesquisa de Iniciação Científica, *Ecologicamente Ideológico*. Depois de 3 anos do começo da Iniciação Científica, o tema que nos atraiu foi sobre mulher e feminismo. Sabíamos, naquele momento, que não queríamos mais trabalhar com o antigo *corpus*, porém não sabíamos por onde ir, e foi necessária orientação nessa decisão. Dessa vez, o tema da mulher e do feminismo estava dialogicamente ligado às vivências de uma jovem mulher que vivia seus próprios conflitos e conduziu nosso caminho ao desenvolvimento da dissertação de mestrado *La Majorité Opprimée: ironia e inversão na crítica a imagens de feminino e masculino*.

Ainda imersas na pesquisa de mestrado, começamos a observar a questão da popularidade da trilogia *Cinquenta Tons*, que havia sido lançada alguns anos antes. O sucesso, a boa recepção, a má recepção e as polêmicas relativas a *Cinquenta Tons de Cinza* haviam nos intrigado desde 2012, quando as livrarias abasteciam as vitrines com os exemplares de *Cinquenta Tons de Cinza*, da Editora Intrínseca. No entanto, ainda que intrigadas e com muitas questões em nossa cabeça, naquele momento, nunca soubemos muito bem como direcionar as várias perguntas que nos surgiam sempre que víamos postagens nas redes sociais sobre a trilogia. Foi ainda durante o mestrado, em e-mail à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciane, que sugerimos tal temática para apresentação de comunicação em um congresso. A resposta ao e-mail abriu caminho para a estrada que seria traçada nos seguintes quatro anos, no doutoramento. Ela sugeria, em seu e-mail, que apresentássemos algo concernente à pesquisa que desenvolvíamos naquele momento do mestrado e que deixássemos as questões sobre a trilogia *Cinquenta Tons* para o projeto de Doutorado.

Depois disso, logo já dissertávamos o projeto e, pouco tempo depois, ingressamos no Doutorado. O aspecto que nos interessava era a resposta do público. A forma como as pessoas se relacionavam com a trilogia despertou interesse, pois sempre enxergamos que as respostas eram não apenas iniciativas pessoais de cada sujeito, mas também movimentos sociais, que refletem, em diferentes ângulos, um rico jogo de valores axiológicos.

É por isso que o *corpus* elencado para este trabalho é composto por comentários coletados na plataforma *Youtube*. Exatamente, por se tratar de uma plataforma que reúne sujeitos que expõem suas opiniões sobre a trilogia. Como veremos no capítulo *Perspectivas Metodológicas*, a escolha por trabalhar com comentários do *Youtube* veio após longa pesquisa e observação de outras redes sociais, tais como *Tumblr*, *Facebook*, *Pinterest* e *Instagram*. No início, embora tivéssemos em mãos nosso objetivo, que era a análise das respostas à trilogia, não tínhamos ainda escolhido o local de onde retiraríamos o *corpus*. Esse foi um longo percurso, no qual foi coletado grande volume de material de diversas redes sociais. O conjunto dos dados coletados mostrou que o foco de nosso trabalho condizia melhor com a proposta e o formato da rede social *Youtube*. Essa decisão foi denominada como um critério espacial e passou a enquadrar o conjunto de critérios metodológicos que baseiam a pesquisa.

Ressaltamos que, em todo o trabalho, quando mencionarmos ‘trilogia’, estaremos nos referindo ao conjunto dos livros e filmes da franquia *Cinquenta Tons*. Essa escolha foi feita após analisarmos que, embora os internautas estejam comentando na plataforma de vídeos *Youtube*, eles se referem não só aos longas-metragens *Cinquenta Tons de Cinza*, *Cinquenta Tons Mais Escuros* e *Cinquenta Tons de Liberdade*, mas também aos livros homônimos – que foram os precursores da franquia.

Com vistas ao contexto de lançamento das obras e à repercussão destas por parte do público, fica claro para nós que a escolha por desenvolver este trabalho se justifica por sua relevância no contexto em que vivemos, no qual a internet, as respostas e as interações entre internautas definem, cada vez mais, os rumos da vida cotidiana e do mundo contemporâneo. Esse fato é intrínseco à cultura da convergência, definição de Jenkins (2015) para a cultura do mundo contemporâneo, onde as interações, o fluxo de conteúdos, os comportamentos e as transformações do cotidiano são totalmente diferentes daquilo que o mundo conhecia antes do advento da internet, das interações digitais e das novas mídias.

Isso fica claro quando notamos hoje que as respostas dos internautas nas redes sociais são capazes de causar grandes modificações em esferas do discurso oficial, haja vista o

ocorrido na campanha do presidenciável Donald Trump nas eleições norte-americanas, em que fãs de *K-pop*<sup>1</sup> e usuários da rede social *TikTok*<sup>2</sup> influenciaram pessoas a se registrarem para comparecer em um comício com a intenção de não comparecer. A ação em massa teve como propósito esvaziar o evento e, também, demonstrar um posicionamento político contrário ao desse candidato (GUIMÓN, 2020).

O ocorrido demonstrou a força responsiva que a internet possibilita e, nesse caso, causou impacto memorável na campanha do candidato em questão. Outro caso que pode ser tomado como exemplo é do *reality show A Fazenda*, onde a repercussão de fãs nas redes sociais fez a produção do programa do canal Record cancelar um evento de votação para eliminação de um dos participantes (A FAZENDA, 2020). Nesse caso, fãs do programa causaram essa decisão após movimentarem o *Twitter* com a *hashtag* #CancelaAProvaRecord e, horas após a repercussão on-line, o programa cedeu aos pedidos dos internautas. Ora, a cultura participativa (JENKINS, 2015) mostra que todas as esferas da vida social foram transformadas com o advento das novas mídias. A política, o cotidiano, a cultura popular, em todas essas e em outras áreas, o potencial de interações, diálogos e conexões geraram uma reformulação de poderes e ideologias. O poder de fala e influência outrora conferido às superestruturas (VOLÓCHINOV, 2017) é hoje também acessível à infraestrutura (Ibidem) por meio da possibilidade de fala e aos novos espaços de fala que a internet e as redes sociais proporcionam.

Provenientes de esferas de atividade diferentes, os casos do comício de Donald Trump e do *reality show* nos mostram que a força das interações digitais tem poder de afetar a vida fora da internet, e esta é a grande alavanca que justifica nosso trabalho. Este trabalho analisa as respostas dos sujeitos, o discurso cotidiano e o gênero primário. Por meio dele, olhamos para as valorações axiológicas na voz de cada usuário. Optamos, ao delimitar nosso *corpus*, por trabalhar com o discurso cotidiano e não com o discurso oficial, que seriam os exemplares literários ou audiovisuais da trilogia. Essa escolha é, portanto, também nossa justificativa, já que analisamos a voz dos sujeitos que assistem, conhecem ou leem a trilogia.

Na década de 1980, para a crítica literária Carol Thurston (1987), os *paperback romances* eram lidos por um número gigantesco de leitoras que não tinham a oportunidade de falar publicamente sobre esses textos, já que as críticas e resenhas eram escritas por pessoas que pouco compreendiam sobre o contexto de vida das mulheres leitoras dessas narrativas:

---

<sup>1</sup> K-pop é um gênero musical pop da Coreia do Sul.

<sup>2</sup> Link de acesso: <[https://www.tiktok.com/pt\\_BR/](https://www.tiktok.com/pt_BR/)>.

Romances sentimentais são lidos por pelo menos vinte milhões de mulheres americanas de todas as idades e níveis socioeconômicos, mas raramente são incluídos em antologias que tratam de imagens de mulheres na mídia de massa ou na cultura popular. *Geralmente escritos e comentados em jornais e revistas populares por pessoas que não sabem quase nada sobre os livros ou as mulheres que os leem*, esses romances raramente são levados a sério, mesmo quando os últimos números de vendas relatados nesta indústria são de meio bilhão de dólares. (1987, p. 3, grifo nosso, tradução nossa<sup>3</sup>)

Embora nosso trabalho não tenha como objetivo analisar estritamente as respostas de perfis femininos, podemos afirmar que o objetivo de nosso trabalho, que é analisar as imagens de gênero nos comentários, cumpre com o papel social de compreender quem são as vozes dos leitores e espectadores da trilogia, já que é a compreensão dessas vozes que realmente nos mostra o panorama cultural de uma sociedade. É por meio dessas análises que conseguimos, como afirma Thurston (1987) e tendo em vista o recorte delimitativo do nosso *corpus*, compreender as pessoas que leem e assistem às narrativas sentimentais e os valores axiológicos que contextualizam esses sujeitos.

Dessa forma, a justificativa, a complexidade de nossa pesquisa e a contribuição que trazemos para nossa área de estudo é olhar para as transformações e respostas provocadas pelas interações sociais nas redes, já que temos como foco analisar a voz do público no que se refere às ideologias veiculadas na trilogia. Esse trabalho nos importa pois, por meio dele, trazemos à tona os efeitos do discurso oficial, que são percebidos aqui em uma grande arena de embates ideológicos, onde vozes sociais são manipuladas e hierarquizadas a todo instante. Esse embate é, à sua maneira, também um termômetro da atualidade, já que, cada vez mais, são os conflitos ocorridos nas redes sociais que mostram o mundo como ele é hoje e o transforma. Lembremos também que é no meio desse embate que são construídas e remoldadas as imagens de gênero.

O próprio título desta tese, *A Trilogia Cinquenta Tons: análise discursiva de um fenômeno transmidiático*, adianta que nossa preocupação é o trabalho com as interações abarcadas por essa cultura contemporânea, que tem reconfigurado as relações no mundo. A franquia *Cinquenta Tons de Cinza* é um produto transmidiático, que circula por diferentes

---

<sup>3</sup> Versão original: Paperback romances are bring read by at least twenty million American women of all ages and all socio-economic levels, yet they are rarely included in anthologies dealing with images of women in the mass media or popular culture. Generally written about and commented upon in newspapers and popular magazines by people who know next to nothing about either the books or the women who read them, romances are seldom

mídias, desde filmes, *e-books*, *fanfics*, redes sociais como *Facebook*, *Instagram*, *Tumblr*, *Twitter*, *Youtube* e além disso, muitas vezes vira *meme*, *sticker*<sup>4</sup> ou *GIF*<sup>5</sup> para uso em redes sociais. São múltiplas vias pelas quais a trilogia circula e, em cada uma delas, há novas respostas.

Este trabalho tem como foco o estudo das imagens de gênero feminino e masculino pois, sob um olhar amplo, essas são entendidas como indicadores sociais. Nosso objetivo geral é a análise dialógica da recepção da trilogia *Cinquenta Tons* no que diz respeito à reverberação de imagens de gêneros masculino e feminino nas respostas do público, tendo em vista a relação dialético-dialógica existente entre a retratação dessas imagens na trilogia com a sociedade. Mais especificamente, podemos definir como um dos objetivos específicos, a análise dos gêneros primários, sendo estes representados aqui pelos comentários coletados, com o propósito de compreender como as imagens de gênero são representadas nas vozes dos sujeitos. Outro objetivo específico desta pesquisa é a análise das imagens de gênero identificadas nos comentários que compõem o *corpus*. Essa análise é feita pensando no conceito de cultura, já que compreendemos as imagens de gênero como produtos e produtoras de cultura.

Outro importante objetivo deste trabalho é mostrar os comentários como enunciações que respondem a outras enunciações, numa cadeia de enunciados (BAKHTIN, 2011). Esse estudo é feito em todo o trabalho, mas um aspecto importante dessa questão é analisado no capítulo 3. *Romance sentimental e cultura*, já que nele estudamos a fundo as inferências culturais e ideológicas que provocam a formação de imagens de gênero ao longo das décadas e que são, por sua vez, respondidas e reformuladas nos comentários. Nesse ponto, somos também direcionados ao outro objetivo específico de nossa pesquisa, que é pensar na trilogia e nos comentários como enunciações situadas em uma cultura da convergência (JENKINS, 2015), na qual as novas mídias configuram um novo formato de interações e respostas nos meios digitais.

Por conseguinte, nossa tese é que os comentários do *Youtube* que respondem à trilogia não respondem apenas à trilogia, mas também às imagens de gênero em um grande tempo da cultura (BAKHTIN, 2011). Outro aspecto que ressaltamos é que as imagens de gênero, ao

---

taken seriously, even when the latest sales figures for this half-billion-dollar industry are being reported. (THURSTON, 1987, p. 3)

<sup>4</sup> Stickers são imagens usadas em conversas on-line.

<sup>5</sup> A definição de GIF é *Graphics Interchange Format*. Atualmente, os GIFs são imagens dinâmicas muito usadas em conversas on-line.



responderem, são construídas no e pelo grande tempo da cultura (Ibidem), onde determinadas valorações ideológicas constroem, são construídas e reconstruídas no ato de cada sujeito, responsivamente.

Antes de adentrarmos na apresentação da estrutura desta pesquisa, acreditamos que seja importante ressaltar que o título desta tese, *A Trilogia Cinquenta Tons: análise discursiva de um fenômeno transmidiático*, foi escolhido no início do Doutorado e que, dada a natureza dialógica e processual característica do processo de construção do saber científico, os objetivos do trabalho sofreram alterações e afinamentos ao longo dos anos, o que exigiria uma reformulação do título supramencionado. No entanto, devido aos processos de bolsa CAPES e CAPES PDSE, que são registrados sob esse título, não efetuamos alterações no mesmo. De tal modo, ainda que identifiquemos essa demanda, os processos burocráticos adjacentes a este trabalho científico impossibilitaram tal medida.

No capítulo *1. Perspectiva metodológica*, trazemos um panorama detalhado das escolhas metodológicas que embasaram o trabalho, com explanação sobre nossas escolhas metodológicas. Os critérios de delimitação e de recorte do *corpus* são explorados no tópico *1.2. Delimitação e análise* e aprofundados no tópico *1.2.1. Critérios de delimitação e análise*. Eles foram delineados a partir de nossos objetivos gerais e específicos, mencionados anteriormente. Temos três critérios e são eles: temático, quantitativo, temporal e espacial. O primeiro, temático, se refere aos temas que visualizamos desde o início da investigação das respostas on-line. Ao analisar as redes sociais e as respostas dos usuários à trilogia, percebemos que alguns temas eram mais frequentes do que outros e entendemos que a frequência indica um termômetro social, visto que a grande presença de certos temas mostra que algumas ideologias reverberam com maior ou menor frequência nas sessões de comentário. Outro critério elencado é o quantitativo, relativo à quantidade de vezes que determinado tema figurava nos comentários. Este último está diretamente relacionado ao primeiro, tendo em vista que ambos atuam em conjunto. Os temas que apareceram com maior frequência foram selecionados para compor o trabalho. O terceiro critério, temporal, explora o período de coleta, que é do ano de 2014 a 2018, já que 2014 foi o ano de lançamento do *trailer* do primeiro filme, o que suscitou grandes movimentações e respostas nas redes e 2018, o ano limite, já que este foi o ano de exibição do último filme da trilogia nos cinemas. Por fim, o último critério é o espacial, sobre o qual falamos anteriormente. Ele se refere à escolha por coletar o material de análise da rede social *Youtube* e não de outras redes sociais.

Após a análise desse percurso, teve início o trabalho teórico. O capítulo 2, *Pontos de vista teóricos*, foi iniciado em 2017 e foi verticalizado durante o período de Estágio na *Queen Mary University of London*, entre 2018 e 2019<sup>6</sup>. Esse período foi enriquecedor ao desenvolvimento da teoria e da pesquisa, pois houve contato com rico material bibliográfico disponível na biblioteca da universidade inglesa. A possibilidade de ler a teoria bakhtiniana sob a ótica de outra cultura, em edições estrangeiras diversas, foi muito importante. Nesse período, as idas diárias à sala de estudo da universidade eram solitárias e com muitos livros. Esse capítulo, de propósito teórico, tem grande peso no trabalho que aqui se desenrola. Antes de tudo, é preciso esclarecer que nele optamos por trabalhar com os conceitos teóricos em diálogo (BAKHTIN 2011, 2012) e, portanto, a própria divisão desse capítulo foi pensada nesse sentido. Há uma divisão em três tópicos, e são eles: 2.1. *Linguagem e Ideologia*, 2.2. *Enunciação e sujeito* e 2.3. *Imagem de gênero e Dialogia: A cultura como processo*.

Em cada tópico, são trabalhados mais de um conceito teórico. No primeiro, os conceitos de linguagem e ideologia são costurados de modo a levar o leitor a compreender a relação de interdependência entre ambos. Optamos também, nesse tópico, por traçar um ponto inicial comum sobre a origem da linguagem (VOLOCHÍNOV, ([1930] 2013b) e das valorações ideológicas na interação humana e, a partir disso, desenvolvemos os conceitos, mostrando sempre como a linguagem e a ideologia são fenômenos da interação que nunca se dispendem. Decidimos iniciar o debate teórico com uma explanação sobre as origens da linguagem, colocando em embate autores de epistemologias diferentes: Volochínov (VOLOCHÍNOV, ([1930] 2013b) e Rousseau (ROUSSEAU, 2008). Compreendemos que colocar em diálogo os estudos desses autores foi fundamental para que pudéssemos compreender a construção dialógica da linguagem e do próprio sujeito, já que ambos apontam, nas obras aqui citadas, as adjacências da origem da linguagem como fato social.

Embora possa soar para o leitor que o estudo sobre a origem da linguagem seja dispensável, enfatizamos que essa parte do trabalho é crucial para nossa proposta de pesquisa, que tem, em seus objetivos gerais, o estudo da responsividade dos sujeitos respondentes à trilogia. Ora, se temos entre nossos objetivos o estudo da responsividade - o ato dialógico de responder - se torna coerente que estudemos a origem da linguagem e, conseqüentemente, da sua responsividade social.

---

<sup>6</sup> CAPES PDSE Código de Processo 88881.189896/2018-01

No segundo tópico, 2.2. *Enunciação e sujeito*, trabalhamos a questão do enunciado e do sujeito, com vistas às especificidades dos comentários da plataforma *Youtube*, que é nosso material de análise e, também, do sujeito comentador, que também apresenta características particulares. Nesse tópico, apresentamos ao leitor o *layout* da seção de comentários, já que a compreensão do *layout* e do funcionamento desse espaço são elementos contextuais relevantes, pois configuram a situação específica da enunciação. Sobre sujeito, neste tópico abrangemos a questão da máscara do sujeito na rede, dos perfis *fake* e as várias possibilidades que a rede social traz para o sujeito, já que nela, as características do perfil on-line podem divergir, em graus e modos diferentes, do sujeito que fala por trás de tal perfil. Por tal razão, nossa escolha é trabalhar com o sujeito comentador e tomar como ponto de partida para nossas análises, as características do perfil on-line, e, portanto, não nos aprofundaremos em pensar sobre as relações que podem existir entre um perfil no *Youtube* e o sujeito por trás dele. Para nós, o perfil de usuário do *Youtube* é o próprio sujeito social, ele é a categoria que nos importa. Optamos, nesse tópico, por trabalhar com os conceitos de enunciação e sujeito pois em nossa análise se mostra claro que as questões relativas ao enunciado, à enunciação e ao sujeito estão em diálogo e se aproximam e, portanto, são tratadas em conjunto nessa parte do texto.

No terceiro tópico do segundo capítulo, trabalhamos o conceito de cultura a partir dos escritos do Círculo de Bakhtin e é também nesse tópico, em diálogo, que discutimos a escolha por trabalhar com *imagens de gênero* ao invés de *estereótipos*. Essa discussão tem como referência os estudos de Amâncio (2001, 2003; OLIVEIRA, AMÂNCIO, 2002, 2006) sobre os estereótipos de gênero feminino e masculino e os estudos do círculo de Bakhtin, já que entendemos as imagens de gênero como construções ideológicas e sociais (BAKHTIN, 2011; VOLOCHÍNOV, 2013). Nossa proposta para pensar sobre o conceito de cultura é, por sua vez, a partir da própria episteme bakhtiniana, em diálogo com o conceito de cultura da convergência (JENKINS, 2015). Buscamos, portanto, pensar na cultura sob o ponto de vista dialógico do Círculo de Bakhtin e relacioná-la ao contexto contemporâneo da convergência.

O período sanduíche na Inglaterra foi relevante não apenas para o desenvolvimento teórico, mas também para o capítulo de contextualização histórica, 3. *Romance sentimental e cultura*. Tendo em vista que Erica L. James, a autora da trilogia, é inglesa, houve muita busca por material que se referisse a romances com tom erótico no âmbito da cultura britânica. Nessas buscas, entre muitas leituras, tivemos contato com vários textos sobre os *paperback romances*, aquele tipo de romance que por aqui chamamos popularmente como ‘romance de

banca’, como *Júlia, Sabrina e Bianca*. A questão desses romances já havia sido trazida para discussões de orientação ainda na fase de elaboração do projeto de pesquisa. As leituras fomentaram esse ponto de vista e deram arcabouço teórico para discuti-las com propriedade.

Na última semana de estágio, foram muitas subidas e descidas nas escadas da biblioteca, na tentativa de aproveitar ao máximo as obras disponíveis, com fichamentos das obras encontradas e estudos sobre como seria estruturado o estudo da contextualização. Esse capítulo foi para o papel apenas após o retorno ao Brasil, em 2019, e foi um dos mais envolventes. Nele, há referências e diálogo com textos de diversas áreas: da Literatura, da História, do Cinema, da Crítica Literária, da História, entre outras, e estabelecer a conexão entre elas foi uma densa tarefa.

A historicidade explorada nesse capítulo é de extrema importância para a comprovação de nossa tese, já que é por meio da análise diacrônica dos romances sentimentais que analisamos as imagens de gênero cristalizadas nos comentários analisados. Em outros termos, no estudo contextual e histórico, nós confirmamos que a trilogia *Cinquenta Tons* e os comentários que a ela respondem são partes de uma cadeia de enunciados, que repete a fórmula base dos romances sentimentais. Dado que nosso objetivo é a análise e compreensão das imagens de gênero na fala dos sujeitos respondentes, visualizamos que, ao longo de décadas, os modelos reverberados nas falas dos sujeitos já eram cristalizados nos romances ‘de banca’. Nossas análises não são apenas relevantes para a compreensão do sujeito situado no mundo de hoje, mas, também, relevantes para a compreensão de um grande tempo na cultura (BAKHTIN, 2012), no qual valores axiológicos sobre a mulher e o homem são cristalizados. Desse modo, esse capítulo é crucial para o desenvolvimento desta pesquisa.

O quarto capítulo, *4. Voz e posicionamento do sujeito*, tem como propósito a análise dos comentários coletados com base nos estudos realizados nos capítulos anteriores. Nele, discutimos os comentários e suas respostas com foco nos embates de valores axiológicos na voz dos enunciadores e as imagens de gênero reverberadas nessas vozes. Esse capítulo é dividido em três tópicos, sendo eles: *4.1. o corpo e a imagem da mulher*, *4.2. “mulher é bicho ruim mesmo interesseiras”* e *4.3. Feminazis*. Ao final, as *Considerações Finais* mostram os resultados de nossa pesquisa.

De volta a Cunha (1999, p. 17), como vimos, a pesquisa se vincula à vida do pesquisador. Aqui, ao passo em que é escrita, a pesquisa também escreve a pesquisadora. Nesse sentido, o texto também é vivo e o fazer ciência deve ser compreendido como um fazer

que, além de estético, seja ético e responsável. Ainda que a tendência da esfera científica hoje seja a imposição de metas robotizadas e mecânicas, este trabalho justifica, em seus objetivos, em seu desenvolvimento e em sua conclusão, que a pesquisa é, também, um fazer subjetivo e humano.

# 1. Perspectivas metodológicas

*Cada palavra do texto se transfigura em um novo contexto.*

*BAKHTIN, 2011, p. 404*

Este capítulo é dedicado à abordagem da metodologia que dá base à pesquisa. O processo de estudo de textos, de escolha e delimitação do *corpus* e o método utilizado em nossas análises são aspectos de relevância na pesquisa e, nas próximas páginas, nos aprofundaremos neles. A princípio, no tópico *1.1. O método sociológico: a perspectiva dialético-dialógica*, será discutida a questão da metodologia na Análise Dialógica do Discurso, campo científico no qual se insere este trabalho. O capítulo é iniciado com essa questão para que possamos guiar o leitor pelo debate sobre o método em nossa área de estudos no país hoje e, conseqüentemente, levá-lo a compreender o percurso metodológico empregado nesta pesquisa.

Na seqüência, no tópico *1.2. Delimitação e análise*, tratamos das peculiaridades do *corpus* de análise, do método de coleta e das questões adjacentes à execução prática do trabalho, como a escolha pela plataforma midiática a elencada para a extração do *corpus* e outros pontos de relevância.

Por último, no tópico *1.3. A questão da (não) identidade dos sujeitos*, discorreremos sobre o processo de escolha do método para lidarmos com a questão da identidade do sujeito na rede social.

## 1.1. O MÉTODO SOCIOLÓGICO: A PERSPECTIVA DIALÉTICO-DIALÓGICA

Uma das questões que demarcaram todo o processo de elaboração desse trabalho é a problemática do método no campo da Análise Dialógica do Discurso no Brasil, já que nos deparamos com árduas críticas e afirmações de que a teoria bakhtiniana não apresenta uma metodologia de realização de pesquisa científica consistente. Ora, diante de tais provocações, cabe-nos apresentar que o estudo do discurso à luz da teoria do Círculo, tal qual é hoje – e há algumas décadas – realizado e compreendido no Brasil, possui e apresenta propostas

metodológicas coerentes com o fazer científico da Análise Dialógica do Discurso, com as próprias particularidades da episteme bakhtiniana.

Cabe-nos lembrar, sempre que nos voltarmos à questão da metodologia nos estudos bakhtinianos, que o modo tal qual aqui elaboramos e desenvolvemos nossa análise e pesquisa é particular à Análise Dialógica do Discurso em nosso país. Em outros países, os estudos do Círculo são lembrados e utilizados em áreas de Estudos Literários, Sociológicos, Culturais, dentre outros, por exemplo.

No IV SIED (2018), o professor Eugene Stefanski, da *Samara National Research University* – Rússia, nos apresentou uma conferência que deixou evidente que, na Rússia, os estudos que tomam como base a teoria do Círculo diferem da perspectiva que adotamos no Brasil hoje. Entitulada *O Rito "Kings Ride" no Romance de M. Kundera "A Brincadeira" e a Semiótica das Imagens do Carnaval Medieval*<sup>7</sup>, a conferência abordou uma análise do romance de Kundera que muito nos fez lembrar de estudos da literatura que se baseiam em acontecimentos da vida de autores como material para abarcar análises científicas. A fala mencionada foi muito diferente daquilo que entendemos dentro da Análise Dialógica do Discurso como análise discursiva bakhtiniana, já que a metodologia analítica e o ponto de vista do pesquisador seguiam uma perspectiva diferente, particular ao campo de atuação em seu país. Para nós, mais que tudo, ela serviu como um novo indicador que corrobora para a melhor compreensão dos paradigmas dos estudos bakhtinianos no Brasil e fora dele.

Retomamos esse caso para vermos que há diferentes formas de trabalho com os escritos do Círculo e para compreendermos que a forma como conduzimos nossas pesquisas em determinado campo da ciência está relacionada à metodologia que utilizamos. No Brasil, os estudos bakhtinianos na Análise Dialógica do Discurso são norteados por metodologias dialógicas, como o método dialético-dialógico e o cotejamento de textos.

Refletimos brevemente sobre a Análise Dialógica do Discurso no Brasil por ser essa a perspectiva teórica na qual se insere o trabalho aqui desenvolvido e para que seja claro ao leitor o caminho epistemológico e a metodologia que assumimos como norteadoras neste trabalho. Nossa análise é inculcada nos estudos do Círculo de Bakhtin, composto pelos intelectuais russos Mikhail Bakhtin, Valentin Volóchinov, Pável Nikoláievitch Medviédev, Maria Yúдина, Lev Pumpianski e Constantino Váguinov. Para realizar esse trabalho científico a partir dessa episteme, elaboramos nossas questões e desenvolvemos nossas análises sob o

---

<sup>7</sup> No original: The Rite 'Kings Ride' in the Novel by M. Kundera 'The Joke' and the Semiotics of the Images of the Medieval Carnival

método dialético-dialógico, tal qual defendido por L. Paula, M. H. Figueiredo, S. L. Paula. A par da concepção das autoras,

(...) enquanto Marx construiu sua teoria atribuindo grande importância à relação dialética entre a superestrutura e a infra-estrutura, ao observar e acreditar que as transformações sociais se dão em um ambiente de coletividade, de luta de classes, no qual, de um lado está a classe burguesa e seus defensores e, de outro, a explorada classe operária; Bakhtin integra esses sujeitos ao não considerar a luta de classes e a questão da super e infra-estruturas da maneira ortodoxa como o marxismo estruturalista e o vulgar as concebe, mas ao pensá-los na e pela linguagem, dialogicamente, como reflexo e refração discursivas, de acordo com as forças centrífugas e centrípetas do discurso. Isto é, ao pensar a relação interior e exterior eu/outro como relação ideologia e semiótica, construída na e pela linguagem. A lente pela qual Marx enxergou o mundo focou um viés histórico materialista, com base na produção material da vida social, enquanto a de Bakhtin focou o dialogismo, que é influenciado pela economia, mas também por outras forças ideológicas (também de base econômica? Pode ser.). (PAULA, L.; FIGUEIREDO, M. H.; PAULA, S., 2011, p. 37)

Essa proposta metodológica, a dialético-dialógica, assim como as demais propostas hoje encontradas dentro da Análise Dialógica do Discurso no Brasil, é compreendida não apenas como um fazer científico, mas como um posicionamento sobre o fazer científico no campo da Análise Dialógica do Discurso. Ela condensa aspectos cruciais do materialismo histórico com demais aspectos essenciais sobre as relações sociais, provenientes de diferentes campos da atividade humana, como choques de valor na política, na economia, na arte e na ciência.

Bem como o método do cotejamento de textos, proposto por Wanderley Geraldi (2012), o método dialético-dialógico é um fazer científico que coloca em pauta o diálogo entre textos.

Dar contextos a um texto é cotejá-lo com outros textos, recuperando parcialmente a cadeia infinita de enunciados a que o texto responde, a que se contrapõe, com quem concorda, com quem polemiza, que vozes estão aí sem que se explicitem porque houve esquecimento da origem. (GERALDI, 2012, p. 33)

O segundo, disseminado pelos estudos realizados pelo GED – Grupo de Estudos Discursivos –, salienta, em primeiro plano, a herança marxista ressonante das bases filosóficas de Bakhtin e propõe o olhar dialógico amarrado à dialética. É possível que ambos os métodos sejam utilizados no desenvolvimento de um trabalho científico, já que essas metodologias não se excluem e, pelo contrário, podem se complementar, como é o caso da presente pesquisa, que mobiliza esses dois métodos.



Na defesa do método – ou melhor, dos métodos – na área da Análise Dialógica do Discurso no Brasil, lembremos que o próprio Bakhtin se dedicou ao tema do método no texto *Metodologia das Ciências Humanas*. Nele, o estudioso russo faz apontamentos sobre as Ciências Humanas e também apresenta as Ciências Exatas como um *outro* das Ciências Humanas. Na análise do autor, “As ciências exatas são uma forma monológica do saber: o intelecto contempla uma coisa e emite enunciado sobre ela. Aí só há um sujeito: o cognoscente (contemplador) e o falante (enunciador). Aí ele só se contrapõe a coisa muda.” (BAKHTIN, 2011, p. 400).

Enquanto as Ciências Humanas podem ser compreendidas como

Ciências humanas – ciências do espírito – ciências filológicas (o discurso é parte e ao mesmo tempo comum a todas elas).  
 Historicidade. Imanência. Fechamento da análise (do conhecimento e da interpretação) em um dado texto. A questão dos limites do texto e do contexto. Cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites Toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos. O comentário. A índole dialógica desse correlacionamento.  
 O lugar da filosofia. Ela começa onde termina a cientificidade exata e começa onde termina a heterocientificidade. Pode ser definida como metalinguagem de todas as ciências (e de todas as modalidades de conhecimento e consciência). (Ibid. p. 400)

Ou seja, para Bakhtin, enquanto as Ciências Exatas apresentam o fazer científico da objetividade, na qual o intelecto apenas tem contato com “a coisa muda”, no campo das Ciências Humanas, atua o correlacionamento de vários textos. Nessa perspectiva, o texto é “sem limites”, ou seja, sem um ponto final, já que “Cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites” (Ibid. p. 400). A interpretação e a análise – que são os trabalhos das Ciências Humanas – são sempre cruzar limites de textos e atingir novos textos, em uma incessante busca que sempre leva a novas perguntas e a novas respostas. O fazer ciência é, portanto, para Bakhtin, o fazer dialógico.

Sobre o fazer ciência dialógico, Bakhtin afirma que “A dialética nasceu do diálogo para retornar ao diálogo em um nível superior (o diálogo de indivíduos).” (Ibid., p. 401). Desse modo, o método que abarca esta pesquisa, o dialético-dialógico, parte dessa premissa; de colocar em diálogo vozes sociais e valorações que estão em trânsito nas esferas sociais. Fazemos isso em todas as etapas do trabalho, já que a discussão teórica é pautada na compreensão da teoria bakhtiniana a partir de nosso olhar, a partir de nosso lugar axiológico. Na fase de contextualização histórica, colocamos em embate conhecimentos literários e culturais para compreendermos o horizonte ideológico que permeia o *corpus* analisado e, por fim, condensamos esse arcabouço nas análises e em nossos resultados de pesquisa.

Portanto, o olhar dialético-dialógico, que é nossa proposta metodológica, está presente em todas as etapas deste trabalho, dialoga com a proposta científica da Análise Dialógica do Discurso no Brasil e, também, com a filosofia da episteme bakhtiniana.

## 1.2. DELIMITAÇÃO E ANÁLISE

Entendemos neste trabalho que os índices valorativos reverberados na voz do sujeito são o indicador cultural que nos direciona a pensar na própria sociedade, em quais ideologias estão presentes no comentário de cada um e em quais imagens de gênero maiormente difundidas são retomadas na voz de cada falante e ressignificadas em sua fala. Por esse motivo, a seleção e a delimitação de nosso *corpus* foi pensada de modo a possibilitar a análise dos embates ideológicos nas vozes dos comentadores no *Youtube*.

Uma característica marcante desta pesquisa é que nossas discussões metodológicas, teóricas e contextuais são sempre marcadas por análises. Amarramos no texto teoria, história e análises, pois são esses os pilares deste trabalho. Isso significa que o leitor encontrará análises nos tópicos desta tese, não apenas no capítulo analítico. Essa é uma escolha das pesquisadoras envolvidas no trabalho, e dialoga com a própria proposta dialógica da teoria bakhtiniana:

Natureza dialógica da consciência, natureza dialógica da própria vida humana. A única forma adequada de *expressão verbal* da autêntica vida do homem é o *diálogo inconcluso*. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. (BAKHTIN, 2011, p. 348, grifos do autor)

Desse ponto de vista, de onde tudo é diálogo, também optamos por desenvolver esta pesquisa com diálogos entre discussões de âmbito teórico abarcados por análises, já que nelas conseguimos colocar em prática as discussões teóricas que realizamos. Os aspectos teóricos não são trabalhados como uma revisão bibliográfica, mas como uma reflexão dialógica sobre a teoria que nos embasa. Em alguns momentos, na análise do *corpus*, cotejamos (GERALDI, 2012) outros enunciados, já que o cotejo é um método de trabalho dialógico. De acordo com Geraldi (2012):

Outra é a perspectiva de uma teoria dialógica, que necessariamente deve reconhecer a infinitude do processo dialógico, em que todo dizer e todo dito dialogam com o passado e o futuro, e paradoxalmente deve reconhecer a unicidade e irrepetibilidade dos enunciados produzidos em cada diálogo. (Ibidem p. 20, grifos do autor)

Ao cotejarmos outros enunciados, pudemos trazer para a pesquisa mais respostas e mais diálogos, pois a linguagem acontece em uma cadeia infinita de enunciados (BAKHTIN, 2011). Outra característica é que no capítulo teórico – 2. *Pontos de vista teóricos* -, os conceitos não serão trabalhados em tópicos individuais, mas em diálogo. No primeiro tópico, trabalhamos os conceitos de linguagem e ideologia, no segundo, enunciação e sujeito e, no último, imagens de gênero e cultura. Esses são critérios metodológicos e um posicionamento nosso dentro do campo dos estudos discursivos hoje.

Antes de partirmos para a discussão da escolha metodológica do espaço de onde seriam coletados os materiais de análise, é importante ressaltarmos que há um diálogo entre gêneros discursivos que permeia a escolha pela delimitação do *corpus*. Embora trabalhem aqui com foco na análise translinguística dos comentários, que compreendemos aqui como um gênero discursivo primário, esses são respondentes tanto aos livros, quanto aos filmes e aos *trailers* da franquia *Cinquenta Tons*. O trânsito entre tais gêneros nos remete diretamente ao conceito de cultura da convergência, de Jenkins (2015), já que essa interação contínua e simultânea entre gêneros que se respondem e suscitam respostas demonstra a circulação de conteúdos nas redes sociais. Para o autor, essa cultura característica dos tempos atuais é um “fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam.” (Ibidem, p. 32)

Os gêneros discursivos livro, filme e *trailer* circulam e suscitam também a circulação do público e das falas do público, que vive neste século um momento de abertura desconhecido até o século passado. Essa característica da cultura da convergência vai ao encontro também com o nosso propósito de trabalho, já que optamos por trabalhar com o gênero primário no intuito de compreender o funcionamento cotidiano dos embates ideológicos. No momento em que vivemos, olhar para a linguagem e o fluxo de embates de ideologias que ressoa na voz do povo de um país é um relevante avanço dos estudos da área dos Estudos Discursivos, dos Estudos de Gênero e dos Estudos da Cultura, pois estamos, nos últimos quatro anos, a cada etapa desta pesquisa, observando a linguagem em movimento, como um organismo vivo.

Podemos afirmar, de tal modo, que esses gêneros convergem em um ponto de ebulição de nosso interesse: a voz do público, já que os três circulam de tal modo em diversas esferas,

que culminam em debates nas redes sociais. No caso, de acordo com os critérios já mencionados, optamos pelo *Youtube*. O papel social do gênero *trailer*, tendo em vista a divulgação desse gênero no *Youtube*, também apresenta aqui considerável relevância. Isso pois podemos compreender esse gênero discursivo como um enunciado que tem como um de seus propósitos apresentar um filme ao seu público, instigar seu público a assistir ao filme e, também, possibilitar que o público compartilhe, curta ou comente o *trailer*, sendo que essas últimas três opções de resposta cumprem mais uma função: a de abranger o alcance desse conteúdo. O gênero *trailer*, nesse contexto, portanto, cumpre com esses papéis sociais.

As escolhas metodológicas de delimitação e escolha do *corpus* são relevantes para o desenvolvimento da pesquisa, sendo que a opção por trabalhar com a análise de comentários do *Youtube* foi feita pela necessidade de termos uma plataforma que apresentasse o embate ideológico vivo entre os sujeitos. Desde o princípio da pesquisa, nosso objetivo é analisar as respostas dos sujeitos à trilogia, pensando necessariamente no diálogo cotidiano, no gênero primário e no sujeito comum, este último, que até poucos anos atrás não tinha em mãos a possibilidade de falar abertamente ao mundo e ser ouvido. A internet trouxe a possibilidade de voz a muitos sujeitos, e a seção de comentários é um espaço que agrega essas vozes. Nossa ideia é que as vozes do sujeito do cotidiano revelam índices valorativos que constroem a cultura e, portanto, ao pensarmos na recepção da trilogia, não pensamos em veículos de informação como jornais, blogs ou canais do *Youtube* sobre filmes, mas temos em mente um sujeito que se posiciona na rede por meio da seção de comentários.

A princípio, alguns obstáculos permearam a nossa escolha pelo local de coleta de nosso *corpus*, já que há muitas redes sociais e *sites* que possibilitam essa coleta. No início do trabalho, foram coletados materiais de outras redes sociais, tais quais *Facebook*, e *Tumblr*. No entanto, a dinâmica dessas redes sociais não possibilita a visualização do embate vivo entre as vozes dos diversos usuários, já que no *Tumblr* há grande quantidade de postagens, porém baixo movimento de respostas às postagens, não atendendo à existência de embate, necessário para o propósito desta pesquisa. No *Facebook*, embora haja a diversidade de postagens sobre a trilogia e comentários, não há lugares fixos de embate, sendo que a coleta dos materiais nessa rede social demandou um trânsito entre páginas de fãs/literatura/cinema que dificultou o processo de coleta, já que não há mecanismo de busca eficiente para encontrar postagens feitas por diferentes usuários e páginas. Após essa etapa de coleta, percebemos que o material ao qual essas plataforma nos dava acesso não era suficiente para pensarmos no embate sobre o

qual tínhamos como objetivo nos debruçar em nossas análises. Precisávamos especificamente de um espaço que reunisse vozes variadas sobre a trilogia.

Nessa etapa, analisamos a estrutura e o formato da plataforma *Youtube* e essa foi a que mais se adequou à proposta de nosso projeto. Essa adequação imediata se deu pelo fato de o *Youtube* ser uma plataforma amplamente difundida entre os mais variados públicos, o que significa que seu conteúdo atinge muitos sujeitos de espaços enunciativos diferentes, aspecto que suscita muitos embates entre os comentários. Outra característica relevante, que deu peso à nossa escolha, foi o fato de o *Youtube* dar a possibilidade de internautas que não têm conta nessa rede social poderem ter acesso aos comentários e visualizarem a seção de comentários (Figura 1).

O leitor verificará, a partir das próximas páginas, que usamos como recurso *prints* da página do *Youtube*, em específico, do enquadramento dos comentários escolhidos. Desse modo, os comentários são visualizados em sua íntegra, sem alteração, sem correção ortográfica e sem formatação. Quando citarmos os textos dos comentários analisados, iremos, do mesmo modo, escrevê-los de modo idêntico ao original. Essa escolha foi feita para que possamos sempre ler o enunciado em suas valorações axiológicas singulares.

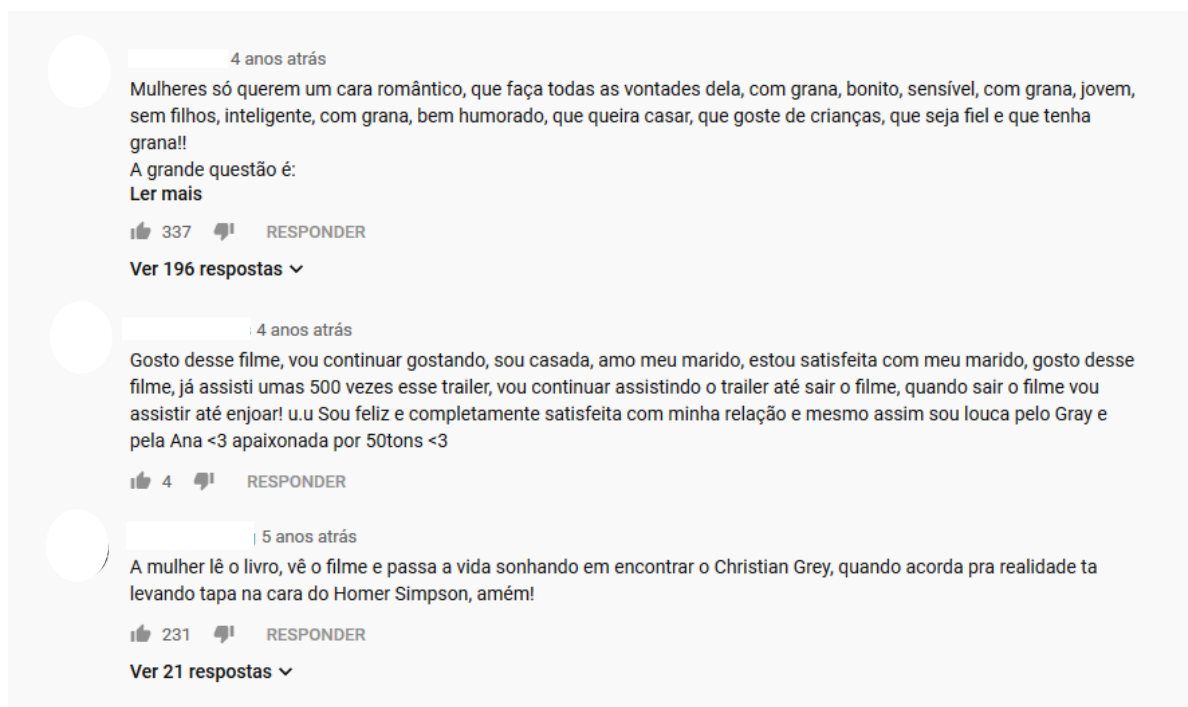


Figura 1- A seção de comentários do Youtube<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Link de acesso:< <https://www.youtube.com/watch?v=DEwIt4amgq4&t=2s>>

Na Figura 1, vemos um recorte da seção de comentários do *Youtube*, no qual aparecem três comentários principais. O primeiro tem 196 respostas, 337 *likes* e nenhum *dislike*, como aparece logo abaixo do comentário. O segundo comentário que aparece na imagem não tem nenhuma resposta, apenas 4 *likes* e nenhum *dislike*, enquanto o último tem 21 respostas, 231 *likes* e nenhum *dislike*. Observemos que o formato da plataforma permite que os comentários conversem entre si e também abre a possibilidade de o usuário responder a um comentário específico. Essa mobilidade da rede garante ao internauta a possibilidade de dar sua opinião concordando e discordando dos demais, de imediato. Essa é a grande riqueza desse espaço, que compreendemos em nessa pesquisa como uma arena de vozes sociais, já que há um jogo de falas vivo e contínuo, com embates valorativos constantes.

A fartura de diálogos que a plataforma disponibiliza é o elemento crucial da análise, já que temos em vista analisar a troca dialógica entre os sujeitos. Para analisar um único diálogo, analisamos e recorremos a outros enunciados, sendo esse o cerne do método dialético-dialógico, já que uma fala retoma e suscita demais falas. O primeiro comentário da Figura 1 retrata muito bem a dinâmica dialógica da análise: o primeiro comentário da imagem contava com 337 *likes* em 29/08/2019 e o total de 196 respostas. Na última consulta à plataforma, em 18/04/2020, o mesmo comentário havia tido suas estatísticas mudadas: 335 *likes* em 18/04/2020 e 194 respostas (Figura 2):

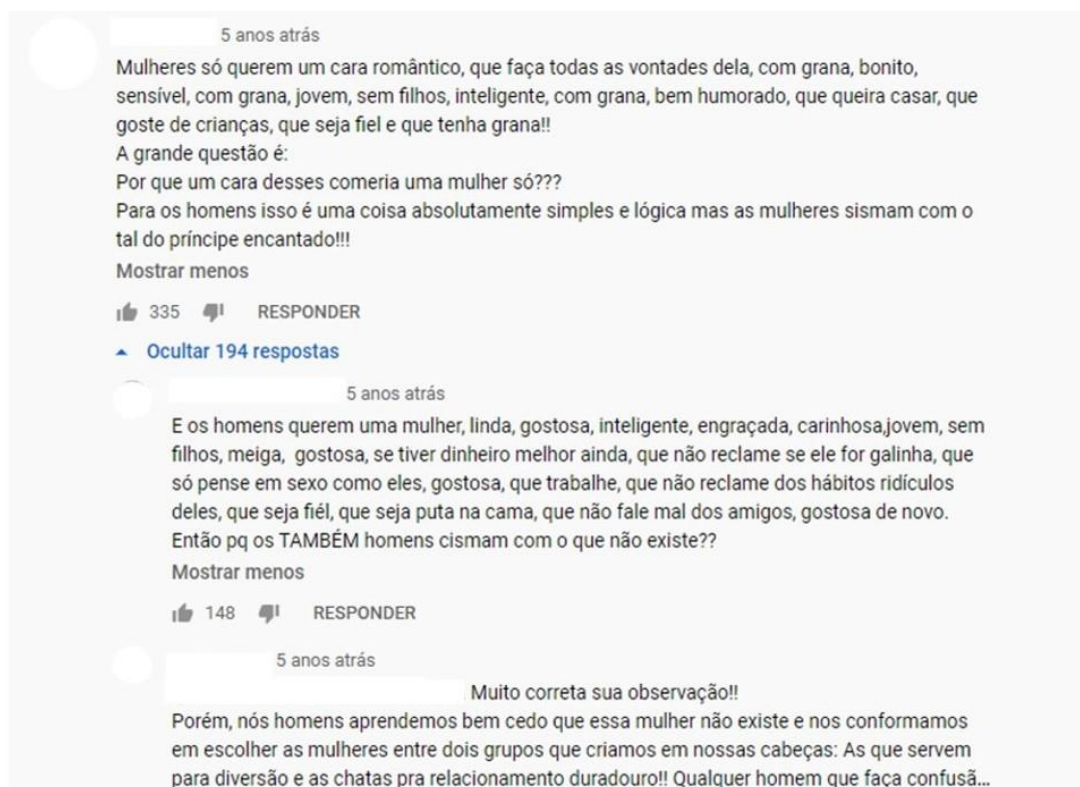


Figura 2- Respostas ao comentário no Youtube

Tais mudanças confirmam o caráter dialógico do *corpus*: ele muda sempre, e essas mudanças dependem diretamente do enunciado do *outro*. A redução no número de *likes* e comentários no intervalo de sete meses é uma resposta a algum acontecimento. Embora não seja possível apontarmos qual foi – ou foram – tais acontecimentos, é possível analisarmos que algo provocou uma resposta em um (ou mais) sujeito (s), e essa resposta foi apagar *likes* e respostas ao comentário na plataforma.

Além de esse caso nos remeter novamente ao caráter da linguagem viva e como acontecimento – pois as mudanças ocorrem em tempo real –, ele também nos reafirma a riqueza do diálogo: cada movimento é uma nova resposta, e só pode ser analisado em confronto com outras respostas.

O sujeito que apagou seu *like* e sua resposta ao comentário foi respondente. Nesse contexto, apagar o *like* e a resposta é, também, uma resposta. Apagar uma fala registrada na rede é um posicionamento axiológico respondente do sujeito. Esse sujeito pode ter se arrependido de sua fala, mudado seu modo de pensar, desistido de impor sua voz nesse espaço ou até mesmo apagado sua resposta para evitar brigas na seção de comentários. São muitas as possibilidades que poderiam desencadear esse tipo de resposta, já que a seção de comentários

é o espaço vivo e está sempre em movimento, em diálogo constante, pois o sujeito falante está inserido em vivências sociais que sempre provocam nele novas respostas. Assim, a plataforma, além de ser uma arena na qual deslumbramos o diálogo concreto entre diferentes vozes, é também um espaço a que, a cada vez que nos voltarmos para realizar uma nova análise, poderemos encontrar uma nova resposta, que estará, por seu turno, respondendo a condições particulares de cada sujeito enunciador.

Vejamos o mecanismo desse acontecimento na análise do primeiro comentário da Figura 1, que aparece completo na Figura 2. Nele, o enunciador homem diz:

Mulheres só querem um cara romântico, que faça todas as vontades dela, *com grana*, bonito, sensível, *com grana*, jovem, sem filhos, inteligente, *com grana*, bem humorado, que queira se casar, que goste de crianças, que seja fiel *e que tenha grana!!!*

A grande questão é:

Por que um cara desses comeria uma mulher só???

Para os homens isso é uma coisa absolutamente simples e lógica mas as mulheres sismam com o tal do príncipe encantado!!!!

Como visto anteriormente, o comentário acima tinha, na primeira data de consulta ao *corpus*, 196 respostas, número que posteriormente foi reduzido para 194. O enunciador fala sob um perfil masculino na plataforma *Youtube*, e seu comentário afirma, por quatro vezes, que “Mulheres só querem (...) um cara com grana”. A única informação repetida por mais de uma vez nesse comentário é “com grana”, como foi destacado no texto. Essa marca discursiva enfatiza o posicionamento do sujeito sobre os papéis sociais do homem e da mulher na sociedade e mostra um olhar dicotômico sobre eles: para esse sujeito “Mulheres só querem um cara romântico” que tenha dinheiro e outras qualidades são deixadas em segundo plano.

Essa fala responde a uma imagem de gênero cristalizada sobre o que é ser mulher, que retoma o discurso dos romances sentimentais, nos quais as mulheres se apaixonam e são salvas pelo “príncipe encantado”, conforme veremos mais profundamente no capítulo 3. *Romance sentimental e cultura*. A ideia do conto de fadas é trazida à baila pelo próprio enunciador em “mas as mulheres sismam com o tal príncipe encantado”. Nos termos desse enunciador, as mulheres são, em outras palavras, interesseiras, ingênuas e sonhadoras, adjetivos que resguardam uma forte valoração machista e depreciativa sobre o ato social de ser mulher. Esse enunciador, no entanto, não tem a palavra final, ele é respondido por um sujeito que escreve sob um perfil feminino:



E os homens querem uma mulher, linda, *gostosa*, inteligente, engraçada, carinhosa, jovem, sem filhos, meiga, *gostosa*, se tiver dinheiro melhor ainda, que não reclame se ele for galinha, que só pense em sexo como eles, *gostosa*, que trabalhe, que não reclame dos hábitos ridículos deles, que seja fiel, que seja puta na cama, que não fale mal dos amigos, *gostosa de novo*. Então pq os TAMBÉM homens cismam com o que não existe??

A resposta assume um lugar de oposição e confronto ao discurso do comentário que é respondido. Em oposição à afirmação de que mulheres querem um príncipe “com grana”, a mulher repete em sua resposta, por várias vezes, que os homens esperam que a mulher seja “gostosa”. Homem “com grana” e mulher “gostosa” são, portanto, as adjetivações elencadas pelos dois sujeitos. Ambas revelam conjuntos de valores sobre mulher e sobre homem cristalizados na sociedade: a ideia de que o homem quer uma mulher ‘gostosa’ e de que a mulher quer um homem rico. Essas imagens dialogam com a ideologia da mulher interesseira, que se arruma para seduzir um homem que a sustente. Essa ideia foi e ainda é muito explorada pela mídia.

Por outro lado, o discurso de que os homens buscam uma mulher “gostosa”, conforme diz a internauta, é ligado à ideia de que os homens são superficiais e apenas têm interesse em mulheres para passatempo. Essas duas ideias se chocam pois tratam, essencialmente, de duas falas cristalizadas e, muitas vezes, institucionalizadas, pois é com base nessas ideias que se formam determinadas relações sociais. Um exemplo para pensarmos nesta questão é a reportagem “Bela, recatada e do lar”, publicada pela revista *Veja* em abril de 2016. O texto é minuciosamente estruturado de forma a passar ao leitor a ideia de uma primeira-dama bonita, reservada e cuidadosa com sua família. Há o objetivo de projetar ao público a imagem ideal da mulher na política, que seria a mulher bela, recatada e do lar esposa de um político homem. Essa imagem é claramente divergente da mulher que ocupava o cargo mais importante na política do país no momento de publicação da reportagem: uma presidenta mulher, que não atendia aos padrões de beleza, que atuou na política do país ativamente e, portanto, não poderia ser enquadrada nos padrões femininos dos contos de fada, como é o caso de Marcela.

No primeiro parágrafo,

*Marcela Temer é uma mulher de sorte. Michel Temer, seu marido há treze anos, continua a lhe dar provas de que a paixão não arrefeceu com o tempo nem com a convulsão política que vive o país – e em cujo epicentro ele mesmo se encontra. Há cerca de oito meses, por exemplo, o vice-presidente, de 75 anos, levou Marcela, de 32, para jantar na sala especial do sofisticado, caro e badalado restaurante Antiquarius, em São Paulo. Blindada nas paredes, no teto e no chão para ser à prova de som e garantir os segredos dos muitos políticos que costumam reunir-se no local, a sala tem capacidade para acomodar trinta pessoas, mas foi esvaziada para receber apenas “Mar” e “Mi”, como são chamados em família. Lá, protegido por quatro*

seguranças (um na cozinha, um no toailete, um na entrada da sala e outro no salão principal do restaurante), o casal desfrutou algumas horas de jantar romântico sob um céu estrelado, graças ao teto retrátil do ambiente. *Marcela se casou com Temer quando tinha 20 anos. O vice, então com 62, estava no quinto mandato como deputado federal e foi seu primeiro namorado.* (LINHARES, 2016, grifo nosso)

A imagem passada ao leitor no primeiro parágrafo é de um perfeito conto de fadas que segue muito bem os dois modelos dicotômicos e cristalizados que vimos anteriormente na voz do perfil masculino que anteriormente afirmava que mulheres queriam um cara “com grana” e o modelo que vimos na resposta do perfil feminino que respondeu que os homens só querem mulher que seja ‘gostosa’. Embora estejam casados há 13 anos, o texto deixa claro que ele “continua a lhe dar provas” de sua paixão, já que 8 meses antes da reportagem, “o vice-presidente, de 75 anos, levou Marcela, de 32” a um jantar romântico no requintado restaurante Antiquarius, em São Paulo. Um pouco à frente, há ainda “Marcela se casou com Temer quando tinha 20 anos. O vice, então com 62, estava no quinto mandato como deputado federal e foi seu primeiro namorado.” Essas partes do texto evidenciam que Michel Temer atende à imagem de homem “que tem grana”, pois estava em seu “quinto mandato como deputado federal” e a levou para jantar “na sala especial do sofisticado, caro e badalado restaurante Antiquarius”. Enquanto isso, em contrapartida, neste trecho o texto faz questão de ressaltar que Marcela é consideravelmente mais nova que o marido e, em outro momento:

Seus dias consistem em levar e trazer Michelzinho da escola, cuidar da casa, em São Paulo, e um pouco dela mesma também (*nas últimas três semanas, foi duas vezes à dermatologista tratar da pele*). (Ibidem, grifo nosso)

Por algum tempo, frequentou o salão de beleza do cabeleireiro Marco Antonio de Biaggi, famoso pela clientela estrelada. (Ibidem)

A importância da beleza de Marcela é reafirmada nas frases acima e, ainda, em uma declaração em que sua irmã afirma que ela “sempre chamou atenção pela beleza, mas sempre foi recatada” (Ibidem). Na reportagem, a fotografia de entrada é de Marcela (Figura 3), vestida com uma roupa de cor escura, com mangas, de cabelo preso e sorridente. Bela e recatada, conforme orienta o título. Esse elemento visual do texto funciona como um reforço à ideia de que “a boa aparência” da mulher é importante.

MENU **veja** ASSINAR BUSCAR

RADAR COLUNISTAS ECONOMIA POLÍTICA MUNDO CIÊNCIA E TECNOLOGIA PLACAR ENTRETENIMENTO

Brasil

## Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”

A quase primeira-dama, 43 anos mais jovem que o marido, aparece pouco, gosta de vestidos na altura dos joelhos e sonha em ter mais um filho com o vice

Por Juliana Linhares • 18 de maio de 2016, 19h14



Marcela, mulher do vice, Michel Temer; jantares românticos e apolissas carinhosas Bruno Paolucci/Folhapress

Anúncios Google  
Não exibir mais este anúncio  
Anúncio? Por quê?






Marcela Temer é uma mulher de sorte. Michel Temer, seu marido há treze anos, continua a lhe dar provas de que a paixão não arrefeceu com o tempo nem com a convulsão política que vive o país – e em cujo epicentro ele mesmo se encontra. Há cerca de oito meses, por exemplo, o vice-presidente, de 75 anos, levou Marcela, de 32, para jantar na sala especial do sofisticado, caro e badalado restaurante Antimarinha em São Paulo. Ele levava as maracujás, no teto e no chão.

Figura 3- Matéria da revista *Veja* “Bela, recatada e do lar”

Nessa direção, o discurso de que o homem sempre quer uma mulher de boa aparência objetifica o corpo e trata a mulher como um ornamento ou um acessório, que tem como propósito único, ser bonita. Essa imagem é embasada na história das mulheres, na qual há uma linha cronológica que coloca a mulher na condição de acompanhante do homem, que tem, por única e estrita condição, casar e ser sua companheira. Há, portanto, um diálogo entre esse discurso e a história e são nuances axiológicas que sustentam e fazem com que esse discurso se reproduza. A repetição e a reafirmação desse discurso fazem com que ele se torne uma ideia cristalizada, que é repetida e reafirmada mais vezes.

Por sua vez, o discurso de que as mulheres querem um homem que seja rico e as sustente é também bem representado pela reportagem anterior. Nela, Temer é o homem que “tem grana”, mencionado no comentário que analisamos. Essa imagem de homem também é construída progressivamente ao longo da história, já que o homem é, há muitos séculos, a voz de comando de nosso sistema.

Embora a reportagem da *Veja* não trate de uma mulher “gostosa”, como afirmavam as palavras do comentário visto anteriormente, os dois enunciados têm uma forte relação, já que

ambos tratam da importância da aparência da mulher e do corpo da mulher como objeto e como “enfeite”. Além disso, a reportagem também nos exemplifica com clareza o “cara com grana” que vimos na resposta ao comentário analisado. Esse texto é uma intersecção dos discursos analisados nos comentários (Figura 2).

O elemento que também nos chama a atenção neste momento, é o enunciado que inicia o texto: “Marcela Temer é uma mulher de sorte” e o fechamento da reportagem: “Michel Temer é um homem de sorte”. Tendo em vista o horizonte ideológico que perpassa o discurso dessa reportagem e dos comentários analisados, “Marcela Temer é uma mulher de sorte” pois é uma mulher de boa aparência casada com um homem rico e “Michel Temer é um homem de sorte”, pois é um homem “com grana” casado com uma mulher de boa aparência. Esses enunciados são essenciais para que compreendamos esse discurso, já que, neste caso, pela ótica patriarcal que embala o texto e os comentários, a mulher cumpre seu papel de ornamento, e o homem cumpre seu papel de provedor.

É importante lembrarmos também que a reportagem (LINHARES, 2016) foi publicada em um momento de disputas políticas entre partidos de matriz ideológica divergentes. Tais disputas culminaram no pedido de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, que esteve em aberto de 2 de dezembro de 2015 a 31 de agosto de 2016 (IMPEACHMENT, 2016), e teve como consequência a cassação do mandato da então presidenta da república. O episódio deu fim ao mandato da *primeira* e até hoje *única presidenta mulher* da República Federativa do Brasil e colocou no poder o vice Michel Temer, esposo de Marcela Temer, a bela, recatada e do lar.

Nesse momento da história do país, a imagem da mulher Dilma Rousseff sofreu muitos casos de ofensas e machismo. Não apenas o cargo de presidenta esteve em questão, mas, também, a imagem da mulher divorciada no poder e à frente do 5º maior país do mundo. Desse modo, percebemos que a reportagem em questão tem como propósito impor uma imagem de mulher e mostrar ao público qual dessas imagens é a mulher ideal para o país. Há a promoção da imagem da mulher bela, recatada e do lar em detrimento da imagem da mulher no poder. Isso implica a tentativa de apagar a imagem da mulher no poder e substituí-la por outra imagem: a de Marcela Temer.

Vemos que as disputas políticas que culminaram nesse ocorrido não ocorreram apenas em decorrência de conflitos entre partidos políticos ou jogos de poder entre políticos mas, ainda mais do que isso, esse acontecimento nos mostrou uma forte luta ideológica entre imagens de gênero.

Vejamos que a análise realizada nos parágrafos anteriores ilustra com clareza nosso método analítico: colocamos vozes em diálogo e essas vozes conversam entre si. Para analisarmos os comentários, evocamos a reportagem *Bela, recatada e 'do lar'*, (2016) e para falar delas, evocamos o passado histórico de nossa sociedade. Tudo conversa entre si. Essa conversa entre os enunciados poderia ser infinita, pois poderiam ser trazidos ao texto outros comentários, outras respostas, outras reportagens e muitos outros enunciados, de diferentes gêneros discursivos.

Essa infinitude do diálogo, além de comprovar que a palavra sempre atua na alteridade, também nos relembra que aquilo que o sujeito enuncia não é mais de posse dele. É do outro e do mundo, fica à mercê de novas respostas e de novas interpretações. Na seção de comentários, a enunciação pode ser eterna: a palavra enunciada se torna pública e todo o mundo pode vê-la. Caso um outro internauta dê um *print*, e salve a imagem, a fala pode correr em grupos de *Whatsapp* e rodar o país inteiro em questão de minutos. A Rede ampliou a possibilidade de diálogo na mesma medida em que maximizou também o alcance dos textos publicados, o que implica diretamente a responsabilização das vozes dos sujeitos que os publicam.

Esse diálogo que acabamos de ver colocou na mesma conversa o *trailer* do filme, as imagens de homem e de mulher retratadas na trilogia *Cinquenta Tons*, as vozes dos comentaristas, a reportagem da *Veja* e a história das mulheres. Isso confirma, em um horizonte mais amplo, que vida e arte são planos entrelaçados, que refletem e refratam, mutuamente, suas condições sociais de existência:

Dessa forma, onde há contradição é possível também coerência.

Se entre a vida e a arte existe uma contradição, disso certamente procede que não são apenas coisas diferentes, mas fenômenos que se encontram no mesmo plano e que, portanto, podem colidir. De fato, a vida e a arte pertencem à unidade do mundo ideológico e, entre elas, os conflitos são possíveis e às vezes até mesmo necessários. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 213)

Do ponto de vista dialógico, o elo de falas que se respondem é um movimento dialógico e, por sua vez, coerente. Pável Nikoláievitch Medviédev, ao analisar a questão do horizonte ideológico, afirma que a relação vida e arte é inadiável e constante. Por tal razão, ao propormos uma análise ideológica de comentários da plataforma *Youtube* propomos, involuntariamente, uma análise do horizonte ideológico que dá estrutura para as relações entre a vida e a arte.

Além desses aspectos, a plataforma *Youtube* condensa muito bem a relação de alteridade e dependência entre vida e arte: nela, os enunciados do universo da arte e os enunciados do universo da vida se misturam. Essa mistura entre os dois universos é um pressuposto da teoria bakhtiniana: “Dessa forma, todas as objetivações do ser humano pertencem, sem exceção, a um único mundo da realidade sócio-histórica e, portanto, encontram-se em mútua interação e podem entrar em contradições ou consonâncias.” (Idem, p. 214)

De tal modo, a escolha pela plataforma *Youtube* como local para coleta do *corpus* do trabalho foi feita em razão de a seção de comentários de vídeos do canal oficial *Universal Pictures Brasil* ser o meio legítimo de divulgação dos *trailers* de filmes da trilogia e reunir um público heterogêneo: ali estão tanto os fãs, quanto os *haters*<sup>9</sup> da franquia *Cinquenta Tons*. Essa plataforma foi o melhor meio para visualização do embate do público em resposta à trilogia, por ser um espaço aberto, onde qualquer internauta pode visualizar, mesmo sem ter uma conta do *Youtube*. No início, como visto anteriormente, consideramos trabalhar com grupos de *fandoms*<sup>10</sup> no *Tumblr*<sup>11</sup> e *fan pages* na rede social *Facebook*<sup>12</sup>, mas tais locais davam uma visão parcial das respostas do público, que continha apenas *fandoms* da franquia. Já a plataforma *Youtube* abrange mais possibilidades, pois apresenta um espaço que agrega as diversas vozes em uma plataforma de fácil acesso. Nesse local, o confronto é vivo e contínuo e abrange falantes de diferentes posicionamentos discursivos, que prestigiam, xingam ou ‘cancelam’<sup>13</sup> a obra simultaneamente e no mesmo espaço virtual. Nela, vozes sociais se confrontam em tempo real, índices de valor se embatem e entram em choque, além de vermos as diferentes nuances da cultura serem reverberadas na voz de cada enunciador.

A coleta e a delimitação do *corpus* analítico se ateve ao canal oficial da *Universal Pictures Brasil*, produtora e distribuidora oficial da franquia *Cinquenta Tons*, no *Youtube*, que

---

<sup>9</sup> Para Rebs (2017, p. 2516) “O termo *hater* (da palavra “ódio” em inglês) tem a sua origem da expressão popular da internet “*haters gonna hate*”. O sujeito que se enquadra neste grupo é conhecido popularmente como “o odiador”, “aquele que odeia”. Entretanto, mais do que isso, para ser um *hater* é preciso não apenas odiar algo ou alguém, mas também desenvolver ações violentas que se concretizam em ataques supostamente gratuitos a certas pessoas (que, na maior parte dos casos, não parecem ter feito mal nenhum ao odiador).

<sup>10</sup> O termo *fandom* é explorado nos estudos de Jenkins (2015) por denominar uma novo tipo de relacionamento na cultura popular, em que indivíduos que se interessam por determinado assunto ou produto cultural se agrupam, trocam informações e interagem em redes sociais. Para Barbachan (2016, p. 25), esse termo pode ser compreendido como “uma forma de cultura participativa, específica e caracterizada por sua própria história e tradições”.

<sup>11</sup> Link de acesso ao site: <<https://www.tumblr.com/>>.

<sup>12</sup> Link de acesso ao site: <<https://www.facebook.com/>>.

<sup>13</sup> O termo se refere a um comportamento nas redes sociais em que usuários se mobilizam para atacar, em grandes proporções, determinada pessoa – pública ou não -. A cultura do cancelamento tem como objetivo

é a plataforma responsável pela distribuição digital dos vídeos. Como visto anteriormente, a escolha ocorreu por ser esse o canal oficial de divulgação dos *trailers*, de *teasers*, de vídeos extras de entrevistas com os atores e de cenas emblemáticas dos filmes. Esses vídeos são, por sua vez, respondidos na seção de comentários do *Youtube* em um fluxo que resulta no embate vivo das vozes que, de lugares de fala únicos, respondem ao discurso da trilogia.

Como visto, ao analisarmos as imagens de gênero nos comentários dos sujeitos, os colocamos em diálogo com o horizonte social. A escolha por trabalhar com imagens de gênero se justifica por observarmos, nas redes sociais, que os comentários em resposta à trilogia apresentam teor ideológico fértil para pensarmos na construção social das imagens de homem e mulher de nossa sociedade. Encontramos na seção de comentários perfis masculinos, perfis femininos e ainda, perfis que se autodenominam com termos do tipo “Beleza Pura” ou “Urso feliz”<sup>14</sup>. Esse último tipo representa o grupo de perfis sem demarcação binária de gênero, nos quais não ocorre a escolha de um nome ou foto que represente imagem feminina ou masculina.

A partir da coleta inicial do *corpus*, vimos que a maior parte dos comentários de perfis femininos apresentava traços comuns, enquanto o mesmo acontecia com os perfis masculinos. A voz dos sujeitos que falavam do espaço de fala feminino apresenta certas convergências, assim como ocorria com os perfis masculinos. Embora não proponhamos uma pesquisa quantitativa, o olhar panorâmico sobre o *corpus* mostrou esse embate de vozes. Os índices valorativos das vozes desses sujeitos mostraram que há alguns padrões que diferenciam enunciados de sujeitos femininos e de masculinos.

Este trabalho tem como foco o estudo das imagens de gênero feminino e masculino pois essas são entendidas como indicadores sociais. Nosso objetivo geral é a análise dialógica da recepção da trilogia *Cinquenta Tons* no que diz respeito à reverberação de imagens de gêneros masculino e feminino nas respostas do público, tendo em vista a relação dialético-dialógica existente entre a retratação dessas imagens na trilogia com a sociedade contemporânea. Mais especificamente, podemos definir como um dos objetivos específicos, a análise dos gêneros primários, sendo estes representados aqui pelos comentários coletados da plataforma *Youtube*, no canal oficial da *Universal Pictures Brasil*, com o propósito de compreender como as imagens de gênero são representadas nas vozes dos sujeitos. Outro objetivo específico da pesquisa é o estudo diacrônico da imagem de gênero de homens e

---

“finalidade excluir as pessoas dos meios digitais e até mesmo o boicote de suas atividades” (CHIARI; LOPES; SANTOS; BRAZ, 2020, s/p.)

mulheres nos romances sentimentais, já que consideramos, neste trabalho, a trilogia *Cinquenta Tons* como uma obra que repete e mantém em circulação características genéricas de tais romances. Esse estudo é desenvolvido no capítulo 3. *Romance Sentimental e Cultura*.

Quando olharmos para nosso *corpus* a partir desses objetivos, estes nos direcionaram aos nossos critérios analíticos, já que ao buscarmos o “como” as imagens de gênero eram representadas, passamos a identificar, no todo do material analisado, certas características recorrentes. Essas foram adotadas como critérios de escolha e delimitação, pois nos sinalizaram que alguns discursos ocorriam com mais frequência, o que indica um termômetro social, já que a singularidade da fala de sujeito incorpora índices valorativos de forma única em seu ato enunciativo. Trataremos com maior aprofundamento dos critérios de delimitação do *corpus* no tópico 1.2.1. *Crítérios de delimitação do corpus*.

Outro objetivo de nosso trabalho é tratar a trilogia como obra dialógica, que responde a uma tradição de romances sentimentais. Isso é importante pois mostra como as valorações sobre os gêneros são repetidas e reforçadas no movimento contínuo do diálogo.

O *Youtube* apresenta informações limitadas sobre os sujeitos que ali comentam. Há apenas foto e nome que são, muitas vezes, imagens aleatórias e *nickname* ao invés da foto do usuário e de seu nome. Essas características nos dizem se o perfil é feminino, masculino ou ‘neutro’ (sem marcação de gênero), por exemplo. Justificamos que a estrutura da plataforma nos leva a um ponto de vista que tende à binaridade dos gêneros, já que os comentários que encontramos e coletamos são, em maior parte, de sujeitos de perfis masculinos, femininos ou não determinados. Isso não quer dizer que estejamos limitando esses falantes em grupos de gênero feminino ou masculino, mas sim, que as características que compõem o perfil virtual dos sujeitos na rede social, nos oferecem informações limitadas sobre esses eles.

Ainda que observemos certos aspectos nas enunciações das mulheres que se assemelhem às falas de outras mulheres, cada enunciação vem de um lugar de fala único, que é social, mas também particular de cada enunciador. O lugar de fala desses sujeitos é situado no limiar entre o social e o particular/ subjetivo. Pela perspectiva bakhtiniana, o social é sempre marcado também pela subjetividade e vice-versa, já que a subjetividade é também uma intersecção entre o social e o *eu*.

Do ponto de vista da Análise Dialógica do Discurso como a compreendemos hoje a partir dos escritos do Círculo de Bakhtin, não há um romance que seja apenas um romance, e não há um filme que seja apenas um filme. Cada acontecimento é uma nova resposta, que é

---

<sup>14</sup> Os exemplos citados foram criados a partir de exemplos encontrados recorrentemente, mas não se referem a



preenche de jogos ideológicos. Assim, todo romance e todo filme é uma avalanche de respostas e provocações a novas respostas.

É desse ponto de vista que finalizamos, portanto este tópico, na defesa de que só se efetiva a Análise Dialógica do Discurso a partir da compreensão do enunciado em diálogo (cotejo) com demais enunciados. E é também por tal motivo, que para analisarmos os comentários publicados na seção de comentários da plataforma *Youtube*, analisamos o contexto social dessas enunciações.

### 1.2.1. Critérios de delimitação do *corpus*

Neste tópico, iremos explorar com detalhes os critérios utilizados para escolher e elencar os comentários que compõem nosso *corpus* de análise. Baseamo-nos em quatro critérios: espacial, temático, quantitativo e temporal.

A escolha por tais critérios é decorrente das análises feitas no processo de busca pelo material que seria selecionado como *corpus*. Nesse processo, como mencionado anteriormente, passamos por várias redes sociais, na busca por um espaço que possibilitasse a coleta de acordo com nosso objetivo de pesquisa, que é analisar dialogicamente a recepção da trilogia no que se refere à reverberação de imagens de gênero masculino e feminino nas respostas do público. Quando, ao final desse processo, optamos por trabalhar com os comentários da plataforma *Youtube*, tivemos o nosso primeiro critério, que é o espacial. A definição desse critério teve grande relevância, pois a partir desse momento, pudemos iniciar com mais profundidade a leitura e análise dos comentários dessa rede social. Nessa busca, percebemos que alguns comentários tratavam de temas recorrentes, sendo que tais temas apareciam nas sessões de comentários de diferentes *trailers* da trilogia.

A percepção sobre a recorrência dos temas teve mais atenção e passou a também compor nossos critérios, sendo que daí nasceram dois novos critérios: temático e quantitativo. Temático pois passamos a olhar para as sessões de comentários com vistas a enunciados que tratassem de determinados temas em detrimento de outros, e quantitativo, pois a própria recorrência desses temas significa que há maior ou menor quantidade deles.

Por último, foi necessário que delimitássemos o período de coleta, já que há uma grande quantidade de comentários que se encaixam nos critérios mencionados. Para reduzir o número de enunciados com que trabalharíamos, fechamos o período de 2014 a 2018. A escolha por tal período é justificada por 2014 ser a data de lançamento do primeiro *trailer* e

2018 ser a data de lançamento do último filme. O lançamento do primeiro *trailer* tem grande relevância, pois foi o processo de divulgação do filme *Cinquenta Tons de Cinza* que impulsionou o movimento de respostas nas redes sociais. Por outro lado, 2018 foi o último momento de lançamento de um produto audiovisual da trilogia e, conseqüentemente, após esse período, os comentários passaram a ser mais escassos.

É importante ressaltarmos que o critério temático tem tamanha importância, que o capítulo de análise dos comentários é dividido de acordo com os três temas encontrados na análise temática: 4.1. *O corpo e as imagens de gênero*, 4.2. *mulher é bicho ruim mesmo interesseiras* e 4.3. *Feminazis*. No primeiro, são trabalhados enunciados que tratam do tema do corpo e da imagem da mulher, com vistas a refletir sobre as imagens cristalizadas sobre a mulher na contemporaneidade. Cada um dos comentários selecionados se atém em uma imagem: O primeiro (Comentário A), fala sobre a imagem do corpo da mulher gorda, o segundo (Comentário B) o terceiro (Comentário C) comentários abordam a imagem da mulher ingênua e sonhadora, à espera do príncipe encantado.

No segundo tópico, 4.2. *mulher é bicho ruim mesmo interesseiras*, exploramos comentários (Comentários D, E e F) que abordam o tema da mulher como interesseira. Nesse tópico, são trazidos enunciados que abordam a imagem da mulher como interesseira, escritos tanto por perfis femininos, quanto por perfis masculinos. No terceiro, 4.3. *Feminazis*, analisamos o percurso do uso do signo que intitula o tópico e o seu uso nos comentários analisados, já que tanto a história desse percurso, quanto os comentários delimitados (Comentários G e H) dialogam.

No primeiro tópico, selecionamos três comentários principais e suas réplicas, no segundo tópico, trabalhamos com quatro comentários principais e suas réplicas, enquanto no terceiro tópico, optamos por trabalhar com dois comentários principais. Além dos comentários, outros enunciados foram trazidos nas análises como cotejo (GERALDI, 2012), como modo de abranger nossas análises e colocar nosso *corpus* em diálogo com outros textos. Essa escolha delimitativa se deu em razão de nove comentários constituir um número ideal de comentários principais, dado que diversos deles já contam com réplicas, que também são analisadas, além de trazermos, além desse *corpus* delimitado, outros enunciados para a análise. Os comentários elencados para cada tópico temático foram selecionados por apresentarem com maior clareza os nossos temas de análise.

### 1.3. A QUESTÃO DA (NÃO) IDENTIDADE DOS SUJEITOS

Uma questão de importância para o desenvolvimento da pesquisa é a problemática em torno da identificação (ou a não-identificação) dos sujeitos na seção de comentários. Visto que trabalhamos com enunciados e pensamos nesses enunciados como ato do discurso que se relaciona com o local de fala dos sujeitos enunciantes, não podemos ignorar que se instaura, nesse aspecto de nossa análise, um problema em relação a esses sujeitos enunciantes. Afinal, em nossas análises, levamos em consideração as informações do perfil que o sujeito assume no *Youtube*.

É válido enfatizarmos que o perfil ‘assumido’ pelo internauta na rede é, antes de tudo, construído por cada usuário. A rede social dá ao sujeito a possibilidade de criar sua própria persona e esse fato é um fértil ponto de nossa análise. Quando o sujeito cria seu perfil no *Youtube*, ele é obrigado a fornecer alguns dados pessoais, tais quais nome, sobrenome, data de nascimento e e-mail. No entanto, o usuário pode inserir dados não verídicos no processo de criação de seu perfil e criar um perfil falso. Consequente disso, o internauta pode criar uma imagem de si e projetar uma imagem de si que seja diferente daquela que ele realmente é. Tendo em vista tais casos, nossa análise toma como base apenas o perfil na rede, sem levar em conta o sujeito que está por trás desse perfil, já que este não nos é acessível. Consideramos que nosso sujeito de análise é o enunciantes da rede e o conjunto de características disponíveis na plataforma *Youtube*, como o nome e a foto.

Outro detalhe relevante é que o sujeito na rede não tem ‘limites’ como os tem na vida real. As possibilidades são ampliadas e um sujeito que na escola e na relação com a família aparentemente seja “normal”, pode assumir uma máscara completamente diferente na rede, já que essa lhe dá a possibilidade do anonimato. O anonimato é, como visto anteriormente, resultado de perfis criados nas redes sociais. Esse sujeito pode ser educado e respeitoso na relação com sua família e na escola, porém quando incorpora a máscara social na rede social, pode ser que extrapole limites que não extrapolaria em uma situação cara a cara. Na rede, ele pode ser homofóbico, machista, mal educado, desrespeitoso e xingar outras pessoas, sem que ninguém o repreenda ou a polícia o aborde. Essa possibilidade faz com que o perfil falso ‘blinde’ o sujeito e o proteja de reais consequências que ele sofreria caso fosse preconceituoso, desrespeitoso ou agressivo em uma situação de conversa cara a cara.

Desse ponto de vista, na rede não há regras, não há polícia, não há respeito a cônjuge. Isso faz com que exista a sensação de liberdade de transpor limites que não seriam transpostos

em uma ocasião cotidiana. Nesse sentido, as redes sociais garantem aos seus usuários a possibilidade de assumir novas personalidades na rede. É também possível que um mesmo sujeito tenha mais de um perfil. Outra possibilidade, é que um usuário do gênero feminino assuma na rede um posicionamento e perfil do gênero masculino, com nome e foto de um homem, por exemplo. O caráter digital do espaço social das redes sociais permite um deslocamento muito abrangente. Compreendemos, então, que o perfil dos sujeitos nas redes sociais é um ato enunciativo e, conseqüentemente, um posicionamento axiológico.

Uma das possibilidades existentes no *Youtube*, é ‘Denunciar’ um comentário ou as suas respostas. Esse recurso dá a possibilidade de o internauta fazer uma denúncia de algum conteúdo impróprio ao *Youtube*. De acordo com a Política de Uso<sup>15</sup> (Figura 4) da plataforma, o usuário pode denunciar um comentário caso o identifique como um *spam*. No entanto, não há informações sobre denúncia de comentários com conteúdo preconceituoso, por exemplo. Essa lacuna prova que a rede é, de fato, um local que permite a postagem dos comentários sem um controle rígido de seu conteúdo.

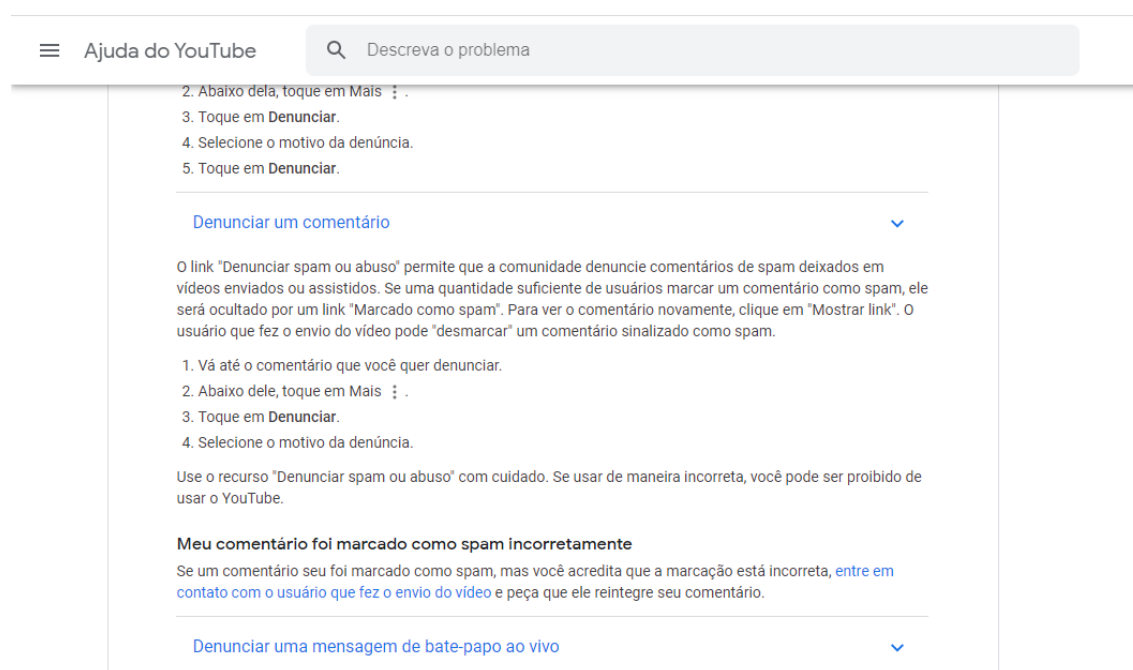


Figura 4- Política de uso do Youtube

<sup>15</sup> Link de acesso:

<<https://support.google.com/youtube/answer/2802027?co=GENIE.Platform%3DAndroid&hl=pt-BR>>

Essa lacuna abre a possibilidade ao álibi do sujeito, que tem poucas restrições e limites na rede. Na Figura 5, abaixo, podemos visualizar o botão ‘Denunciar’ disponível nos comentários postados e, na Figura 6<sup>16</sup>, na sequência, vemos o botão ‘Denunciar’ na resposta postada ao comentário.

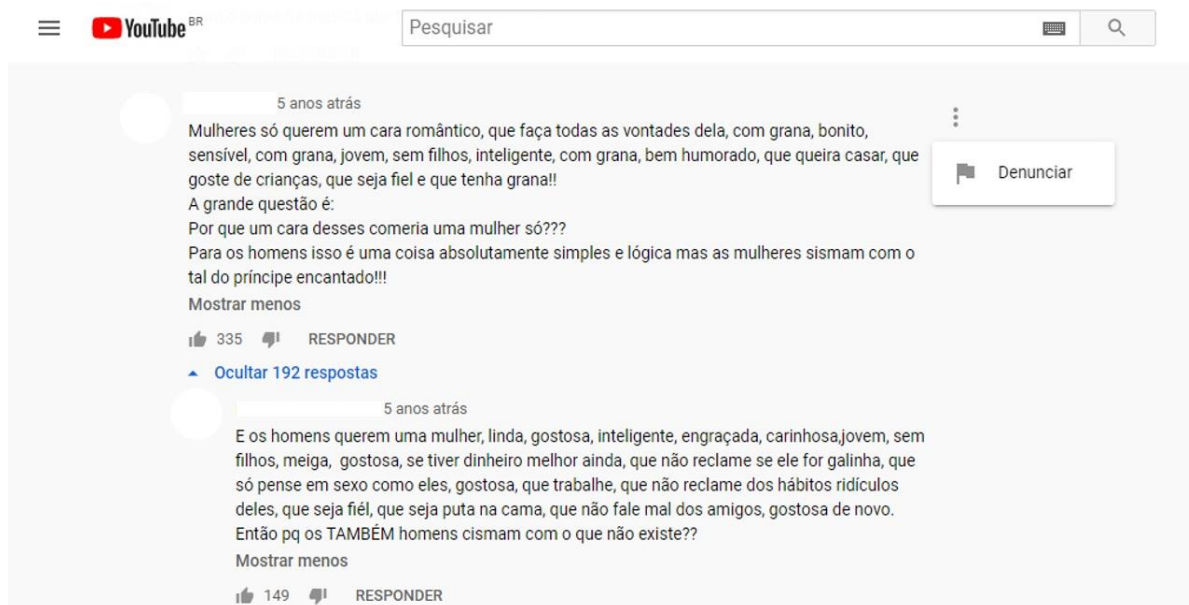


Figura 5- Opção ‘Denunciar’ comentários no Youtube

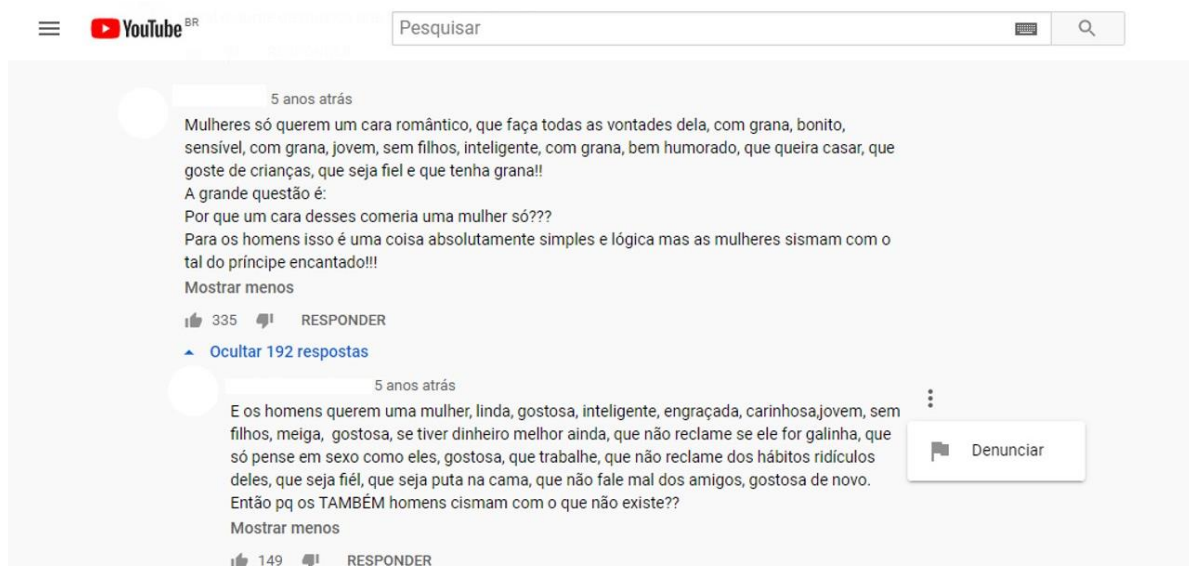


Figura 6- Opção ‘Denunciar’ resposta a comentários no Youtube..

<sup>16</sup> Link de acesso: < <https://www.youtube.com/watch?v=DEwIt4amgq4&t=2s>>.

Essa estrutura e funcionamento da rede é, nesse sentido, um paradoxo relevante para nossa análise, já que, ao mesmo tempo que as relações virtuais abrem espaço para mais diálogos, e isso é positivo; há o outro lado, que é a liberdade excessiva.

Do lado positivo, vemos que um sujeito de condição social desprestigiada, que não é ouvido e respeitado em suas relações cotidianas encontra nas redes sociais a possibilidade de dialogar com outras pessoas, sendo que esse aspecto é compreendido por nós como um movimento de democratização do espaço de fala. As redes sociais impuseram um novo modo de relação que dá espaço e voz a quem jamais os teria em outras condições ou em outro momento da história. Esta pesquisa, por sua vez, é possibilitada pois as redes sociais nos permitiram ver a concretude dos diálogos entre sujeitos on-line. As relações on-line que aqui analisamos são material cultural rico, pois confirmam que hoje a democratização do lugar social de cada um possibilita que sujeitos quebrem o tradicional ciclo do discurso de autoridade, sobre o qual fala Bakhtin:

Em cada época, em cada círculo social, em cada micromundo familiar, de amigos e conhecidos, de colegas, em que o homem cresce e vive, sempre existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom, como as obras de arte, ciência, jornalismo político, nas quais as pessoas se baseiam, as quais elas citam, imitam, seguem. Em cada época e em todos os campos da vida e da atividade, existem determinadas tradições, expressas e conservadas em vestes verbalizadas: em obras, enunciados, sentenças, etc. Sempre existem essas ou aquelas ideias determinantes dos “senhores do pensamento” de uma época verbalmente expressas [...]. (BAKHTIN, 2011, p. 294)

Um exemplo disso é que, na Rede, o sujeito expõe sua própria opinião, ao invés de notícias de grandes jornais problematizarem os problemas sociais. Antes da popularização da internet e das redes sociais, a maioria das pessoas tinham acesso a notícias e informações pela televisão ou pelos jornais impressos, editados sempre por equipes treinadas e bem instruídas a seguirem modelos editoriais com propósitos predefinidos. Hoje, no entanto, esse poder de fala foi dividido com o resto da população. Todo sujeito com acesso à internet e a aparelho celular pode entrar em uma rede social e escolher o conteúdo que lhe interessa ver, compartilhar esse conteúdo com outros e, o mais relevante: ele pode comentar esse conteúdo, dar respostas a outros comentários e ter respostas ao seu comentário.

A popularização da internet e das redes sociais rompeu com o fluxo tradicional dos meios de comunicação. Houve um deslocamento de poderes, no qual o acesso à informação deixou de estar limitado à superestrutura dos meios tradicionais de comunicação e foi democratizado à infraestrutura. Esse acontecimento é um fato claro da cultura da

convergência (JENKINS, 2015), já que a circulação de informações passou a ocorrer em maior passo e com mais abrangência de público.

Do outro lado, ao mesmo passo que a internet deu espaço para indivíduos que até então não possuíam possibilidade de fala instituída, houve também a abertura de um espaço problemático, onde ódio e preconceito são disseminados. Com a liberdade de expressão existente no *Youtube*, ocorrem diálogos agressivos e, até mesmo, ofensivos, nos quais sujeitos disseminam preconceitos e ódio. É nesse ponto que a questão da identidade virtual do sujeito – os perfis das redes sociais – são instrumentos que podem ser negativos.

Embora possa soar estranho, do ponto de vista da Análise Dialógica do Discurso, que falemos aqui sobre pontos ‘positivos’ ou ‘negativos’, já que é pressuposto que, como analistas, não tomemos partidos desse tipo, é importante abordarmos essa questão pois esses aspectos ‘positivos’ e ‘negativos’ são embates de ideologias. E a nós, interessa analisar os embates ideológicos.

## 2. Pontos de vista teóricos

O presente capítulo é iniciado com vistas à discussão teórica que embasa e dá corpo ao exercício interpretativo e analítico desenvolvido nesta tese. Os estudos bakhtinianos dão base ao estudo realizado e são discutidos aqui de acordo com a interpretação da Análise Dialógica do Discurso brasileira. A discussão teórica será dividida em três tópicos: 2.1. *Linguagem e Ideologia*, no qual são desenvolvidos os conceitos de linguagem, nascimento da linguagem e ideologia. Para abordar a origem da linguagem, retomo palavras de Rousseau, em diálogo com escritos de Volóchinov. O diálogo entre os escritos desses dois teóricos fomenta fértil terreno para abrirmos a discussão que posteriormente irá colocar em diálogo os conceitos de linguagem e cultura; 2.2. *Enunciação e Sujeito*, no qual são abordados, a partir da discussão do tópico anterior, o conceito de enunciação e sujeito à luz dos escritos do Círculo de Bakhtin. No tópico 2.3. *Imagem de gênero e Dialogia: A cultura como processo*, discutimos a questão da cultura e da ideologia na teoria do Círculo de Bakhtin.

Um dos pontos que tomou fôlego no processo de execução deste trabalho foi o conceito de cultura, impulsionado pela necessidade de refletirmos sobre o papel sociológico da cultura nas relações entre sujeitos. O protagonismo da discussão sobre cultura aqui se deve à indissociabilidade de matrizes culturais de determinada sociedade das formas como cada sujeito se comporta no mundo. Esse comportamento do sujeito, ainda que pautado em marcas essencialmente singulares, também é, sem dúvidas, banhado no amplo horizonte ideológico que tange o mundo. Tratar de imagens de homens e mulheres a partir da episteme bakhtiniana fez com que a discussão sobre cultura se tornasse inevitável e, mais ainda, é na interlocução com o conceito de cultura, que se fortificou a discussão sobre as imagens de gênero.

É no limiar entre o singular e social que bate o coração da cultura, e é sobre esse ponto que são percorridas as próximas páginas. O caminho epistemológico que percorremos se pauta, primordialmente, nos escritos do Círculo de Bakhtin, do qual fazem parte, como já mencionado, Mikhail Bakhtin, Valentin Volóchinov, Pável Nikoláievitch Medviédev, Maria Yúdina, Lev Pumpianski e Constantino Váguinov. Ainda que os próprios membros do Círculo não tenham, em primeira instância, se dedicado a uma definição do conceito de cultura, a arquitetura de seu pensamento abrange ampla discussão sobre o conceito cultura, que é viabilizada por meio de discussões sobre signo ideológico e ideologia, enunciado, vozes sociais e sujeito.



Assim, ocupamos as próximas páginas com nossa preocupação em dar espaço para a discussão sobre cultura partindo dos conceitos de linguagem, ideologia, enunciação e sujeito, amplamente explorados pelos estudos da Análise Dialógica do Discurso hoje no Brasil. A escolha por trabalhar com os conceitos supramencionados foi feita de acordo com os critérios metodológicos do trabalho e dos objetivos desta pesquisa, que são o estudo das imagens de gênero verificadas nas respostas do público à trilogia, com vistas na análise ideológica e social do contexto de repercussão de tais imagens. Para tanto, para analisarmos o contexto imediato das enunciações e o contexto do grande tempo desses enunciados no que tange às valorações ideológicas em embate na voz de cada enunciador, foi necessário o estudo da linguagem, da ideologia, da enunciação e do sujeito, todos a partir da episteme bakhtiniana. Além desses, também buscamos referência nos estudos de Jenkins (2015). Prosseguimos, portanto, aos tópicos seguintes, em que serão abordados com profundidade os fundamentos teóricos de nossas descrições, interpretações e análises.

## 2.1. LINGUAGEM E IDEOLOGIA

A linguagem é a condição de existência da humanidade e de tudo que é adjacente às relações humanas. Na cadeia da evolução humana, a linguagem é o elemento que deu base ao nascimento de agrupamentos e civilizações. Antes de relações de trabalho e relações hierárquicas, a espécie humana passou por um processo de desenvolvimento da linguagem que, segundo Volóchinov (2013b), foi grandemente fundamentado por atividades primitivas dos seres humanos. Desse ponto de vista, a relação homem- natureza, em seus níveis mais básicos, é um dos fatores que corroboram para o desenvolvimento de uma relação comunicativa entre sujeitos. Essa construção se dá na relação dialética entre homem e mundo exterior, de acordo com a dialogicidade intrínseca ao ato respondente do sujeito. Como ser social, o homem responde, em seu ato, às condições básicas de seu ambiente de convivência. Assim, se o homem primitivo convivia, em seu contexto imediato, com animais, sons da natureza e dos animais, tais estímulos culminariam em atos respondentes que dialogassem com tais elementos.

Para Volóchinov (2013b), o nascimento da linguagem fônica e articulada se origina de determinados elementos tais quais os rituais mágicos e xamânicos. A linguagem xamânica, os gritos ritualísticos, os cantos e a transcendentalidade espiritual que acentuava as ocasiões dos rituais são relevantes, pois configuram a identidade do homem primitivo e marcam, já nesse

início, como o homem sempre se relaciona com as condições materiais do mundo que o rodeia.

Não esqueçamos que para o homem da primeira idade da pedra, o rito mágico era um ato ligado à economia, uma forma de ação sobre a natureza, graças a qual esta deveria dar ao homem seu bem mais importante e frequentemente único: o alimento. Portanto, os primeiros elementos da linguagem sonora humana, bem como os da arte, eram elementos de um processo de trabalho, estavam ligados a necessidades econômicas e representavam o resultado da organização produtiva da sociedade. (VOLÓCHINOV, 2013b, p. 137)

A linguagem de rituais retoma espíritos da natureza, divindades que passam a ter nomes e “caras” de animais e de fenômenos da natureza que fazem parte do universo desses homens. Nesse ponto, Volochinov nos remete à literatura marxista por impor uma condição de nascimento da linguagem de origem materialista. As coisas sobre as quais os homens falavam eram coisas do mundo material, do universo concreto que estava sob os pés desses homens e que coloriam seus olhos. O caminho para a linguagem é a matéria e, em consequência, a matéria é criada no olhar do homem, que na alteridade o nomeia, lhe dá forma e dela depende.

Nesse estágio, a linguagem se configura em forma de gritos e formas fônicas não tão articuladas, diferentemente do que compreendemos hoje como palavras. No entanto, nos cabe aqui analisar a questão valorativa intrínseca a essa formação da linguagem, já que, como observado, os rituais mágicos, muitas vezes, se relacionavam com a colheita, com o plantio e com as atividades rurais dos agrupamentos humanos. Essas atividades eram, por sua vez, atividades de cunho econômico e ditavam o modelo de administração dos sujeitos dentro da comunidade. Isso porque a posição que cada indivíduo ocupa dentro da comunidade se adequa à atividade que ele desempenha.

A linguagem pode ser compreendida, portanto, como uma construção que não é fixa, mas sempre em renovação. Podemos entendê-la como viva, pois ela jamais chega a um ponto em que está pronta. É exatamente em razão dessa condição da linguagem que iniciamos as discussões sobre a teoria bakhtiniana a partir desse conceito. Pensar a linguagem é pensar a origem mais longínqua do sistema social no qual vivemos hoje e, não obstante, as condições de formação da cultura no mundo contemporâneo.

De acordo com a teoria marxista, fonte da qual Volóchinov bebe, o sujeito é sempre construído nas relações materiais. “Em Marx, o sujeito é fruto das condições materiais através das quais eles se reproduzem, ou seja, o conjunto das relações sociais de produção e das forças produtivas.” (DA COSTA, 2010, p. 67). A relação do homem com o mundo físico é,

portanto, também valorada. É na vivência dialógica com o mundo material que o homem desenvolve a linguagem e, também, constitui formas de se relacionar com os demais sujeitos que ocupam o mesmo ambiente.

Assim como a relação de diálogo com o mundo concreto é relevante, a espiritualidade, como forma de expressão cultural, também foi a alavanca para o desenvolvimento de formas estruturadas de interação. A tese de Volóchinov sobre o nascimento da linguagem defende que esse é o elemento que possibilita o contato e o relacionamento entre sujeitos e que leva civilizações primitivas a atingir níveis de organização que podem ser considerados como *sociais*.

É evidente que se o homem tivesse levado uma existência isolada, não só não teria tido necessidade de criar uma linguagem, como não teria criado qualquer cultura em geral.

Na base do desenvolvimento cultural humano, – o trabalho – existe a necessidade de unir-se em grupo, em comunidade em que se dá um entrecruzamento de tipo grupos humanos completos (externos: *tribos, nações*; internos: *profissionais, de classe*) ocorre o entrecruzamento de elementos linguísticos, que serão distintos para cada reagrupamento. Como resultado, a bagagem lexical se enriquece, aparecem as palavras entrecruzadas, constituídas por alguns elementos fundamentais. (VOLÓCHINOV, 2013a, p. 139-140)

Ao mesmo passo que a linguagem é elemento consequente da relação dialógica entre sujeito e mundo, também a cultura é um desses elementos. A natureza social do ser humano é o embrião da linguagem. A existência isolada teria culminado em um tipo de existência solitária sem necessidade de interação com outros sujeitos. Iakubíski (CUNHA, 2016) defende que a reação de diálogo é não apenas social, mas também biológica, pois o corpo sempre reage às condições externas a ele. A condição do próprio corpo humano é sempre respondente e, conseqüentemente, essa natureza dialógica também se faz presente na alteridade. Naturalmente, os sujeitos se agrupam e formam comunidades específicas nas quais a singularidade de cada sujeito entra em diálogo – e choque – com as raízes dos demais sujeitos. Volóchinov (2013b) ressalta que a mistura decorrente dos agrupamentos de sujeitos gera o enriquecimento lexical, mas além do enriquecimento linguístico, a formação de nuances culturais também é consequente de agrupamentos de sujeitos.

Se pensarmos em grupos externos – tribos e nações – e internos – de classe e profissionais –, tais quais os coloca Volóchinov, tais grupos carregam cargas de valores. Os sujeitos pertencentes a cada grupo se relacionam com o mundo de acordo com a relação hierárquica que ocupam dentro de tais conjuntos e é essa forma de relacionamento que

configura nuances culturais. A “base do desenvolvimento cultural humano”, como coloca Volóchinov ocorre com o entrecruzamento de relações dialógicas na linguagem.

As sessões de comentários do *Youtube*, local de coleta do *corpus* sobre o qual nos debruçamos neste trabalho, revelam claramente o entrecruzamento de vozes e o nascimento de novos valores no ato enunciativo. Desse entrecruzamento, o choque entre elas mostra aspectos da cultura que são expressos na singularidade de cada voz. O estudo da cultura é pressuposto pelo estudo da linguagem, pois há uma construção dialógica, em que um depende do outro, sempre. A análise de aspectos culturais em comentários do *Youtube* está de mãos dadas com a análise da linguagem, já que o processo dialógico de nascimento da linguagem é cultural, ao mesmo tempo em que a formação de índices valorativos da cultura se dá no processo de formação da linguagem e das identidades dos sujeitos em agrupamentos humanos.

A palavra, enquanto signo ideológico, também é elemento dialógico que atua e também resulta do “entrecruzamento de elementos linguísticos” sobre o qual fala Volóchinov (VOLÓCHINOV, 2003, p. 139-140). Ela atua, pois, no entrecruzamento, as palavras entram em choque, e é também consequente, pois novas palavras surgem do entrecruzamento de palavras. Ao mesmo tempo em que a própria palavra é a fonte, ela também é o resultado, pois ela forma e é formada, ela reflete a condição social do entrecruzamento cultural e também refrata outros aspectos.

A palavra enquanto signo ideológico detém um choque de valorações que reflete e refrata as condições sociais que a contextualizam, pois é no uso da palavra no ato enunciativo que os valores sociais se anexam ao signo. As palavras guardam valorações sociais que atravessam o tempo e, por isso, são indicadores sociais precisos, que carregam em si o choque de valores que perpassa o tempo e a história. É nesse sentido que Volóchinov (2003, p. 139-140) aponta que “na base do desenvolvimento cultural humano” está o entrecruzamento de formas linguísticas provenientes de diferentes grupos, já que a formação de palavras resultante do entrecruzamento de grupos sociais diferentes coloca em contato ideologias de matrizes diferentes. As palavras concretizam os choques valorativos dados nos entrecruzamentos sociais.

É bastante óbvio que a palavra será o *indicador* mais sensível *das mudanças sociais*, sendo que isso ocorre lá onde essas mudanças ainda estão se formando, onde elas ainda não se constituíram em sistemas ideológicos organizados. A palavra é o meio em que ocorrem as lentas acumulações quantitativas daquelas mudanças que ainda não tiveram tempo de alcançar uma nova qualidade ideológica nem gerar uma nova forma ideológica acabada. A palavra é capaz de fixar todas as fases transitórias das

mudanças sociais, por mais delicadas e passageiras que elas sejam. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 106, grifos do autor)

A palavra não apenas como marco consequente de interações sociais, mas também como marco inicial, também é aspecto relevante para nossa análise sobre a gênese da linguagem e a formação da cultura. Tomando como ponto de partida para essa reflexão, a palavra é também o início. Quando fala, o sujeito cria a realidade em sua enunciação, pois seu ato enunciativo é único e sem precedentes. A realidade que crio em minha fala não é jamais repetida, pois o momento único do ato é sempre irrepetível, dada a dialogicidade da linguagem.

Os próprios mitos da criação humana retratam a formação de sociedades a partir do ato enunciativo, a partir da palavra de um sujeito. Nesses textos, o ato enunciativo é retratado como o clímax do processo de criação do universo. Na literatura judaico-cristã, a criação do mundo se dá por meio do ato enunciativo do Criador. É a palavra que dá ao mundo a forma de mundo e é na palavra que o trabalho se realiza. É a partir da palavra, e portanto, da linguagem, que o mundo toma forma. E a forma que o mundo toma é valorada nesse ato enunciativo.

Além de buscarmos referências nos estudos do Círculo de Bakhtin, também voltamos à análise dos escritos de Rousseau (2008) sobre a origem da linguagem. O diálogo entre as duas teorias aponta que, ainda que de epistemologias diferentes, a criação da linguagem é sempre um ato de diálogo que implica a formação cultural de um povo que, no ato comunicativo, cria nuances valorativas.

No *Ensaio Introdutório* (2017), Sheila Grillo discute sobre o papel da filosofia clássica nos estudos sobre a linguagem e os diferentes pontos de vistas que se voltaram a esse estudo. No contexto anterior ao nascimento da Linguística como Ciência, o estudo da língua e da linguagem era realizado por filósofos que se voltaram particularmente ao estudo da gênese da linguagem. Rousseau, dentre eles, apresenta um panorama sobre a gênese da linguagem e do nascimento das formas de interação humana que aqui muito nos interessa no diálogo com a teoria bakhtiniana.

Em *Ensaio sobre a origem das línguas* (2008), Rousseau ao discorrer sobre a gênese da linguagem e o nascimento das diferentes formas de interação, considera que as paixões teriam sido a razão pela qual nasce a linguagem verbal humana. O medo, a fúria, o desejo, a vergonha e todos os sentimentos que o homem possa ter são para Rousseau o canal pelo qual o homem passou a articular palavras.

Desse ponto de vista, as necessidades físicas e fisiológicas pouco poderiam nos influenciar a desenvolver a linguagem verbal. A necessidade do corpo seria suprida sem necessidade de interação com outros indivíduos. A fome seria suprida com o alimento; a sede, com água; as necessidades de excreção, no ato próprio de excretar; a necessidade de reprodução, no coito. Nesse ponto, aquilo que é naturalmente necessário para que mantenhamos o corpo físico vivo não nos impele à interação.

As primeiras falas orais teriam, para Rousseau (2008), apresentado tons melódicos. Isso, pois elas teriam nascido das paixões e esses *pathos* seriam o motivo para as primeiras articulações silábicas do ser humano. Motivado por sensações e sentimentos, o homem não teria falado, inicialmente, por meio de consoantes, mas por meio de vogais, em tons melódicos que poderiam se assemelhar a urros, ou mesmo a cantos mais sutis. Por Rousseau, podemos compreender que as primeiras falas tenham sido menos articuladas e mais abertas, com maiores passagens de ar do que oclusões na cavidade bucal. Assim como Rousseau, Volóchinov também aponta, em *Que é a linguagem* (2013), que as primeiras formas de linguagem oralizada teriam sido sons pouco articulados e mais melódicos, pois seriam mais urros do que palavras, já que seria um estado preliminar da linguagem que se relacionava com o estágio social dos primeiros agrupamentos humanos, ainda não organizados sistemicamente.

Pelo olhar de Rousseau, as primeiras impressões humanas teriam sempre sido antes fantasiosas, e, posteriormente, realistas. Isso, pois, aos olhos virgens, tudo que diante deles posa, é novidade. Os olhos que nunca viram homens de outra tribo, ao visualizá-los pela primeira vez, a princípio sentem medo, insegurança ou fúria. Esses sentimentos decorrem do desconhecimento da natureza daqueles “outros”. A primeira impressão é a de que são inimigos, e essa impressão sobre o outro é sempre reconstruída ao longo do tempo. O primeiro olhar seria, portanto, sempre uma visão figurada ou exagerada, que é remodelada na relação. Essa relação, que valoriza o olhar do sujeito e configura a sua resposta, é por sua vez, dialógica. Assim, o processo da gênese da linguagem articulada é também, quando observamos a teoria de Rousseau, um processo que preza pela resposta do indivíduo a situações exteriores a ele.

Um homem selvagem, ao encontrar outros, a princípio se terá assustado. Seu terror ter-lhes-á feito ver esses homens maiores e mais fortes do que ele; ter-lhes-á dado o nome de *gigantes*. Após muitas experiências, terá reconhecido que, não sendo esses pretensos gigantes nem maiores nem mais fortes do que ele, sua estatura não convinha à idéia que ele ligara a princípio à palavra gigante. Inventará, portanto, um outro nome comum a eles e a si mesmo, como por exemplo a palavra *homem*, e deixará a palavra *gigante* para outro objeto que o impressionara durante sua ilusão. Eis como a palavra figurada nasce antes da palavra própria, quando a paixão nos

fascina os olhos e quando a primeira ideia que ela nos oferece não é a verdadeira. (ROUSSEAU, 2008, p. 106)

Quando Rousseau exemplifica que o primeiro olhar é sempre um olhar figurado, há aí uma implicação do processo de formação cultural do sujeito, pois é na alteridade que os valores se modificam. Como vimos anteriormente o excerto extraído de Volóchinov (2003, p. 139 – 140), a existência solitária não teria provocado a origem da linguagem e nem manifestações culturais, já que o trabalho humano é o elemento base para a união dos indivíduos e para o desenvolvimento cultural.

Quando o olhar do sujeito entra em contato com o novo, o entrecruzamento de novos pontos de vista configura a formação de índices ideológicos e do estágio embrionário da cultura. É na relação com o outro que o sujeito conhece seu próprio medo, sua própria insegurança, por isso ele vê o membro de outra aldeia – o desconhecido - como um gigante antes de vê-lo como um homem semelhante a si mesmo. Nesse sentido, a visão figurada que se tem é também um marco de valor ideológico.

Em Volóchinov (2013b), temos o nascimento da linguagem como fruto da espiritualidade das civilizações primitivas e também do desenvolvimento de relações hierárquicas nos primeiros agrupamentos de antropomorfos e dos primeiros homens. Essa tese reafirma o valor dialógico arraigado à formação da linguagem e da habilidade da interação no homem. A necessidade de interação emerge das situações vividas pelo sujeito e a fala é criada de acordo com o sentimento sobre o qual se quer falar.

Nesse sentido, embora à luz de pontos de vista teóricos diferentes, é possível afirmar que a gênese da linguagem e de suas formas articuladas acontece como fenômeno dialógico, sempre arraigada ao movimento de respostas incutido na alteridade. A primeira teoria sobre a qual falamos, que dá fundamento para as discussões teóricas deste trabalho, desenvolvida no início do século XX na Rússia, trata essencialmente da questão valorativa anexa à linguagem, sempre viva e latente em toda relação humana. A segunda teoria, de Rousseau (2008), oriunda dos estudos filosóficos, fruto do iluminismo, no século XVIII, aponta para uma discussão de teor filosófico que, quando analisada por nós, em diálogo com a teoria bakhtiniana, também nos mostra que a motivação para o desenvolvimento da linguagem é sempre a resposta dialógica, na qual o homem, como sujeito social, sempre responde ao mundo. Ambas, portanto, podem ser compreendidas como olhares dialógicos sobre a linguagem, pois o nascimento de formas mais articuladas e o olhar do homem sobre o mundo são sempre dialógicos. É sempre a partir do *outro* que o *eu* age.

Enquanto para Rousseau (2008) as paixões do homem são o elemento que o faz falar, para Volóchinov (2013b), a fala é sempre resposta valorada, é sempre produzida na resposta e a fala pode, por conseguinte, ser motivada pelas paixões. Isso porque o sujeito é sempre responsivo e responde com paixões.

Não obstante, podemos afirmar que as paixões também são elementos valorados. Isso, porque a maneira como expressamos o medo, a raiva, a felicidade são únicas e particulares a cada pessoa, à situação e, também, a cada cultura. A forma como povos de diferentes nacionalidades expressam suas paixões é particular, a matriz cultural de um povo e também as condições materiais, tais como o clima, geografia, também são elementos que influenciam no modo como a manifestação da cultura se dá, vista a relação da linguagem e da cultura com a materialidade.

Podemos defender, portanto, que a formação da cultura se dá na resposta do homem, por meio de suas paixões. A forma como os sujeitos expressam suas paixões em diferentes culturas é sempre particular, pois há diferentes valores arraigados ao seu ato enunciativo. Nesse sentido, a manifestação das paixões também é elemento valorado e denota fenômeno de formação cultural.

A questão dos valores inerentes às paixões se liga ao embate ideológico que permeia as relações existentes entre os sujeitos. Volóchinov (2017), quando explora a questão da filosofia da linguagem e expõe a necessidade de uma discussão sobre a linguagem que parta de uma episteme marxista, enfatiza o indiscutível protagonismo do embate ideológico na linguagem. O choque de valores que habita as relações é sempre manifestado no ato enunciativo do sujeito, em sua performance social. E o embate é constante, o renascimento de valores é contínuo, nunca tem fim. Isso porque cada ato sempre remete a uma resposta e cada resposta é singularmente ligada ao local de fala do sujeito.

Olhar para a seção de comentários do *Youtube*, *corpus* de análise aqui proposto, é olhar para uma grande arena, em que várias respostas se provocam. A estrutura da seção de comentários mostra claramente como a voz de cada sujeito choca com a de outro, concorda com a de um terceiro e assim, sucessivamente. Nesse embate, as ideologias inerentes a cada uma das vozes configuram novas ideologias, pois da perspectiva bakhtiniana, o conteúdo ideológico de cada voz social se relaciona ao seu contexto social, às condições materiais e ideológicas que envolvem o sujeito.

Cada voz tem um corpo abstrato, que não vemos fisicamente, mas que é formado de acordo com os valores que a contextualizam, de acordo com as relações interpessoais que o



sujeito mantém, de acordo com os lugares que frequenta, sua condição social e poder aquisitivo, gênero, orientação sexual, dentre outros fatores de ordem social. Na seção de comentários do *Youtube*, cada uma das falas tem um corpo que consiste em singularidades relacionadas aos fatores anteriormente elencados. Há uma variedade extremamente profunda de questões que se relacionam e se provocam e que são muito específicas. Essas singularidades, que incorporam elementos valorativos e ideológicos, são matrizes da cultura.

Essa consistência, que denominamos como corpo da fala, é sempre renovada, sempre toma novas formas, que sempre remetem a novos índices de cultura. Uma das problemáticas que será explorada no tópico 2.3. *Imagem de gênero e dialogia: A cultura como processo*, é exatamente a questão da cultura como elemento renovável na alteridade, nunca enquadrável em uma ideia de estereótipo (AMÂNCIO, 2001, 2003; OLIVEIRA, AMÂNCIO, 2002, 2006) estanque e fechada. Essa questão nos é central, pois nossas análises provam que, de uma perspectiva dialógica sobre o estudo da linguagem, é impossível pensarmos em cultura e em estereótipo juntos (essa discussão será aprofundada no capítulo 2.3. *Imagem de gênero e dialogia: a cultura como processo*). A natureza de ambos não se complementa, mas se contradiz.

Em decorrência disso, *em todo signo ideológico cruzam-se ênfases multidirecionadas*. O signo transforma-se no palco da luta de classes.

Essa *multiacentuação* do signo ideológico é um aspecto muito importante. Na verdade, apenas esse cruzamento de acentos proporciona ao signo a capacidade de viver, de movimentar-se e de desenvolver-se. Ao ser retirado da disputa social acirrada, o signo ficará fora da luta de classes, inevitavelmente enfraquecendo, degenerando em alegoria e transformando-se em um objeto da análise filológica e não da interpretação social viva. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 113, grifos do autor)

Nessa direção, pensar na linguagem implica pensar em ideologias e, em consequência, pensar em cultura. Isso porque são as valorações inerentes às relações que caracterizam a sociedade e dão “cara” à cultura. As ideologias em embate no horizonte social configuram a base de toda a formação cultural de determinada sociedade ou grupo. Pensar em cultura é pensar no jogo ideológico presente nas relações, desde o diálogo cotidiano, até o discurso de oficialização de um presidente eleito.

Os valores em choque tanto no diálogo corriqueiro do cotidiano, tanto quanto os valores existentes do discurso de oficialização de um presidente eleito detêm marcas ideológicas que denotam as vivências daquele contexto social: quais dilemas sociais aquela sociedade tem vivido e quais discursos tem operado com mais força entre a população. Esses dois casos optados para ilustração, dentre os demais que existem, indicam conflitos de

ideologias que caracterizam as sociedades. No caso do Brasil, a clara divisão existente atualmente, entre eleitores de direita e de esquerda é construída em razão de choques ideológicos, já que parte da população detém um posicionamento de direita e outra, um posicionamento de esquerda. No entanto, o conflito ideológico aí arraigado não denota uma simples divisão, mas sim, indícios de cultura, de uma nova forma de relacionamento entre sujeitos.

O que temos como consequência, é uma sociedade que, ao mudar sua forma de se relacionar em relação à política, muda também índices culturais. Isso porque a cultura é também dialógica, formada a partir das relações que os sujeitos estabelecem e restabelecem entre si. Não há cultura sem sujeito, nem o movimento contrário a esse. E o elo que unifica ambos é a linguagem e a ideologia. Assim, linguagem, ideologia e cultura são uma tríplice que configura a identidade de determinada sociedade.

Sobre o conceito de ideologia, em toda a literatura bakhtiniana, há uma única definição do termo, em um escrito de Volóchinov (2013, p. 138, grifos do autor) “Por ideologia entendemos todo o conjunto de reflexos e *interpretações* da realidade social e natural que *se sucedem no cérebro do homem*, fixados por meio de palavras, desenhos, esquemas ou outras formas *sígnicas*.”. Dessa definição, depreendemos que as ideologias são reflexos e refrações da realidade que passam pelos olhos do homem e são por ele interpretadas. Tudo aquilo que é realidade material, que passa pelo olhar do sujeito social e é por ele interpretada, possui uma carga de ideologias. As ideologias são o aspecto sumo da realidade social, pois delas, tudo depende. Dentro do evento comunicativo, os jogos dialógicos são sempre perpassados por matrizes ideológicas, que dão tom às nossas falas.

A questão da valoração ideológica expressa relevância para o estudo da linguagem, pois, como visto, a própria linguagem é oriunda do choque de valorações ideológicas. No jogo ideológico que se dá na linguagem são construídas as realidades culturais. Esse jogo ideológico é sempre dependente das circunstâncias nas quais se encontram os falantes. As diferentes situações comunicativas propõem diferentes formas de interação. As formas como nos relacionamos mudam de acordo com a circunstância na qual nos encontramos e, também, de acordo com as pessoas com as quais dialogamos. Assim, temos ao menos três fatores iniciais que determinam a forma como nos relacionamos socialmente e que, em razão do jogo valorativo, interferem no modo como a interação ocorre. Essas mudanças se dão, sempre, em razão dos índices valorativos que habitam cada uma dessas particularidades discursivas. Os valores ideológicos inerentes à relação entre um professor e seu aluno são diferentes dos

valores ideológicos inerentes à relação entre esse professor e seu cônjuge, ou entre o professor e o porteiro do prédio. No primeiro caso, a relação professor-aluno é baseada no ambiente de trabalho do professor e no ambiente de estudo do aluno. A circunstância única da relação comunicativa entre professor e aluno configura, por si só, duas situações: a situação do professor e a situação do aluno. Nessa circunstância, há dois pontos de vistas envolvidos, pois a perspectiva do professor é diferente da perspectiva do aluno. Há uma relação hierárquica que baseia essa relação. Os fatores que fazem com que essa relação seja hierárquica são o conjunto de ideologias nela implícitos. O valor social que há na função do professor na sala de aula, de liderar a sala de aula, dar um cronograma a ser seguido pelos alunos, determinar a hora de assistir à explicação ou de fazer exercícios, elaborar provas e dar nota. Cada uma dessas atividades configura um conjunto enunciativo que caracteriza o papel social do professor, que é rico em valorações ideológicas. Do outro lado, do ponto de vista do aluno, o mesmo se passa: ele também possui um papel preestabelecido dentro dessa relação. Assim, há na circunstância única da relação professor/ aluno, um conjunto de singularidades que são configuradas ideologicamente.

Portanto, temos que, em cada um desses eventos comunicativos, a forma como a interação se dá é sempre levada em consideração de acordo com o sujeito ao qual me dirijo, o assunto sobre o qual discutimos, e as circunstâncias socioideológicas que constroem a relação. No caso a que se refere esse estudo, que é a análise dos comentários do *Youtube*, o evento dessas enunciações também expressa importante papel na forma como o diálogo é construído. Isso, porque a forma como me comunico é uma resposta e há implícita nela, também, a responsabilidade inerente ao ato enunciativo. A forma como reajo em uma circunstância comunicativa se relaciona à responsabilidade que determinada situação me atribui.

No caso dos comentários da plataforma *Youtube*, os falantes com os quais lidamos são sujeitos específicos que se comportam de maneira singular na seção de comentários. Identificamos diversas maneiras que modelam o ato enunciativo do sujeito na seção de comentários: (1) a maneira como os sujeitos se relacionam uns com os outros nos comentários; (2) a maneira particular como os sujeitos enunciam tendo consciência de que aquele local de fala onde ele se posiciona é público e dá acesso a outros sujeitos que, por seu turno, ele não conhece e, portanto, não sabe quem irá ler ou responder a suas falas; (3) a forma como o falante responde à trilogia nesse local, que é o canal oficial de divulgação. Dentre esses três aspectos primordiais, percebemos que a enunciação do sujeito que comenta não é um acontecimento genuíno, mas é perpassado por valores ideológicos que se relacionam

com demais sujeitos e fatores que condicionam o espaço físico da seção de comentários do *Youtube*.

A plataforma detém alguns aspectos iniciais extremamente relevantes para nossa análise, como o fato de ser um local público, ao qual muitas pessoas têm acesso, que abre espaço para choques ideológicos que, por vezes, são respondidos ofensiva ou agressivamente. O grande fluxo de vozes que por ali passam e demarcam posicionamentos ideológicos divergentes também é um elemento de peso na caracterização desse espaço. Ao mesmo tempo em que esse conjunto de aspectos determina a seção de comentários como um lugar amplo e público, há uma relação de proximidade entre o enunciador e esse espaço: esse sujeito enuncia em uma plataforma pública, que dá acesso ao mundo inteiro, porém, ele tem acesso a esse universo por meio de seu celular ou de seu computador, de dentro da sua casa, deitado em sua cama ou na sala com sua família, no intervalo da aula ou quando sai com os amigos. Nesse sentido, vemos uma ambivalência na caracterização desse espaço. Ao mesmo tempo em que é algo para o mundo, é algo familiar e, conseqüentemente, a seção de comentários da plataforma *Youtube* se configura como uma arena riquíssima, demarcada por incontáveis influências ideológicas, que emergem das diferentes relações sociais que perpassam a vida do sujeito.

Esses detalhes, mais do que apenas configurar panoramicamente o espaço de discussões de uma rede social contemporânea, denotam uma nova forma de interação da era digital e, conseqüentemente, uma nova forma de comportamento na cultura. Analisar as respostas dos sujeitos à trilogia dentro desse contexto implica pensar nas influências ideológicas que configuram seu posicionamento ideológico nessa circunstância de fala.

A própria postura do sujeito incorpora as valorações inerentes a esse local de fala. As ideologias presentes no cotidiano em sua casa, em sua performance social enquanto filho, irmão, namorado, influenciam no modo como ele inscreve sua voz na seção de comentários em um choque com a imagem que ele pretende passar para os demais internautas a quem ele responde na rede e àqueles que o responderão. A voz que ele inscreve no espaço público do *Youtube* é a voz de um filho, irmão ou namorado que é também estudante, ou funcionário de uma empresa. Nesse caso, se tratamos do caso de um funcionário de uma empresa, esse sujeito pode preferir não usar um palavreado vulgar, pois isso afetaria sua imagem. Mas, ao mesmo tempo, ele também pode usar um perfil falso e utilizar a seção de comentários como um local público em que ele pode assumir uma identidade que, em suas relações cotidianas, ele não pode usar. A postura do sujeito muda nessas condições.

Essas questões sobre a forma como o sujeito se coloca discursivamente no mundo são incontestavelmente relacionadas às ideologias. A fala do sujeito é, por si, uma arena. Na fala daquele sujeito que enuncia na seção de comentários está expresso um jogo conflituoso de valores que condensa sua fala a ser tal qual é. Ela é o próprio imbróglio de matrizes ideológicas e valorativas. A carga ideológica e valorativa inerente ao ato enunciativo e aos objetos estéticos deve ser compreendida como a projeção do sujeito na situação do ato enunciativo. Seu posicionamento ideológico, a forma como o sujeito se inscreve como sujeito social e reverbera em sua voz valores de outras esferas sociais fazem parte da referida intervenção humana, ou seja, o ato modificador do homem no mundo.

Tenhamos como exemplo o conceito de valor<sup>17</sup>. Nos primeiros trabalhos de Bakhtin, *valor* significa a intervenção humana e propósito de qualquer natureza. Assim, pode-se dizer que até mesmo o discurso científico apresenta índice valorativo [...] Nessa discussão sobre o propósito estético, é definido como a resposta emotivo-volitiva do criador ou observador do objeto estético; uma definição mais restrita, que associa valor especialmente com vontade e desejo. Medvedev, em *The Formal Method*, redefine valor com “avaliação social”, entendendo por essa frase uma visão de mundo ou conjunto de crenças sociais características de um grupo ou prática social. (HIRSCHKOP, 1989, p. 4, tradução nossa, grifo nosso)<sup>18</sup>

Se entendemos que o modo como o sujeito existe no mundo é por meio do ato enunciativo, entendemos, conseqüentemente, que toda ação do sujeito no mundo é valorativa e que a vida social existe a partir do jogo de valores inculcados nas esferas sociais por meio dos atos dos sujeitos. Esses valores são relacionados às ideologias, às super e infraestruturas em embate no mundo com o uso da linguagem.

A importância de pensar em ideologia e linguagem para refletirmos a respeito do conceito de cultura se dá, como visto, pelo papel da ideologia na constituição da linguagem e das próprias relações sociais humanas. A forma como o sujeito se coloca discursivamente é estritamente relacionada com as inferências valorativas que cingem a circunstância de seu ato enunciativo. A própria imagem que o sujeito cria sobre si mesmo e tenta passar para seus outros se relaciona ao jogo valorativo presente nas diferentes situações. Pensar no

<sup>17</sup> No original “value”, o termo aqui é traduzido como equivalente à *valor* no sentido de *valorização* e *valorativo*.

<sup>18</sup> Versão original no inglês: Take, for example, the concept of value. In Bakhtin’s earliest works value means human intention and purpose of any kind, so that even scientific discourse can be said to have a value orientation (...). In his discussion of aesthetic purpose is defined as the emotional – volitional response of the creator or perceiver to the aesthetic object; a more restricted definition, which associates value specifically with will and desire. Medvedev, in *The Formal Method*, redefines value as ‘social evaluation’, understanding by this phrase a world-view or set of social beliefs characteristic of a particular group or social practice. (HIRSCHKOP, 1989, p. 4)

acontecimento discursivo a partir da episteme bakhtiniana é pensar nas inferências materiais que cingem o acontecimento dialógico.

A ideologia é, portanto, a presença abstrata de valores que se relacionam dialeticamente com as condições materiais em que ocorre o ato enunciativo. O ato enunciativo, materializado por meio da linguagem é, não obstante, uma concretização da linguagem demarcada por índices valorativos que remetem às formações ideológicas. A discussão sobre as concepções de linguagem e ideologia nos leva a pensar sobre o papel do sujeito no ato enunciativo que materializa a linguagem e as ideologias, já que é por meio do sujeito como ser social que esses elementos tomam vida.

É nessa direção que passamos agora ao tópico seguinte, 2.2. *Enunciação e sujeito*.

## 2.2. ENUNCIÇÃO E SUJEITO

A concepção de enunciado detém importância crucial na teoria do Círculo. Volóchinov (2013) pensa na própria constituição da língua em congruência com a noção de enunciado. O caminho que esse autor percorre em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* para discutir a concepção de língua e linguagem nos direciona a pensar nas concepções de língua e linguagem de mãos dadas com o conceito de enunciado. Isso, pois o autor começa sua discussão criticando duas tendências de pensamento filosófico-linguístico que se ocupam do estudo linguístico e de seus fazeres científicos. A questão dessas duas tendências do pensamento filosófico-linguístico é introduzida a partir de questionamentos sobre o próprio fazer científico no qual se inscrevem os estudos do Círculo, a filosofia da linguagem: “Qual é o objeto da filosofia da linguagem? Onde podemos encontrá-lo? Qual é sua realidade concreta e material? Qual é a metodologia da sua abordagem?” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 143). Nessa direção, iniciaremos nossa discussão sobre os conceitos de enunciação e sujeito partindo desses questionamentos do estudioso russo e suas discussões sobre o objeto da filosofia da linguagem, que nos direcionará a pensar sobre a constituição sociológica do enunciado.

Essas duas tendências são, respectivamente, o subjetivismo idealista e o objetivismo abstrato. Enquanto o subjetivismo idealista apresenta como um de seus maiores representantes Wilhelm von Humboldt, a segunda tendência, o objetivismo abstrato, é representada por um grande pensador da linguística moderna, Ferdinand de Saussure.

Bakhtin e seu Círculo fazem, então, uma crítica epistemológica às duas grandes correntes linguísticas, as quais foram denominadas de Objetivismo Abstrato e

Subjetivismo Idealista. Para eles, o objeto de estudo de cada uma dessas correntes tinha um objetivo reducionista. A primeira por reduzir a língua a um sistema abstrato de normas, e a segunda por ver a língua como expressão da realidade interna, reduzida à enunciação monológica isolada (prioriza o aspecto interior, o lado subjetivo da criação significativa). O Círculo, no entanto, prediz que o verdadeiro núcleo da realidade linguística consiste na prática viva da língua. (MUSSIO, 2015, p. 180)

Para Volóchinov, as considerações de ambas as tendências não levam em consideração o fator primordial da língua: o seu lugar social. O próprio problema da delimitação do objeto de estudo da filosofia da linguagem nessas duas tendências é a entrada para a discussão sobre o enunciado. Nas palavras do próprio Volóchinov (2017), a tentativa de delimitar um objeto de estudo é sempre uma tarefa de redução de perspectivas que muitas vezes nos leva a perder aspectos daquilo sobre o qual nos debruçamos. Como exemplo, ele mostra que o estudo exclusivo dos sons da língua seria um estudo incompleto, pois privilegiaria exclusivamente determinados aspectos que são incompletos quando desmembrados da completude da língua, já que a língua não é apenas som.

A tarefa da delimitação do objeto real da filosofia da linguagem não é nada fácil. *Sempre que tentamos circunscrever o objeto de pesquisa, reduzi-lo a um conjunto objetivo-material definido, visível e compacto, perdemos a própria essência do objeto estudado, ou seja, a sua natureza signica e ideológica.* Se isolarmos o som como um *fenômeno* puramente *acústico*, não teremos a língua como objeto específico. O som se encontra sob o domínio absoluto da física. Se acrescentarmos o *processo fisiológico de produção do som* e o processo da sua *percepção* sonora, ainda assim não nos aproximaremos do seu objeto. Se adicionarmos a *vivência* (os signos interiores) do falante e do ouvinte, teremos dois processos psicofísicos que ocorrem em dois sujeitos psicofisiológicos distintos e um conjunto físico e sonoro que se realiza na natureza, de acordo com as leis da física. A língua, como um objeto específico, ainda continuará ausente. Entretanto, já abarcamos três esferas da realidade – física, fisiológica e psicológica – e obtivemos um conjunto bastante complexo e de composição diversificada. Esse complexo, no entanto, está privado de alma, e as suas partes isoladas encontram-se lado a lado sem serem interligadas por nenhuma lei interna que o atravesse e que o transforme em um fenômeno tipicamente linguístico.

O que então é necessário acrescentar ao nosso conjunto já bastante complexo? *Acima de tudo, é necessário incluir esse conjunto em outro muito mais amplo e que abranja o primeiro: na esfera uma da comunicação social organizada.* Para observar o processo de combustão, é necessário colocar o corpo no ambiente atmosférico. *Para observar o fenômeno da língua, é necessário colocar os sujeitos falante e ouvinte, bem como o próprio som, no ambiente social. Pois é necessário que tanto o falante quanto o ouvinte pertençam a uma mesma coletividade linguística, a uma sociedade organizada de modo específico. É necessário ainda que os nossos dois indivíduos sejam abarcados pela unidade da situação social mais próxima, isto é, que o encontro entre essas duas pessoas ocorra em um terreno determinado. O intercâmbio verbal só é possível nesse terreno determinado, por mais geral e, por assim dizer, ocasional que ele seja.* (VOLÓCHINOV, 2017, pp. 144-45, grifo nosso)

Conforme esse filósofo estudioso russo, o estudo da língua ultrapassa os limiares de seus aspectos físico, fisiológico e psicológico. É necessário, mais do que isso, que a língua seja pensada no seu uso cotidiano, na *esfera da comunicação social organizada*. Essa esfera pode ser entendida como o pequeno tempo da cultura, onde acontecem as interações interpessoais contextualizadas dentro de um momento exato da história. A *esfera da comunicação social organizada* pode ser compreendida como o local de acontecimento das interações sociais, configurado pelo conjunto de elementos ideológicos e valorativos que delineiam esse momento. Pensar a língua é, portanto, pensar nos processos físico, fisiológico e psicológico na situação viva da interação.

Há a necessidade de que falante e ouvinte estejam no ambiente social, pertençam a uma comunidade linguística e uma sociedade organizada. Essa particularidade da linguagem denota exatamente o ato enunciativo: só é possível que a linguagem seja pensada como objeto quando ela é pensada em seu todo constituído socialmente. Como matéria viva, não apenas seus aspectos materiais nos interessam, mas todo o conjunto que engloba sua existência social em um momento específico da cultura. E é exatamente neste ponto que nos deparamos com a noção de ato enunciativo: a linguagem em uso por sujeitos sociais.

Desse ponto de vista, a problemática do objeto da filosofia da linguagem colocada em questão por Volóchinov (2017) confunde-se com a discussão sobre o conceito de enunciado. Isso, pois o objeto sobre o qual a filosofia da linguagem se debruça, em suas duas primeiras tendências, é incompleto. Volóchinov aponta que a língua como objeto em seu uso só pode ser compreendida como tal quando colocada em diálogo com as condições sociais de seu uso. Por conseguinte, o enunciado é a língua intrínseca às suas condições de uso. É a materialidade viva, com corporeidades físicas, fisiológicas, psicológicas e em constante estágio de renovação.

Nos ateremos, no momento, a defendermos que entendemos aqui o conceito de *enunciação* como equivalente aos termos *ato enunciativo* e *enunciado*, já que, de acordo com Paulo Bezerra (2011), tradutor da versão brasileira que traz o texto bakhtiniano sobre gênero discursivo do russo diretamente para o português brasileiro, esses termos não apresentam diferença na língua russa. Assim, utilizamos essas três variações como representantes da mesma ideia sobre o conceito de enunciado.

O fluxo desses três termos nesta tese é bem presente, pois é também a partir do ato enunciativo que pensaremos na noção de cultura para o Círculo. O tecido da teoria bakhtiniana é, por si só, trançado a partir de vários fios, diferentes conceitos que não existem



separadamente, mas que possuem uma existência interligada, de interdependência. Isso, pois quando falo de linguagem, penso linguagem em seu uso, que se dá no ato enunciativo de um determinado sujeito social. Assim, optamos por trabalhar com os pares de conceitos *enunciação* e *sujeito*, já que assim conseguimos analisar dois conceitos ao mesmo tempo em que pensamos nas particularidades de cada um e os colocamos em diálogo com os demais. Ademais, pensar no sujeito é pensar em sua existência social, que é colocada no mundo mediante o ato enunciativo.

Dessa perspectiva, nossa análise sobre o conceito de enunciado é baseada na episteme materialista que embasa o pensamento filosófico do Círculo. Pensar no enunciado é pensar na sua atuação social a partir do uso, que é sempre o uso dialógico, situado nos limiares entre minha fala e a fala de outrem, visto que

(...) qualquer enunciado quando é estudado em sua profundidade de acordo com as condições da comunicação discursiva nos revela muitas *palavras do outro* meio ocultas ou completamente ocultas, de origens variadas e em diferentes níveis. Assim sendo, o enunciado parece estar sulcado com ecos distantes e quase não audíveis do discurso de outros sujeitos e tons dialógicos, fronteiras enfraquecidas do enunciado, que são completamente permeáveis à expressão do autor (...) <sup>19</sup> (BAKHTIN, 1986, p. 97, tradução nossa, grifo nosso) <sup>20</sup>

As palavras do outro são sempre a condição primária na fala do sujeito. As vozes outras que permeiam minha voz no processo de heteroglossia são parte da natureza do enunciado. No que se refere à enunciação, nada há que não haja algo de *outros*. A linguagem, por sua vez, é atravessada por vozes múltiplas que nela dialogam e se chocam. A heteroglossia, como característica da linguagem, é a presença de formas discursivas disjuntas, que se relacionam em diferentes graus (HIRSCHROP, 1989, p. 4). Todo corpo linguístico é demarcado por índices de valor de outras vozes, que se relacionam, em maiores e menores graus, às condições de vivência do sujeito enunciativo, e é nesse exato ponto que se faz imprescindível pensar no papel do sujeito quanto à discussão do conceito de enunciado.

Se a heteroglossia é condição para a linguagem, o enunciado é sempre dialógico em matizes variáveis que dão o caráter de corpo vivo à língua. O ponto de partida para o acontecimento da linguagem por meio do ato enunciativo é o ato de um sujeito social, situado

<sup>19</sup> O referido trecho foi retirado da versão em inglês do excerto sobre gêneros discursivos. A versão apresenta trechos incompletos, como mostram as reticências ao início e ao final do parágrafo.

<sup>20</sup> Versão original do texto: "(...) any utterance when it is studied in greater depth under the concrete conditions of speech communication, reveals to us many half-concealed or completely concealed words of others with varying degrees of foreignness. Therefore the utterance appears to be furrowed with distant and barely audible

dentro de uma condição de interação social organizada, na qual se inserem falantes de diferentes origens e com diferentes projetos de dizer. A forma como uma enunciação toma forma na situação da interação sempre se relaciona às condições que abarcam o próprio acontecimento de fala mas, também, às condições que abarcam o plano de fundo do falante. O falante, como sujeito social, possui várias facetas, as quais se relacionam às situações em que ele se insere. Essa variedade de possibilidades do sujeito se relaciona ao caráter social de sua atuação discursiva: ele é sempre respondente em menores e maiores graus. Há sempre uma interpelação, um estímulo exterior que faz com que o sujeito responda singularmente a cada situação em que se encontra e ao *outro*.

A presença do *outro* nas formulações do Círculo de Bakhtin se refere à sua análise dialógica sobre a linguagem enquanto interação social. A presença de *outros* no evento dialógico como meus interlocutores presumidos ou não presumidos e, também, na própria voz do sujeito enunciador, rompe com o ponto de vista da interação como evento que engloba dois sujeitos que se intercalam no diálogo. Para o Círculo, o *outro* está sempre presente.

“Enunciação” é o termo geral para a *dualidade* de papéis que anteriormente obscureceu a ideia de que falar e ouvir são fazeres mutuamente opostos, atividades unitárias: uma pessoa faz um ou o outro. Na realidade, claro, fazemos ambos simultaneamente. Discurso é ato. É uma atividade mais complicada que aquela das máquinas que precisam, em razão de suas limitações mecânicas, transmitir e receber *sequencialmente*. Quando o homem usa a linguagem, ele não a utiliza como as máquinas, enviando e recebendo códigos, mas como duas consciências envolvidas na atividade da compreensão: o falante ouve e o ouvinte fala; Qualquer enunciado é uma ligação em uma *cadeia* de comunicação complexamente organizada. (HOLQUIST, 1986, p. 63, tradução nossa, grifos do autor)<sup>21</sup>

O modelo comunicacional que presume o revezamento de dois interlocutores é colocado abaixo pela teoria bakhtiniana. A grande virada dos estudos do Círculo no horizonte dos estudos filosófico-linguísticos é sua contradição às duas tendências em vigor até então (o subjetivismo idealista e o objetivismo abstrato), propondo um ponto de vista que vai além das características da forma em seus variados aspectos, mas pensa na língua enquanto ato enunciativo. Conforme Holquist (1986, p. 63, tradução nossa), o discurso é ato e ato

---

echoes of changes of speech subjects and dialogic overtones, greatly weakened utterance boundaries which are completely permeable to the author's expression (...)"

<sup>21</sup> Versão no original: "Utterance" is Bakhtin's overall term for a *duality* of roles that previously has been obscured by the assumption that speaking and listening were mutually opposed, unitary activities: a person *did either* one or the other. In fact, of course, we do both simultaneously. Discourse is an action. It is an activity more complicated than that of machines which must, due to mechanical limitations, transmit and receive *sequentially*. When men use language, they do so not as machines sending and then receiving codes but as two consciousnesses engaged in active understanding: the speaker listens and the listener speaks. Any utterance is a link in a very complexly organized *chain* of communication. (HOLQUIST, 1986, p. 63)

enunciativo. Enquanto escrevemos este texto, respondemos aos autores que lemos e com os quais dialogamos. Enquanto lê as nossas palavras, responde a elas. Ao mesmo tempo em que a fala acontece, a leitura também acontece: os ecos são infindáveis. É nesse sentido que o processo de interação organizada jamais obedece a uma ordem sequencial, porém a uma lógica de simultaneidade do evento comunicativo. Os *outros* se entrelaçam nas várias vozes.

No contexto dos estudos linguísticos, a inserção do papel do sujeito que usa a língua é profundamente relevante. O sujeito passa a ser um utilizador do instrumento língua para ser parte do corpo vivo que é a linguagem. O sujeito é enunciador e, enquanto tal, ele é ativo, ele tem um papel indiscutível na efetivação da interação social. Não há a possibilidade de discutir a noção de linguagem sem pensar no seu uso por meio de um sujeito social. Essa é a nova condição para os estudos da linguagem trazida pela filosofia bakhtiniana que, nesse contexto, confronta considerações das correntes do subjetivismo abstrato e do objetivismo concreto. Nesse sentido, é impossível pensarmos nos escritos do Círculo e seus membros sem pensá-lo, também, como um conjunto de sujeitos que respondem às condições contextuais de seu próprio tempo.

A discussão sobre esse caminho percorrido a partir dos estudos bakhtinianos nos é imprescindível para o objetivo ao qual nos propomos neste trabalho, pois o objeto de estudo sobre o qual nos debruçamos, que são os comentários coletados do *Youtube*, é um conjunto de enunciações. Para pensar na própria dinâmica e no fluxo comunicativo na seção de comentários on-line, pensamos em um modelo de interação dialógico com características de simultaneidade. A princípio, cabe-nos lembrar da configuração da seção de comentários no *Youtube*. O *layout* da página é o conjunto de características físicas que configura o espaço em que o sujeito se coloca discursivamente no embate. Os elementos físicos que dão “cara” à página do *Youtube* são profundamente relevantes para pensar na questão do enunciado. Em todo o processo de interação organizada, os elementos que configuram a situação da interação são importantes pois são aspectos contextuais, que refletem e refratam o ato do sujeito. A importância do espaço físico e suas características relaciona-se às referências materialistas na literatura bakhtiniana.

Para pensarmos no funcionamento do diálogo na seção de comentários do *Youtube*, iniciemos com a descrição da página de visualização do *Youtube*. Temos duas possibilidades de visualização: o site *Youtube*<sup>22</sup> e, também, o aplicativo *Youtube*. Começaremos pela

---

<sup>22</sup> Link de acesso: <<https://www.youtube.com/>>

descrição do *layout* desses dois espaços para, posteriormente, discutirmos como a estrutura e o funcionamento da plataforma se relacionam com o ato enunciativo do sujeito.

No site, a página de visualização de vídeo apresenta o ícone do *Youtube* no topo esquerdo e, em frente, o espaço para a busca de vídeos. Abaixo, aparece a tela do vídeo, o título e o número de visualizações, os ícones de *like* e *dislike*, e de compartilhamento. (Figura 7). Depois, há o nome do canal, a data e a descrição do vídeo com detalhamentos sobre o vídeo e sua categoria, que, no caso, é *Filmes e desenhos*.



Figura 7- O vídeo no Youtube

Abaixo da tela, há a descrição do número de comentários, a barra para publicação de comentário e a seção de comentários (Figuras 7 e 8). Essa seção, que é o espaço em que é recolhido o *corpus*, apresenta comentários feitos pelos usuários do *Youtube*, que podem ser respondidos continuamente por outros internautas. Além de respostas, o comentário pode ter *likes* e *dislikes* (Figuras 8). As respostas aos comentários podem ter, também, *likes* e *dislikes*. Logo em seguida, após a descrição do vídeo, aparece a seção de comentários. Como visto anteriormente, para que o internauta possa publicar um comentário, é necessário que ele esteja logado em sua conta na plataforma *Youtube*. Esse fator caracteriza esse espaço, já que limita o

acesso à palavra. Nem todo sujeito pode ter o direito de comentar o vídeo na plataforma e discutir sua opinião sobre a narrativa com demais internautas, mas apenas aqueles que tenham uma conta ativa. Temos, portanto um filtro que dá dicas sobre o enunciador: se ele enuncia naquele espaço, ele tem uma conta do *Youtube* e acesso à internet. A própria barra para escrever um comentário tem como descrição “Adicionar um comentário público”. Portanto, o sujeito que se propõe a comentar assume, nesse local, um posicionamento social específico que se relaciona com as condições que contextualizam essa situação de fala.

The image shows a screenshot of a YouTube video page. At the top, the YouTube logo and a search bar are visible. The video title is "Cinquenta Tons de Liberdade - Trailer 1" with 5,563,125 views. The channel is "Universal Pictures Brasil", published on Nov 6, 2017, with 919,000 subscribers. The video description includes the text "Cinquenta Tons de Liberdade - Fevereiro de 2018 nos cinemas." and a Facebook link. Below the video, there are 3,204 comments. A specific comment from a user named "Ana" is highlighted, dated "1 ano atrás (editado)". The comment text is: "Ana: 'Pare de falar com meu marido como se eu não estivesse aqui...'. Arquiteta Rapariga: 'Ana...'. Ana: 'Pode me chamar de Sra.Grey' AH EU ESPEREI POR ESSE MOMENTO". The comment has 395 likes and a "RESPONDER" button.

Figura 8- Dados do vídeo no Youtube

A palavra publicada na internet pode jamais ser apagada ou esquecida. O fluxo de pessoas que leem os comentários publicados ou tiram *prints* e enviam para outras pessoas é intenso. Ao assumir escrever um “comentário público”, o sujeito assume que suas palavras podem jamais ser apagadas ou esquecidas e, por conseguinte, ele também assume que sua fala será acessada e respondida por leitores não presumidos. Essas características inerentes à seção de comentários a confirmam como uma arena de valores ideológicos, em que as várias vozes

se embatem e assumem posturas específicas para esse processo de interação. Os comentários são, em sua natureza, uma modalidade de respostas à trilogia. Existem múltiplas possibilidades de respostas além do comentário no *Youtube*, como o diálogo presencial com amigos, publicações em *fandoms* no *Facebook*, publicações no *Twitter*, *Tumblr* e demais redes sociais.

O sujeito se faz passível de possíveis respostas das mais variadas naturezas: concordância, confronto, agressividade, desafio, ironia, desprezo, entre outras. A plataforma, como local público, pode ser acessada por qualquer internauta que abra o site e portanto, além das respostas escritas na própria seção de comentários, existem, também, as possíveis respostas que não serão publicadas na seção de comentários: ao acessar a plataforma, o internauta pode ler um determinado comentário e responder a ele sem se manifestar na própria seção: ele pode tirar *print* e enviar a amigos, criar um meme com o comentário ou rir do enunciatador. É nesse sentido, que o senso de responsabilidade do sujeito que se coloca na rede tem um peso ideológico diferenciado. Pela ótica da teoria bakhtiniana, há de se pensar sempre nessa atuação discursiva como um dos elementos que configuram a enunciação. Os fatores que dão forma e tom à situação em que o sujeito enuncia são, diretamente, os fatores que configuram a interação discursiva. Essa é uma grande relevância da própria proposta bakhtiniana nos estudos linguísticos. O comentário publicado no site não é uma enunciação individual. Como unidade comunicativa, o comentário é uma construção discursiva dialógica: é o produto da relação entre o eu e o outro, no amálgamo dessa relação entre dois sujeitos e as circunstâncias materiais que contextualizam esse acontecimento.

O objeto privilegiado de Bakhtin se encontra entre os dois: a enunciação humana como o produto da interação da *língua* e o contexto do enunciado – um contexto que pertence à história. Contrário ao posicionamento tanto de linguistas e estudiosos da estilística, o enunciado nunca é individual ou infinitamente variável e, como tal, de uma forma além do que se sabe, ele pode, e deve, se tornar o objeto de interesse de uma nova ciência da linguagem que Bakhtin chama de Translinguística. A dicotomia estéril entre forma e conteúdo pode superar nesse sentido e a análise formal das ideologias, ser iniciada. (TODOROV, 1984, p. ix – x, grifos do autor)<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Versão original: Bakhtin's privileged object lies between the two: human utterance as the product of the interaction of *langue* and the context of the utterance – a context that belongs to history. Contrary to the beliefs of both linguists and stylisticians, utterance is neither individual nor infinitely variable and, as such, somehow beyond knowing; it can, and indeed must, become the object of inquiry of a new science of language that Bakhtin will call Translinguistics. The sterile dichotomy of form and content can be overcome in this way, and formal analysis of ideologies can begin. (TODOROV, 1984, p. ix – x)

Portanto, o contexto do enunciado, no caso a que aqui nos referimos, as características temporais que contextualizam o enunciado interferem no ato enunciativo do sujeito, já que ele assume posturas específicas para cada situação comunicativa. No caso do *Youtube*, cada detalhe que configura esse espaço de fala é um aspecto que configura o próprio enunciado.

Pensando nesse espaço de fala, convém pensarmos nas diferenças existentes entre a página do *Youtube* no site e seu *layout* no aplicativo. No site, como mostra a Figura 9, a seção de comentários aparece logo em seguida à tela do vídeo e de seus detalhamentos:



Figura 9- O site do Youtube I

Os comentários são identificados com uma foto de perfil do usuário, o nome de perfil do usuário e o momento em que foi feita a publicação. Abaixo do texto escrito, há a opção para que demais usuários deem *like* ou *dislike* naquele comentário. A quantidade de respostas aos comentários aparece abaixo. Para visualizá-las, é necessário clicar na descrição “ver respostas” e então todas as respostas aparecem na tela. Essa dinâmica de comentário principal e suas respectivas respostas divide a seção de comentários em vários diálogos separados, em que as pessoas se organizam em conversas paralelas. Nas respostas, é possível marcar o nome de um usuário que tenha comentado anteriormente como uma forma de chamar o outro para uma conversa, direcionando a resposta a esse indivíduo, além de que também é possível responder às respostas. Cada resposta também tem a opção de “responder”, *like* e *dislike*.

O funcionamento da plataforma sugere ao usuário que ele utilize esse caminho ao se posicionar nesse local. O sujeito precisa escolher se publica um comentário inicial, se responde a um comentário principal ou, ainda, se responde a uma resposta, além das opções de *like* e *dislike* em cada uma das opções anteriores. Esse formato da plataforma direciona o usuário a se posicionar nesse espaço de forma específica, condizente com a arquitetura da situação.

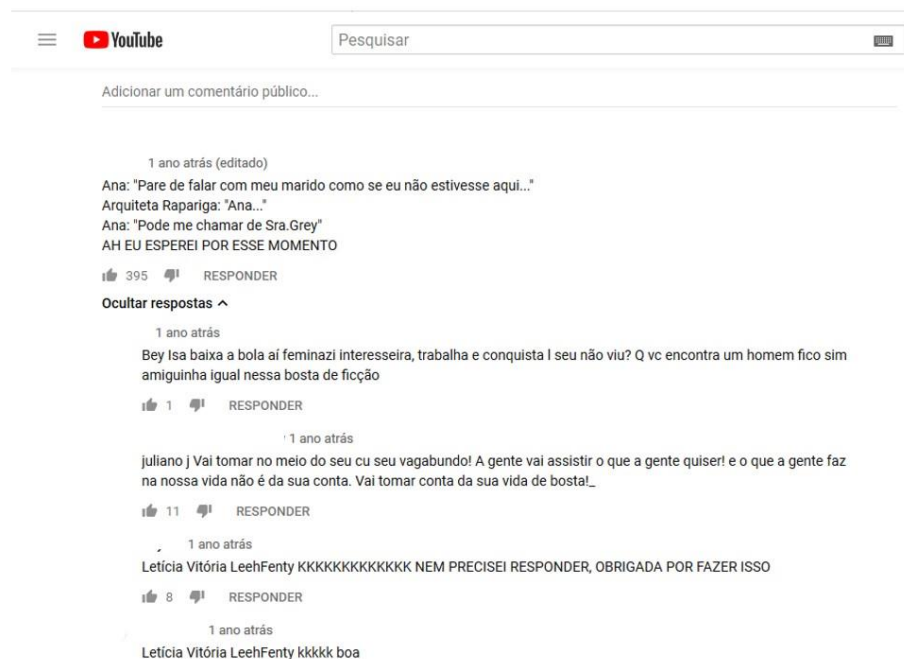


Figura 10- O site do Youtube II

Cabe-nos discutir as diferenças estruturais verificadas entre o site do *Youtube* e o aplicativo, já que se trata de uma mesma plataforma com duas possibilidades de acesso diferenciadas que, por sua vez, oferecem experiências diferentes ao usuário. No caso do aplicativo, a seção de comentários tem um papel secundário na estrutura da página. A tela do vídeo aparece no topo, seguida do nome do vídeo, detalhes sobre o número de visualizações, ícones para *likes* e *dislikes*, compartilhamento e para adição do vídeo em *playlist* (Figura 11). No espaço abaixo, há a descrição do canal e, em seguida, a propaganda do filme no *Youtube*. Abaixo, a lista de vídeos sugeridos pelo *Youtube* (Figura 12) e apenas ao final dos vídeos sugeridos, há a seção de comentários (Figura 12 e 13).





*Figura 11- Página do trailer de Cinquenta Tons de Liberdade no aplicativo I*

No que se refere à estrutura, o site do *Youtube* coloca a seção de comentários em maior evidência, em comparação ao aplicativo. As diferenças na arquitetura desses dois formatos interessa-nos no que concerne às suas condições de utilização. Infelizmente, em nossa análise não é possível identificarmos em quais formatos os internautas acessaram a plataforma quando publicaram seus comentários, já que tais dados não são disponibilizados. A diferença entre tais estruturas oferece, no entanto, experiências diferentes ao internauta. Se no site ele logo se depara com os comentários e a barra para publicação aparece logo abaixo da tela, no aplicativo é necessário abaixar toda a página para acessar a seção de comentários e publicar seu comentário.

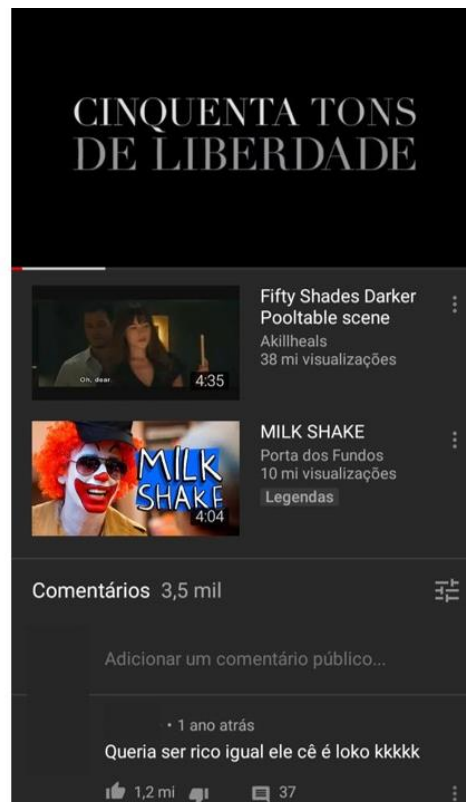


Figura 12- Página do trailer de *Cinquenta Tons de Liberdade* no aplicativo II

A ambivalência desse processo de interação nos leva a refletir sobre o próprio ato enunciativo e o não-álibi do sujeito enquanto ser social. Ao mesmo tempo em que o sujeito tem certas limitações para a utilização da plataforma, ele tem acesso a abrangentes possibilidades de fala. A divisão espacial, em que o sujeito deve, obrigatoriamente, escrever um comentário principal e estar aberto aos demais internautas que podem ali respondê-lo, ou, também, a opção de responder a outros comentários, as opções de *like* ou *dislike*, que podem não ser suficientes para manifestar a opinião do sujeito, são limitações que forçam o sujeito a se adequar a essas possibilidades enunciativas. Por outro lado, a plataforma oferece ao sujeito um espaço de discussão de extensa amplitude. A grande abrangência da plataforma é um aspecto de extrema relevância, já que a fala ali publicada pode ser acessada de qualquer local do mundo, por sujeitos de origens completamente diversificadas. Nesse sentido, o sujeito assume um papel de grande responsabilidade, já que nessa determinada condição enunciativa, ele fala para o mundo. Tendo em vista a diversidade dos sujeitos que acessam a plataforma, muitos dos que ali se manifestam são indivíduos que não possuem condição social de destaque, ou papel social que os coloque em uma situação de grande influência. No entanto, ao seção de comentários do *Youtube* oferece essa experiência a todos os sujeitos. Nesse

espaço de fala específico, a voz desse sujeito tem destaque: ela pode ser acessada no mundo todo e compreendida por todo falante/ leitor do português brasileiro.

Temos, nesse aspecto, um sujeito que se manifesta em diversas facetas e que, na situação discursiva possibilitada pelo *Youtube*, assume um papel de destaque: ali, o que esse sujeito fala jamais é apagado ou esquecido, ele é respondido por demais internautas e sua opinião é relevante a ponto de outros usuários da plataforma o responderem, darem *like* ou *dislike* à sua fala. Aí, vemos a própria noção de hierarquia e os valores ideológicos que perpassam o posicionamento do sujeito que, ao falar nesse exato local, assume um papel de importância que em outros locais de sua vida, não existe. A possibilidade de ter voz, expor sua opinião e de falar e ser respondido são garantidas nessa situação. A postura do sujeito é condicionada de acordo com essa situação enunciativa.

Não obstante, vemos que a análise da situação comunicativa no que concerne ao enunciado nos direciona rapidamente à discussão sobre o papel do sujeito no uso da linguagem. Todos os aspectos da estrutura da seção de comentários levam a refletir sobre o posicionamento do sujeito e seu ato responsável. A escolha em publicar sua fala na seção de comentários é carregada de valorações socioideológicas, que configuram seu ato enunciativo. Ao assumir colocar-se nesse espaço, o sujeito toma uma postura de não-álibi de seu ato, e responde responsabilmente a esse local de atuação discursiva. No caso da plataforma *Youtube*, a identidade do sujeito é um aspecto de relevância para nossa análise. A estrutura da rede social, como vimos, possibilita que o sujeito assuma diferentes personalidades nesse espaço. Não lidamos, portanto, com um sujeito de carne e osso, mas sim, com perfis on-line.

A noção de perfil on-line merece nossa atenção, já que se trata de uma nova categoria de sujeito. O perfil on-line funciona como uma identidade virtual assumida pelos internautas nas redes sociais. Na rede, o sujeito pode usar um nome de perfil falso, fotos de outras pessoas ou objetos e colocar-se discursivamente com uma máscara que não revela sua real faceta. Há, dentre os casos visualizados na coleta de *corpus*, as possibilidades de perfis com nomes de mulheres, perfis com nomes de homens e perfis que denominamos como “gênero neutro”, pois não manifestam nenhuma característica de gênero. Cada um desses perfis possui uma construção arquitetônica. A escolha da foto, do nome e o conjunto resultante dessa combinação configuram a identidade virtual desse sujeito, e é a essa identidade que nos referimos quando falamos do sujeito que comenta na seção de comentários.



Figura 13- Comentários

Além de posicionar-se em um contexto enunciativo de fala específico, que implica as condições estruturais analisadas anteriormente, há, também, a questão da máscara que o sujeito assume para posicionar-se nesse espaço. Essa circunstância comunicativa é totalmente diferente de um diálogo presencial ou uma ligação telefônica, por exemplo. Neste caso, o sujeito tem a opção de falar sem colocar em jogo sua real identidade. O uso de perfis que não mostram a real identidade do sujeito altera completamente a forma como o sujeito se posiciona na situação comunicativa, visto que, sem ter sua identidade em jogo, ele não precisa arcar com determinadas consequências. O sujeito pode ser um funcionário que trabalha de terno e gravata e mantém uma postura polida e agir socialmente de acordo com esse papel social ocupado e, ao mesmo tempo, pode utilizar um perfil no *Youtube* e publicar comentários agressivos, machistas e homofóbicos, já que essas duas identidades podem não se cruzar. A forma como o sujeito responde à situação muda.

Pensar no funcionamento da plataforma é pensar na situação de uso da língua. Essas condições têm peso direto sobre a forma como o sujeito se coloca discursivamente nesse processo de interação, já que os valores que transparecem na fala dialogam com o contexto axiológico do acontecimento comunicativo.

A seção de comentários apresenta, portanto, a estrutura de um diálogo dividido em comentários e respostas aos comentários. Outro aspecto da seção é o seu funcionamento na rede. Os comentários podem ser feitos apenas por pessoas que tenham perfil ativo no *Youtube*. Portanto, para postar um comentário, responder a um comentário, dar *like* ou *dislike*, o internauta precisa estar logado em sua conta *Youtube*. Todos os comentários e respostas são públicos, portanto todas as pessoas que acessam o site têm acesso a todos os comentários. O fato de os comentários serem públicos, de acesso a qualquer usuário da internet que acesse o *Youtube*, e, também, o fato de apenas usuários poderem postar comentários, são aspectos que determinam a postura dos sujeitos envolvidos nessa situação comunicativa.

Os comentários podem dialogar entre si diretamente, assim como as respostas aos comentários, também. No geral, os indivíduos escolhem responder aos comentários nessa função do site, ao invés de criar um novo comentário. O sujeito, como enunciador, se coloca discursivamente por meio da publicação de um comentário. O comentário é o ato enunciativo desse sujeito que responde à trilogia. O comentário escrito é o enunciado, é a unidade concreta da interação. Enquanto enunciação, o comentário do sujeito apresenta heteroglossia: há várias vozes na voz que ali se inscreve. O enunciado, como ato dialógico, não é individual, porém social, sempre permeado por índices sociais de valores. Tais valores se relacionam com a situação de acontecimento da enunciação.

De fato, o ato discursivo, ou mais precisamente, seu produto- o enunciado, não pode, em nenhuma circunstância, ser considerado um fenômeno individual no sentido preciso do mundo e não pode ser explicado nos termos da condição psicológica ou psicofisiológica do falante. *O enunciado é um fenômeno social*. (DENTITH, 1995, p.125, tradução nossa)<sup>24</sup>

Desse modo, pensar nos comentários do *Youtube* é pensar no ato concreto da interação discursiva: todos os elementos físicos que dão forma e tom à interação são aspectos vivos que interferem diretamente no ato enunciativo. A própria arquitetônica do espaço da seção de

---

<sup>24</sup> In point of fact, the speech act or, more accurately, its product – the utterance, cannot under any circumstances be considered an individual phenomenon in the precise meaning of the word and cannot be explained in terms of the individual psychological or psychophysiological conditions of the speaker. *The utterance is a social phenomenon*. (DENTITH, 1995, p. 126)

comentários é elemento de valor nesse contexto. A forma como o sujeito se coloca discursivamente na situação do comentário do *Youtube* se relaciona à configuração dessa determinada situação.

### 2.3. IMAGEM DE GÊNERO E DIALOGIA: A CULTURA COMO PROCESSO

Neste tópico, discutimos a escolha por trabalhar com imagens de gênero ao invés de estereótipos (AMÂNCIO, 1992, 2001, 2003; OLIVEIRA, AMÂNCIO, 2002, 2006). Outro aspecto que será abordado neste momento, é o conceito de cultura. O conceito de cultura será desenvolvido com base na teoria do Círculo de Bakhtin e com os estudos de Jenkins (2015). Optamos por trabalhar com imagens de gênero e cultura no mesmo tópico pois essas duas noções dialogam, sendo que as imagens de gênero são formadas na e pela cultura.

Ao escolhermos como ponto de partida para nossas reflexões os escritos do Círculo de Bakhtin, adotamos um ponto de vista analítico dialógico que prioriza a natureza viva da fala dos sujeitos e as inferências culturais que demarcam essas falas. Olhamos para a fala de um indivíduo como um ato responsável e responsável, que reverbera índices valorativos oriundos de diferentes contextos enunciativos e que, de cada um desses locais diferentes, denota o posicionamento axiológico do enunciador.

Consideramos, por essa perspectiva, o sujeito como aquele que se constitui na alteridade, no diálogo infinito com outros sujeitos, pela linguagem. É por meio desta última que se regem as relações sociais entre sujeitos e que ocorrem as respostas às respostas, as respostas ao outro que, por sua vez, também responde a um outro que lhe é anterior ou futuro. É a partir da linguagem propriamente dita que nos apercebemos de nós mesmos como sujeitos sociais, construímos o mundo concreto, nos relacionamos com os outros de nossa espécie e com toda a matéria viva de nosso universo.

A importância de refletirmos sobre a linguagem ao pensarmos no sujeito concebido à luz do pensamento bakhtiniano se dá por ser estritamente por meio dela que o homem conhece o mundo e entra em contato com os valores sócio-ideológicos intrínsecos à vida cultural. As lutas de classe, as valorações axiológicas, o dito e o não dito e o todo imanente do mundo concreto, que é banhado de índices ideológicos, são acontecimentos que se dão na/pela linguagem. Nesse sentido, as valorações sociais e a cultura dependem absolutamente da linguagem. “Nenhuma cultura poderia realizar-se se a humanidade estivesse privada da

possibilidade de comunicação social, de que nossa linguagem é sua forma materializada.” (VOLOCHINOV, 2013 [1930], p. 144)

Tendo em vista que o sujeito se constitui socialmente no horizonte cultural da sociedade, sem a linguagem e a cultura não existiriam os embates ideológicos e a dialética das relações entre sujeitos que possibilitam que ele seja um ser social. O posicionamento axiológico dos sujeitos no mundo, que se constitui na alteridade, é banhado de índices valorativos imanentes à linguagem, que entram em conflito com vozes das super e infraestruturas.

Assim, a cultura, como elemento que se materializa nas relações, é construída historicamente, na cadeia de enunciados que se respondem infinitamente. Dentro do horizonte cultural da sociedade, conforme afirma a teoria do Círculo, o sujeito é sempre constituído no ato responsivo de seu outro, com quem ele estabelece uma relação de diálogo. Para Bubnova, essa condição se configura como a primogenitura do outro, já que o eu vem sempre posterior a incontáveis outros sujeitos e vozes que o antecedem.

[...] é um mundo em que, ao chegarmos, já se encontra povoado: os outros já estão nele; de modo que a primeira coisa fundacional que se pode dizer sobre si mesmo é *“eu também sou”*. O outro vai me receber, me nomear e definir mediante as primeiras palavras de saudação e de amor, inaugurar mediante estas palavras o sentido e meu corpo desde qual nasce minha “consciência” (relação mãe-filho). O outro não somente possui a primogenitura, mas também uma vantagem ontológica sobre mim: a do excedente de visão sobre minha pessoa. (BUBNOVA, 2016, p. 135, grifo do autor)

Assim, a condição de reconhecimento de mim mesmo parte do olhar do outro sobre mim. Por sua vez, essa constituição dialógica do sujeito é valorada, se dá a partir de seu posicionamento axiológico. A compreensão do sujeito sobre as respostas do outro e sobre si mesmo é um ato responsável perpassado por ideologias, por contradições sociais e pela singularidade particular de cada um. Quando enuncia, o sujeito reverbera em sua voz marcas de seu posicionamento axiológico. Em sua fala se fazem presentes, em diferentes níveis, vozes de outros sujeitos, conflitos ideológicos e embates sociais.

A ideologia se faz presente logo na alteridade, na relação que constitui os sujeitos, pois a reação do outro em relação a mim demonstra marcas do local em que se situa socialmente esse outro. O olhar dele sobre mim reverbera essa valoração que, ao ser respondida por mim, incorpora esses valores contradizendo-os, ratificando-os ou complementando-os. Nessa

direção, o horizonte cultural que permeia a relação entre os sujeitos é refratado por ideologias que são respondidas pelo sujeito por meio de seu ato. Ao falar, inevitavelmente ocorre uma resposta que incorpora em si marca de outras vozes e índices de valores contraditórios. A fala do sujeito baliza ideologias na interação com seu mundo exterior. Ainda que na enunciação não sejam explicitamente mencionados, os conflitos ideológicos são implícitos à fala do sujeito. As questões políticas, educacionais e financeiras que configuram o horizonte sociocultural do sujeito aparecem no diálogo cotidiano com o colega de trabalho, com o vizinho ou ainda na simples conversa com um desconhecido. As matrizes ideológicas que constituem o contexto cultural de determinada sociedade irrompem-se na fala, na relação do sujeito com aqueles outros que o constituem dialógica e dialeticamente.

Como elemento fundamentalmente social, a ideologia nasce e se faz viva nas relações contextuais e sociais entre objeto/ mundo da cultura e sujeito/ mundo da cultura. Dentro do universo essencialmente social que tange a existência dos sujeitos, os aspectos culturais da vida são construídos a partir de índices valorativos das diversas esferas da atividade humana. O conjunto de valorações imanente ao mundo humano e as relações que se constroem dentro desse mundo são índices de natureza ideológica, banhados de embates sociais. São essas valorações em embate que dão tom ao mundo, que caracterizam as relações entre sujeitos e que configuram as ideologias. Para o Círculo, a discussão sobre ideologia aparece vinculada ao conceito de signo, na discussão sobre signo ideológico. Este último, por sua vez, é uma defesa do signo como elemento socialmente volátil às condições sociais, políticas e culturais que o contextualizam. Todo material do mundo concreto que passe a refratar e refletir valorações é um signo ideológico, pois é indissociável de significações que ultrapassam sua existência física. Conforme afirma Volochínov (2013 [1928], p. 128), “Toda palavra é ideológica e toda aplicação da linguagem estão dotadas de uma modificação ideológica.”. Não há acontecimento neutro, não há fala sem carga ideológica, não há posicionamento social sem embate de ideologias, o valor social que a interação humana detém e os embates de valores que se alojam nos mínimos diálogos cotidianos ou nos grandes discursos políticos são ideológicos. A fala em si reverbera ideologias, pois, além de se situar socialmente no ato próprio do falar, é falada para alguém que valora essa enunciação. As ideologias são, inevitavelmente, material inerente a toda e qualquer relação humana. Os produtos das relações humanas são sempre fontes inesgotáveis de embates de ideologias e é na pluralidade conflituosa de valores que se embatem em um mesmo enunciado que se concretiza a cultura.



A fala carrega em si índices valorativos sobre os variados espectros da cultura humana. Dentre esses, os papéis sociais dos sujeitos são construídos cultural e historicamente, de acordo com as ideologias dominantes e também aquelas cotidianas, no embate entre as forças sociais. Nesse sentido, dentro do sistema hierárquico de administração social, os papéis construídos ao longo da história sofrem processos gradativos de cristalização. A cristalização das performances de gênero provém da prática condicionada socialmente, de modelos estilizados e continuamente repetidos em ciclos intermináveis que, na prática contínua e histórica, se sintetizam em imagens de identidade de gênero masculino e feminino.

Para Butler, a própria formulação de gênero implica aspectos modalizadores do corpo e do sujeito. O encaixe em sinalizadores “feminino” e “masculino” seria a tentativa de estabilização de performances de homens e mulheres que, por si só, se calca em um confronto entre ideologias. Nesse sentido, a imagem de identidade de gênero sobre a qual aqui discutimos trata dos diversos moldes criados culturalmente ao longo da história e cristalizados da sociedade, de acordo com os quais se desenvolvem os sujeitos mulheres e homens. “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser”. (BUTLER, 2015, pág. 69)

Essas imagens de gênero masculino e feminino se concretizam no amplo estrato social, por meio do ato enunciativo do sujeito, na cadeia interminável da interação discursiva. Na resposta, o sujeito se posiciona responsivamente diante das identidades de gênero masculino e feminino enraizadas na sociedade. Em sua voz ecoam outras vozes, que falam de outros lugares sociais e ressoam novos valores, novos posicionamentos. “Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de interação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo” (BAKHTIN, 2011, p. 297, grifo do autor)

Como visto anteriormente, ainda que o sujeito não materialize em sua fala determinados posicionamentos ideológicos, sua voz é incorporada de embates sociais amalgamados de ideologias. O sujeito pode não falar sobre as cristalizações de gênero abertamente, mas seu posicionamento axiológico no mundo denota essa condição. Nos comentários em redes sociais, que são o material sobre o qual nos debruçamos em nossa análise, se torna nítido o posicionamento axiológico do sujeito comentador que responde ao filme *Cinquenta Tons de Cinza* na plataforma *Youtube*. O comentário postado na rede social é

uma resposta aos vários outros que se fazem presentes em seu contexto de existência que, por sua vez, também suscitam novas respostas na própria plataforma e fora dela.

Quando o sujeito escreve seu comentário sobre o filme e a trilogia, ele retoma outras vozes e ideologias que falam sobre imagens de gênero. Ele fala sobre si mesmo e sobre o outro, além de serem reverberadas em sua voz referências ao seu próprio horizonte cultural. A própria trilogia, por sua vez, também é responsiva. A construção enunciativa das obras que a compõem – tanto os filmes, quanto os livros – e as imagens de gênero nela elaboradas são construções discursivas que atendem a uma demanda cultural. Essa demanda cultural emana da matriz ideológica da sociedade contemporânea e de outros momentos da história, em que o padrão patriarcal de administração social caracteriza as relações entre sujeitos.

As variadas nuances que singularizam as imagens de gênero são ideológicas. Elas respondem a máximas sociais e aos ideais culturais sobre homens e mulheres. Em *Cinquenta Tons de Cinza*, os personagens protagonistas são elaborados de acordo com valorações sociais de origem contraditória. A construção da personagem principal, Anastasia, corresponde a uma imagem de identidade de gênero feminino de mulher romantizada, que é materializada por meio de cenas em que a moça é apresentada como romântica, calada e discreta, enquanto Christian é apresentado como um homem imponente e autoritário. As características principais de ambos mostram uma polarização em que a mulher é mostrada como delicada e frágil e o homem, por outro lado, poderoso.

Essa polarização constitui um exemplo de imagem de gênero. A divisão entre características essencialmente femininas ou masculinas arraigada à cultura contemporânea, o modo como esses elementos são cristalizados na sociedade e os conjuntos de características daquilo que é compreendido socialmente como “feminino” ou “masculino” configuram a noção de imagem de gênero masculino e feminino. Por sua vez, a imagem de gênero não é apenas dicotômica entre “feminino” e “masculino”, já que dentro de cada um desses dois há infinitudes de vozes de “femininos” e “masculinos”. Existem diversas imagens de gênero feminino, já que dentro do próprio conceito de “feminino” há vozes que se contradizem, há ideologias em embates, assim como ocorre com o “masculino”.

Quando o filme materializa em seu casal protagonista as imagens de gênero feminino delicada e frágil e do masculino poderoso, ele responde, inevitavelmente, a um ideal social sobre o que é ser homem e mulher e provoca, por sua vez, novas réplicas. Por sua vez, a valoração dada às imagens de gênero materializadas em *Cinquenta tons* provém do ato

responsivo do público, daquele que assiste, lê ou mesmo daquele que não lê, não assiste e ainda assim se posiciona em relação às obras.

As imagens de gênero são, portanto, componentes sociais construídos na dialética das relações, nas respostas entre os diversos *eus* e *outros* dos mundos ético e da cultura. São axiologicamente valoradas pelos sujeitos e pelos discursos das super e infraestruturas.

Partindo das nuances ideológicas que atuam na configuração do horizonte ideológico de determinada sociedade, nos deparamos com as formações culturais. A cultura é elemento constituinte de cada sociedade, que toma forma a partir das relações entre os sujeitos nas diferentes esferas da atividade humana. A cultura é sempre variável. Não há sociedade que apresente uma cultura única identitária, que a representa absolutamente. Toda sociedade apresenta múltiplas facetas culturais, várias “caras”, que são, todas elas, diferentes representações das culturais locais. Essas diferenças sempre se manifestam de acordo com as esferas de atividade, que são os diferentes campos da atuação humana: a ciência, a arte, a política, a economia etc. Nessas esferas, existem diferentes nuances, diferentes relações, que geram as diferentes facetas dentro de um mesmo campo. Esse conceito pode ser ilustrado com o exemplo da arte. A arte é subdividida em várias categorias, tais quais a música, o teatro, o cinema, a pintura, a literatura etc. Dentro de cada uma dessas, existem nichos específicos, que têm características particulares, como os filmes sobre o nordeste brasileiro, filmes comédia-pastelão, filmes destinados ao público LGBTQIA+. Essas diferentes “caras” do cinema denotam que existem diferentes contextos de produção, circulação e recepção dos mesmos. Assim, os diferentes públicos que produzem e consomem essas produções artísticas, na relação produção-recepção, configuram diferentes manifestações culturais. Essas manifestações da cultura são, sempre, dialógicas, elas dependem de um outro. Sobre essa dialogicidade, afirma Paglione (2019) “Cultura para Bakhtin é fronteira, que não possui território interno próprio. Não há cultura por si só, afastada da interação, alheia a ela como algo abstrato, ao que corresponde uma visão materialista de cultura, fruto da influência marxista em seus estudos.” (p. 142).

As manifestações culturais se configuram de acordo com as ideologias inerentes a cada esfera de atividade. Não temos uma cultura brasileira única, mas múltiplas culturas que se formam no horizonte social de nossa sociedade. Cada uma dessas múltiplas formações se relaciona com o contexto social e o horizonte ideológico de cada esfera. Existem inúmeras manifestações dessa cultura, como as culturas regionais, que são, por sua vez, perpassadas por diferentes valorações ideológicas.

Não é possível pensarmos na cultura como uma identidade fechada, como características que determinam um povo. Ela é sempre plural e perpassada por diferentes ideologias. No caso das manifestações culturais regionais, quando pensamos nas diferentes regiões, há nelas particularidades maiores, que se relacionam com os grupos sociais dos quais fazem parte os sujeitos. Ainda que determinado indivíduo viva numa região de forte influência da fé católica, ele pode ser adepto de uma religião de matriz afrodescendente. Ele pode ser machista, feminista, ou homofóbico, por exemplo. Assim, quando pensamos no sujeito, não há como pensar nesse sujeito inserido em uma única cultura, visto que ele se situa em um lugar perpassado por vários índices valorativos, provenientes de diferentes culturas. A própria cultura, para Bakhtin, é “a unidade de uma cultura é uma unidade aberta” (2011, p. 364).

É nesse ponto que retornamos à proposição inicial de que não é possível pensarmos em estereótipos (AMÂNCIO, 2001, 2003; OLIVEIRA, AMÂNCIO, 2002, 2006) ao pensarmos em gênero feminino e masculino, pois o gênero também é uma formação que se dá culturalmente e, portanto, não em uma única cultura, mas na pluralidade de várias culturas. Há, portanto, a influência do posicionamento ideológico do sujeito. Se ele está dentro de uma esfera, não significa que ele incorpora, necessariamente, características emblemáticas dessa esfera. Nem todo brasileiro samba, nem todo nordestino é fã de Lampião. Essas associações se relacionam com estereótipos (Idem), que são imagens inflexíveis e que pouco abarcam da subjetividade do sujeito.

Quando optamos por utilizar *imagens de gênero* ao invés de falarmos de estereótipos, como esclarecemos na *Introdução*, fazemos essa escolha com base nos estudos de Amâncio (2001, 2003; OLIVEIRA, AMÂNCIO, 2002, 2006) sobre estereótipos. Para esses acadêmicos, a noção de estereótipo é ligada a conjuntos de características atribuídas a homens ou a mulheres, que são denominadas como estereótipo feminino ou estereótipo masculino. Para nosso olhar, que propõe analisar os comentários de uma perspectiva de diálogos e relações interativas, pensar em conjuntos de características fechados não seria coerente.

Além de tratar desses estereótipos, Amâncio (2001) também aborda certas discussões sobre hierarquia de características inerentes a estereótipos masculinos em relação a estereótipos femininos, considerada como uma assimetria entre características atribuídas aos homens e às mulheres, um ponto de vista que julgamos incoerente com nossa proposta e nos reforçou a adotar o termo *imagens de gênero*. Para Amâncio:

Quando se considera a assimetria nos estereótipos das categorias de sexo, entendendo-a apenas em termos de hierarquia avaliativa, esquecem-se dois aspectos importantes: o facto de que também existem traços positivos no estereótipo feminino e o facto de que são os atributos masculinos que servem de referência a ambos os sexos, por se confundirem com o significado de pessoa, enquanto que os do estereótipo feminino, servem apenas de referência às mulheres. Esta universalidade dos significados masculinos, distinta da especificidade dos femininos, repercute-se a outros níveis, como mostram os estudos que analisam os conteúdos das categorias de sexo, do ponto de vista da saliência informativa: a maior especificidade do estereótipo feminino torna a pertença à categoria mulher mais saliente, ao nível da recordação sobre os outros, e mais informativa, ao nível das interações (Hurtig e Pichevin, 1995 e Pichevin e Hurtig, 1996). (2001, p. 18)

Essa ideia da assimetria é trabalhada ao longo dos estudos de Amâncio (1992, 2001, 2003; OLIVEIRA, AMÂNCIO, 2002, 2006). Em um de seus estudos, intitulado *As assimetrias nas representações de gênero* (1992), é realizada uma pesquisa com homens e mulheres, num total de 188 indivíduos entre 20 e 45 anos de idade. A pesquisa consiste em que cada participante descrevesse a si próprio, a uma outra pessoa do mesmo sexo e a uma pessoa do sexo oposto com o uso de um adjetivo. Sobre os resultados, a estudiosa afirma que “(...) confirma a associação dos traços de instrumentalidade e dominância aos estímulos masculinos e a associação dos traços de submissão e expressividade aos estímulos femininos” (Ibidem, p. 13), já que os dados avaliados indicavam estereótipos de masculinidade relacionados a adjetivos como audacioso, dominador, rígido, entre outros e os estereótipos de feminilidade, relacionados a qualificações como carinhosa, maternal, frágil, dentre outros (Figura 14).

O *Quadro 1* (Figura 14) indica o resultado da pesquisa e mostra os adjetivos mais usados pelos participantes, com as letras M e F sinalizando se as qualificações são estereótipos masculinos ou femininos.

Na conclusão, a psicóloga finaliza que:

A especificidade da pessoa feminina socialmente representada surge, desde logo, na presença do traço ‘feminina’ no estereótipo feminino. A especificidade da pessoa feminina é ainda revelada pela atribuição que lhe é feita de uma função social. A representação do feminino define um ser contextualizado no espaço privado e da família e dos sentimentos, enquanto que o masculino é universal. (...) A nossa investigação mostra, precisamente, que as representações sobre homens e mulheres categorizam e distinguem os dois grupos de uma forma que justifica e legitima a natureza assimétrica da relação entre eles. (Ibidem, p. 19 – 20)

Quadro 1  
OS ESTEREÓTIPOS SEXUAIS

Afectuosa	F +	Feminina	F
Ambicioso	M	Forte	M +
Audacioso	M +	Frágil	F
Autoritário	M	Independente	M +
Aventureiro	M	Machista	M
Bonita	F +	Maternal	F
Carinhosa	F +	Meiga	F +
Corajoso	M +	Paternalista	M
Dependente	F -	Rígido	M
Desinibido	M +	Romântica	F
Desorganizado	M -	Sensível	F +
Dominador	M -	Sentimental	F
Elegante	F +	Sério	M +
Emotiva	F	Submissa	F -
Empreendedor	M +	Superior	M
		Viril	M

Figura 14- Quadro 1 de *As assimetrias nas representações de gênero* (AMÂNCIO, 1992, p. 14)

Embora alguns dos adjetivos encontrados no *Quadro 1* tenham sido usados por nós na análise dos comentários, o modo como os estudos de Amâncio (1992, 2001, 2003; OLIVEIRA, AMÂNCIO, 2002, 2006) separam e diferenciam cada termo não é coerente com nosso propósito de pesquisa, já que analisamos nosso *corpus* com vistas a pensar nas relações que as qualidades de cada sujeito estabelecem entre si. Quando pensamos, em nossas análises, em termos similares a estes (Figura 14), sempre temos como foco pensar na constituição do sujeito que enuncia valores desse tipo em sua fala, pensar no diálogo entre a enunciação do sujeito e o contexto cultural em que se insere e, também, pensar na situação específica de sua fala, refletindo sobre o enunciado ao qual ele responde e nas repostas que ele suscita.

O trabalho com os estereótipos, como percebemos nos escrito de Amâncio (Ibidem) exige que foquemos em qualidades individuais e separadas sobre o homem ou sobre a mulher. Desse ponto de vista, o homem é audacioso, dominador ou rígido, por exemplo, sendo que essas qualificações são atribuídas como *prontas* ou, em outras palavras, como *fechadas*. O adjetivo audacioso é, dessa perspectiva, um estereótipo, o adjetivo dominador, outro estereótipo, e assim, continuamente, sendo que cada estereótipo é como uma caixa fechada, pronta. Não há reformulação desses estereótipos. O sujeito pode se encaixar em mais de uma qualidade/ estereótipo, mas, ainda assim, cada uma das qualidade é *fechada* e não permite o movimento de diálogo e renovação característico do olhar bakhtiniano.

Nossa perspectiva é outra. Para nós, ao invés de pensarmos em estereótipos individuais, tabelados em quadros, defendemos o ponto de vista de que as qualificações atribuídas a um determinado sujeito jamais são *prontas* ou *fechadas*. Essas qualidades de cada sujeito são vivas, reformuladas a cada fala, em constante reconstrução, já que cada ato do sujeito é único e irrepetível. Portanto, trabalhamos com imagens de gênero, sempre pensando nas possibilidades dialógicas de reconstrução dessas imagens, de acordo com os horizontes culturais e com a subjetividade de cada sujeito.

A própria proposta de trabalhar com o gênero primário dos comentários do *Youtube*, demonstra que nosso trabalho se volta à compreensão do horizonte cultural (BAKHTIN, 2011) que aqui estudamos. Isso pois, para Bakhtin,

Os gêneros têm um significado particularmente importante. Ao longo de séculos de sua vida, os gêneros (da literatura e do discurso) acumulam formas de visão e assimilação de determinados aspectos do mundo. (...) O próprio autor e os seus contemporâneos veem, conscientizam e avaliam antes de tudo, aquilo que está mais próximo do dia de hoje. O autor é um *prisioneiro* de sua época, de sua atualidade. (Ibidem, p. 364, grifo nosso)

Como visto, para o filósofo, o gênero discursivo, seja qual for, cumpre um papel social dentro do contexto cultural de sua produção. Isso ocorre pois qualquer enunciado é respondente e, portanto, responde a condições específicas. Os comentários com os quais trabalhamos também exercem esse papel. Isso pois, cada um deles, como pode-se notar em nossas análises, respondem às manifestações culturais que o contextualizam, sejam elas a nuance patriarcal da cultura, a nuance feminista e as imagens de gênero que ressoam nas vozes dos sujeitos e na cultura da convergência (JENKINS, 2015), que contextualiza essas enunciações on-line. Quando o termo *prisioneiros* é trazido por Bakhtin (Ibidem), não devemos compreendê-lo pelo sentido pejorativo, mas no sentido de que o autor cumpre com papéis irrevogáveis de seu tempo quando enuncia, e tais papéis se relacionam a todas as questões organizadas em um grande tempo da cultura (BAKHTIN, 2011).

O próprio conceito de grande tempo se faz relevante para nossa compreensão sobre a cultura, já que, para esse estudioso, esse é o conjunto de manifestações sociais de cada momento histórico e de cada sujeito nesses momentos que caracteriza a cultura:

Cada unidade dessa natureza (por exemplo, a Antiguidade), a despeito de toda a sua singularidade, integra o processo único (embora não linear) de formação da cultura da humanidade. Em cada cultura do passado estão sedimentadas as imensas

possibilidades semânticas, que ficaram à margem das descobertas, não foram conscientizadas nem utilizadas ao longo de toda a vida histórica de uma dada cultura. A própria Antiguidade desconhecia aquela Antiguidade que hoje conhecemos. Na escola havia uma brincadeira: os gregos antigos desconheciam o mais importante sobre si mesmos, não sabiam que eram gregos *antigos*, e assim nunca se chamaram. Entretanto, essa distância no tempo, que transformou os gregos em gregos *antigos*, tinha realmente um imenso significado transformador: era plena de descobertas, na própria Antiguidade, de novos valores *semânticos* que os gregos efetivamente desconheciam, ainda que o criassem. (Ibidem, grifos do autor)

É olhando para o conjunto de manifestações em determinado período temporal – o grande tempo - que compreendemos a cultura. Bakhtin realça, no excerto acima, que a própria compreensão da cultura é dialógica, já que o olhar do outro é fundamental para a compreensão de quem somos. Isso porque é por meio do olhar exotópico que conseguimos contemplar a plenitude do universo alheio e, portanto, sua cultura:

No campo da cultura, a distância é a alavanca mais poderosa da compreensão. A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda a sua plenitude, porque virão outras culturas que a verão e a compreenderão ainda mais) aos olhos de *outra* cultura. Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento unilateral desses sentidos, dessa cultura. (Ibidem, grifos do autor)

Fica evidente, ao longo das leituras bakhtinianas sobre a cultura, que ela é, para o Círculo, um fenômeno social e vivo, de essência dialógica. Nela, nada é acabado ou finalizado. Há sempre o olhar do outro e a palavra do outro. Hoje, com no mundo pós internet, as possibilidades desse diálogo são ainda maiores, pois há inúmeros canais que ligam sujeitos e possibilitam novos diálogos. Essa compreensão da cultura nos faz retornar a Jenkins e à noção de cultura participativa:

A expressão *cultura participativa* contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação. Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo. (2015, p. 33, grifo nosso)

Enquanto Bakhtin (2011) aponta, no início do século XX, sobre a indispensabilidade do olhar e da distância do outro para a compreensão de uma dada cultura, Jenkins (2015) afirma, um século depois, que nesse mundo das novas mídias, é cada vez mais presente, mais incentivada e mais necessária, a participação dos sujeitos no universo da cultura. Para ele, esse quadro se configura como uma cultura participativa, no qual o sujeito produtor e o sujeito



consumidor têm um papel de criação e de interação proporcionais. Desse modo, a partir dos olhos desses filósofos, entendemos a cultura como um fenômeno social em constante construção e re-construção, que depende essencialmente das relações entre os sujeitos.

Propomos, portanto, nesta pesquisa, um olhar sobre a cultura que a vê como elemento plural dentro de uma sociedade, que é constituída a partir dos sujeitos, na alteridade. E é desse ponto de vista sobre a cultura que se tornou caro para nós abandonar a ideia de estereótipo (AMÂNCIO, 1992, 2001, 2003; OLIVEIRA, AMÂNCIO, 2002, 2006)) e pensar em imagem de gênero. O trabalho com as resposta demonstra, portanto, como os sujeitos, em seus atos enunciativos, reverberam valorações ideológicas e, ao mesmo tempo que as enunciações incorporam valorações, elas também configuram espaços culturais. As falas não são apenas perpassadas por nuances culturais, mas quando fala, o conjunto de ideologias que se embatem na voz do sujeito também configura uma nuance da cultura. Nas vozes, os embates nunca se terminam, eles renovam e geram novas nuances.

### 3. Romance sentimental e cultura

Neste capítulo, é feita a discussão sobre o papel dos romances eróticos na vida das mulheres ao longo do tempo. De acordo com os princípios teóricos anteriormente discutidos, mostra-se necessário que percorramos a história do material de nossa análise para a compreensão do horizonte histórico-social que contextualiza a existência das respostas à trilogia *Cinquenta Tons*, nosso *corpus*.

Nesse sentido, para compreendermos as respostas à trilogia *Cinquenta Tons*, é necessário, antes, olharmos para a própria trilogia que, por sua vez, também precisa ser compreendida a partir dos demais enunciados aos quais ela responde. Em síntese, nosso trabalho de compreensão desses enunciados é um trabalho de diálogos, no qual pensamos na constituição histórica do romance sentimental. A análise aqui realizada é indispensável para que consigamos atingir nosso objetivo de pesquisa, que é a análise das imagens de gênero feminino e masculino na voz dos sujeitos que respondem à trilogia *Cinquenta Tons*, com vistas também nos embates ideológicos que se fazem presentes nessas enunciações.

A trilogia *Cinquenta Tons* é uma obra que herda os traços fundamentais dos romances sentimentais<sup>25</sup>. O primeiro livro da série nasceu no Reino Unido em meados de 2011, inserido no contexto da cultura popular e da literatura de massa, sobre o qual discutimos mais profundamente no tópico 3.1. *O romance sentimental na literatura: Do Reino Unido ao Brasil*. No entanto, antes de publicar o primeiro livro da série pela editora inglesa Vintage Books, Erika Leonard James, a autora dos livros, publicou uma *fanfic* de *Crepúsculo*, que tinha como título *Master of the Universe*, ou MotU. O enredo de MotU é a ideia central do enredo de *Cinquenta Tons de Cinza*.

A popularidade de *Crepúsculo* colocou a narrativa na lista de *best-sellers* e o levou às telas do cinema. No entanto, *Crepúsculo* não é um enunciado adâmico (BAKHTIN, 2011), de onde teria sido exclusivamente originada a ideia de *Cinquenta Tons de Cinza*, primeiro romance da trilogia. *Crepúsculo* representa um ponto de diálogo que coloca em embate a trilogia *Cinquenta Tons* e os enunciados que a precedem, já que “Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2011, p. 272). A saga *Crepúsculo* retoma vozes sociais e o horizonte ideológico que embasam outros enunciados, e é sobre esses “outros enunciados” ou enunciados-outros, que discutimos neste capítulo.

---

<sup>25</sup> Em inglês, comumente conhecidos como *paperback romance*.

Uma outra grande questão a ser trabalhada neste capítulo é a diferença de conteúdo e tom das materialidades filme e livro. Como a arquitetônica das obras, conteúdo, forma e estilo tomam nuances diferentes no gênero filme e no gênero romance e como a configuração dessas materialidades se relaciona com o público e ao uso a que se destina cada enunciado. Trataremos dessa questão já no primeiro tópico e voltaremos a ela novamente mais à frente, no tópico seguinte.

Deparamo-nos também com a questão do romance de massa e do romance popular, que são conceitos que teremos de mobilizar em nossa análise, visto que há uma discussão, que pode ser situada na área da literatura e da qual nos apropriamos aqui, sobre *Cinquenta Tons de Cinza* ser literatura de massa ou literatura popular. Para respondermos essas indagações, desenvolvemos os tópicos: 3.1. *O romance sentimental na literatura: Da Europa ao Brasil* e 3.2. *A trilogia no cinema*.

No primeiro tópico, 3.1. *O romance sentimental na literatura: Da Europa ao Brasil*, escolhemos discutir a relação do romance sentimental no Reino Unido com o contexto brasileiro, tendo em vista que é no território britânico que nascem as narrativas sentimentais Harlequin, populares do século XX. No Brasil, Os romances sentimentais ganham força na década de 1930 com a *Biblioteca das Moças*, com títulos importados da França e, na década de 1980, ganham espaço sob novas coleções, editados por novas editoras, como a Nova Cultural, que publica no Brasil as Júlias, Biancas e Sabrinhas, além d Editora Harlequin, que também dispunha de várias coleções de romances de banca. O tópico seguinte, 3.2. *A trilogia no cinema*, levamos a discussão do romance erótico para o contexto do cinema. Nesse espaço, pensamos como as narrativas eróticas foram introduzidas no cinema e a relação dessas narrativas com os enunciados cinematográficos da trilogia *Cinquenta Tons*.

Em ambos, pensamos na relação das obras trazidas à discussão em relação ao contexto histórico de produção, circulação com o contexto atual, em que nasce a trilogia *Cinquenta Tons*.

### 3.1. O ROMANCE SENTIMENTAL NA LITERATURA: DA EUROPA AO BRASIL

O estudo proposto nesta seção parte de leituras e material bibliográfico aos quais tivemos acesso na experiência do Doutorado Sanduíche na *Queen Mary University of London*. O período de estágio possibilitou o contato com textos de extrema importância para essa reflexão, visto que a publicação de romances de tom erótico começou a ser difundida pela

editora britânica Mills & Boon no final da década de 1960. Além disso, a própria trilogia *Cinquenta Tons* é uma obra britânica.

A expansão dessa literatura tanto no Reino Unido, quanto na América do Norte é um acontecimento que se relaciona diretamente com acontecimentos histórico-sociais que se passam no mundo. Essas obras são aqui entendidas como literatura de massa e pertencentes ao campo da cultura popular. Como produtos da cultura popular, os romances sentimentais dialogam, portanto, diretamente com o cenário sociocultural que contextualiza o surgimento desse subgênero literário. Dentre os aspectos marcantes desse momento da história, estão a revolução sexual e a pílula anticoncepcional, acontecimentos de um mundo ocidental que vivia um período de rompimento revolucionário de quebra com valores morais e institucionais tradicionais e conservadores. Para Thurston (1987), esse cenário de efervescência social e política foi o motivador da explosão dos romances eróticos para mulheres, que passam a ser publicados em quantidades cada vez maiores a partir da década de 1950.

Publicado em números cada vez maiores nos anos 1950 e 1960, os romances sentimentais floresceram durante a década de 1970 em um meio de **entretenimento de massa** que em 1985 representava cerca de 40% de todos os livros publicados nos Estados Unidos, com 20 milhões de leitores e quase meio bilhão de dólares em vendas anuais. Esses leitores – em sua maioria mulheres – dizem que usam ficção romântica para relaxamento e entretenimento, fantasia e fuga, e, em menor medida, informações. Certamente, a ficção fornece mais fantasia, escapes e entretenimento do que outros tipos de literatura, mas por que essas mulheres lêem ficção romântica em particular, e por que tanto disso? O palco estava montado para este fenômeno de publicação em grande parte pela união de quatro fenômenos sociopolíticos da década de 1960: o movimento dos direitos civis, o novo movimento de mulheres, a chamada revolução sexual e o debate nacional sobre a Guerra do Vietnã, tudo isso estimulou desafios generalizados à autoridade, instituições e valores tradicionais.

Foi uma época de impulso que produziu um clima social caracterizado por um senso de responsabilidade moral pelo bem-estar de todo ser humano na terra, de fato, pelo bem-estar ou pela própria terra. E a pedra angular desse código moral em desenvolvimento era a igualdade de oportunidades, que possibilitaria a autodeterminação para todos, seja negro ou branco, hispânico ou índio americano, rico ou pobre, capaz ou incapacitado, homem ou mulher – uma esperança que adquiriu forma concreta na legislação dos direitos civis e nos programas de formação profissional, bem-estar e proteção ao consumidor e ao meio ambiente dos anos sessenta e setenta. Também se refletiu nas mudanças que ocorreram nas convenções e nos pressupostos da fórmula do romance tradicional.

A pílula anticoncepcional, introduzida em 1960 e freqüentemente citada como a única provocadora da revolução sexual, revelou-se um instrumento de equalização do tipo mais fundamental, tornando-se tanto mecanismo quanto símbolo na luta pela igualdade social e sexual e, finalmente, igualdade política e econômica. Tomar a **Pílula**<sup>26</sup> era um ato privado que libertava as mulheres da possibilidade da gravidez indesejada e do controle de outras pessoas, e atraía a imaginação das mulheres de

<sup>26</sup> O texto original traz o termo em letra maiúscula, “*the Pill*” como uma forma de ênfase à importância da pílula anticoncepcional no contexto da revolução sexual na década de 1960.

uma maneira que nenhuma outra forma de controle de natalidade jamais fizera antes. (THUSTON, 1987, pp. 16-17, tradução nossa)<sup>27</sup>

Embora o estudo de Carol Thuston seja focado especificamente nos romances eróticos, lembramos que os romances eróticos para mulheres constituem uma subdivisão dos romances sentimentais – os *paperback romances*. As editoras mantêm edições temáticas, de linhas editoriais com temas específico, como romances de tom erótico e romances com menos conteúdo sexual, por exemplo. A *Harlequin Books* disponibiliza em seu *website* brasileiro<sup>28</sup> as coleções de romances de banca disponíveis no momento:

---

<sup>27</sup>No original: Published in slowly increasing numbers throughout the 1950s and 1960s, paperback romance novels blossomed during the 1970s into a mass entertainment medium that by 1985 accounted for about 40 percent of all mass market paperback books published in the United States, with twenty million readers and close to a half-billion dollars in annual sales. These mostly women readers say they use romantic fiction for relaxation and entertainment, fantasy and escape, and, to a lesser extent, information. Certainly, fiction provides more fantasy, escapes, and entertainment than other kinds of literature, but why do these women read romantic fiction in particular, and why so much of it?

The stage was set for this wunderkind of publishing largely by the coming together of four socio-political phenomena during the 1960s: the civil rights movement, the new women's movement, the so-called sexual revolution, and the national debate over the Vietnam War, all of which stimulated widespread challenges to traditional authority, institutions, and values. It was a time of foment that produced a social climate characterized by a sense of moral responsibility for the welfare of every human being on this earth, indeed, for the welfare of the earth itself. And the cornerstone of this developing moral code was equality of opportunity, which would make self-determination possible for everyone, whether black or white, Hispanic or American Indian, rich or poor, able or disable, male or female – a creed that was given concrete form in civil rights legislation and in the job training, welfare, and consumer and environmental protection programs of the sixties and seventies. It also was reflected in changes that took place in the conventions and assumptions of the traditional romance novel formula. The birth control pill, introduced in 1960 and frequently cited as the sole provocateur of the sexual revolution, turned out to be an instrument of equalization of the most fundamental kind, becoming both mechanism and symbol in the fight for social and sexual equality, and ultimately political and economic equality. Taking the Pill was a private act that freed women from the bondage of unwanted pregnancy and from control by others, and it caught the imagination of women in a way no other form of birth control had ever done before. (THUSTON, 1987, p. 16-17)

<sup>28</sup> Link de acesso ao site: <http://www.harpercollins.com.br/harlequin/>

**HARLEQUIN NAS BANCAS**

**HARLEQUIN**  
**Paixões**  
*Clássicas*

Homens fortes e obstinados. Mulheres determinadas e audaciosas. Com personagens marcantes e cenários glamourosos, os romances de Paixão encantam leitores há mais de uma década.

O DESTINO DE UM SHEIK | PAIXÕES CLÁSSICAS

SEDUÇÃO IMPLACÁVEL | PAIXÕES CLÁSSICAS

A REDENÇÃO DO SHEIK | PAIXÕES CLÁSSICAS 004

O CHAMADO DO DESEJO | PAIXÕES CLÁSSICAS 002

POSSUÍDA PELA PAIXÃO

**COMPRA ONLINE!**

Figura 15- Coleção Harlequin Paixões Clássicas

As coleções *Coleção Harlequin Paixões Clássicas*, *Coleção Harlequin Jessica*, *Harlequin Paixão*, *Harlequin Desejo* e *Harlequin Coleções* compõem o catálogo atual da Harlequin no Brasil. As capas apresentadas no catálogo seguem um padrão estilístico, sempre com um casal protagonista em poses afetuosas ou sensuais. A *Coleção Paixões Clássicas* apresenta os romances dessa linha a partir da descrição do padrão das personagens (Figura 15): “Homens fortes e obstinados. Mulheres determinadas e audaciosas. Com personagens marcantes e cenários glamourosos, os romances de *Paixão* encantam leitores há mais de uma década.” (HARPERCOLLINS, 2019, on-line, grifo nosso). Destacamos os substantivos ‘homens’, ‘mulheres’ e ‘cenários’ pois nos interessa analisar a adjetivação desses nomes e os valores ideológicos em embate nesse enunciado. Como falaremos mais adiante, os romances sentimentais trabalham enfaticamente com figuras femininas sensíveis e frágeis, homens fortes e poderosos e cenários de deslumbre e luxo, em uma fórmula que sempre constrói um enredo em que a mulher enriquece ao encontrar um homem riquíssimo e frio que se apaixona por ela. São esses os três elementos indispensáveis desse subgênero literário.

Interessa-nos pensar que, embora a descrição da *Coleção Paixões Clássicas* descreva as mulheres protagonistas como “determinadas e audaciosas”, as mulheres dessas narrativas não são determinadas e audaciosas em um sentido empoderado, mas, ao contrário, no que tange à sinopse dos romances, a determinação e a audácia dessas mulheres consiste em conseguir conquistar o homem-príncipe que lhes proporcionará a promoção social. Conforme

Ann Barr Snitow, “Eles reforçam a cultura predominante de que para mulheres, prazer é sinônimo de homem. (1983, p. 253, tradução nossa)”<sup>29</sup>

O “prazer” ao qual Snitow (1983) se refere, não deve ser entendido como sinônimo de desejo apenas, mas sim como o propósito de vida das mulheres. Em outras palavras, a autora aponta que essa literatura reforça que, para as mulheres, a única possibilidade de ascensão social, amor e felicidade, é o encontro com o príncipe. Os romances sentimentais não são meros produtos de uma literatura de massa e da indústria, mas são também um indicativo social, que reflete e refrata condições políticas e morais. Retornando à teoria do Círculo, entendemos o próprio romance sentimental como um signo ideológico que, assim como a foice e o martelo na bandeira da união soviética expressavam um valor de luta de classes e de valores entre camadas sociais, também expressa valores ideológicos. Esses valores são diferentes daqueles da bandeira, eles refletem e refratam nuances sociais da classe social feminina<sup>30</sup>, as significações do *ser mulher* recatada, bela e do lar, do ser mulher sem um propósito de vida além daquele de encontrar o homem adequado, o ser mulher que deve ser mãe e o ser mulher que nunca é lembrada por sua profissão, mas por ser mãe ou esposa. Essas valorações que aparecem no enredos dos romances também são latências da vida das mulheres nos anos 80, 90 e da mulher atual, que lê esses romances.

Por isso, em torno de todo signo ideológico se formam como que círculos crescentes de respostas e ressonâncias verbais. Qualquer refração ideológica da existência em formação, em qualquer material significante que seja, é acompanhada pela refração ideológica na palavra, como um fenômeno obrigatório concomitante. A palavra está presente em todo ato de compreensão e em todo ato de interpretação. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 101)

Para visualizarmos essas questões, veremos a seguir o resumo de um título de cada uma das coleções das editoras Harlequin e da Nova Cultural. Começamos pela a sinopse de um dos títulos da *Coleção Paixões Clássicas, O Destino de um Sheik*:

---

<sup>29</sup> No original: “They reinforce the prevailing cultural code: pleasure for women is men.” (SNITOW, 1983, p. 253)

<sup>30</sup> A definição de classe social feminina é proveniente da discussão realizada na dissertação de mestrado *La Majorité Opprimée: ironia e inversão na crítica a imagens de feminino e masculino* “O desprezo às condições femininas e a divisão de papéis e performances sociais em coisas “de homem” e coisas “de mulher” nos direciona a pensar *em uma divisão de gêneros masculino e feminino em classes sociais*. [...] a desigualdade verificada nesse segregamento nos direcionam a reconhecer uma classificação de homens e mulheres em duas classes: classe feminina e masculina. Simone de Beauvoir toca nessa questão refletindo a partir dos estudos de Friedrich Engels” sobre a constituição da família ao longo da história e o lugar da mulher na instituição familiar nos diversos momentos históricos. (SANTANA, 2017, p. 59)

*Misterioso, orgulhoso e tão atraente quanto o pecado*, Guido Corsentino está determinado a reconquistar sua esposa. Por fora, Amber é perfeita e intocável, mas Guido conhece a mulher apaixonada que ela é por dentro. E basta um beijo para que Amber dê tudo que ele quiser. Mas Guido também tem outra certeza: Amber já fugiu antes e pode tentar novamente – então ele não lhe dará essa oportunidade. Guido deixará claro para Amber quais são as consequências de suas ações... (HARPERCOLLINS, 2019, on-line, grifo nosso)

Um casal protagonista: um homem “Misterioso, orgulhoso e tão atraente quanto o pecado”, e uma mulher “perfeita e intocável” por fora e apaixonada por dentro, em uma narrativa ambientada em um casamento que não deu certo e do qual “Amber já fugiu antes” e pode se aventurar em uma nova tentativa. Guido Corsentino, em seu papel implacável e poderoso, decide reconquistar sua esposa – que por não estar mais confortável no casamento, fugiu –, e deixa claro que ela não poderá mais fugir. Em termos claros, Guido é um homem que não aceita a realidade da rejeição, já que sua esposa Amber já fugiu dele e esse protagonista, em um exercício de sua imponência e virilidade, decide obrigar a mulher a ficar no casamento. Uma realidade trágica, em que uma mulher que fugiu é obrigada a continuar casada com um homem que se sente no poder e dever de mantê-la em um casamento contra sua vontade, é plastificada em um conto de fadas, por meio do qual milhares de leitoras são levadas a idealizar como uma história romântica, enquanto o que vemos, em uma leitura crítica, é um homem forçando uma mulher, contra sua vontade, a permanecer casada com ele. Vejamos um segundo exemplo, *Um Futuro para Dois* de Susan Stephens, da *Coleção Harlequin Jessica*:

Para Cassandra, trabalhar nas colinas da Toscana é o jeito perfeito de fugir do passado. Até que o *dono do local* decide fazer uma visita e atrai a atenção dela. Marco di Fivizzano não consegue tirar os olhos da *linda jardineira*, por isso decide descobrir quem a loira misteriosa é de verdade – em um jantar ou em sua cama! Nos braços de Marco, Cass se entrega completamente, encontrando a *liberdade* que sempre desejou... até ela descobrir estar *ligada ao bilionário para sempre!* (HARPERCOLLINS, 2019, on-line, grifo nosso)

Em *Um Futuro para Dois*, há novamente o conto de fadas, no qual um homem bilionário e rico se apaixona por uma jardineira e o casal vive feliz para sempre. A moça, Cassandra, encontra a “liberdade que sempre desejou”, até que descobre estar ligada a ele pelo resto de sua vida. O enredo trabalha a ideia de que a conquista da liberdade da mulher está em um homem, como analisa Snitow (1983). Neste romance, a liberdade de Cassandra, a



moça simples que trabalha como jardineira, é encontrada nos braços do bilionário. Esse homem é a ponte entre o mundo longínquo em que ela vive, trabalhando como jardineira, e a vida real – de princesa –, à qual ele lhe dá acesso.

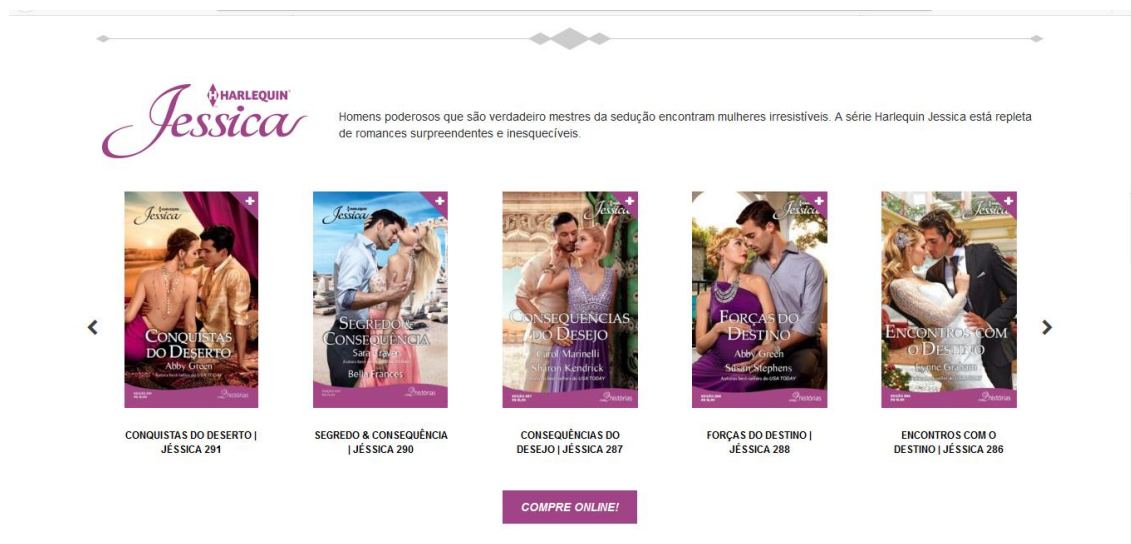


Figura 16- Coleção Harlequin Jessica

Da coleção *Harlequin Paixão*, *Noiva Inadequada* reinterpreta o romance entre o homem rico e a mulher simples e generosa nas personagens de Poppy, a governanta dedicada e generosa e o magnata Gaetano Leonetti:

O *magnata* Gaetano Leonetti está sob forte pressão. Até que se case, seu avô não permitirá que ele se torne *CEO do império da família*. Convencido de que o patriarca enlouquecera, Gaetano está determinado a fazê-lo mudar de ideia, e convence a *governanta* Poppy Arnold a ser sua noiva de conveniência. Com sua natureza enérgica e estilo incomum, Gaetano sabe que ela não é o tipo de esposa que seu avô tinha em mente. Porém, a *dedicada e generosa* Poppy acaba conquistando a todos... inclusive a Gaetano. Agora, tudo o que ele consegue pensar é em possuí-la por completo! (HARPERCOLLINS, 2019, on-line, grifo nosso)

**HARLEQUIN**  
*Paixão*

Homens fortes e obstinados. Mulheres determinadas e audaciosas. Com personagens marcantes e cenários glamourosos, os romances de Paixão encantam leitores há mais de uma década.

DOCE TENTACÃO | PAIXÃO 495

A PRINCESA REBELDE | PAIXÃO 492

HERDEIRO INESPERADO | PAIXÃO 493

UMA PRINCESA EM APUROS | PAIXÃO 491

UM PRÍNCIPE ARROGANTE | PAIXÃO 490

**COMPRA ONLINE!**

Figura 17- Harlequin Paixão

*Fruto da atração*, da coleção *Harlequin Desejo*, também confirma a repetição da fórmula mágica dos romances de banca. Neste caso, enquanto o protagonista é o magnata poderoso Mason Knight, a mulher, Helena Davies, é qualificada por ser a mãe do filho desse poderoso magnata.

Mason Knight jamais perdoou Helena Davies. Após a noite inesquecível que tiveram, ela se casou com outro homem. Doze anos depois, Helena reaparece em sua vida, afirmando que o filho que tivera era, na verdade, de Mason. Agora, o *poderoso magnata* tem a oportunidade perfeita de se vingar... da forma mais sensual possível. (HARPERCOLLINS, 2019, on-line, grifo nosso)

**HARLEQUIN**  
*Desejo*

Segredos, intrigas e muito romance. Em Desejo, os homens que têm tudo o que podem querer tentam conquistar as mulheres de suas vidas.

PERIGOSO SEGREDO | DESEJO 264

PEQUENAS CONQUISTAS | DESEJO 263

A FAMÍLIA MONTORO | DESEJO 260

A FAMÍLIA MONTORO | DESEJO 261

A FAMÍLIA MONTORO | DESEJO 259

**COMPRA ONLINE!**

Figura 18- Harlequin Desejo

Por fim, a *Harlequin Coleções* apresenta “Novas edições temáticas dos romances escritos por suas autoras favoritas.”, com títulos que basicamente repetem os modelos usados como exemplo anteriormente.

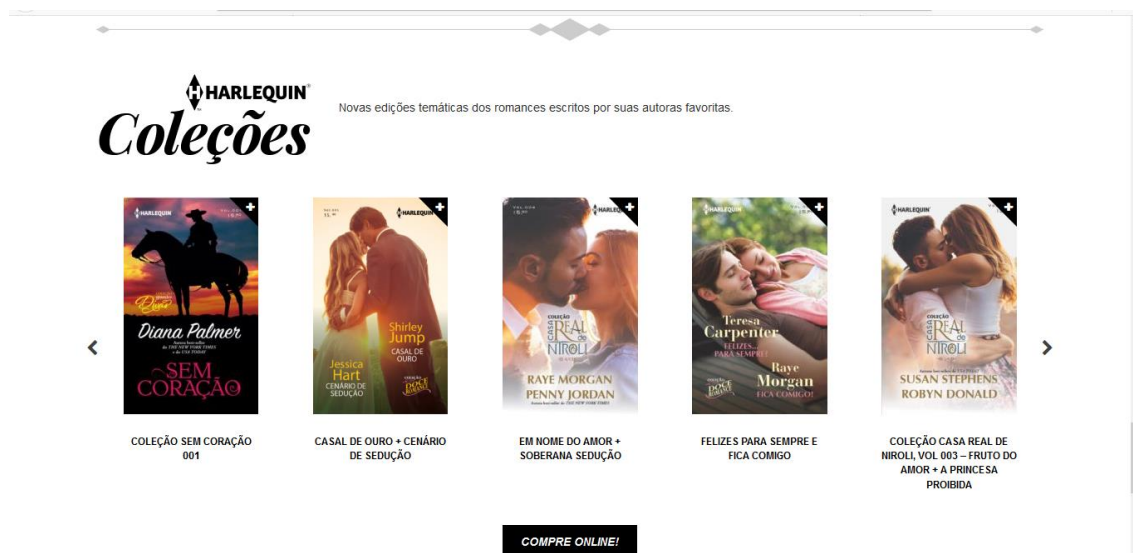


Figura 19- Harlequin Coleções

Na concorrência, a editora brasileira Nova Cultural também publica títulos sob linhas editoriais específicas. Os famosos “Julia”, “Sabrina” e “Bianca” são os grandes exemplos, são os chamados *selos* “os quais indicam a categoria ou gênero da história – contemporâneo, histórico e paranormal.” (NOVA CULTURAL, 2019, on-line). Hoje, a Nova Cultural ainda trabalha com cinco selos: *Bestseller Romances Consagrados*, *Bianca Romances Paranormais*, *Clássicos Históricos – Romances do Século XIX*, *Especial Clássicos Históricos – Romances até o Século XVIII* e *Julia – Romances de Mistério e Comédia*. Sobre a Nova Cultural no cenário dos romances sentimentais no Brasil, Meirelles (2008) em sua tese de doutoramento analisa que:

Os romances da série *Sabrina* foram lançados no Brasil em 1978 pela editora Nova Cultural, até hoje líder de mercado nesse segmento literário com uma tiragem mensal de aproximadamente 240 mil exemplares, somando-se todas as séries publicadas. As séries tiveram seu *boom* de vendas no Brasil na década de 80, e sobrevivem em edições semanais nas bancas de revistas, podendo ser adquiridas também por assinaturas. Em 1979, foi lançada a série *Julia*; em 1980, a série *Bianca*; em 1981, a *Barbara Cartland*; em 1985, *Momentos Íntimos*. *Clássicos Históricos* chegou em meados dos anos 90. Dessas, apenas *Clássicos Históricos* e *Barbara*

*Cartland* tinham enredos ambientados em séculos passados. Em março de 2008 a série *Sabrina* alcançava seu título de nº 1.525 – ou seja, como é uma edição semanal, é o exemplar da 1.525ª semana, uma marca espantosa. Hoje, *Sabrina* e *Julia* são sinônimos de romances sentimentais no Brasil.

Pode não parecer, para quem ouve falar de *Sabrina* há 30 anos, mas o cenário comercial das séries muda periodicamente. De 2002 para cá, diversas séries passaram por transformações significativas, adotando enredos de época (*Julia* e *Bianca*). Também foram criadas novas séries e outras foram tiradas de circulação, caso de *Barbara Cartland* e *Momentos Íntimos*. Eram 10 séries da editora em 2002, hoje são sete. Ainda assim, atualmente, a leitora da Nova Cultural tem à disposição 16 romances diferentes a cada mês (um a cada dois dias, como frisou uma publicidade encartada em romances). (2008, p. 85-86)

Atualmente, no entanto, a editora Nova Cultural disponibiliza apenas um site simplório e pouco funcional, o que suscita reclamação de muitas leitoras na página da editora no *Facebook*. Das 10 séries que a Nova Cultural disponibilizava em 2002, hoje apenas 4 permanecem, e sem a versão livro brochura, apenas e-books.



Figura 20- Propaganda dos romances no site da Editora Nova Cultural.

Esses romances passam a ser emblemáticos no final do século XX, por volta dos anos 80 e fazem grande sucesso no Brasil. Passam a ser conhecidos também como “romances de banca”. Com preços acessíveis e disponíveis em bancas de jornais e revistas espalhadas pelas praças das cidades grandes e pequenas, chega às mãos das mulheres brasileiras um tipo de entretenimento que jamais antes havia existido no país. As maiores características que podem ser atribuídas à grande popularidade desses romances são (1) o preço baixo, (2) a linguagem acessível e (3) venda em bancas de jornais de bairro, que eram ainda mais populares do que hoje, e existiam em grande quantidade pelos bairros. Esses três aspectos favoráveis alavancam os romances Harlequin e as edições da Nova Cultural no Brasil: as mulheres podiam passar rapidamente pelas bancas de jornais e revistas, comprar um livro por um preço baixo e ter

uma leitura fluida, já que a linguagem das narrativas não propõe nenhum profundo exercício de reflexão.

Além desses aspectos, precisamos reconhecer que as próprias capas dos livros já eram um show de sedução para o olhar de mulheres de uma geração fortemente alienada pela ideia de encontrar o homem perfeito. O projeto arquitetônico dos romances sentimentais elabora mais que capas bonitas e românticas, ele também mobiliza ideologias

As capas dos livros evidenciam casais envoltos em olhares apaixonados, sempre com homens fortes e altos e mulheres magras e bonitas. Esse padrão de beleza que estampa as capas dos livros também aparece em *Cinquenta Tons de Cinza*, o que sinaliza que não se trata de um evento isolado, mas também uma característica arquitetônica desses romances que dialoga com o horizonte ideológico do público ao qual se destinam, as mulheres leitoras. Isso pois a indução a um padrão de beleza às mulheres ocorre constantemente, seja em anúncios jornalísticos, televisivos, *outdoors*, novelas, filmes, e é também reproduzido em diálogos diários entre os sujeitos. Sobre tal padrão, Freitas, Lima, Costa e Lucena Filho (2010) afirmam que a magreza é uma ideia nascida no início do século XIX:

Conforme se pode verificar nas pinturas da época, os períodos anteriores ao século XIX traziam um padrão que retratava corpos volumosos e rotundos. Nessa época “a gordura foi sinônimo de saúde, beleza e sedução” (Andrade, 2003, p.126). O excesso de peso era típico dos abastados e nobres, da classe dominante, já que o viver deles era abastecido do melhor alimento da época e se afastava de qualquer atividade física desgastante. Para a plebe, restava o trabalho braçal extenuante e a limitação na disponibilidade de comida. Ser obeso ou estar acima do peso estava associado ao poder, financeiro ou político. Esta forma de se pensar a estética corporal chega a 1830, quando é inventado o código da beleza (Barros, 2005; Castro, Andrade & Muller, 2006; Maués, 2003; Pontes, 2006; Teixeira, 2001; Wolf, 1992). É nas primeiras décadas do século XIX que reside o marco temporal da mudança na visão estética sobre o corpo, fechando os olhos para a obesidade e mirando em direção à magreza (...). (p. 393)

A circulação das imagens é um elemento de peso no estabelecimento de um padrão de beleza. Isso pois a arte reflete e refrata a vida, de modo que, ao mesmo tempo em que a imagem do corpo volumoso em períodos anteriores ao século XIX consistia em um padrão de beleza desejável, ao ser retratado na arte, a perpetuação desse padrão na arte reforça essa imagem. É um caminho de mão dupla. Para o historiador Peter N. Stearns, a cultura de consumo internacional exerce considerável impacto na propagação das imagens do homem e da mulher nos dias atuais.

Uma das novas influências culturais importantes do século XX, que cresce a cada década, envolve a propagação da cultura de consumo. Os produtos disseminam-se literalmente por todo o globo. Filmes e espetáculos televisivos são importados dos maiores centros – dos Estados Unidos principalmente, mas também do Japão e de outros poucos gigantes culturais. (STEARNS, 2017, p. 235)

Em *História das relações de gênero* (2017), o autor problematiza o impacto da propagação da imagem da mulher como atraente nos filmes e a imagem do homem como forte e agressivo:

Assim, a cultura ocidental há muito vem insistindo que um dos papéis das mulheres é ser atraente: os filmes apenas realçam isso. A cultura há muito reforça o comportamento agressivo dos homens: os filmes apenas dão à agressão uma coleção de armas fora do comum e efeitos especiais. (Ibidem, p. 236)

Assim como nos filmes, mencionados por Stearns, os romances sentimentais repetem essas imagens de gênero. É nesse sentido que afirmamos que há uma fórmula dos romances sentimentais. Essa fórmula, por sua vez, não é desconexa das sociedades nas quais estão inseridas, elas ressoam valores axiológicos dos sujeitos e, como já dissemos, também provocam novas repetições desses padrões, isso pois a arte é uma produção da cultura, que é influenciada pelo contexto em que se situa e responde às condições ideológicas desse contexto (VOLOCHÍNOV, 2011 [1926]). A problemática apontada por Stearns não pode ser compreendida como acontecimento assintomático e muito menos podemos compreender que a propagação de tais imagens de gênero é unilateral e incisiva, pois é dialógica.

Em primeiro lugar, não se trata de uma problemática assintomática pois ela responde à cultura. Os filmes e os livros respondem a condições contextuais específicas e, em segundo lugar, ela não é unilateral e incisiva pois provoca respostas. Essas imagens de gênero não ‘transformam’ as pessoas de modo determinista, mas provocam respostas diversas nos sujeitos. A partir da episteme bakhtiniana, quando falamos de cultura, jamais podemos compreender que um acontecimento é assintomático, unilateral e incisivo, pois todo acontecimento é respondente a outros enunciados e provoca novas respostas (BAKHTIN, 2011).

Os problemas das imagens cristalizadas de homens e mulheres analisados por Stearns também acontece com a imagem da mulher magra tão difundida nos filmes, segundo ele, na cultura ocidental. Para ilustrar esse problema, o historiador relata o impacto dos programas televisivos americanos, britânicos e australianos após a chegada da televisão nas Ilhas Fiji:

Os programas locais eram limitados pelo custo da produção. Como resultado, o único canal de TV apresentava de forma massiva programas de grande audiência americanos, britânicos e australianos, entre eles *Melrose Place*, *ER* e *Xena, a princesa guerreira*. Jovens mulheres, expostas regularmente ao imaginário ocidental, punham em xeque o padrão estético de suas sociedades, que valorizava corpos mais roliços, e optavam pelo modelo divulgado pelas estrelas ocidentais. Assim, numa cultura que tradicionalmente promovia a boa mesa e via a perda de peso com preocupação, um grande número de mulheres começou a lançar mão de medidas drásticas para ficar magra. Em três anos, houve um aumento de 500% nas ocorrências de bulimia, com garotas no final da adolescência se impondo o vômito para perder peso. (Ibidem, p. 240)

O impacto dos programas televisivos discutidos por Stearns (STEARNS, 2017) é também um acontecimento da cultura da convergência (JENKINS, 2015), já que a maior circulação de enunciados abre mais possibilidades de veiculação e produção de imagens cristalizadas de mulheres e homens. Freitas, Lima, Costa, Lucena e Filho (2010) denominam esse contexto da maior circulação de enunciados nos meios digitais como um “advento de novos meios de comunicação” (p. 395) e também problematizam o seu impacto na criação, repetição e perpetuação de um padrão de beleza:

Com o advento de novos meios de comunicação, crescem paralelamente a força do mercado e da manipulação masculina das imagens de beleza. “Em 1988, o espectador médio nos Estados Unidos viu 14% mais propaganda na TV do que dois anos antes, ou 650 anúncios por semana de um total de 1000 anúncios por dia” (Eco, 2004, p.103). Alavancadas pela cultura de massa, as indústrias chegam a cifras astronômicas - 33 bilhões de dólares por ano para a indústria das dietas; 20 bilhões por ano para a dos cosméticos; cirurgia plástica estética, com 300 milhões de dólares; pornografia, o maior setor da mídia, com sete bilhões de dólares anuais. O mito da beleza se torna um fenômeno quase universal, invadindo as mais diversas culturas, ampliando o mercado para tais indústrias. “Enquanto o horário nobre da televisão e a imprensa em geral dirigida às mulheres forem sustentados pelos anunciantes de produtos de beleza, o enredo de como as mulheres aparece na cultura de massa será ditado pelo mito da beleza” (Eco, 2004, p.370). E hoje, quando muitas pessoas passam mais tempo “on line” do que “on life”, numa sociedade onde imagens viajam o mundo tão rapidamente quanto um clique de botão, esses números, esse fenômeno e esse efeito sobre o corpo feminino estão seguramente multiplicados. (FREITAS, LIMA, COSTA, LUCENA FILHO, 2010, p. 395)

A partir desses autores e, especialmente de Jenkins (2015), podemos afirmar que o contexto da cultura da convergência reforça a potencialidade das mídias difundirem discursos e, dentre eles, o padrão de beleza da magreza. Essa é uma das problemáticas adjacentes aos romances cor-de-rosa, já que eles também respondem a essa ideologia por meio das capas e das narrativas que reforçam essa ideologia e atuam como vetores desse discurso que induz as

mulheres a seguirem o padrão de beleza ou, caso não consigam, esse discurso provoca a depreciação do próprio corpo e a baixa autoestima.

O mesmo impacto causado pelos programas de televisão são também causados pelos livros, já que, embora os filmes, programas de televisão e livros sejam gêneros discursivos diferentes, todos eles são enunciações e provocam respostas. Meirelles (2008), a partir de entrevistas com leitoras de romances sentimentais, conclui que

Ao fantasiar através dos livros, a leitora encontra no campo da imaginação o que a realidade não proporciona, simplesmente porque as situações-modelo descritas nos romances não são, efetivamente, do campo do real, mas da idealização. Pode-se falar em fuga da realidade, mas não em alienação. Resta um questionamento. Que tipo de sonho têm essas mulheres? Ao que parece, um em que as relações são machistas, onde os homens são o centro em torno do qual as personagens femininas gravitam e os filhos são a plenitude da realização feminina. Essa poderosa ideologia se reflete em todos os aspectos da cultura e não dá à mulher outra saída existencial que a de reprodutora, enquanto ao homem é reservado o papel de criador/produtor. Algumas leitoras tentam criticar esse tipo de situação implícita nos livros, mas nem por isso deixam de ler, seguidamente, os textos que reproduzem essa mesma ideologia. (p. 216-217)

Os romances sentimentais também respondem e repetem padrões sociais das relações entre homens e mulheres. Para Meirelles (2008), essa repetição é carregada de ideologias que provocam respostas nas leitoras.

Ainda sobre a leitura dos romances sentimentais, de acordo com Snitow (1983) a leitura de um livro é um fazer solitário, privado e silencioso. A sensação de fazer algo privado fazia com que as mulheres se sentissem seguras ao lerem romances eróticos. Por serem pequenos livros, as mulheres podiam facilmente escondê-los em gavetas ou cantos da casa e lerem os romances escondidas em casa ou na rua. No período ao qual a autora se refere, os anos 1970 – 1980, o livro tem um papel de cúmplice dessas mulheres em um momento em que a leitura de romances era um tabu e um ato criticado. Além disso, os romances de banca podiam ser adquiridos com facilidade em bancas de jornais que, nesse momento, eram mais abundantes nas cidades do que hoje.

A leitura é também ato de solidude e cumplicidade que absorve a mente das leitoras por inteiro: para ler, é necessário abandonar a vassoura, a costura, o preparo do jantar e a arrumação da casa. A televisão, por outro lado, possibilitava que as mulheres continuassem varrendo a casa, tirando o pó ou passando roupas enquanto viam ou ouviam os romances. Os romances de banca, não. A leitura demanda o abandono de todo o resto na hora da leitura e os



livros se tornam companheiros dessas mulheres. Dentro de lares com poucas possibilidades de atividades que não fossem o cuidado com casa e com atividades relacionadas aos filhos e aos esposos, as mulheres tinham na leitura um espaço único, apenas delas. Assim, concordamos com Snitow que “A leitura é mais privada e contagiante que a televisão. Um livro demanda que sejam deixadas de lado as tarefas da casa, que se espere o horário do almoço ou da pausa para o café no escritório”<sup>31</sup> (1983, p. 245).

Apesar de a leitura ser determinadamente solitária e privada, nesse momento histórico a leitura dos romances de banca também tinha como efeito o contato com outras mulheres que também liam esses livros e que, muitas vezes, trocavam exemplares, para poderem ler outros títulos sem comprar novos livros. Assim, a leitura causava tanto a experiência do encontro consigo mesma, em que a mulher tinha a oportunidade de se ausentar de suas atribuições domésticas e profissionais, como o contato com demais mulheres que também liam esses romances. A leitura dos romances de banca levantou a possibilidade de encontros da mulher consigo mesma e, inclusive, com outras mulheres, acontecimentos incomuns nesse momento em que as mulheres dedicavam-se quase que exclusivamente às suas atividades maritais e domésticas.

Ocorre uma mobilização de forças centrífugas e centrípetas (BAKHTIN, 2002) quando a mulher que se dedica integralmente a seus *outros* – os membros da família – passa a dedicar um tempo a si mesma, que é o ato particular e íntimo da leitura, que tira o foco de fora e a mobiliza para dentro de si. As forças centrífugas canalizam a atenção da mulher para fora de si: em direção a outros *outros*, como outras mulheres, com as quais era possível trocar os livros, comentar as personagens, cenários e enredos e a abertura de um novo horizonte particular e único dessas mulheres. Para Bakhtin “Cada enunciação concreta do sujeito do discurso constitui o ponto de aplicação seja das forças centrípetas, seja das centrífugas” (Ibidem, p. 82).

A grande problemática que se instaura nessa questão é o fato de a conquista desse espaço único da mulher remeter a papéis de homem e mulher extremamente estratificados. As narrativas sempre exploram uma fórmula comum: mulheres delicadas, vulneráveis ou atrapalhadas que encontram um grande amor materializado na forma de um homem alto,

---

<sup>31</sup> Readings is more private and more absorbing than television. A book requires stopping the housework, waiting for that lunch or coffee break at the office.” (1983, p. 245)

forte, de rosto com traços másculos, muito rico e poderoso. Os personagens sempre vestem essa máscara do príncipe encantado, assim como vemos em *Cinquenta Tons de Cinza*.

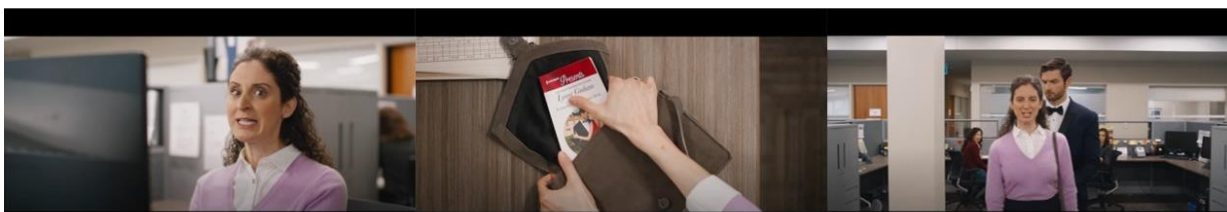
Essa fórmula clássica do personagem masculino nos romances para mulheres é o ingrediente indispensável de todas as narrativas dessa onda literária. A Mills & Boon lançou em 2016, em seu canal do *Youtube*, o *MillsandBoonTV*, o vídeo publicitário *Mills & Boon - Romance when you need it- extended version* que mostra claramente as imagens masculinas sobre as quais se estruturam os romances da editora. O vídeo é marcado pelo conceito *Storytelling*, aspecto que confere à narrativa um grau de identificação entre o produto oferecido e o público a que se destina, já que a narrativa do vídeo explora um sentimento catártico em que as leitoras se identificam com a protagonista de *Romance when you need it*<sup>32</sup>.

*Fonte: 1 Sequência disponível em 00:00:04, 00:00:05 e 00:00:06*



*Figura 21- Cena inicial de Mills & Boon - Romance when you need it- extended version*

*Fonte: 2 Sequência disponível em 00:00:14, 00:00:15 e 00:00:16*



*Figura 22- Cena em que aparece a capa do livro e o primeiro personagem, o executivo*

<sup>32</sup> Link de acesso: < <https://www.youtube.com/watch?v=exSD68Udsbo> >

Fonte: 3 Sequencia disponível em 00:00:22, 00:00:23 e 00:00:24

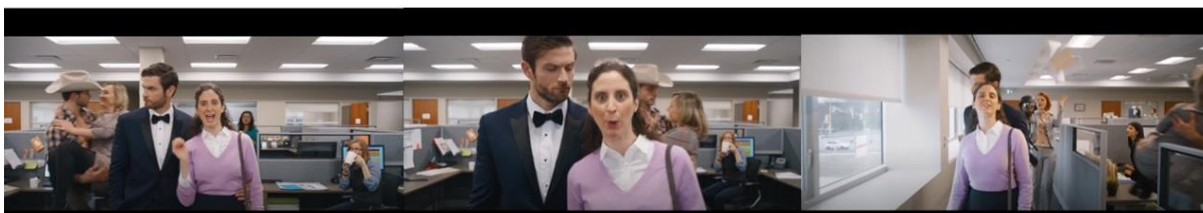


Figura 23- Aparecem os demais personagens: o cowboy e o policial

Fonte: 4 Sequência disponível em 00:00:31, 00:00:32 e 00:00:33

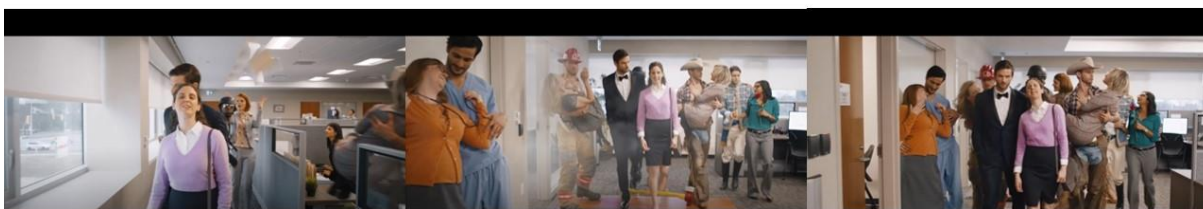


Figura 24- Os personagens 'resgatam' as mulheres

Fonte: 5 Sequência disponível em 00:00:40, 00:00:41 e 00:00:42



Figura 25- Um funcionário fica boquiaberto ao ver os galãs passarem levando as mulheres

Fonte: 6 Sequência disponível em 00:00:51, 00:00:52 e 00:00:55

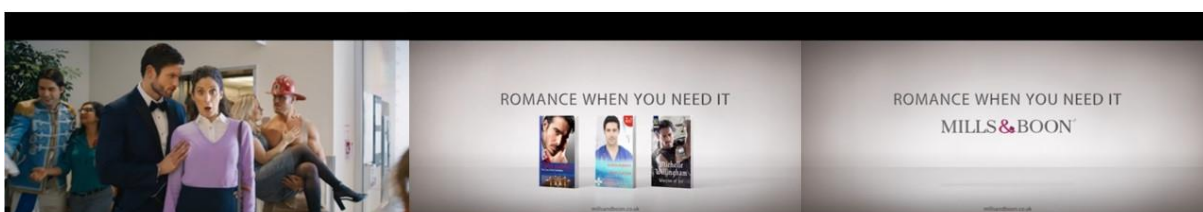


Figura 26- Cenas finais

O uso da técnica de *storytelling* na publicidade da Mills & Boon explora as imagens de homem e de mulher tal qual o faz o romance sentimental. Há sempre uma mulher em um cenário cotidiano, executando tarefas rotineiras da vida da própria personagem e a aparição inesperada de um personagem masculino que difere de todas as imagens masculinas que a rodeiam. De praxe, essas figuras masculinas são pertencentes a um ambiente específico de trabalho que os define: diplomatas engravatados, importantes e influentes homens de negócios, fazendeiros viris, bombeiros ou salva-vidas fortes e heroicos, médicos e outros tipos de profissões ou ocupações que os caracterizam. Esse ambiente de pertencimento do homem nas narrativas é também o fator determinante do espaço e do tempo na narrativa.

Os aspectos que marcam as novelas românticas desse acontecimento da cultura que se refere à onda dos romances sentimentais são reciclados e remodelados em *Cinquenta Tons*. Entre os aspectos mantidos e reforçados em *Cinquenta Tons*, podemos destacar o conjunto de características do protagonista homem e o conjunto de traços que constroem a mulher na narrativa. É notória a imagem do homem alinhada a seu ambiente de trabalho e à sua ocupação profissional, que atribui ao homem ar de responsabilidade e competência; a imagem de homem forte, sério e com poucas emoções, que concretizam o homem irredutível e poderoso. Do outro lado, há a protagonista feminina insegura, inocente, tímida e recatada. Esses últimos, aspectos chave da fórmula dos romances sentimentais.

Para Carol Thurston (1987), os romances desempenham papel de peso no reforço aos papéis cristalizados de mulheres e de homens. Para a autora, a própria literatura “pulp”, já desempenhava esse papel social. Entendemos, a partir do panorama da obra da autora, que também analisa o contexto cultural dos *paperback romances*, que os romances sentimentais também desempenham essa função na literatura.

(...) a sabedoria convencional sobre os romances “pulp” entre a maior parte de estudiosos da cultura literária e popular é que eles reforçam as normas e valores sociais tradicionais, e que todos os romances são essencialmente os mesmos e permaneceram fundamentalmente inalterados ao longo do tempo, especialmente quando trata dos padrões de comportamento associados aos papéis sexuais e às chamadas relações de poder entre homens e mulheres. (THURSTON, 1987, p. 4, tradução nossa<sup>33</sup>)

---

<sup>33</sup> No original: (...) the conventional wisdom on “pulp” romance novels among almost literary and popular culture scholars is that they reinforce traditional social norms and values, and that all romances are essentially the same and have remained fundamentally unchanged through time, especially when it comes to the patterns of

Nessa análise, também incluímos a trilogia *Cinquenta Tons* e as respostas provocadas tanto pelos livros impressos, pelos *e-books*, pelos *trailers*, filmes e por outras formas enunciativas da trilogia, como *gifs* e *memes* que foram levadas a público. Isso pois hoje a cultura participativa e o próprio contexto da cultura da convergência (JENKINS, 2015) atuam como um amplificador das possibilidades de diálogo e de resposta.

O clímax e o desfecho da narrativa também retomam a equação básica dos romances de banca. Há um envolvimento com muitos imprevistos, que ao final, é selado em um casamento entre o homem poderoso e rico, com a mulher até então pobre e tímida. Há a ascensão social feminina. Esses valores são, a todo o tempo, reforçados e reformulados, pois a venda e o consumo dessas narrativas faz com que a produção desses enredos seja contínua e crescente.

Outro aspecto marcante desses romances é a ascensão social da mulher por meio do contato, envolvimento e casamento com um homem rico, como analisa Meirelles (2008):

Nos romances sentimentais, há também um forte conteúdo de ascensão social. Os personagens principais invariavelmente terminam o romance em bom estado financeiro, no mais das vezes ricos mesmo. Se não o eram a início, conquistam a posição ao longo da trama, seja pelo casamento com um herói/heroína rico (de preferência milionário), seja por incrível sorte ou competência nos negócios. Não por acaso, de todos os contos de fadas, o modelo de Cinderela é o mais repetido, não apenas nos textos aqui analisados, mas também em toda a cultura de massa. Isso acontece por que, neste enredo, a ordem social não é respeitada. (...) Nota-se que nas entrelinhas do conto de Cinderela, há a ideia de que basta incorporar símbolos de riqueza para trilhar o caminho até o topo da pirâmide social. São imagens repetidas também na publicidade. Nelas, é só usar a roupa da marca certa, o creme ideal para rejuvenescer a pele, o sabonete das atrizes, para tornar-se jovem, rica e poderosa – uma princesa. Quem vê esses anúncios, seja em TV, revista ou outras mídias, aceita como normais essas imagens, incorporando a ideia de que as aparências demonstram seu lugar na sociedade. Aí está um dos berços do consumismo que vigora atualmente nos países capitalistas, (...) que permeia o imaginário com o qual os textos sentimentais trabalham. (p. 76-77)

Essa nuance da ascensão social por meio do contato com a figura masculina principesca aparece na trilogia *Cinquenta Tons* como o fio condutor da narrativa. É por meio de seu relacionamento com Mr. Grey, que Anastasia se torna uma mulher rica. O ideal do amor romântico é amalgamado ao ideal de ascensão social e do consumismo que marcam essas narrativas. No caso de *Cinquenta Tons*, elementos símbolo de riqueza têm grande peso na descrição das cenas:

Conseguo dirigir o Audi de salto alto! Ao meio-dia e cinquenta e cinco minutos, precisamente, entro na garagem do Escala e estaciono na vaga cinco. Quantas vagas ele possui? O Audi SUV e o R8 estão aqui, ao lado de dois Audis SUVs menores... humm. Confiro no espelho luminoso do quebra-sol o rímel que raramente uso. Eu não tinha um espelho desses no fusca. (JAMES, 2011, p. 279)

Algumas cenas parecem existir pelo capricho único de revelar a protagonista em um cenário luxuoso, cercada de símbolos de riqueza pertencentes ao homem com o qual ela se relaciona, como no trecho supracitado, extraído do primeiro volume da trilogia. O destaque à quantidade de carros que Mr. Grey possui é gritante, além de haver uma comparação ao fusca dela. Neste volume, Christian começa a encher Anastasia de mimos luxuosos, o que se prolonga nos dois volumes seguintes, *Cinquenta Tons mais Escuros* e *Cinquenta Tons de Liberdade*:

Christian Grey gravou uma música para mim em um iPad de última geração. Balanço a cabeça em desaprovação pelo custo dessa brincadeira, mas, no fundo, adorei o presente. Jack tem um desses no escritório, então sei como funciona. (JAMES, 2012a, p. 43)

– Boa tarde, madame. – A jovem vendedora, com a maior quantidade de brilho nos lábios que já vi em toda a minha vida, sorri para mim. – São oitocentos e cinquenta dólares.  
O quê? Por este pedacinho de pano?! Fico um instante absorvendo a informação, e depois entrego obedientemente meu cartão Amex preto.”(JAMES, 2012b, p. 43)

A ênfase aos símbolos de poder e riqueza são parte indispensável na ambientação da narrativa. Se forem suprimidos esses elementos, o enredo muda de tom, torna-se uma outra história. Como analisa Meirelles (2008), o destaque a símbolos de riqueza nas narrativas é parte do imaginário dos romances sentimentais sobre os quais aqui discutimos. Essas cenas podem ser consideradas como momentos de ostentação, em que ganhar um *Ipad* de última geração, ou pagar 850 dólares “em um pedacinho de pano” são acontecimentos que promovem a protagonistas a um outro patamar social – possibilitado por seu companheiro.

A qualificação excessiva dos cenários é uma herança dos romances sentimentais, que já tinham essa marca nos clássicos da *Biblioteca das moças*, como analisa Cunha (1999): “O encantamento desses livros pode ser avaliado pelo tom fantasioso de suas narrativas sempre

apresentadas em estilo grandiloquente. Tudo era excessivo, tudo bastante qualificado como para enfatizar a grandeza dos personagens, dos cenários e das situações vivenciadas.” (p.108)

A importância dada ao luxo é expressiva nas cenas em que são descritos os carros caríssimos que Mr. Grey possui e com que presenteia Anastasia, ou na cena em que ele leva a heroína para um passeio de helicóptero, por exemplo. Nos romances da *Biblioteca das moças*, essa marca também já era expressiva na descrição de carruagens chiquérrimas como meio de locomoção e sinônimo de *status*.

Importa ainda considerar o clima de sonho e fantasia reforçado pelas descrições paradisíacas dos castelos e pelo uso constante das carruagens como meio de locomoção, ingredientes obrigatórios em todas as histórias. (...) Nessas descrições minuciosas, a adjetivação abundante caracterizava o luxo, o fausto, a beleza ao mesmo tempo em que referendava o castelo como símbolo da classe dominante, espaço de controle. Eram também, os castelos, lugares de permanência e clausura para as mulheres e, assim, apresentados como um mundo domesticamente reconhecível. Neles os objetos eram extremamente qualificados. Nada escapava de um superlativo: “amplíssimos salões, enormes escadarias, finíssimas flores, belíssimos sofás, magníficas balaustradas”. Essa profusão de adjetivos referia-se, quase sempre, aos espaços públicos dos castelos: vestíbulos, salões, escadarias. (CUNHA, 1999, p. 110-111, grifo nosso)

No caso dos romances sentimentais da *Biblioteca das moças*, as heroínas viviam quase sempre em castelos suntuosos e fechadas nesses locais de luxo que, ainda que magníficos e ricos, eram espaços domésticos. Nas histórias, as mulheres passam grande parte de suas vidas nos castelos, diferentemente da vida de Anastasia, que frequenta a faculdade e seu local de trabalho, por exemplo. Essa diferença se dá em razão do momento histórico no qual se passa a grande parte das narrativas da *Biblioteca das moças*. Em *Cinquenta Tons* há a descrição de um romance que se passa no século XXI em cidades modernas dos Estados Unidos. É sobre essas influências temporais que Bakhtin afirma ao analisar que “A arte é também imanentemente social. O meio social extralinguístico, a influenciar a arte desde o seu exterior, encontra nela uma resposta imediata e interna. Na arte o que não é alheio atua sobre o alheio, e uma formação social influencia sobre outra.” (VOLOCHÍNOV, 1926 [2011], p. 150). As formas de demonstrar poder social são transformadas, a noção de *status* social é mudada de acordo com as progressões sociais e históricas. Na trilogia, o *status* social é marcado por meio da descrição de carros, roupas caríssimas, cartões de créditos de luxo, e pela posse de conglomerados financeiros compostos por prédios imponentes e gigantescos.

As capas dos livros (Figura 27) da coleção *Biblioteca das Moças* trazem imagens de mulheres jovens e vestidas de modo comportado, atendendo à imagem da moça recatada e respeitável. A feição das mulheres nas imagens é séria, sem sorrisos ou expressões faciais

marcantes. O ar de discrição é forte nas imagens. Os modos contidos, recatados e sérios das moças nas capas retratam a imagem ideal de mulher que tais romances tinham como objetivo reforçar.

Fonte: Disponível em <<https://www.enjoei.com.br/p/biblioteca-das-mocas-15654564>>.



Figura 27- Capa de livros da Biblioteca das Moças

Na figura 28, o cartaz de anúncio dos títulos disponíveis na coleção anuncia que a *Nova Biblioteca das Moças* é a “mais criteriosa coleção de romances para moças publicada em português”. Com vistas na fórmula dos romances tradicionais, como visto anteriormente, podemos compreender que os critérios usados têm como propósito reforçar os índices ideológicos reverberados nessas narrativas.



Fonte: Disponível em <<http://traduzindomulherzinhas.blogspot.com/2015/06/a-nova-bibliotheca-das-mocas.html?view=magazine>>.

**A nova BIBLIOTHECA DAS MOÇAS**

**A MELHOR E A MAIS CRITERIOSA COLEÇÃO DE ROMANCES PARA MOÇAS PUBLICADA EM PORTUGUÊS**

ULTIMOS VOLUMES PUBLICADOS :

- (\*) **Mulherzinhas** - por LOUISA MAY ALCOTT - tradução revista por Godofredo Rangel.
- (\*) **Sonho de Moça** - de KATE DOUGLAS WIGGIN - tradução de Agripino Grieco.
- (\*) **Pollyanna** - por ELEANOR H. PORTER - tradução de Monteiro Lobato.
- "O It" - por ELINOR CLYN - tradução de Godofredo Rangel - Seis dias de amor - tradução revista por Paulo de Freitas.
- Amor subconsciente** - por BERTA RUCK - tradução de Adriano de Azevedo.
- Alegria de viver** - por MAY CHESTIE - trad. de Lívio Xavier.
- O Bosque Encantado** - por J. FREDRIK VASSIERE - tradução de Gustavo Baitoso.
- A pequena da Casa Slaper** - por OLIVEN SANDYS - tradução de Paulo de Freitas.
- Nobrezas Americanas** - por PIERRE DE COULVAIN - tradução de Moussyr Deabeu.
- A Irmã Branca** - por F. MARION CRAWFORD.
- Rediviva** - por MARIE BELLOC LOWNDER.
- Magali** - por M. DELLY.

TODOS OS VOLUMES MARCADOS COM UMA ESTRELA (\*) POSSEM, TAMBÉM, SER LIDOS POR MENINAS!

Em brochura: volume simples 3\$000, volume duplo 4\$000    Encadernado: volume simples 5\$000, volume duplo 6\$000

**Cia. Editora Nacional**    A VENDA EM TODAS AS LIVRARIAS DO BRASIL  
Rua dos Guimarães, 26-28 - SÃO PAULO

No Rio de Janeiro: **CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S/A.**  
Rua 7 de Setembro, 162 - Telephone, 2-6773

Figura 28- Cartaz de anúncio da Biblioteca das Moças

Os índices ideológicos são alterados de acordo com o momento histórico e são essas oscilações de valores ideológicos que aparecem nos romances da *Biblioteca das moças*, na trilogia *Cinquenta Tons* e também na voz dos sujeitos que leem e assistem à trilogia e respondem a ela. A formação social que marca a narrativa atua na formação social do sujeito que lê a história. No caso das descrições luxuosas em demonstração de *status* social e riqueza, os valores ideológicos dessa formação social constroem e são construídos pela formação social do sujeito que recebe essa narrativa. É nessa mobilidade, nessa ida e vinda dialógica,

que se configuram os públicos desses romances, composto pelo público da *Biblioteca das moças*, o público dos romances Harlequin e da Nova Cultural e, por último, o público da Saga *Crepúsculo* e de *Cinquenta Tons de Cinza*.

Nas imagens seguintes (Figuras 29 e 30), vemos as capas da trilogia *Cinquenta Tons*. Na primeira imagem, há as capas antes do lançamento dos filmes. Na imagem seguinte, o casal protagonista da trilogia ilustra as capas dos livros. Há um tom axiológico diferente entre as capas da trilogia, as capas dos livros da *Biblioteca das moças* e dos romances Harlequin. Na figura 29, as capas da trilogia são em tons de cinza, com fotos de objetos eróticos, enquanto as capas lançadas após os filmes (Figura 30) têm os personagens. As primeiras mostram um tom de mistério, diferente daquele verificado nos romances de banca, com casais apaixonados ou sedutores nas capas. Já as lançadas posteriormente, remetem às capas dos romances cor-de-rosa, com Anastasia e Mr. Grey em uma pose sedutora na capa de *Cinquenta Tons de Cinza* e em *Cinquenta Tons mais Escuros* e uma pose sedutora mas também com um misto de casal apaixonado na capa de *Cinquenta Tons de Liberdade*.



Figura 29- Capa dos três volumes da trilogia



Figura 30- Capas reformuladas da trilogia

O último volume da trilogia, *Cinquenta Tons de Liberdade*, é o momento da narrativa em que Anastasia e Mr. Grey se casam e a protagonista descobre que está grávida, desfecho tradicional dos romances de banca. Nesse último volume, fica evidente que a roupa branca e rendada da personagem sugere o casamento e a própria pose dos dois, onde Grey abraça Anastasia por trás, lembra capas de romances Harlequim. A repetição desses elementos da capa segue a repetição dos elementos da fórmula base dos romances de banca, que são, como visto anteriormente, a imagem da mulher submissa, delicada e indefesa, o homem poderoso, frio e rico, contextualizados em uma vida em que a mulher ascende socialmente a partir de sua relação com o homem.

Nesse contexto, as descrições de cenários luxuosos não são apenas descrições de cenários, mas são também elementos de valoração ideológica das imagens de mulher e homem em questão. O luxo, a ascensão social, o poder do homem e a promoção da mulher são definições dos papéis que os gêneros assumem nos romances sentimentais. Para Snitow (1983):

Embora as heroínas sejam flexíveis (raramente elas tem traços de personalidade particulares; elas são todas uma *Everywoman*<sup>34</sup> e podem se encaixar confortavelmente no estilo de vida dos enérgicos heróis, sejam eles médicos, advogados ou biólogos marinhos fazendo experimentos em ilhas tropicais), e ainda é interessante que esses romances terminem em casamento. Depois de cento e cinquenta páginas de *mistério, olhares ilegíveis, “indícios de crueldade” e frieza sem palavras*, o desfecho de trinta páginas é impotente para dissipar a impressão anterior de ameaça. Por que essa heroína deveria se casar com esse homem? E pode-se perguntar com igual razão, por que esse herói deveria se casar com essa mulher? Essas terminações não parecem verdadeiras, mas, sem dúvida, essa é precisamente sua força. É claro que uma pitada de realidade psicológica ou social consiga sustentar a fantasia, o resgate e a mudança esperados pela leitora dos romances Harlequin. O final Harlequin oferece o impossível. É agradável pensar que as aparências são enganosas, que frieza masculina, ausência, tédio, não são realmente ruins como parecem. O herói *parece* ser um grosseiro horrível; ele parece ser indiferente à heroína e interessado apenas em seu próprio trabalho; mas sempre, no final, uma explicação racional de tudo isso aparece. Apesar de sua frieza ou preocupação, o herói realmente ama a heroína e quer se casar com ela.<sup>35</sup> (p. 250, tradução nossa, grifo nosso)

Essa análise dos romances sentimentais da *Biblioteca das Moças*, Harlequin e da Nova Cultural descreve exatamente o que ocorre na trilogia *Cinquenta Tons* e, também, em *Crepúsculo*. Personagens femininas flexíveis, que se moldam à medida que o propósito de vida do homem se desenrola, sempre se encaixando no cenário de vida desse companheiro. Há, portanto, uma herança estilística que traz como forte norteador a adjetivação de cenários luxuosos como símbolo de poder do homem e de ascensão social da mulher. No entanto, as reminiscências das novelas femininas vão além do estilo da linguagem, elas também são amarradas ao conteúdo, já que essa marca estilística da adjetivação – que beira a excessividade –, é um elemento do estilo que constrói também o conteúdo.

Como afirma Snitow (1983), a caracterização dos homens segue uma linha de maxização de traços fortes: “cruel”, “frio” etc. Como exemplo, a autora puxa uma nota de

<sup>34</sup> O termo *Everywoman* em língua inglesa significa “mulher normal”, “mulher comum”. Nesta citação, compreendemos que *Everywoman* se refere a uma mulher comum no sentido de não ter uma profissão ou uma que a caracterize, por exemplo (ao contrário dos homens sobre os quais a autora discute). A própria definição do termo na língua inglesa nos parece paradoxal, já que tratar mulheres “típicas” ou “comuns” como mulheres que não possuem uma ocupação que as define, é uma definição machista e problemática.

<sup>35</sup> No original: “Though the heroines are pliable (they are rarely given particularized character traits; they are all *Everywoman* and can fit in comfortably with the life-style of the strong-willed heroes be they doctors, lawyers, or marine biologists doing experiments on tropical islands), it is still amazing that these novels end in marriage. After one hundred and fifty pages of mystification, unreadable looks, “hints of cruelty” and wordless coldness, the thirty-page denouement is powerless to dispel the earlier impression of menace. Why should this heroine marry this man? And, one can ask with equal reason, why should this hero marry this woman? These endings do not ring true, but no doubt this is precisely their strength. A taste for psychological or social realism is unlikely to provide a Harlequin reader with a sustaining fantasy of rescue, of glamour, or of change. The harlequin ending offers the impossible. It is pleasing to think that appearances are deceptive, that male coldness, absence, boredom, are not what they seem. The hero *seems* to be a horrible roué; he *seems* to be indifferent to the heroine and interested only in his work; but always, at the end a rational explanation of all this appears. In spite of his coldness or preoccupation, the hero really loves the heroine and wants to marry her. (SNITOW, 1983, p. 250)

rodapé, na qual afirma que dentre os romances sentimentais, adjetivos como *cruel* (cruel) e *satanic* (satânico) são comumente empregados na personificação da figura do homem. Do outro lado, as mulheres são flexíveis e “encaixáveis”, como ornamentos que se encaixam perfeitamente na rotina dos homens. Além disso, os bens do homem aos quais elas têm acesso fazem parte da “fantasia, o resgate e a mudança esperados pela leitora”. Para Cunha, em seu trabalho sobre a *Biblioteca das Moças*, a qualificação de ingenuidade das mulheres é uma marca determinante das narrativas dessa coleção. A qualificação das mulheres nas histórias é afirmada como “inversamente proporcional” à imagem dos homens:

A fragilidade construída para as mulheres – “sexo frágil” – é inversamente proporcional à apresentação dos homens – “sexo forte”. Enquanto elas eram descritas por um sentimento – “bondade, pureza, fé, caridade” – eles eram descritos por uma qualidade – “fortes, viris, arrogantes, impetuosos, voluntariosos” permitindo avivar o paradigma “sexo frágil” e “sexo forte”. (CUNHA, 1999, p. 80)

Após retomar aspectos dos romances sentimentais, podemos concluir que *Cinquenta Tons de Cinza* e os demais títulos da trilogia são obras que retomam um conteúdo e estilo dos romances sentimentais desde a linguagem, até a caracterização das personagens e o enredo. O que difere a trilogia erótica dos tradicionais romances de banca é o fato de esta ser fruto de uma *fanfic* e ter sido publicada pela *Vintage Books* e não pela Harlequin. Ainda assim, o fato de o embrião de *Cinquenta Tons* ser uma *fanfic* não é tão distante dos romances de banca, que basicamente sempre retomam a fórmula de outros romances.

A especulação<sup>36</sup> de que a trilogia seja uma espécie de nova vanguarda de romances eróticos que deu início a um novo momento da literatura erótica desde sua publicação não é aceita por nós como válida. Essas afirmações se baseiam no fato de a trilogia ter vendido milhões de cópias e ter se tornado um fenômeno de popularidade do Reino Unido, em terras brasileiras e no mundo todo. No entanto, a análise sobre os romances sentimentais, os *paperback romances*, confirmam que os Harlequin já faziam sucesso décadas antes de *Cinquenta Tons de Cinza*, com exemplares e coleções de livros com conteúdo tão erótico quanto aquele da trilogia.

O *boom* de *Cinquenta Tons de Cinza* é um modo propagandístico de ressuscitar os romances sentimentais, já que a trilogia massifica um tipo de obra que já tem seu espaço

---

<sup>36</sup> O que chamamos aqui de “especulação” se refere à tendência de diversos jornais e blogs publicarem textos analisando o sucesso de *Cinquenta Tons de Cinza* como precursor de um novo momento da literatura erótica. Link de acesso: <https://www.theguardian.com/books/2015/jun/18/fifty-shades-of-grey-the-series-that-tied-publishing-up-in-knots>

consolidado no mercado. Sobre essa relação entre produção literária e mercado, Lajolo analisa que os *best sellers*, como é o caso da trilogia *Cinquenta Tons* e de inúmeros exemplares da Harlequin Books,

Num movimento oposto, em segmentos extremamente modernos e requintados da sociedade, livros de grande sucesso – os best-sellers – são escritos por uma espécie de trabalho em linha industrial: a produção da obra começa com um levantamento das expectativas do público: tipo de história que prefere, tolerância maior ou menor a sexo e violência, cenários e ambientes de maior IBOPE, coisas assim. Com base nesta pesquisa escreve-se um romance por assim dizer sob medida para o público. Como investimento comercial, livros deste figurino correm riscos mínimos em termos de retorno financeiro. (1987, p. 12)

Como aponta a própria teoria bakhtiniana, que atua como base dessa pesquisa, há sempre relações sociais e dialógicas em todo enunciado. Marisa Lajolo (1987) nos lembra que a publicação – ou a não publicação – de um título é sempre motivada por questões da ordem capitalista: vai dar lucro? vai vender? vai compensar? Absolutamente, a reformulação do enredo, conteúdo e personagens dos romances sentimentais em *Cinquenta Tons* gerou uma obra literária indubitavelmente lucrativa: atraiu o comportado e tradicional público dos romances sentimentais de banca e convidou uma nova geração ao vício dos romances água com açúcar: os jovens fãs da saga *Crepúsculo*. Não apenas convidou e manteve um público já cativo, como também abriu as portas para um novo público.

### 3.2. A TRILOGIA NO CINEMA

Neste tópico, analisamos a contextualização histórica das recriações da trilogia *Cinquenta Tons* no cinema, os aspectos genéricos como conteúdo, forma e estilo da narrativa e o modo como esses elementos são trabalhados na recriação dessa narrativa no universo do cinema. Chama-nos atenção pensar em como os livros exploram o erotismo e a sexualidade em um tom mais explícito que o filme e nos dispomos aqui a pensar no contexto social que condiciona que o livro tenha uma abertura maior do que os filmes, visto que ambos tiveram sucesso, os livros como *best-sellers* e os filmes, com altas vendas de bilheteria.

A forma como cada gênero discursivo aborda a mesma temática é nitidamente diferenciada. Enquanto o livro explora cenas eróticas explícitas, o filme fantasia cenas eróticas sem explorá-las com profundidade, mas dando a elas tons de romantização. Essa diferença no estilo e no tom em cada gênero é ligada à própria construção do gênero literário e do gênero fílmico. De acordo com a própria literatura bakhtiniana, “Todo estilo está

indissoluvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso.” (BAKHTIN, 2011, p. 265), ou seja, quando o livro assume uma postura mais aberta em relação à descrição de algumas cenas, essa postura é um posicionamento ideológico contextualizado em um dado momento da história. Essa postura/ posicionamento dialoga com o próprio estilo do gênero literário, enquanto a linguagem menos explícita dos filmes da trilogia dialoga com o contexto de recepção desse enunciado. No filme, a incidência de cena de sexo faz com que a narrativa deixe de ser um filme de entretenimento aberto a variados públicos.

Nesse sentido, a forma e o conteúdo desse enunciado atendem a questões mercadológicas e econômicas inerentes ao contexto da produção cinematográfica. É indiscutivelmente necessário que a trilogia seja um filme bombástico, com bilheteria à altura dos *blockbusters*, e para que haja sucesso, é necessário que seja possível a publicidade massiva do produto em questão. Assim, o filme tem que ser aceitável pelo público e não pode conter cenas descritivas de sexo, como ocorre no livro.

*Cinquenta Tons de Cinza, Cinquenta Tons mais Escuros e Cinquenta Tons de Liberdade* estrearam com classificação indicativa “não recomendado para menores de 16 anos”. A publicidade que promoveu os filmes foi feita em forma de cartazes em *outdoors*, *trailers* propagandísticos no *Youtube* e publicidades variadas em redes sociais. Em razão dessas urgências mercadológicas, o filme acaba por apresentar cenas eróticas mais romantizadas do que aquelas descritas nos livros.

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento. (BAKHTIN, 2011, p. 266)

Essas particularidades de cada enunciado são, como visto, sempre relacionadas a elementos externos à própria obra, fatores contextuais que interferem na própria constituição do gênero discursivo. Cada livro e cada filme é um enunciado único, que atende a especificidades que se relacionam à constituição valorativa do contexto de produção, circulação e recepção de cada enunciação.

As mudanças históricas dos estilos estão indissoluvelmente ligadas às mudanças dos gêneros do discurso. A linguagem literária é um sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem; o peso específico desses estilos e sua inter-relação no sistema da linguagem literária estão em mudança permanente. A linguagem da literatura, cuja composição é integrada pelos estilos da linguagem não literária, é um sistema mais complexo e organizado em outras bases. Para entender a complexa dinâmica histórica desses sistemas, para passar da descrição simples (e superficial na maioria dos casos) dos estilos que estão presentes e se alternam para a explicação histórica dessas mudanças faz-se necessária uma elaboração especial da história dos gêneros discursivos (tanto primários quanto secundários), que refletem de modo mais imediato, preciso e flexível todas as mudanças que transcorrem na vida social. (BAKHTIN, 2011, p. 267-268)

Ao analisar a problemática dos gêneros do discurso sob o viés da sociologia da linguagem, Bakhtin aponta a completa dependência dos gêneros do discurso com o extrato social. Sob esse ponto de vista, a linguagem literária é “integrada pelos estilos da linguagem não literária, é um sistema mais complexo e organizado em outras bases.” (idem), ou, em outras palavras, a linguagem literária sempre toma forma na realidade e na vida e acompanha as transformações sociais. Neste caso, se em dado momento da história o campo da literatura produz uma onda de romances que atendem a uma fórmula básica – como é o caso dos romances sentimentais que analisamos neste capítulo –, essa produção atende a expectativas do público leitor e às condições históricas da vida desses sujeitos.

Cabe-nos, nesse sentido, o trabalho analítico que aqui realizamos: a compreensão dos acontecimentos sociais que embasam esse momento literário. Em *Cinquenta Tons de Cinza*, nos dois volumes subsequentes da trilogia e nas outras coleções de romances sentimentais que aqui usamos como embasamento contextual, o fator social que motiva a popularidade da “fórmula mágica” dos romances cor-de-rosa é de outras instâncias ideológicas: a educação machista de homens, a educação reprimida de mulheres e as convenções comportamentais que cabem aos homens e às mulheres. Para Snitow “A fórmula dos romances Harlequin reproduz perfeitamente essas diferenças, essa tensão entre os sexos” (1983, p. 259, tradução nossa)<sup>37</sup>. O romance erótico para mulheres é o escape da mulher em um universo masculino em que as mulheres são educadas a não compreender a própria sexualidade. Assim, para ter acesso a esse conteúdo, é necessária uma máscara que atenda às convenções sociais, que possa ser acessível em bancas de jornais e possa estar na biblioteca familiar. Sobre isso, Snitow (1983) defende que os romances sentimentais de tom erótico são pornografias para mulheres, como veremos a seguir. Concordamos com a autora em sua afirmação de que os romances

---

<sup>37</sup> No original: “The Harlequin formula perfectly reproduces these differences, these tensions between the sexes.” (SNITOW, 1983, p. 259)



sentimentais, com suas capas românticas e enredos de príncipes encantados (Figura 16) são uma máscara social que atua não como um escape para as mulheres, mas como um paradoxo que emerge da problemática social da educação patriarcal.

No entanto, discordamos quando ela denomina tais obras como “pornográfica”. Sobre isso, ela enfatiza que “Faço o uso mais neutro possível do termo pornográfico, não como automaticamente pejorativo” (SNITOW, 1983, p. 259, tradução nossa)<sup>38</sup>. Essa explicação que a autora faz de seu uso desse termo nos parece uma imprecisão de escolha terminológica, já que não acreditamos que os romances sentimentais de tom erótico, nem a trilogia *Cinquenta Tons*, sejam essencialmente pornográficos, mas eróticos, o que implica construções enunciativas diferentes. A autora se referia ao conteúdo de conotação erótica das narrativas, que, ao nosso ver, não são pornográficos.

Como concluímos no tópico anterior, a trilogia atende à fórmula básica dos romances sentimentais de banca, como a coleção *Biblioteca das Moças*, as *Júlias*, *Sabrinhas*, da editora Nova Cultural, e os romances Harlequin. Para Snitow, as edições de tom erótico dos romances Harlequin são pornografias para mulheres pois de modo romantizado, constroem narrativas água com açúcar que possibilitam a descrição de cenas eróticas envolvidas em romances, juras de amor e promessas de casamento. De acordo com a análise de Snitow, a construção enunciativa da ingenuidade das protagonistas, o enredo recheado por esperas, medos, inseguranças e dúvidas são descrições de tom erótico tanto quanto o são as descrições das cenas de sexo: “A intensidade romântica dos Harlequins – a espera, o medo, a especulação – são aspectos de seu funcionamento como uma pornografia para mulheres tanto quanto o são as cenas descritivas de sexo. (SNITOW, 1983, p. 259, tradução nossa)<sup>39</sup>

Ainda de acordo com Snitow (Ibidem), isso se dá pois mulheres não podem viver sua sexualidade numa sociedade misógina e, portanto, é necessário que existam escapes sexuais também para as mulheres. Consequentemente, em um mundo em que homens são educados a serem machos viris e as mulheres, a serem princesas educadas e comportadas, a pornografia para mulheres vem em forma de romances cheios de juras de amor, cenas românticas, olhares acalorados e diálogos apaixonantes. Daí a conclusão de Snitow de que os romances Harlequin, são pornografias para mulheres. Não apenas os Harlequin, mas também as *Biancas*, *Júlias* e *Sabrinhas*, edições da Nova Cultural publicadas no Brasil. Tornamos a

---

<sup>38</sup> No original: “I use the word pornographic as neutrally as possible here, not as an automatic pejorative” (SNITOW, 1983, p. 259)

discutir sobre romances sentimentais para contextualizar o estilo dos livros da trilogia *Cinquenta Tons*, que acabam por também ser, indiscutivelmente, conteúdo erótico para mulheres, tais quais os casos que acabamos de analisar.

Nesse ponto, concordamos que haja nesses textos um tom erótico, porém isso não caracteriza tais obras como pornográficas. Consequentemente, concordamos com a descrição que Snitow faz das obras, apenas discordamos que os aspectos descritos sejam pornográficos. Para nós, esses são conjuntos de características de uma narrativa erótica e não pornográfica.

Sobre a imagem de gênero feminino nessas narrativas, vemos que os romances sentimentais, na totalidade dos casos, reafirmam uma imagem de mulher que é problemática: mulheres submissas, ingênuas e romantizadas, em uma completa dicotomização dos gêneros. Sempre em detrimento de imagens de homens fortes, astuciosos e frios.

Retornamos à análise dos romances sentimentais antecedentes da trilogia para reforçarmos nosso argumento sobre a particularidade de cada gênero discursivo. Como víamos, a elaboração de cada enunciado – fílmico ou literário – atende a particularidades de cada contexto, sendo estas mercadológicas, sociais e, primordialmente, ideológicas. No caso específico dos romances para mulheres, os romances sentimentais, como é o caso da trilogia *Cinquenta Tons*, essas obras literárias atendem a mulheres leitoras que leem essas obras discretamente. Como analisado anteriormente, a leitura é o ato da singularidade e do silêncio: do fazer sozinho. Enquanto o livro desempenha um papel silencioso e secreto na vida das mulheres, assistir ao filme e ir ao cinema se consolidam como opções de maior exposição. Para assistir a um dos filmes, a relação da mulher com a narrativa *Cinquenta Tons* não é particular, porém pública. Ao usar TV, notebook, *tablet* ou celular para assistir ao filme, outra pessoa pode ver ou ouvir a narrativa e essa possibilidade de ato não privado é uma característica contextual relacionada a esse gênero. Além disso, o aspecto mercadológico tem grande peso aqui. A produção dos livros demanda considerável menor investimento do que a produção cinematográfica, ainda mais no caso da recriação cinematográfica de filmes rotulados como *best-sellers*, que criou grande expectativa por parte de seu público.

Essas particularidades e mobilidade de cada gênero, que se relacionam ao contexto e ao público presumido de cada um são abordadas pelo Círculo de Bakhtin como “dupla orientação do gênero”. Pavel Medviédev trabalha essa questão pensando no gênero, na vida, no emaranhado social e ideológico que embasa toda a realidade:

---

<sup>39</sup> No original: “The romantic intensity of Harlequins - the waiting, fearing, speculating – are as much a part of

A totalidade artística de qualquer tipo, isto é, de qualquer gênero, orienta-se na realidade de forma dupla, e as particularidades dessa dupla orientação determinam o tipo dessa totalidade, isto é, seu gênero.

*Em primeiro lugar, a obra se orienta para os ouvintes e os receptores, e para determinadas condições de realização e de percepção. Em segundo lugar, a obra está orientada na vida, como se diz, de dentro, por meio de seu conteúdo temático.* A seu modo, cada gênero está tematicamente orientado para a vida, para seus acontecimentos, problemas, e assim por diante.

Na primeira orientação, *a obra entra em um espaço e tempo real*: para ser lida em voz alta ou em silêncio, ligada à igreja, ao palco, ou ao teatro de variedades. Ela é uma parte das festividades ou simplesmente do lazer. *Ela pressupõe um ou outro auditório de receptores ou leitores, esta ou aquela reação deles*, esta ou aquela relação entre eles e o autor. A obra ocupa certo lugar na existência, está ligada ou próxima a alguma esfera ideológica. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 195, grifo nosso)

Nesse cenário, entendemos a constituição enunciativa dos livros e dos filmes como discursos que atendem às especificidades de cada gênero, sendo que este último, por sua vez, é uma elaboração viva, que toma forma de acordo com as condições temporais e sociais que o contextualizam. Nos livros da trilogia *Cinquenta Tons*, são verificadas cenas de sexo descritivas, enquanto a narrativa fílmica explora cenas romantizadas e menos verticalizadas. Em gêneros discursivos diferentes, a narrativa toma forma particular, que atende às exigências das esferas nas quais se inserem.

A análise dos gêneros discursivos em suas particularidades vai além de pensar seus constituintes arquitetônicos forma, conteúdo e estilo, mas abrange, também, a análise do tema. Para Medviédev

O tema transcende sempre a língua. Mais do que isso, o tema não está direcionado para a palavra, tomada de forma isolada, nem para a frase e nem para o período, mas para o todo do enunciado como apresentação discursiva. O que domina o tema é justamente esse todo e suas formas, irreduzíveis a quaisquer formas linguísticas. O tema de uma obra é o tema do todo do enunciado, considerado como determinado ato sócio-histórico. Por conseguinte, o tema é inseparável tanto do todo da situação quanto do enunciado quanto dos elementos linguísticos. (...) O gênero é a unidade orgânica entre o tema e o que está além dos seus limites. (MEDVIÉDEV, 2012, pp. 196-197)

A abordagem do tema é um aspecto do enunciado que reflete e refrata índices valorativos: ao mesmo tempo em que a forma como o tema é abordado em um enunciado constitui as características relativamente estáveis do gênero discursivo, aí também são

---

their functioning as a pornography for women as are the more overtly sexual scenes.” (SNITOW, 1983, p. 259)

materializadas essas características e é criado o padrão relativamente estável de cada gênero do discurso. No caso dos filmes *Cinquenta Tons de Cinza*, *Cinquenta Tons mais Escuros* e *Cinquenta Tons de Liberdade*, o tema que configura o conteúdo erótico das narrativas é trabalhado em determinada forma e estilo que são próprios do gênero fílmico: a linguagem erótica mais higienizada e suavizada em razão da indicação de idade dos filmes que, por sua vez, não poderia restringir muito o público, visto que essa restrição poderia diminuir os lucros das produtoras envolvidas na produção cinematográfica.

É fato, portanto, que a análise da relação dos enunciados fílmicos e literários da trilogia se pauta em um trabalho de verificação do gênero discursivo inserido em uma situação da realidade, já que o gênero é acontecimento dialógico que se dá no embate infinito das ideologias da infra e da superestrutura.

Se abordarmos o gênero do ponto de vista da sua relação interna e temática com a realidade e sua formação, então, podemos dizer que cada gênero possui seus próprios meios de visão e de compreensão da realidade, que são acessíveis somente a ele. *Assim como a arte gráfica é capaz de dominar aspectos da forma espacial que a pintura é incapaz de alcançar e vice-versa, igualmente, nas artes verbais, os gêneros líricos, para dar um exemplo, possuem meios de atribuir forma conceitual à realidade e à vida que são inacessíveis ou menos acessíveis à novela ou ao drama. Os gêneros dramáticos, por sua vez, possuem meios de ver e mostrar tais aspectos do caráter e do destino humano que não podem ser revelados e analisados, pelo menos com tanta clareza, com os meios do romance.* Cada um dos gêneros efetivamente essenciais é um complexo sistema de meios e métodos de domínio consciente e de acabamento da realidade. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 198, grifo nosso)

Portanto, é relevante afirmarmos que a cada gênero do discurso cabem características específicas e que, de modo algum, um é *melhor* do que o outro. Compete-nos, como analistas do discurso, observar as diferenças e particularidades relacionadas a cada um deles. No caso do estilo de linguagem dos filmes e dos livros, esse aspecto se deve às esferas que os contextualizam e aos propósitos aos quais cada um desses enunciados se destina. O próprio Medviédev se encarregou de apontar em seu trabalho sobre os gêneros, com exemplos, que os enunciados pertencentes a gêneros discursivos diferentes têm formas e estilo diferenciados. Nesse apontamento, o filósofo russo apresenta uma comparação entre a arte gráfica e a pintura como materialidades que abrangem propósitos diferentes em suas formas, assim como ocorre com o gênero dramático e o romance. Cada qual, dentro dos limites de cada gênero do discurso, apresenta possibilidades específicas que habitam exatamente em suas particularidades.

## 4. Voz e posicionamento do sujeito

Este capítulo é dedicado à análise do material coletado da seção de comentários do *Youtube*. Aqui, analisaremos a recepção da trilogia, que é um dos objetivos deste trabalho. Também analisaremos as imagens de gênero que são reverberadas e construídas nos enunciados em questão, o que também é um de nossos objetivos. A partir de tais objetivos, esmiuçamos os enunciados selecionados e mostramos o funcionamento discursivo dos embates ideológicos verificados no *corpus* à luz dos estudos bakhtinianos.

O exercício analítico parte das discussões metodológicas, teóricas e contextuais realizadas nos capítulos 1. *Perspectivas metodológicas*, 2. *Pontos de vista teóricos* e 3. *Romance sentimental e cultura*. No primeiro tópico, 4.1. *O corpo e as imagens de gênero*, analisaremos comentários dentro da temática do corpo feminino. No segundo tópico, 4.2. *“mulher é bicho ruim mesmo tudo interesseiras”*, tratamos da imagem da mulher interesseira. O próprio título dessa seção foi extraído de um comentário coletado. Por último, o tópico 4.3. *Feminazis* explora o percurso de uso do signo ideológico *feminazi* e as implicações históricas adjacentes à sua origem, já que essas questões são relevantes na análise dos comentários nos quais está inserido.

### 4.1. O CORPO E AS IMAGENS DE GÊNERO

Analisaremos, a princípio, o comentário A, que responde ao *trailer* oficial do filme *Cinquenta Tons de Cinza*<sup>40</sup>. Esse comentário dispunha de cinquenta e quatro respostas no momento da coleta, das quais selecionamos seis para análise. A escolha pelas seis réplicas se deu por serem essas as enunciações que respondiam com mais coerência à proposição “adolescente gordinha” e à questão da sexualidade feminina, verificada no comentário principal. Por sua vez, esse comentário foi selecionado por tratar da estética e da sexualidade feminina, aspectos importantes quando pensamos sobre a imagem de gênero feminina.

O comentário A (Figura 31) afirma, em tom de desprezo e sarcasmo, que o filme é “uma fantasia erótica de uma adolescente gordinha”, sendo que o sujeito enunciator desse enunciado é um perfil feminino. Esse comentário é respondido por outros usuários da rede

---

<sup>40</sup> Link de acesso: < <https://www.youtube.com/watch?v=DEwIt4amgq4&t=38s>>

social. A primeira resposta é de um perfil sem nenhuma expressão de gênero aparente e diz que o filme é “bem safadchinho”. A resposta seguinte, por sua vez, de um perfil masculino, afirma “Vdd. Esse filme é só pra essas vagabundas idiotas.”

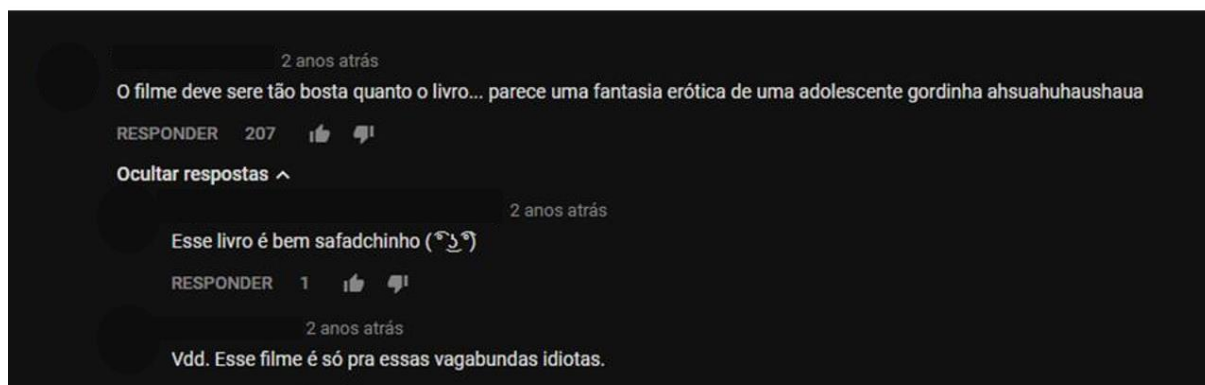


Figura 31- Comentário A e réplicas

O tom emotivo-volitivo do Comentário A sugere, ao dizer “fantasia erótica de uma adolescente gordinha”, depreciação ao termo ‘gordinha e à condição física e estética do corpo gordo. Ao qualificar a trilogia como uma “fantasia erótica de uma adolescente gordinha”, o enunciador afirma que a fantasia erótica de uma adolescente gordinha é ruim ou de baixa qualidade. Há um tom gordofóbico e de preconceito em relação à imagem e ao corpo da mulher gorda na sociedade. Esse discurso corrobora a ideia de que o corpo da mulher deve ser magro e ‘perfeito’ como o das modelos nas capas de revistas e, também, reforça a imagem do corpo gordo como o corpo errado. O discurso do padrão magro e as imagens de gênero da mulher magra são construídos na dialética das vozes sociais, em que a ideologia oficial, por meio das diferentes esferas da atividade humana, propaga a imagem do corpo magro como ideal.

A cultura é um fenômeno social que se concretiza no horizonte ideológico das civilizações humanas e abrange construções ideológicas, que ocorrem a partir do conflito entre discursos. Acontece na alteridade, entre as super e as infraestruturas de poder, lutas ideológicas que têm como objetivo a tomada de poder e a oficialização de certos discursos. São lutas dialógicas e dialéticas, já que há a constante luta por ascensão ao poder, sem estabilização de uma ideologia dominante. Há tentativas de estabilização de poderes, já que a estabilidade de determinado discurso garante a efetivação do poder. No entanto, no horizonte social, há sempre múltiplos discursos em jogo. Na alteridade e na dialética das relações jamais ocorre a ascensão absoluta de determinada verdade, já que sempre há, ainda de maneira

abafada ou silenciosa, a contracultura e a tentativa de uma nova tomada de poder e da quebra do silêncio.

Resultante dessas lutas constantes, há diversas vozes e diversos interesses no horizonte social. No comentário A, há imagens de gênero que se configuram de acordo com os discursos oficializados. Nesse ínterim, a ideologia da magreza é reverberada no comentário A e a valoração axiológica atribuída ao corpo gordo dialoga com o padrão oficial de beleza, que é o padrão do corpo magro. No entanto, podemos dizer que hoje, por meio do feminismo, há embates a essa ideologia oficial e a defesa pela beleza de cada corpo e dos diferentes tipos de beleza de cada corpo, o que nos leva a observar mais um embate entre infra e superestrutura.

A interação discursiva é instituída na cadeia infinita de enunciados que respondem aos discursos de autoridade e há sempre enunciados investidos de autoridade em cada contexto de interação enunciativa, em épocas e círculos sociais específicos. (BAKHTIN, 2011b, p. 294). A ideologia da magreza que identificamos no Comentário A (Figura 31) pode ser vista, nesse sentido, como um discurso de autoridade. De acordo com os estudos bakhtinianos, os discursos de autoridade são aqueles que dão tom e legitimam verdades sociais. No comentário A há expressivo desprezo ao corpo gordo, o que é um posicionamento social cristalizado na sociedade contemporânea, já que pessoas gordas têm pequena representação na mídia e em demais esferas. Desse modo, a ideologia oficial das superestruturas é legitimada por meio do discurso das instituições de autoridade e essa ideologia é também incorporada pelas vozes dos sujeitos no nível dos diálogos e das interações cotidianas.

Para pensarmos nessas relações, observemos as grandes produtoras de Hollywood, que frequentemente adotam mulheres e homens magros como os protagonistas de grande parte de suas produções. A própria trilogia adota como casal principal atores que atendem fielmente aos padrões de beleza, que servem como exemplos do corpo ‘perfeito’ estigmatizado no meio cinematográfico e reafirma a magreza como o ideal a ser seguido. Nesse sentido, o comentário A reverbera índices ideológicos que dialogam com essa ideologia.

É válido ressaltar que a dinâmica dos embates ideológicos é relativa aos contextos em que ocorrem. Uma ideologia que aqui é identificada como oficial pode, em outros momentos e locais, ser identificada como ideologia do cotidiano, oriunda de uma infraestrutura, já que esses embates são dialéticos e sempre vivos, de acordo com a contextualização da enunciação. Como vimos, não há estabilidade no confronto infinito das vozes sociais, mas sim tentativas constantes de estabilidade, que são ultrapassadas sempre por novas tentativas.

A segunda réplica ao comentário, de um perfil masculino, (Figura 31) afirma que “Vdd. Esse filme é só pra essas vagabundas idiotas”, e nos remete novamente à “adolescente gordinha”. Nesta réplica, o comentarista se refere à “adolescente gordinha” como “vagabundas idiotas”, em um tom ainda mais negativo que revela, também, graus de intolerância ao corpo gordo. O discurso de teor gordofóbico é efetivado em diferentes enunciados e, embora partilhem da intolerância ao físico gordo, cada uma dessas vozes vem de contextos enunciativos singulares. No primeiro caso, há o desprezo à mulher gordinha e uma alusão à sexualidade da mulher gordinha como desprezível, enquanto no segundo caso há um tom agressivo, que chega a ofender a mulher gorda, chamando-a de “vagabundas idiotas”.

Por outro lado, voltamos à questão anteriormente discutida sobre os limites éticos do sujeito nas redes sociais. Na Figura 31 vemos com clareza que, além de preconceitos com o corpo gordo e do machismo aparente, a voz desses sujeitos também tem um tom emotivo-volitivo de agressão e intolerância que circula livremente pela seção de comentários.

Em outra réplica (Figura 32), vemos um sujeito que fala inscrito sob um perfil feminino contestar as réplicas anteriores (Figura 31): ““na boa, acho desnecessário essa parte de “parece uma fantasia erótica de uma adolescente gordinha, pq não tem nada a ver, eu sou uma “adolescente gordinha” e msm assim não gosto nem um pouco dessa bosta de 50 tons e mt menos tenho fantasias eróticas com essa merda [...]”. Nessa fala, vemos que há um posicionamento contra a agressividade e o desprezo ao corpo gordo que era notado nas réplicas anteriores. Vemos aqui que esse sujeito assume o local de fala de uma mulher gorda e se assume uma adolescente gordinha. Para ela, desse local de fala, a ideologia reverberada nas outras réplicas é provocativa e também preconceituosa. Do ponto de vista do posicionamento axiológico desse enunciador, as falas anteriores são ofensivas, pois ferem a subjetividade do *outro*.



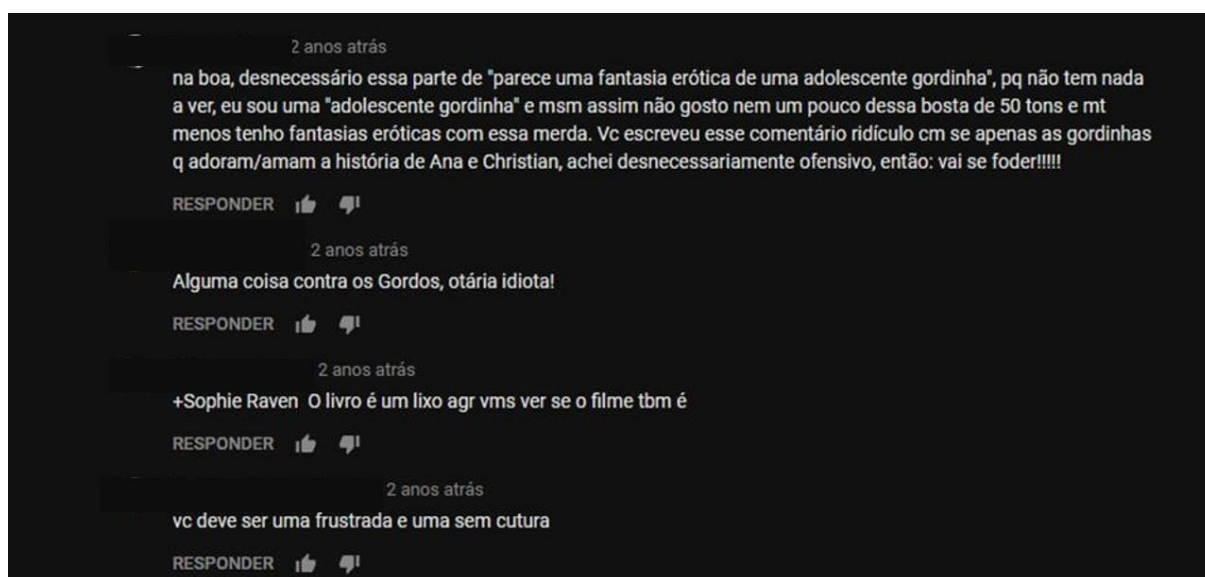


Figura 32- Réplicas II

Verificamos o claro embate de vozes sociais e ideologias, no qual a voz de cada sujeito enunciativo ressoa índices de valor de acordo com seu contexto enunciativo. O enunciativo completa sua resposta com “Vc escreveu esse comentário ridículo cm se apenas as gordinhas q adoram/ ama a história de Ana e Christian, achei desnecessariamente ofensivo [...]”, o que reforça seu repúdio às ofensas e ao tom gordofóbico dos outros enunciados.

As respostas continuam e na réplica seguinte, um sujeito de perfil masculino diz “Alguma coisa contra os Gordos, otária idiota!”. Essa enunciação, além de confrontar a ideologia reverberada no comentário que desprezava a imagem de gênero da mulher gorda, há o abandono da expressão “gordinha” e a adoção da palavra “Gordos”, iniciada em letra maiúscula. A escolha por abandonar o diminutivo acentua o posicionamento axiológico desse falante e sua postura de confronto, que, além de repudiar os insultos, deixa de lado o sufixo diminutivo – inha e passa a usar a palavra “Gordos”, com inicial maiúscula. Essa escolha axiológica implica uma imposição de poder por meio da fala. É a tomada de poder que analisávamos anteriormente. Aqui, um sujeito fala em defesa da imagem do corpo gordo e impõe esse discurso. Ao substituir “adolescente gordinha” e “gordinha” por “Gordo”, a fala desse sujeito assume o posicionamento de que a pessoa gorda é mais que uma coisa pequena e desprezível – como sugeria o termo “adolescente gordinha”, mas sim um corpo que tem seu espaço e merece ser respeitado como qualquer outro. Neste diálogo, por meio da luta de valores, esse sujeito reivindica o reconhecimento do espaço social do corpo gordo.

Cada uma das enunciações expressa singularidades. Não há enunciação neutra, livre da intersecção de outras vozes, já que compreendemos a linguagem como um acontecimento da cultura. Os índices de valor verificados nessas enunciações demonstram vozes sociais que constroem a cultura contemporânea. Eles também mostram a materialização das ideologias oriundas das super e infraestruturas nas falas individuais, nos discursos sobre livros, filmes e nas redes sociais e, neste caso, nos discursos sobre a trilogia *Cinquenta Tons*. Vemos nas vozes desses sujeitos marcas de discursos de autoridade, de ideologias oficiais e daquelas ideologias do cotidiano, incorporadas na relação do sujeito com o *outro*, de acordo com as condições sociais particulares a seu local de fala.

Por outro lado, vemos nesses comentários que há o desprezo à fórmula do romance estilo conta de fadas, já que nessas falas (Figuras 31 e 32) há a constante crítica à trilogia. Da perspectiva desses internautas, a trilogia é um romance desprezível, como vemos em “dessa bosta de 50 tons”, “o livro é um lixo” e “essa merda” e (Figura 31) “o filme deve ser tão bosta quanto o livro”, “esse filme é só pra essas vagabundas idiotas” (Figura 32). Essas vozes revelam que há sujeitos femininos que desprezam a ideia de Mr. Grey como um homem ‘perfeito’, como observamos em outros comentários. Nesse diálogo, a própria noção tradicional do romance hollywoodiano é quebrada, já que fica claro que essas mulheres comentadoras desprezam a narrativa e a fórmula básica dos romances ‘água com açúcar’. Além dessa questão, as mulheres, ao usarem palavrões e xingamentos quebram a imagem de gênero feminino que o próprio filme defende, que é a imagem da moça delicada.

É notório que em cada vértice desse embate de falas que é a seção de comentários, há valorações axiológicas em luta constante, que a cada fala e a cada nova resposta, configuram novas imagens de gênero. O espaço de comentários na plataforma *Youtube* se legitima como uma real arena onde ocorre a luta de classes (BAKHTIN, 1997 [1929], p. 46), onde os sujeitos respondem a imagens de gênero da grande produção hollywoodiana *Cinquenta Tons de Cinza*, e onde também ressoam em suas falas aspectos de imagens de identidade de gênero que dialogam com a particularidade de seus contextos enunciativos.

Na sequência, passamos para a análise dos comentários B e C, que abordam a imagem da mulher como sonhadora e ingênua. A imagem de gênero verificada nesses enunciados nos remete às personagens dos romances sentimentais, cujas fórmulas, como vimos no capítulo 3. *Romance sentimental e cultura*, repetem o padrão ‘conto de fadas’ em que a mulher sonha e aguarda o príncipe encantado, sem ter quaisquer outros propósitos de vida. Do ponto de vista dos enunciadores B e C, a trilogia é “mais um” motivo para que mulheres passem suas vidas à

procura do homem que se encaixe na imagem de gênero masculino perfeito, que, como já visto na análise dos romances sentimentais, é o modelo masculino representado pelo personagem Christian Grey.

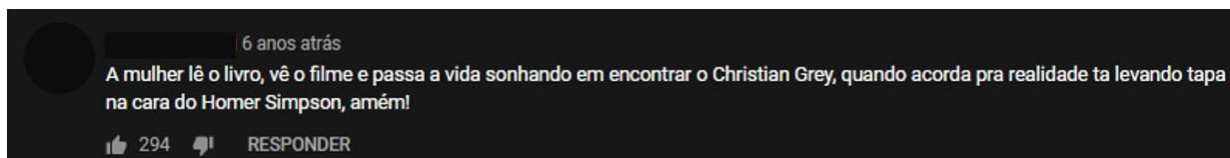
Ambos partem do princípio de que toda mulher é a mesma mulher: a mulher que os próprios romances para mulheres trazem em suas capas e em seus enredos. Essa mulher é a que sonha com o homem perfeito. No enredo da trilogia *Cinquenta Tons*, vemos que a protagonista Anastasia não atende a esse perfil por não ser loucamente apaixonada por Mr. Grey e por não sonhar em encontrar o homem perfeito. No entanto, sua mãe atende exatamente a essa imagem de mulher, que é sempre presente nos romances sentimentais. Em *Cinquenta Tons de Cinza*, quando Christian pergunta a Anastasia sobre sua mãe, ela a descreve como:

- Minha mãe é maravilhosa. É uma romântica incurável. Já está no quarto marido. Christian levanta as sobrancelhas, numa expressão de surpresa.
- Sinto falta dela, continuo. – Ela agora tem o Bob. Só torço para ele conseguir tomar conta dela e ajudá-la a se reerguer quando seus projetos disparatados não saírem como o planejado. (JAMES, 2011, p. 44)

A descrição que a protagonista faz de sua mãe reverbera valores axiológicos também verificados nos comentários B e C. A imagem de gênero feminino que Anastasia tem de sua própria mãe é de uma mulher ingênua, romântica, dependente emocionalmente e incapaz de cuidar de si própria. A protagonista espera que o marido de sua mãe seja capaz de ajudá-la a se reerguer caso algo dê errado em sua vida. Além disso, ela descreve os propósitos e planos de vida de sua mãe como “projetos disparatados”, em um tom que menospreza a capacidade de sua mãe não só de cuidar de si mesma, mas também de cuidar de quaisquer outros planos para sua existência, a ponto de ser dependente de maridos sucessivos que possam reerguê-la após seus planos darem errado. Em outros termos, consiste essa em uma imagem de mulher dependente, ingênua e romântica, incapaz de cuidar de si mesma, exatamente como nos trazem há décadas os romances sentimentais.

Em *Cinquenta Tons de Cinza*, outro aspecto a ser destacado é que mesmo que a protagonista da trilogia não seja a jovem descrita nos comentários B e C, que sonha com o homem perfeito dos romances cor-de-rosa, ela acaba presa no casamento com um homem que atende a esse modelo. Essa repetição da fórmula dos romances sentimentais acaba deixando as mulheres sem muitas opções de vida. Ao final das narrativas, há sempre o casamento com

o homem controlador, poderoso e másculo. Em um contexto da cultura em que a narrativa de vida ideal é essa, ser casada com um homem fisicamente parecido com o Homer Simpson é, claramente, um fracasso.



*Figura 33- Comentário B*

No comentário B, a comparação com o personagem Homer Simpson indica que o enunciador – um perfil masculino - acredita que mulheres passam suas vidas sonhando com a imagem do homem perfeito e acabam vivendo uma vida totalmente diferente, ao lado de um homem estilo Homer Simpson (Figura 34), que é totalmente fora dos padrões dos romances sentimentais e, além disso, levando tapas na cara. Essa concepção da imagem da mulher é recheada de imagens de gênero. A mulher ingênua e sonhadora e, depois, a mulher frustrada em razão de um casamento infeliz com um homem que passa a maior parte do tempo em frente à TV bebendo cerveja e bêbado na maior parte do tempo. Na figura 34, a cena retratada, onde Homer está sentado em uma espreguiçadeira sem calças bebendo cerveja, explora bem essa imagem de gênero do homem barrigudo que bebe cerveja o tempo todo e não é um bom esposo. A expressão facial de Marge deixa clara sua frustração com a cena. Marge está com um vestido, colar e sapatos, bem vestida e arrumada, enquanto Homer aparenta estar confortável e relaxado sem suas calças.

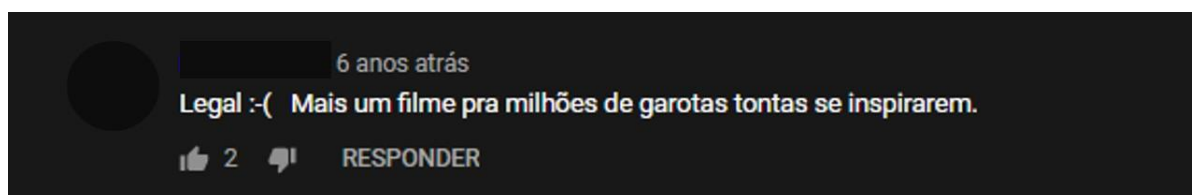
Disponível em:

<<https://resizing.flixster.com/UmzsTEU2NWEma2GmYKAq6F4UOmg=/300x300/v1.dDs1NTcyNjE7ajsxODY4MTsxMjAwOzIxMDA7MTE4MQ>>. Acesso em: 17/10/2020



*Figura 34- Homer e Marge Simpson*

Além de aludir à imagem da mulher frustrada com seu casamento, ao mencionar “levando tapa na cara”, o comentário B faz uma alusão perigosa à violência doméstica, que é um grande problema no Brasil. O tom do enunciador ao tocar nesse tema é jocoso e chega a sugerir que é ‘merecido’ que as mulheres tomem tapas “na cara”, já que passaram suas vidas à espera de um príncipe que não existe. As ideologias em embate no comentário B são muitas, vemos que há índices valorativos de diferentes contextos, como o ideal romântico do casamento dos romances de banca, a imagem de gênero da mulher sonhadora, a ideia do casamento frustrado, a violência doméstica, a imagem do homem desleixado e da mulher caprichosa. Cada um dos elementos citados, são valores ideológicos, são matrizes culturais, que perpassam o discurso do enunciado B involuntariamente. A fala desse enunciador é preñe de valorações que talvez esse enunciador não presuma em seu ato de fala mas que, ainda assim, se fazem presentes, isso pois todo enunciado é “um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados”(BAKHTIN, 2011, p. 272)



Seria impossível destrincharmos um enunciado para encontrar a origem primária de um determinada ideologia, pois as ideologias existem e se manifestam exatamente na relação amálgama com outras. A essência da ideologia é a sua natureza dialógica. No enunciado C, de um perfil feminino, ocorre o mesmo: há valores em trânsito na voz desse enunciador. De um lado, esse comentário afirma em “mais um filme” que já há quantidade suficiente de filmes de enredo água com açúcar, onde moças ingênuas e indefesas se apaixonam por homens poderosos, másculos e controladores. Essa ideologia é estudada por nós no capítulo 3. *Romance sentimental e cultura*, quando analisamos a massiva repetição das imagens de gênero nos romances sentimentais. Essa repetição de padrões é uma manifestação cultural que constrói valores e que, por outro lado, é construída a partir das respostas das leitoras.

Outro aspecto que verificamos nessa fala é aquele também analisado no comentário B: a imagem de gênero feminino em que a mulher é ingênuas e sonha em encontrar seu príncipe encantado. O tom desse enunciado também é importante em nossa análise, já que toda enunciação pode ser valorada de modo diferente, de acordo com o seu tom expressivo. Para Volochínov “A entonação é o condutor mais dúctil, mais sensível, das relações sociais existentes entre os falantes de uma dada situação.” (2013, p. 174-175). No comentário C, o tom demonstra a decepção do enunciador em relação à situação que analisamos. A decepção pode ser verificada nos aspectos linguísticos desse enunciado, como o símbolo “:-( ”, que mostra uma carinha triste e releva o sentimento de frustração. Além disso, a ausência de pontos de exclamação, reticências ou vírgulas gera um tom enxuto, que, combinado ao conteúdo ideológico, nos confirma que o sujeito enunciador se decepciona com as reações à trilogia *Cinquenta Tons*.

O enunciador se preocupa estritamente com a resposta de “garotas tontas”, que podemos compreender, após sabermos do posicionamento desse sujeito, que essas garotas seriam aquelas que assistem à trilogia e sonham em encontrar um Mr Grey na vida real. Para Bakhtin, toda compreensão é responsiva. Isso ocorre pois o sujeito involuntariamente responde a tudo aquilo com o que entra em contato. No comentário C, a preocupação do enunciador é exatamente a resposta que será provocada nas “garotas tontas”, ou seja, nas garotas sonhadoras ou ingênuas, que assistirem ao filme. O filme, por sua vez, é um gênero “da complexa comunicação cultural”:

Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo, é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão

é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. (...) Os *gêneros da complexa comunicação cultural*, na maioria dos casos, foram concebidos precisamente para essa compreensão ativamente responsiva de efeito retardado. (BAKHTIN, 2011, p. 271-272)

Os gênero da complexa comunicação cultural podem ser compreendidos como aqueles gêneros produzidos pela indústria cultural e que são elaborados, lançados e levados ao público de modo estratégico, no intuito de gerar movimentação econômica e gerar lucros. Esse é exatamente o caso da trilogia *Cinquenta Tons*. A franquia é produzida para fins comerciais que, além de gerar movimentação econômica, também gera a repetição de imagens de gênero cristalizadas, tais como analisamos anteriormente. Vemos que enquanto analisamos aspectos narrativos da trilogia e quando analisamos os comentários, veio à tona a questão econômica, que é também perpassada por ideologias. A análise de cada comentário é estritamente ligada a muitos valores da cultura, que se relacionam e que vivem em pleno embate ideológico.

O uso de “garotas bobas” também deve ser analisado, já que denota uma depreciação dessas meninas. Embora tenhamos visto nos parágrafos anteriores que o enunciador demonstra depreciar essas garotas por entender que elas são ingênuas, nos cabe observar que o modo como a mulher é adjetivada nesse enunciado denota um tom machista, de depreciação também da condição feminina dessas garotas, que são mulheres jovens e inexperientes. A questão da jovem mulher é analisada por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (2009). No capítulo *A jovem*, Beauvoir dispensa muitas páginas na análise da jovem, suas expectativas e das expectativas do mundo sobre ela. Sua conclusão é que a jovem é o sujeito que tem pouca ou nenhuma autonomia de si mesma, pois vive sob a censura dos pais e a consequente censura de seus prazeres, a insegurança ligada às mudanças fisiológicas de seu corpo, a insegurança em relação ao despertar do desejo do *outro*, dentre outras questões.

A adolescente é, portanto, do ponto de vista dessa intelectual, a mulher que além de sofrer pela condição nata de nascer em um mundo de homens, também a mulher que conhece pouco de si e convive com intensas e rápidas transformações em seu corpo e em suas visões de mundo. A depreciação com que o enunciador menciona “garotas bobas” confirma que há um tom de desprezo em relação às jovens que é, também, um tom machista. Esse machismo responde às condições sociais nas quais se insere o enunciador.

Vejamos que, nesse mesmo comentário, encontramos o embate de valores de matrizes diferentes. Em dado momento, percebemos que esse enunciador reprova a repetição dos filmes com imagens de gênero cristalizadas, o que demonstra um posicionamento axiológico

divergente daquele observado em “garotas bobas”. Esses posicionamentos fazem parte de um grande tempo da cultura comum, onde manifestações de valores divergentes vivem em constante, vivo e interminável embate.

#### 4.2. “MULHER É BICHO RUIM MESMO INTERESSEIRAS”

Na coleta dos comentários, um aspecto que se destacou foi a imagem da mulher interesseira. Essa imagem apareceu diversas vezes na voz de enunciadores de perfis masculinos e afirmavam, de diferentes modos, que as mulheres têm, como objetivo de vida, encontrar um homem rico. Os comentários a seguir foram coletados na seção de comentários de *Cinquenta Tons de Cinza – Trailer Mundial Legendado*<sup>41</sup>, no canal Universal Pictures Brasil.

O comentário D (Figura 36) é um deles. Primeiramente, é importante ressaltarmos que a autoria dessa fala é de um perfil feminino no *Youtube*. Ou seja, esse sujeito assume, nesse ato enunciativo, o lugar de fala de uma mulher no Brasil. A fala coloca em embate a imagem de gênero da mulher interesseira e do homem que objetifica a mulher: esse sujeito assume, em sua voz, que mulheres buscam a ascensão social por meio de relacionamento com homens bem sucedidos e que homens são superficiais e se importam apenas com a aparência física das mulheres, duas imagens dicotômicas e cristalizadas.

Há generalização do interesse das mulheres – todas querem ascender socialmente – e há generalização do interesse dos homens – todos querem uma mulher perfeitamente bonita. Essas duas imagens, a mulher interesseira e o homem objetificador são partes do repertório de nossa cultura. Assim como na franquia *Cinquenta Tons* o romance entre Anastasia e Mr. Grey é construído em cima dessa dinâmica, essa narrativa responde a outros enunciados que também têm enredos elaborados a partir do embate ideológico dessas duas imagens de gênero, como vimos na análise dos romances de banca.

---

<sup>41</sup> Link de acesso: <<https://www.youtube.com/watch?v=G9dtQXqPFuE>>



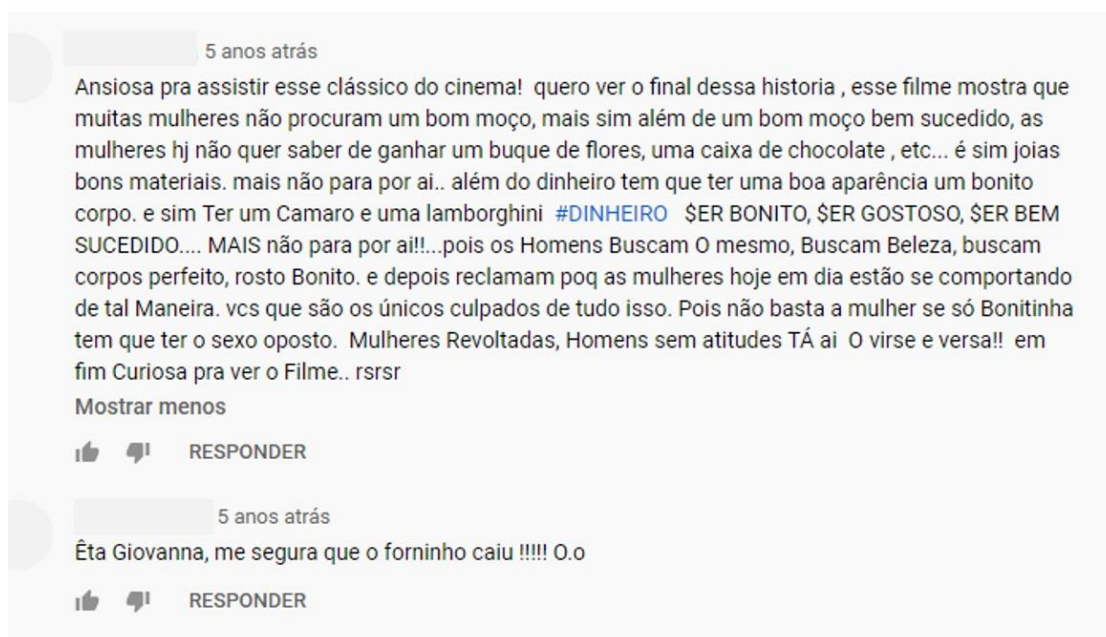


Figura 36 - Comentário D

No Comentário D, a enunciadora finaliza sua fala afirmando que “Mulheres revoltadas, Homens sem atitudes”, em um tom de ironia aos homens que não entendem que se “se buscam o mesmo, buscam beleza, buscam corpos perfeitos, rosto bonito” devem, portanto, agir à altura e ‘ter atitude’, sendo que ter atitude, desse ponto de vista, é “#DINHEIRO, \$ER BONITO, \$ER GOSTOSO, BEM \$UCEDIDO”.

Em sua fala, esse sujeito dá indícios de que se os homens idealizam a mulher perfeita, eles devem, portanto, se encaixar na imagem de homem que as mulheres esperam: o homem bem sucedido. Essa fala nos faz compreender que para esse sujeito, essas duas imagens de gênero se complementam e que compõem uma fórmula básica para relacionamentos heterossexuais, na qual os gêneros possuem papéis preestabelecidos a cumprir: à mulher, cabe ser bonita e ao homem, cabe ser provedor.

Por sua vez, essa afirmação também incorpora valorações axiológicas do lugar social da mulher dentro de suas relações interpessoais. Esse discurso de que a mulher é interesseira está sempre nitidamente associado à imagem da mulher como objeto do olhar masculino, como se a mulher objeto e o homem provedor fossem peças codependentes. Essa questão já é antecipada por Simone de Beauvoir em sua análise sobre a vida social da mulher:

Cuidar de sua beleza, se arrumar, é uma espécie de trabalho que lhe permite apropriar-se de sua pessoa como se apropria do lar pelo seu trabalho caseiro; seu eu parece-lhe, então, escolhido e recriado por si mesma. Os costumes incitam-na a alienar-se assim em sua imagem. As roupas do homem, como seu corpo, devem indicar sua transcendência e não deter o olhar; para ele, nem a elegância nem a beleza consistem em se constituir em objeto; por isso não considera, normalmente, sua aparência como reflexo do seu ser. *Ao contrário, a própria sociedade pede à mulher que se faça objeto erótico.* O objetivo das modas, às quais está escravizada, não é revelá-la como um indivíduo autônomo, mas ao contrário privá-la de sua transcendência para oferecê-la como uma presa aos desejos masculinos; não se preocupa servir seus projetos mas, ao contrário, entravá-los. A saia é menos cômoda do que as calças, os sapatos de salto alto atrapalham o andar; os vestidos e os escarpins menos práticos, os chapéus e as meias mais frágeis é que são os mais elegantes; *o vestido, quer fantasia, deforme ou modele o corpo, em todo caso o expõe a olhares.* (BEAUVOIR, 2009, p. 700, grifo nosso)

Essa análise é publicada, em sua primeira edição, em 1949, no período pós-guerra, o que nos confirma que as imagens de gênero que hoje analisamos na voz dos internautas não são falas isoladas, mas sim, falas inculcadas de ideologias, que são reafirmadas e reconstruídas ao longo do tempo por meio da alteridade. Quando a voz feminina diz, no comentário, que “buscam beleza, buscam corpos perfeitos, rosto bonito” (Figura 36), ela reverbera valores sociais presentes nas relações do sujeitos ao longo da história, que são sempre reafirmados por meio do discurso das superestruturas.

Esses valores também são expressos nos comentários da Figura 37, onde o primeiro e o segundo comentário são de usuários de perfil masculino. Esses comentários reforçam a imagem da mulher superficial, interesseira, que tem vistas apenas à ascensão social por meio da relação com um homem. No segundo comentário, o enunciador ainda afirma que ser interesseira é uma condição nata das “fêmeas”, além de também usar o termo “bicho ruim”. Ora, vemos que além de valorar a imagem das mulheres de uma perspectiva negativa, considerando as mulheres como essencialmente interesseiras, há também a animalização da mulher, retratando uma imagem de mulher-bicho, um fêmea que se aproxima de homens no único intento de lhes tirar proveito.

Sobre essa imagem da mulher, voltemos a Beauvoir e seus apontamentos sobre os dados da ciência da Biologia sobre as mulheres:

A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la. Na boca do homem o epíteto “fêmea” soa como um insulto; no entanto, ele não se envergonha de sua animalidade, sente-se, ao contrário, orgulhoso se dele dizem: “É um macho!” O termo fêmea é pejorativo não porque enraíza a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo. E se esse sexo parece ao homem desprezível e inimigo, mesmo

nos bichos inocentes, é evidente por causa da inquieta hostilidade que a mulher suscita no homem; entretanto, ele quer encontrar na biologia uma justificação desse sentimento. (BEAUVOIR, 2011, p. 35)

A retratação da fêmea na mulher contemporânea é ofensiva pois a reduz a um lugar animalesco que a suprime de suas subjetividades. O termo é usado como um castigo, de modo a reduzi-la à imagem de ‘matriz’ que apenas recorre ao homem para que consiga cumprir com seu objetivo único de existência, que é, na natureza, a reprodução. O termo ‘macho’, por sua vez, é grandioso. Dessa perspectiva, ao invés de reduzir o homem, ele o engrandece. Assim como analisa Beauvoir, o ‘macho’ é o homem forte e corajoso como um tigre, o homem admirável.

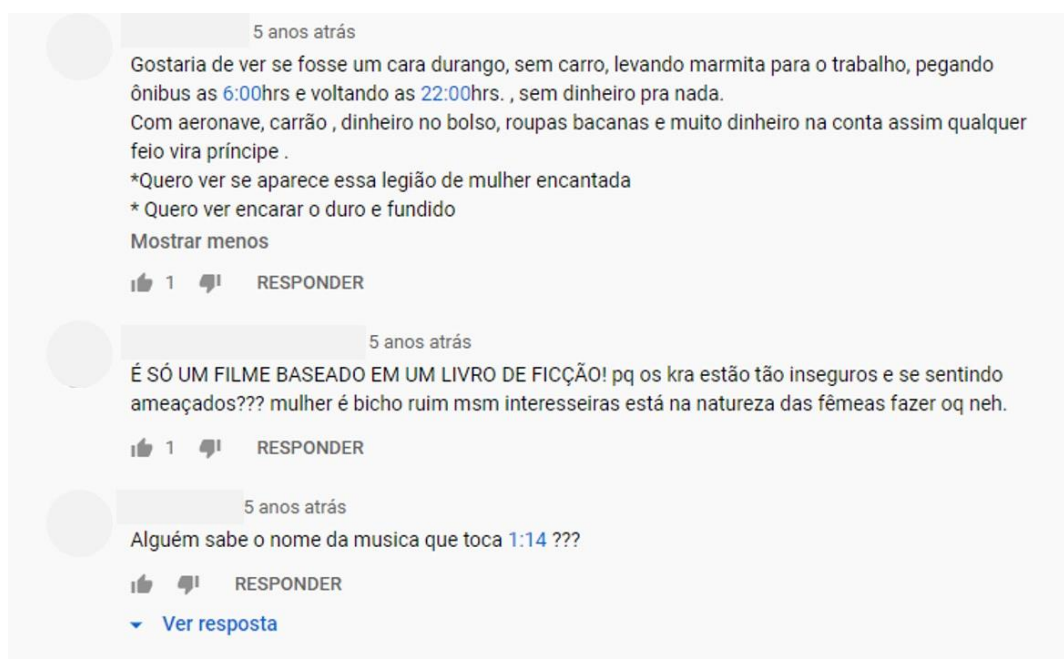


Figura 37- Comentários E e F

Portanto, ‘fêmea’ ofende, enquanto ‘macho’ elogia. Essa dicotomia também ofende a natureza da mulher, pois retrata a natureza animal feminina, que é, por sua vez, grandiosa e geradora de novas vidas, como um defeito, uma ausência em relação ao que o homem possui. Não são apenas os aspectos subjetivos e culturais do gênero feminino os ofendidos, mas também aqueles do próprio sexo biológico, como lembra Beauvoir (2011). Enquanto isso, o termo ‘macho’ significa o contrário: o animal macho e viril.

Todas essas imagens, tanto as imagens de gênero, quanto as imagens biológicas sobre as quais nos lembra Beauvoir são, pela ótica da Análise Dialógica do Discurso, construções culturais. Isso, porque o ponto de vista sob o qual olhamos para a subjetividade dos sujeitos homem e mulher e, também, para os seus corpos, é relacionado às verdades de nosso tempo. Esses ponto de vista é sempre ligado às relações sistêmicas que regem a administração social

as primeiras civilizações que desenvolveram um modelo de organização pautado na força masculina foram as precursoras de uma estrutura social denominada como sistema patriarcal ou patriarcado. Esse modo de administração social consiste na centralização do poder de todas as esferas sociais na figura masculina. (SANTANA, 2017, p. 15)

Nesse sentido, a análise que fazemos do uso do termo ‘fêmea’ no comentário (Figura 37) leva em consideração os aspectos sociais que contextualizam o uso desse termo por uma perspectiva histórica, que se relaciona com as relações de alteridade em diferentes momentos. O valor axiológico que vemos nesse comentário é, destarte, ideológico. A voz desse enunciador cruza valores históricos e sociais, aos quais ele responde. A fala desse enunciador responde, ao mesmo tempo, a essa gama de valores e, também, ao discurso da trilogia *Cinquenta Tons* e aos demais comentadores que se manifestam na seção de comentários.

Outro aspecto de relevância e que difere os comentários analisados na Figura 35 do último (Figura 36), é que estes são postados por perfis masculinos, enquanto o primeiro, por sua vez, é de um perfil feminino.

A ideologia patriarcal é, portanto, reverberada tanto na voz de sujeitos que enunciam a partir de um contexto de fala essencialmente masculino como, também, por aqueles que se posicionam de um contexto fala de mulheres. Pode parecer confuso que um sujeito que se inscreve sob um perfil feminino propague o discurso patriarcal, já que entendemos que o patriarcado

[...] representa a estrutura que organiza a sociedade, favorecendo uns e obrigando outros a se submeterem ao grande favorecido que ele é, sob pena de violência e morte. É claro que qualquer sistema de privilégios é feito para que uns usufruam deles enquanto outros devem trabalhar para que o sistema seja mantido. (TIBURI, 2019, p. 59)

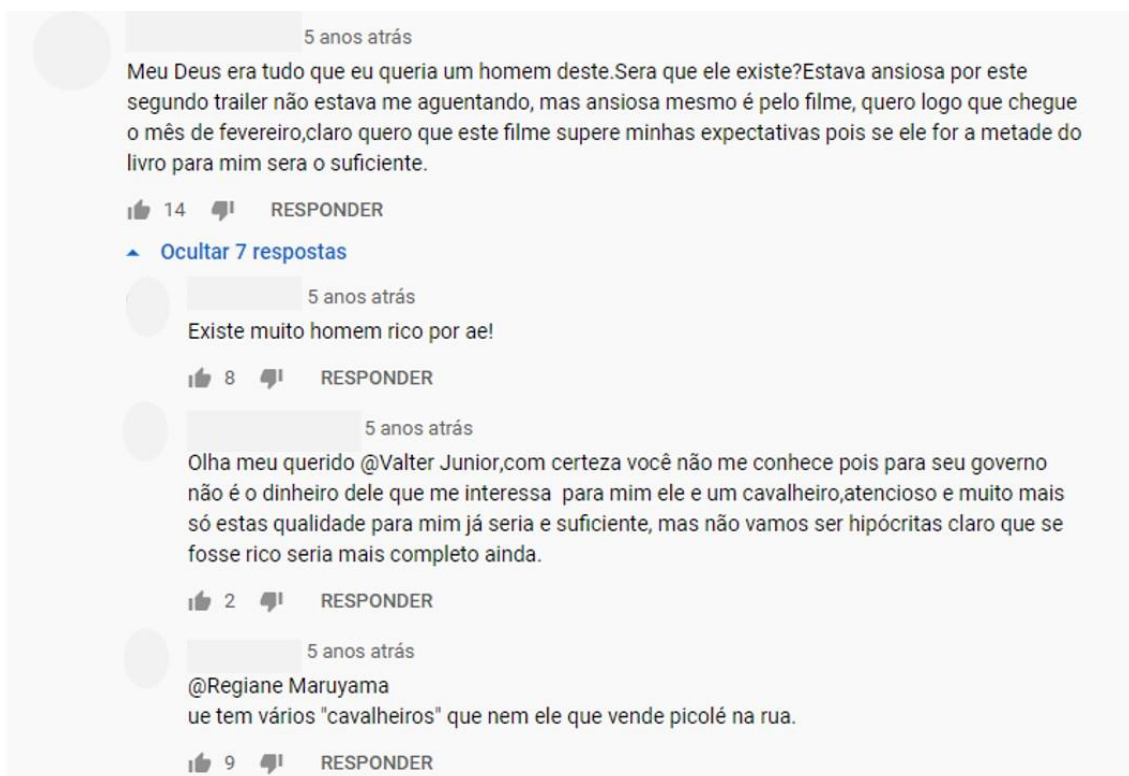
No entanto, por mais que soe estranho, é possível que o sujeito mulher reverbere, em sua voz, uma ideologia que represente “um sistema de privilégios” (Idem) de homens, em detrimento do lugar desfavorável da mulher. Isso acontece pois entendemos o enunciado como o lugar da luta de valores ideológicos, onde a luta entre interesses de classes sociais ocorre. Quando no Comentário D (Figura 36) a internauta diz que “esse filme mostra que muitas mulheres não procuram um bom moço, mais sim além de um bom moço, bem sucedido”, entendemos que a voz desse sujeito reverbera uma imagem de mulher que é pré-concebida no patriarcado. A imagem da mulher que procura o homem por interesse é uma visão machista e, desse ponto de vista, pejorativa. O que acontece no Comentário D é a reafirmação do machismo.

Isso ocorre pois

A palavra, por sua própria natureza intrínseca, é desde o início, um fenômeno puramente ideológico. Toda realidade objetiva da palavra consiste exclusivamente na sua destinação de ser um signo. Na palavra não existe nada que seja indiferente a esta destinação e que não tenha sido por ela gerado. (VOLOCHÍNOV, 2013a [1930], p. 193)

A palavra e a enunciação do sujeito são fenômenos sociais de natureza ideológica. O enunciado reverbera luta entre ideologias e contrastes valorativos. No Comentário D (Figura 36), a mulher se mostra descontente pois, de acordo com ela, os homens procuram “beleza, buscam corpos perfeito, rosto bonito. E depois reclamam porq as mulheres hoje em dia estão se comportando de tal maneira”, o que é uma afirmação de base machista. Ao mesmo tempo, ela reforça a imagem da mulher interesseira, que busca “além de um bom moço, bem sucedido”. Esse sujeito mulher se mostra incomodado com a imagem do homem, que, da perspectiva machista, procura sempre a mulher bonita, ao mesmo tempo que em seu comentário, ela reforça uma outra imagem machista. Esse choque de ideias demonstra um choque de interesses desse sujeito, que ao mesmo tempo que quer criticar a ideologia patriarcal, reforça essa ideologia. Nessa voz, vemos o claro confronto de valores que é ressoado numa mesma fala, em um mesmo comentário. Isso porque, como lido anteriormente, a palavra enunciada consiste em “um fenômeno puramente ideológico” (Idem), que, no mesmo instante em que é proferida, é também pertencente a um espaço de outras vozes.

No comentário G (Figura 38), vemos que há um embate nesta mesma linha temática, que indica outros jogos de valores no diálogo entre os enunciadores:



*Figura 38- Comentário G e réplicas*

Na imagem 38, o comentário G é enunciado por um sujeito inscrito sob um perfil feminino, a primeira réplica a esse comentário é de um perfil masculino e a autora do comentário G responde a essa réplica. Na sequência, a última réplica é feita por um perfil de gênero não identificado. O diálogo entre esses comentários (Figura 38) mostra que aqui, mesmo quando a mulher afirma que tem interesse no protagonista da trilogia por outros atributos que não o seu dinheiro e poder, ela é continuamente criticada por ser interesseira. Desse ponto de vista, o diálogo mostra uma anulação da voz dessa mulher, que é apagada em detrimento da imagem da mulher interesseira: mesmo ao afirmar que não é esse o motivo de sua afeição por Christian Grey, ela é automaticamente colocada na ‘caixinha’ da mulher interesseira.

Esse é um dos aspectos que fomentou nossa opção por não trabalharmos como o estereótipo, mas sim com o conceito de imagem de gênero. Os estereótipos são ‘caixinhas’ que anulam a subjetividade de cada sujeito, sendo que essa anulação do sujeito é comum nas relações cotidianas, como é o caso do embate agora analisado: o simples fato de a mulher (Figura 38) demonstrar interesse por Mr. Grey, a faz ser vista como uma mulher interesseira.

A fala desse sujeito feminino do Comentário G demonstra outros níveis de embate ideológico que são, por sua vez, a questão do interesse e do endeusamento de Christian Grey. Essa personagem é problemática na narrativa por representar uma imagem de gênero masculino com marcas patriarcais de cunho machista: provedor, poderoso e dominador, sendo que a relação entre Anastasia e Christian no romance é pautada na relação de submissão dela e na dominação dele. Em muitos trechos do livro, há marcas de que Christian trata Anastasia como um produto de consumo e prazer, ordenando que ela faça todas as suas vontades.

Essa imagem de homem e de masculinidade é abordada no comentário D (Figura 36) como positiva, já que a autora do comentário fala sobre Christian como “Meu Deus era tudo que eu queria um homem deste. Sera que ele existe?”. Em contrapartida, a trilogia explora, no segundo volume, *Cinquenta tons mais escuros*, que o motivo de Christian se comportar de modo dominador é em razão de seu sofrimento na infância. Após um conflito do enredo, a narrativa trabalha a justificativa de que no fundo, o homem dominador, frio e egoísta é, na verdade, apenas um menino:

A imagem de um homem poderoso que, na verdade, ainda é só um garoto, um garoto que foi terrivelmente abusado e negligenciado, que não se sente merecedor do amor de sua família perfeita e de sua muito menos do eu perfeita namorada... meu menino perdido... é de partir o coração. (JAMES, 2012c, p. 295)

Vejam os que há em jogo no romance a imagem de Christian como o inabalável Mr. Grey – ou Sr. Cinza, em português –, e a imagem do menino vulnerável, sendo que ambas funcionam como álibi para o comportamento machista desse homem. Quando ele é dominador e autoritário, ele é visto como um homem ‘firme’ ou, na linguagem coloquial, ‘homem macho’. Por outro lado, quando ele é deslocado desse lugar de autoridade do macho alfa, ele é apenas um menino sofrido, “um garoto” (JAMES, 2012c, p. 295).

Para a estudiosa das cores Eva Heller, “O cinza simboliza falta de sensibilidade ou, pelo menos, sentimentos inacessíveis.” (2012, p. 504), definição que vai ao encontro da imagem de homem frio e autoritário dessa personagem da narrativa. O ‘coitadismo’ com que Christian é tratado quando se demonstra vulnerável é parte do discurso machista que dá álibis para o homem: quando ele é autoritário, está exercendo seu papel ‘de homem’, já quando está vulnerável, ele ‘é só um menino’, pois meninos são imaturos. Assim, quaisquer que sejam os atos desse sujeito, ele é amparado por um discurso que funciona como um escudo.

O machismo é um modo de ser que privilegia os “machos” enquanto subestima todos os demais. Ele é totalitário e insidioso, está na macroestrutura e na microestrutura cotidiana. *Está na objetividade e na subjetividade, isto é, mesmo que seja uma ordem externa ao nosso desejo, foi e é introjetado por muitas pessoas, inclusive mulheres.* E, porque o machismo faz parte de um modo orgânico de pensar, de sentir e de agir, é tão difícil modificá-lo. (TIBURI, 2019, p. 63)

O machismo é a ideologia da superestrutura, e entendemos que as ideologias oficiais, essas ideologias legitimadas pelos poderes da superestruturas sociais, são ressoadas nas enunciações:

*Os sistemas ideológicos formados – a moral social, a ciência, a arte e a religião – se cristalizam a partir da ideologia do cotidiano e, por sua vez, exercem sobre ela uma forte influência inversa, e costumam dar o tom a essa ideologia do cotidiano. Todavia, ao mesmo tempo, **esses produtos ideológicos formados preservam constantemente a mais viva ligação orgânica com a ideologia do cotidiano, nutrem-se da sua seiva e fora dela estão mortos**, assim como estão mortas uma obra literária finalizada ou uma ideia cognitiva fora da sua percepção avaliativa viva.* (VOLÓCHINOV, 2017, p. 213, grifo nosso)

A estrutura e o mecanismo do sistema sociopolítico em que vivemos é de base machista, o que faz com que, partindo de Volóchinov (2017), o machismo seja a base ideológica dos sistemas ideológicos formados de nossa civilização e também de civilizações passadas. Vejamos que a arte, portanto, como um sistema ideológico formado, é um espaço de lutas axiológicas que também ressoa índices de valor de matriz machista. E é nesse ponto que voltamos à trilogia *Cinquenta Tons* e aos comentários do *Youtube*. Vemos que os três volumes da trilogia são vetores que ressoam valores machistas no enredo da narrativa e na caracterização dos personagens, já que vimos anteriormente que Mr. Grey é uma imagem de gênero que atende a padrões cristalizados de masculinidade. Logo, os conflitos de valores que analisamos nos comentários, em que mulheres reverberam em suas vozes ideologias machistas e também os homens reverberam tais valores, vão ao encontro do escrito de Márcia Tiburi de que “Está na objetividade e na subjetividade, isto é, mesmo que seja um ordem externa ao nosso desejo, foi e é introjetado por muitas pessoas, inclusive mulheres” (TIBURI, 2019, p. 63) ou seja, os valores machistas que aparecem nas vozes dessas mulheres provêm de um extrato social superior, eles provêm do nosso horizonte ideológico, de nossa moral, de nossa religião, da ciência e da arte.



A ideologia formada transita, também, como ideologia do cotidiano, pois ela é, como vimos, reverberada na voz de sujeitos que comentam na plataforma *Youtube*. O discurso oficializado do machismo que vem dos “sistemas ideológicos formados” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 213) são ressoados nos livros, nos filmes e, também, em suas respostas, que surgem por meio de comentários nas redes sociais.

Percebemos, por meio da análise, que outro aspecto de relevância para pensarmos nessa questão é que pela perspectiva dos estudos bakhtinianos, os jogos de poder jamais são finalizados, pois há sempre o deslocamento de lugares. Quando, no Comentário D (Figura 36), a mulher diz “com certeza você não me conhece pois para seu governo não é o dinheiro dele que me interessa”, ela impõe um posicionamento de que não é interesseira, e que rejeita ser rotulada como uma mulher interesseira. Esse embate é a manifestação da ideologia feminista, já que a mulher entra em conflito com um homem que a trata de forma ofensiva e rotulada. Ele rejeita ser encaixada na ‘caixinha’ da mulher interesseira.

Ora, nesse diálogo vemos que não apenas o machismo transita nessas vozes, como também aspectos do discurso feminista. No tópico seguinte, analisaremos como o feminismo e a imagem da mulher feminista aparecem nos comentários e voltaremos a esta questão. Por ora, nos ateremos a analisar como essa mulher afirma em seus comentários valores oficiais da ideologia patriarcal e, em seguida, defende-se a partir do feminismo, o que é um jogo de valores interessante, já que vemos com concretude o embate de ideologias e como esse embate funciona no posicionamento do sujeito enunciador, tendo em vista que, a princípio, ela afirma que Mr. Grey é um príncipe, o que mostra que, pelo olhar desse sujeito, um homem autoritário, frio e dominador é algo ‘bom’ e logo, ao ser chamada de interesseira, há uma resposta ideologicamente oposta. Poderíamos afirmar que esse sujeito desloca seu posicionamento na alteridade, buscando as inferências ideológicas que melhor lhe atendem. No entanto, mais que isso, acreditamos que esses deslocamentos fazem parte do que chamamos de *posicionamento*. O ato de posicionar-se no mundo, o ato da enunciação, já é, em si, cingido de lutas ideológicas.

#### 4.3. ‘FEMIZAZIS’

Neste tópico, analisaremos dois comentários que abordam o termo ‘feminazi’ e as inferências ideológicas na utilização desse termo. Os comentários selecionados seguem os

critérios discutidos no capítulo 1. *Perspectivas Metodológicas*, mais especificamente, no tópico 1.2.1. *Critérios de delimitação do corpus*. Antes de passarmos para a análise dos comentários, é preciso que façamos uma análise inicial do termo em questão, já que trata-se de um neologismo formado a partir da estrutura morfológica: feminista + nazista, ambos adjetivos (CASTRO, 2017) e origina-se do contexto de movimentos antiaborto nos Estados Unidos. É nesse momento, no final do século XX, que o termo *feminazi* é pronunciado e levado a público pela primeira vez. Desde então, o termo tem sido repetido e usado como crítica descontextualizada e incoerente aos movimentos feministas e às feministas nas décadas seguintes:

Rush Limbaugh, apresentador de um programa de televisão e integrante da direita radical, que ganhou popularidade durante o atual recuo contra a igualdade, conseguiu comprimir a falsa equação de feministas com nazistas em uma só palavra: "feminazi". Em 1992, ao lhe pedirem para definir o termo, ele explicou: "Uma feminazi é uma mulher — uma feminista — para quem a coisa mais importante do mundo é que o maior número possível de abortos ocorra" (COLFORD, 1993, p. 184) (...) Não obstante, o termo "feminazi" continua sendo usado na mídia como se fosse verdadeiro ou até mesmo divertido. (STEINEM, 1997, p. 35)

Sobre tais movimentos radicais contra os direitos da mulher e sobre o uso do termo *feminazi*, Gloria Steinem (1997) afirma que

grupos antiaborto tentarem equacionar judeus com fetos e aqueles que apóiam abortos legais, fruto da escolha de cada uma, com nazistas. Essa retórica inflamada acabara de substituir uma tentativa frustrada da direita em pintar a legalidade do aborto como uma trama genocida contra a comunidade negra, uma alegação com pouca base na verdade (mulheres brancas estavam e estão mais propensas a se submeter a um aborto do que as de cor). A tática teria sido mais bem-sucedida se não tivesse sido engendrada por uma maioria de racistas brancos que se queixavam também de que "o mundo ocidental branco está se suicidando por meio de abortos e anticoncepcionais". Eu achei que a mídia perceberia o cinismo dessa campanha nova e ultrajante, *assim como o fato histórico de que Hitler e os nazistas eram, na realidade, antiaborto*. Declarar o aborto um ato criminoso contra o Estado, crime pelo qual médicos e pacientes poderiam ser presos, fechar clínicas de planejamento familiar e banir informação a respeito de anticoncepcionais—tudo isso fazia parte dos esforços nazistas para aumentar a população ariana, eliminando ao mesmo tempo judeus e outros cidadãos indesejáveis de formas mais imediatas. (p. 35, grifo nosso)

Para a autora, comparar os termos nazista e feminista é uma colocação incoerente, já que os próprios nazistas não eram a favor de posicionamentos feministas e eram contra o aborto. Há uma tentativa clara de comparar as mulheres feministas e os movimentos

feministas ao regime nazista para desonrar o feminismo e criar uma imagem de mulheres feministas como mulheres más, que têm como objetivo destruir a vida. No contexto do nazismo, o esforço contra o aborto fazia parte do plano de fortificar a população ariana e os valores arianos, conforme explica Steinem (1997). Por todos os ângulos, o uso desse termo é incabível e incoerente, o que faz com que seu uso possa ser considerado equivocado, já que tenta implicar nesse signo sentidos opostos, que jamais concordam entre si.

‘Feminazi’, como signo ideológico, implica um confronto de valores que retoma ideologias de contextos diferentes da história da humanidade. Pela perspectiva bakhtiniana, “Toda forma gramatical é, ao mesmo tempo, um meio de representação. Por isso, todas essas formas podem e devem ser analisadas do ponto de vista das suas possibilidades de representação e expressão (...)” (BAKHTIN, 2013). Dessa forma, ainda que se trate de uma construção da ordem estrutural da língua, que pode ser explicada pela perspectiva morfológica, pela perspectiva bakhtiniana, esse aspecto estrutural é também fomentado por um processo dialógico e ideológico que coloca em jogo valores ideológicos de contextos históricos e sociais diferentes.

O nazismo e o feminismo são acontecimentos culturais de origem e de contexto diferentes, que não se encontram da forma proposta por Limbaugh (STEINEM, 1997). Em *Féminismes et Nazisme*, Liliane Kandel (2004) problematiza a questão da relação das mulheres e do feminismo com o nazismo, colocando em questão as várias perspectivas que devem ser consideradas na análise desse contexto. Para a autora, há diferentes relações que se fazem entre as mulheres, os feminismos e o contexto histórico do nazismo, que não podem ser generalizadas. Desse modo, quando o radialista Limbaugh (STEINEM, 1997) relaciona feminismo a nazismo de modo simplista e descontextualizado, há uma generalização ingênua que não alcança a complexidade das questões adjacentes ao uso de tais termos.

Hoje, ‘feminazi’ é um signo ideológico enunciado com relativa frequência e, como veremos nos enunciados a seguir, o sentido dessas enunciações é sempre relacionado a uma depreciação dos movimentos feministas.

O primeiro comentário deste tópico é comentário H:

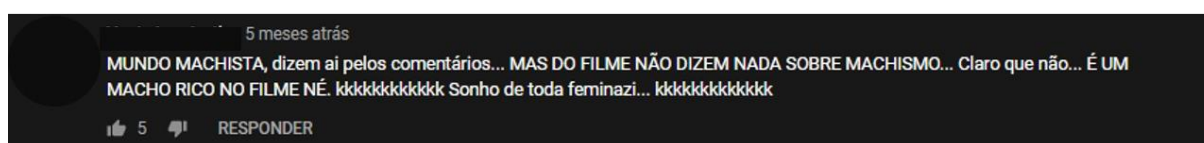


Figura 39- Comentário H

O comentário, escrito por um perfil de gênero não identificado faz uma crítica a outros comentários. O enunciador não cita os comentários específicos aos quais se refere, mas explicita que encontrou na seção de comentários enunciações que se referem a um ‘mundo machista’.

A princípio, é importante notarmos que o autor do comentário E faz generalizações, já que ele não especifica os comentários que falam sobre o machismo e, além disso, a fala desse sujeito também generaliza a imagem da mulher quando afirma que as mulheres não falam sobre machismo no filme pois o ‘macho’ do filme é rico e que ter um homem rico é o sonho de toda *feminazi*. Vemos que há diversas generalizações nessa fala e que essas generalizações mobilizam imagens de gênero na fala desse sujeito.

São imagens de gênero feminino claramente negativas desse ponto de vista, que retomam a imagem da mulher como interesseira analisada no tópico anterior. A depreciação à imagem da mulher feminista e aos movimentos feministas é feita quando o autor sugere em sua fala que o sonho das *feminazis* é ser sustentada por um macho rico, o que contraria as motivações da mulheres feministas e do feminismo. A mulher feminista luta pelos seus direitos e é capaz de ganhar seu próprio dinheiro e se sustentar. Por muitos séculos, as mulheres não puderam trabalhar, ganhar um salário e se sustentarem, mas hoje, essa é uma realidade possível em consequência das incessantes lutas feministas. Desse modo, quando o enunciador sugere em sua fala que o sonho das *feminazis* é ter um homem rico, essa fala é carregada não só de incoerências mas também de ódio ao feminismo.

Para Tiburi (2019), o feminismo, como movimento social, foi duramente enfrentado e o signo ideológico *feminismo* foi utilizado com carga ideológica negativa ao longo da história. Isso ocorreu exatamente como forma de desmoralizar a luta pelo espaço e pelo direito das mulheres:

O feminismo foi primeiramente usado em um sentido negativo. Aliás, duplamente negativo, pois as feministas eram mulheres que, em muitos casos, eram tratadas como se não fossem mulheres, como se fossem uma espécie de aberração por suas reivindicações, que eram entendidas como antinaturais. Em termos simples, quero dizer que o termo “mulher” sempre foi aplicado com um sentido negativo. (...) Assim é que, se a *mulher* é uma marcação e *feminista* é outra marcação, a “mulher feminista” carrega uma dupla marcação. (TIBURI, 2019, p. 81 – 82, grifo nosso)

A partir de Tiburi (2019), vemos que o comentário E não é o primeiro enunciado a depreciar a imagem da mulher feminista. A depreciação do movimento feminista é uma herança do machismo que sempre enfrentou a luta das mulheres. No enunciado E, o uso de *feminazi* retrata, de certo modo, as marcações defendidas por Tiburi. A mulher é uma imagem negativa, o signo mulher é um termo negativo, que somado à imagem da mulher feminista e ao termo feminista, são negativos em dose dupla. O enunciado sintetiza essas valorações no signo *feminazi*. Do ponto de vista de um enunciador (ou enunciadora, já que o perfil autor desse comentário não tem um gênero binário definido) machista, o termo *feminazi* é uma forma de sintetizar o ódio às mulheres, ao feminismo e às feministas em um único signo ideológico. Podemos afirmar, portanto, que *feminazi* traz uma tripla marcação, pois reafirma a negatividade do ser social mulher, reafirma a negatividade da luta das mulheres feministas e reafirma essas duas imagens anteriores como *feminazis*, em um tom que chega a tentar criminalizar a imagem da mulher feminista ao aproximá-la da imagem de um nazista.

É importante também retomarmos que o termo *feminismo* nem sempre foi valorado como positivo, como ocorre nos dias atuais. Hoje, a autoafirmação de uma mulher como feminista é tida como positiva em muitos contextos, tendo em vista que, em outros momentos da história, esse termo já foi valorado com maior depreciação. É claro que não podemos ignorar a existência de contextos em que a autoafirmação de uma mulher como feminista é valorada como negativa, em razão do horizonte ideológico (BAKHTIN, 2011) de tais contextos. No entanto, devemos reconhecer que nos dias atuais, a luta feminista conquistou maiores espaços em relação à luta do século XIX. Essa conquista de espaço é relevante para pensarmos da resignificação que os termos feminismo e feminista sofreram ao longo do tempo. Para Márcia Tiburi:

“Feminismo” só se tornou mais atraente porque se modificou na história e deixou de ser uma palavra negativa- assim como “mulher” deixou de ser uma palavra negativa, do mesmo modo que “vadia” não é mais uma palavra negativa – a partir do momento em que o movimento inteiro resolveu usá-la em um outro sentido, ou seja, resignificá-la. (2019, p. 86)

Ao abordar a resignificação do termo *vadia*, a filósofa faz referência ao movimento Marcha das Vadias (GOMES; SORJ, 2014):

A Marcha das vadias é um protesto feminista que ocorre em várias cidades do mundo. Começou em Toronto, em 2011, como reação à declaração de um policial, em um fórum universitário sobre segurança no campus, de que as mulheres poderiam evitar ser estupradas se não se vestissem como *sluts* (vagabundas, putas, vadias). Reconhecendo nesta declaração um exemplo amplamente aceito de como a violência sexual é justificada com base no comportamento e corpo das mulheres, a primeira *Slutwalk* de Toronto teve como principais bandeiras o fim da violência sexual e da culpabilização da vítima, bem como a liberdade e a autonomia das mulheres sobre seus corpos.

Desde então, por meio da rápida troca de informações proporcionada pela internet, a marcha foi organizada em diversas cidades pelo mundo. Em países de língua espanhola, o protesto ganhou o nome de Marcha de las putas ou Marcha de las vagabundas. No Brasil, São Paulo foi a primeira cidade a organizar uma marcha, em 2011, adotando o termo "vadias". A rapidez com que a marcha se disseminou pelo país e mobilizou a juventude é indissociável das possibilidades que as novas tecnologias de comunicação oferecem ao ativismo político. Já em 2012, no segundo ano do advento da Marcha das vadias, 23 cidades, de todas as regiões do Brasil organizaram protestos usando ferramentas como Facebook, Twitter, Youtube, blogs e emails. (p. 437, grifos do autor)

Os movimentos sociais têm o potencial social de ressignificação da língua, isso pois, de nossa perspectiva de análise, a língua é viva e social. O signo 'vadia' foi ressignificado no movimento feminista por meio do movimento *Slutwalk*, em português, *Marcha das vadias*, já que as mulheres do movimento incorporaram o termo, outrora usado com denotação negativa. Em inglês, o signo *slut*, foi usado pelo policial para denominar a forma com as moças se vestiam e, também, para culpá-las por provocarem assédios e estupros com suas roupas de vadias. Podemos afirmar que o movimento das mulheres usou o termo com orgulho e o utilizou para se autoafirmarem como *sluts* - ou vadias - com o objetivos de demarcarem ideologicamente um posicionamento político de que sim, se as mulheres são consideradas *sluts/ vadias* por se vestirem com roupas curtas, são realmente *sluts* e vadias e esses signos ideológicos não são xingamentos, mas motivo de orgulho. Se o direito de se vestir como querem as torna *sluts* aos olhos dos policiais, então elas assumem esse local, pois o direito é *delas*, já que o problema não são suas roupas, mas o sistema patriarcal que contextualiza a educação machista.

Outro ponto de vista a percebermos é que, se para os policiais, as mulheres são *sluts* desmoralizadas e desprezadas, essas mulheres mostraram, por meio da *Slutwalk*, que as vadias não estão sozinhas, mas juntas em movimento que ainda luta pelo direito das mulheres de andarem pelas ruas sem serem assediadas ou estupradas.

Se antes o termo era usado em tom depreciativo, como um xingamento, as *Slutwalks*, ou as *Marchas das Vadias*, o tornou um signo ideológico de orgulho às feministas. Para

Volóchinov, o signo ideológico reflete condições materiais da realidade em que se insere “Qualquer signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também uma parte material dessa mesma realidade.” (2017, p. 47), ou seja, o uso de *sluts* no contexto supramencionado (GOMES; SORJ, 2014) culminou em um confronto axiológico que, por sua vez, gerou a ressignificação respondente desse termo.

É nesse mesmo sentido, da cadeia de enunciados que se respondem continuamente (BAKHTIN, 2011), que *feminazi* aparece na seção de comentários. Em um sistema patriarcal essencialmente machista, o movimento feminista soa como uma ameaça à voz patriarca, pois propõe a igualdade dos gêneros, ideia oposta à máxima do patriarcado, no qual o mundo é de homens e para homens.

Em *Subject, voice and women in some contemporary black american women's writing*, Mary O'Connor analisa obras de mulheres feministas negras e afirma que

A literatura feminina tem sido motivada pelo imperativo de saber quem somos e como agir com base nesse conhecimento, mas nossa libertação vem tardiamente à medida que descobrimos que a “totalidade” dos homens é na verdade uma fabricação, construída pelas ideologias ou superestruturas de uma determinado base econômica. A liberdade neste mundo pós-estruturalista deve vir de analisar e subverter todas as identidades construídas, especialmente aquelas que nos colocam em uma posição explorada. As mulheres ainda precisam desconstruir a imagem patriarcal de si mesmas como silenciosas, submissas e como objeto de prazer ou de posse, mas os problemas surgem quando começamos a construir nossa própria identidade. (1991, p. 200, tradução nossa<sup>42</sup>, grifo nosso)

Embora seja uma crítica literária, Mary O'Connor (1991) faz nesse trecho também uma crítica sobre o embate ideológico entre as mulheres e o contexto do patriarcado que dialoga com nossa discussão. A ‘totalidade dos homens’ à qual a autora se refere é exatamente a natureza patriarcal do mundo, à condição de existirmos em um mundo de homens e para homens. No entanto, essa ‘totalidade’ é fabricada, não é natural, ou intrínseca à vida e, por isso, ela pode e *deve* ser subvertida. Para a autora, é necessário que sejam subvertidas principalmente as condições de exploração da mulher no sistema patriarcal, que a

---

<sup>42</sup> Versão original: Women's literature has been motivated by the imperative to know who we are and how to act on that knowledge, but our liberation comes belatedly as we discover that the “wholeness” of men is indeed fabrication, constructed by the ideologies or superstructure of a certain economic base. Freedom in this poststructuralism world must come from analysing and subverting all constricted identities, specially those wich place us in na exploited position. Women must still deconstruct patriarcal image of ourselves as silent, submissive, and object o pleasure or posseseion, but problems arise when we start to construct our own identity. (O'CONNOR, 1991, p. 200)

colocam “como silenciosa, submissa e como objeto de prazer ou posse” (O’CONNOR, 1991, p. 200).

Lembramos que o silêncio, a submissão e a condição de ser um objeto de prazer ou posse são as características marcantes da protagonista da trilogia *Cinquenta Tons*, Anastasia. Como analisamos no capítulo 3. *Romance sentimental e cultura*, tais características são repetidas nos *paperback romances* e cristalizam uma imagem de mulher nesses romances, o que além de repetir uma imagem de mulher moldada num padrão machista, também provoca que outras mulheres sejam influenciadas.

No comentário H (Figura 39), vemos que o enunciador usa o termo *feminazi* como ofensa. Nesse enunciado há um confronto de ideologias que são reverberadas nas imagens de gênero feminino e masculino. Na imagem de gênero da feminista *feminazi*, o enunciador canaliza seu desconhecimento sobre a história que contextualiza tanto o feminismo, quanto o nazismo. Ele também retoma a questão na mulher interesseira, que tem como objetivo casar-se com um homem rico e ser sustentada. Essas duas últimas, caracterizam o casal protagonista da trilogia, conforme analisamos no tópico anterior e retoma o imaginário dos contos de fadas.

Cada uma das palavras que o enunciador coloca em seu comentário, remete a outras palavras e a contextos culturais inteiros. No comentário H, o autor não fala que a mulher é ‘interesseira’ claramente, como vimos em comentários anteriores. Mas o conjunto de sua enunciação e seu tom emotivo-volitivo nos leva a compreender tais valores axiológicos em sua fala, como em “MAS DO FILME NÃO DIZEM NADA SOBRE MACHISMO... Claro que não... É UM MACHO RICO NO FILME NÉ kkkkkkkkkkkkk sonho de toda feminazi kkkkkkkkkkkkk” (Figura 39). A escrita em caixa alta, as reticências e as risadas “kkkkkkkkkkkk” são elementos que denotam o tom emotivo-volitivo desse enunciado. Isso pois, para Bakhtin os elementos expressivos da fala do sujeito denotam o sentimento do enunciador em relação ao objeto de seu discurso "A relação valorativa do falante com o objeto do seu discurso (seja qual for esse objeto) também determina a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado.” (2011, p. 289). No enunciado H, a caixa alta demonstra uma tentativa de enfatizar a crítica às mulheres que não falam nada do machismo do filme pois o protagonista é rico. As risadas são usadas como forma de rir e caçoar das mulheres, ironizando a imagem das mulheres feministas que, de acordo com esse enunciador, são feminazis.



Embora o comentário H não apresente réplicas imediatas na seção de comentários, esse enunciado responde, como vimos, a múltiplos outros enunciados e faz ressoar outras vozes sociais. Embora que involuntariamente, esse enunciado responde a outras vozes e chama novas vozes, em razão da alternância dos sujeitos no discurso:

Os limites de cada enunciado concreto como unidade da comunicação discursiva são definidos pela *alternância dos sujeitos no discurso*, ou seja, pela alternância dos falantes. Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou pelo menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por último, uma ação responsiva baseada na compreensão). O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou das lugar à sua compreensão ativamente responsiva. (BAKHTIN, 2011, p. 275, grifos do autor)

Na sequência, o comentário I não menciona o termo *feminazi*, mas uma réplica ao comentário o menciona. O comentário é de autoria de um perfil masculino, a primeira e a terceira réplica, também. Enquanto a segunda réplica, é um perfil feminino.

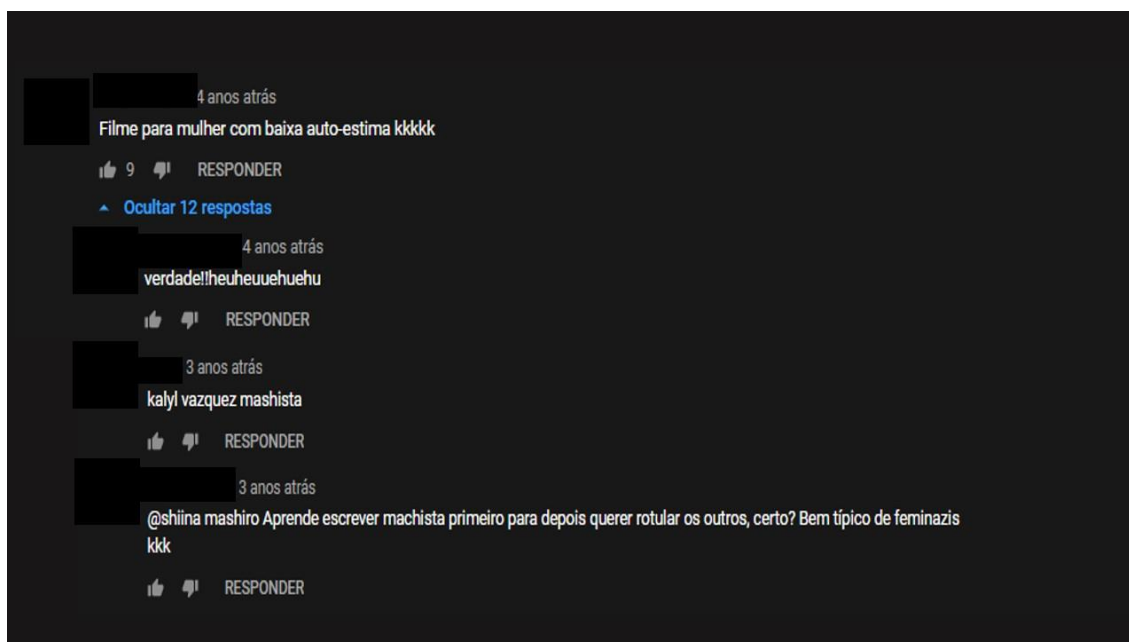


Figura 40- Comentário I e réplicas

A princípio, o comentário deprecia a imagem da mulher ao relacionar o filme *Cinquenta Tons mais Escuros*, terceiro volume da trilogia, à baixa autoestima das mulheres. O

tom expressivo do comentário denota que o sujeito caçoa das mulheres e esse tom é reafirmado pela réplica seguinte. No comentário, a risada “kkkkk” ao final denota o tom jocoso com que esse sujeito fala e, na réplica, o ponto de exclamação seguido de risada, reafirma esse tom. Para Bakhtin “A entonação expressiva é um traço constitutivo do enunciado” (2011, p. 290) e, na análise desses comentários, percebemos, por meio das risadas e do ponto de exclamação, o tom emotivo-volitivo de zombaria dos enunciadores.

Esse tom, por sua vez, não expressa o sentimento único e singular de cada um desses enunciadores mas também as inferências culturais adjacentes a esse riso e à zombaria feita sobre as mulheres que gostam de *Cinquenta Tons mais Escuros*. Para Bakhtin:

Um tom emotivo-volitivo, uma valoração real, não se referem ao conteúdo enquanto tal, tomado isoladamente, mas na sua correlação comigo no evento singular do existir que nos engloba. Não é no contexto da cultura que uma afirmação emotivo-volitiva adquire seu tom; toda a cultura na sua totalidade vem integrada no contexto unitário e singular da vida do qual eu participo. (BAKHTIN, 2012, p. 90)

Ao ser denominado como “mashista” por um enunciador feminino, o sujeito faz uma crítica à grafia incorreta do signo machista e afirma que esse tipo de erro gramatical e o ato de denominar um homem como machista são comportamentos característicos de uma *feminazi*. Vemos que esse enunciador afirma indiretamente, que erros de grafia são típicos de mulheres feministas que, além de não escrevem as palavras corretamente, “rotulam” outras pessoas. O tom de zombaria do comentário é sustentado, como já ocorre com os comentários anteriores. A risada ao final é uma confirmação de que para esse enunciador, a mulher que gosta da trilogia *Cinquenta Tons* é uma piada e que, para ele, é engraçado denominar alguém como *feminazi*.

Vemos que nos dois enunciados, tanto no comentário H, como no comentário I, o signo *feminazi* é usado como uma forma de depreciação da imagem de mulheres e do feminismo. As risadas na Figura 39 marcam o tom expressivo de desprezo às mulheres e coloca em questão o conflito ideológico que contextualiza o ser mulher no mundo. Do ponto de vista dos comentadores, é vergonhoso para as mulheres assistir à trilogia, que é um produto cultural notadamente erótico. Vimos que, para Bakhtin, o tom emotivo-volitivo de um enunciado aponta não apenas o posicionamento axiológico do sujeito isolado, porém também mostra os conflitos ideológicos do horizonte ideológico que contextualiza o enunciador. Desse modo, compreendemos que a voz desses sujeitos traz também marcas da cultura em

que esses enunciadores se inserem. Se, na voz desses sujeitos, a mulher que assiste ou lê obras eróticas é considerada uma piada pois essa mulher tem problemas de baixa autoestima, percebemos pela voz desse falante que a cultura na qual ele se insere também é marcada por tais valores.

Desse ponto de vista, os enunciadores também criticam o fato de uma mulher assistir filmes eróticos é considerada como uma mulher de baixa autoestima. Consequentemente, percebemos nos comentários analisados a imagem de gênero da mulher com baixa autoestima como uma piada, como se as mulheres não pudessem viver conflitos emocionais ou ter oscilações de sua autoestima.

Essas imagens de mulher cristalizadas remontam à construção discursiva do grande tempo da cultura. Para Bakhtin, os períodos da história da humanidade, bem como cada contexto de vivência existente são sempre marcados por enunciados de autoridade, denominados como enunciados investidos de autoridade, que dão o tom de cada época e contexto da história.

Nos contextos em que imperam, esses enunciados investidos de autoridade (BAKHTIN, 2011) são repetidos, reafirmados, e seguidos pelos sujeitos. Essa afirmação de Bakhtin nos faz compreender a massiva repetição das fórmulas dos romances sentimentais e as imagens de homens e mulheres constantemente repetidas em enunciados de gêneros secundários ou primários, sejam eles filmes, artigos de revistas, novelas, livros, conversas cotidianas no ponto de ônibus, conversas informais com os amigos ou com a família. A repetição dessas imagens de gênero faz parte do processo dialógico da linguagem, no qual um enunciado sempre responde a outro e no qual toda fala é também fala do outro. Desse modo, quando falamos, repetimos, em maiores ou menores graus, os valores ideológicos dos discursos de autoridade.

O discurso de autoridade é, por sua vez, também perpassado por embates ideológicos e por valorações axiológicas que dialogam com o tempo e espaço no qual se inserem. No caso dos comentários H e I, o discurso de autoridade que embasa a voz dos enunciadores é de ideologia machista, contextualizado em um mundo de sistema patriarcal. Esses comentários analisados respondem a essas ideologias e, consequentemente, também as repetem. Isso não quer dizer que as respostas são sempre uníssonas, já que as respostas também demonstram jogos de valores ideológicos, onde há ideologias em confronto. É nos confrontos que tomam forma os movimentos feministas e as manifestações em defesa dos direitos das mulheres e

também a favor do rompimento com os dogmas patriarcais. As vozes sociais sempre se respondem e as respostas são múltiplas e sempre vivas.

Quando o enunciado traz “típico de feminazi”, essa fala carrega todo o horizonte ideológico que analisamos anteriormente. O uso desse signo ideológico nesse contexto enunciativo específico responde não apenas a outros comentários da seção de comentários do *Youtube*, mas também a outros enunciados.

## 5. Considerações Finais

Diante do estudo realizado, confirmarmos que as imagens de gênero reverberadas nos comentários resposta à trilogia são respostas não apenas respondentes à trilogia *Cinquenta Tons*, como também respondentes ao horizonte ideológico que contextualiza a trilogia. As relações sociais do momento de publicação dos livros e do lançamento dos filmes demonstram, por sua vez, que as imagens de gênero retratadas no filme são cristalizadas e mostram papéis sociais que reproduzem valores ideológicos. Essas imagens foram analisadas no capítulo 3. *Romance sentimental e cultura*, no qual pudemos ver, a partir do estudo de romances sentimentais e no diálogo com estudiosos dos *paperback romances*, que as imagens de gênero reverberadas na trilogia repetem imagens de gênero padrão na literatura destinada às mulheres. Podemos confirmar que a trilogia *Cinquenta Tons* repete a fórmula do enredo característica dos romances sentimentais, que consiste em imagens de gênero de mulher e homem dicotômicas e heterogêneas. Mulheres frágeis, geralmente com baixa condição financeira e submissas *versus* homens ricos, misteriosos, frios e riquíssimos, em cenários luxuosos que sempre levam à ascensão social da mulher por meio do matrimônio.

Essa constatação nos faz ver, nesse sentido, que o horizonte ideológico que contextualiza os comentários de resposta à trilogia também reverbera tais imagens de gênero. Vimos esses valores reverberados em todos os enunciados, em maiores ou menores tons. No comentário A e nas réplicas, vimos que, dentre outras questões, a crítica é feita essencialmente à “adolescente gordinha” em um tom que sugere que essas mulheres são ingênuas e sonhadoras, tais quais as personagens dos romances sentimentais. Os comentários B e C reafirmam essa imagem, já que há uma alusão à ideia de que toda mulher sonha com o príncipe encantado. Nos comentários D, E vemos a resposta à imagem de gênero da mulher interesseira, nos F e G, percebemos as imagens de gênero na mulher ingênuas e sonhadoras. Essas imagens de gênero são massivas nos romances sentimentais, como comprova a própria trilogia. A imagem de gênero da mulher interesseira também é reverberada nos comentários H e I, nos quais os enunciadores usam o termo *feminazis* como ofensa às mulheres.

Desse modo, vemos que as imagens de gênero são cristalizadas pois estão vinculadas ao discurso oficial do patriarcado, que é sempre repetido na literatura para mulheres e, por meio desse discurso, as repete e as faz repetir na fala dos comentaristas, em um movimento cíclico que é inerente à relação vida e arte, já que a enunciação é sempre pautada na

alteridade: a resposta provoca outra resposta, involuntariamente. Tais constatações nos confirmam que a retomada histórica sobre os romances sentimentais é imprescindível para a compreensão dos comentários analisados e dos embates ideológicos a eles adjacentes. Isso pois as análises que realizamos colocavam em diálogo os valores culturais as quais cada comentário responde, tendo em vista que todo enunciado ecoa e ressoa outros enunciados (BAKHTIN, 2011).

Os procedimentos metodológicos adotados para a delimitação do *corpus* da pesquisa e para a estruturação das etapas do trabalho foram essenciais para que atingíssemos nossos objetivos. Partindo do princípio dialógico da teoria bakhtiniana, olhamos para os comentários coletados com vistas a refletir e nos aprofundarmos na análise ideológica da fala de cada enunciador, o que foi possível a partir do método dialético-dialógico (PAULA, L.; FIGUEIREDO, M. H.; PAULA, S.; 2011) e do cotejamento de textos. (GERALDI, 2012).

O aprofundamento nas questões teóricas, realizado no segundo capítulo foram cruciais para que os resultados dessa pesquisa fossem atingidos. O diálogo feito entre as concepções de linguagem de Rousseau (2008) e Volochínov (2013b; 2017) deu base para as reflexões acerca da natureza valorativa e social da linguagem e de sua origem. Esse aspecto estudado permeou as reflexões feitas, tendo em vista que o trabalho realizado teve foco constante no jogo e contraste de valores nas falas de cada enunciador.

A pesquisa também comprova que o contexto da cultura da convergência (JENKINS, 2015) suscita maiores possibilidades de diálogo por meio das novas mídias. Desse modo, compreendemos que as imagens de gênero circulam com maior rapidez e em maior grau de abrangência, o que faz com que padrões de beleza ou padrões de comportamentos patriarcais, como aqueles dos romances sentimentais, provoquem respostas e sejam massivamente repetidos. O diálogo com os escritos de Jenkins (2015) tornou possível atestarmos que a cultura contemporânea é dialógica, ideológica e, também, participativa, em um movimento de convergência de vozes por meio de tais mídias. O contexto estudado, que é a arena de vozes concretizada nas sessões de comentários do *Youtube*, é um contexto da cultura da convergência que representa com clareza o movimento de intersecção de vozes, sujeitos e valores.

Outro aspecto que se fez comprovado até o momento é que a estrutura da plataforma *Youtube* é uma arena que possibilita a voz de sujeitos que, em outro momento histórico, não teriam voz. Essa realidade denota um deslocamento de poder e de influência entre as super e as infraestruturas, já que, no presente momento histórico, o sujeito pode dialogar com um

público abrangente e impor sua verdade, ao invés de ter como único meio de acesso à informação, os meios oficiais de interação e seus discursos oficiais.

Constatamos que a seção de comentários é uma arena e que nessa arena, não são apenas repetidas as imagens de gênero que visualizamos da trilogia *Cinquenta Tons*, mas também há a circulação de novas imagens de gênero. A cada fala, em cada enunciação, a imagem do homem e da mulher é reformulada, pois a fala carrega índices de valor inerentes ao contexto de fala de cada enunciador, e isso nos reafirma que teria sido impossível olhar para imagens de homem e de mulher sob a perspectiva do conceito de estereótipo, já que cada imagem é sempre re-valorada nos comentários. Por fim, concluímos que as discussões teóricas e analíticas cumpriram com nosso objetivo de analisar as respostas à trilogia *Cinquenta Tons*.

O trabalho realizado trouxe novas perspectivas de análise para a área da Análise Dialógica do Discurso, já que se voltou ao estudo dos comentários da rede social *Youtube* e à análise das imagens de gênero neles reverberadas. Houve não apenas diálogo da teoria bakhtiniana com essa materialidade enunciativa característica da cultura da convergência (2015) como também houve o diálogo com outro tema de relevância na atualidade, que é o estudo das imagens de gênero feminino e masculino. A intersecção de aspectos tão relevantes da atualidade abre espaço para que novos olhares adentrem e se aprofundem nessas questões. De tal modo, a pesquisa abre a possibilidade de perspectivas futuras de aprofundamento de estudos sobre os comentários de redes sociais, tendo em vista o choque vivo e constante de valores que neles ocorre.

O estudo realizado sobre as valorações de gêneros feminino e masculino também apresenta perspectivas importantes para o avanço de pesquisas sobre essa temática, já que analisamos não apenas questões do grande tempo da cultura relevantes ao entendimento da construção dessas imagens de gênero, como também nos voltamos à análise das manifestações axiológicas de cada enunciador e aos embates ideológicos inerentes a cada fala.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A FAZENDA: votação da roca é suspensa; saiba o motivo. *Isto é Gente*, 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/a-fazenda-votacao-da-roca-e-suspensa-saiba-o-motivo/>. Acesso em: 13/11/2020.

AMÂNCIO, Lígia. As assimetrias nas representações de género. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 34, fev. 1992. Disponível em: <<https://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/34/Ligia%20Amancio%20-%20As%20Assimetrias%20nas%20Representacoes%20do%20Genero.pdf>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

AMÂNCIO, Lígia. O género na psicologia: uma história de desencontros e rupturas. *Psicologia*, Lisboa, v.15, n.1, p. 9-26, jan. 2001. Disponível em <[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0874-20492001000100001&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-20492001000100001&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 08 dez. 2020.

AMÂNCIO, Lígia. O género no discurso das ciências sociais. *Análise Social*, vol. XXXVIII (168), 687-714, 2003. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/291988087\\_O\\_genero\\_no\\_discurso\\_das\\_ciencias\\_sociais](https://www.researchgate.net/publication/291988087_O_genero_no_discurso_das_ciencias_sociais)>. Acesso em 08 dez. 2020.

AMÂNCIO, Lígia; OLIVEIRA, João Manuel de. Ambivalências e desenvolvimentos dos estudos de género em Portugal. *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, Lisboa, n.32, p. 23-42, 2014. Disponível em [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0874-68852014000200004&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852014000200004&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 08 dez. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. Extracts from “The Problem of Speech Genres”. In: *Bakhtin: Essays and dialogues in his work*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. do russo BEZERRA, Paulo. 6ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.



BAKHTIN, Mikhail. (VOLOCHINOV, Valentin) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *Questões de estilística no ensino da língua*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Organização e notas da edição russa de Serguei Botcharov e Liudmila Gogotichvíli. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. In. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2011b.

\_\_\_\_\_. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

\_\_\_\_\_. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011c.

BARBACHAN, Andressa Nadvorny. *Levando o fã a sério: estudos de fandom aplicados às Relações Públicas*. TCC (Bacharela em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas)- Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 78, 2016.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo Sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 2º Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.

BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.

\_\_\_\_\_. Introdução. Alguns pilares da arquitetura bakhtiniana. In. BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2007.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin – Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas*. Campinas: Pontes, 2001.

BRANDIST, Craig.; TIHANOV, Galin (Orgs.). *Materializing Bakhtin: The Bakhtin Circle and Social Theory*. New York: St. Martin's Press, 2000.

BRASIL, Universal Pictures. Cinquenta tons de cinza – trailer. *Youtube*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=DEwIt4amgq4&t=2s> >.

BUBNOVA, Tatiana. *Do corpo à palavra: leituras bakhtinianas*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016.

CASTRO, Janaína Souto de. *Os processos de formação e uso dos neologismos na internet e seu reflexo na revisão de texto*. 22 f. 2017. Monografia (Especialização em Revisão de Texto) – Instituto CEUB de Pesquisa e Desenvolvimento, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2017.

CHIARI, Breno da Silva; LOPES, Guilherme Araujo; SANTOS, Hiram Godoy; BRAZ, João Pedro Gindro. A cultura do cancelamento, seus efeitos sociais negativos e injustiças. In: Encontro de Iniciação Científica do Centro Universitário Antonio Eufrásio de Toledo de Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente, v. 16, n. 16, s/p, 2020.

CLARK, Katherina.; HOQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 1984.

COMELLA, Lynn. Fifty Shades of Erotic Stimulus. In: *Feminist Media Studies*, volume 3, pp. 563-566. London: Taylor & Francis On-line, 2013.

CUNHA, D. A. C. Sobre a fala dialogal convergências e divergências entre Jakubinskij, Bakhtin e Volochínov. *Revista Conexões Letras* (on-line), v.16, p.31-49, 2016.

DANOW, David. *The Thought of Mikhail Bakhtin*. Hong Kong: Macmillan, 1991.

DENTITH, Simon. *Bakhtinian Thought*. New York: Routledge, 1995.

DOBRENKO, Evgeny; GALIN, Tihanov. *A history of Russian literary theory and criticism: The Soviet Age and beyond*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2011.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & Diálogo: As ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. *Revista Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 46, nº. 1, jan./mar. 2011. <  
<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/9217/6367>>.

Acesso em: 14/06/2016.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

FOLEY, James. *Cinquenta tons mais escuros*. Produção de Dana Brunetti, Michael de Luca e E. L. James. Universal Pictures, 2017.

FORBES. *Box Office: 'Fifty Shades Of Grey' Becomes 6th R-Rated Film To Top \$500M*. Disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2015/03/05/box-office-fifty-shades-becomes-6th-r-rated-film-to-top-500m/#5857457f7f76>>. Acesso em 02 de dez. 2016.

GATES, Olivia. *O destino de um Sheik*. Rio de Janeiro: Editora HR Ltda, 2013.

GERALDI, Wanderley. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. In: GEGE. *Palavras e contrapalavras: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

GOMES, Carla; SORJ, Bila. *Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil*. Soc. estado., Brasília, v. 29, n. 2, p. 433-447, Aug. 2014. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922014000200007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000200007&lng=en&nrm=iso)>. access on 05 Dez. 2020.

GUIMÓN, Pablo. Usuários do TikTok e fãs do K-pop dizem que esvaziaram o comício de Trump. *El país*, Washington, 21 jun. 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/internacional/2020-06-21/usuarios-do-tiktok-e-fas-do-k-pop-dizem-que-esvaziaram-o-comicio-de-trump.html>>. Acesso em 27 dez. 2020.

HARPERCOLLINS, Brasil. *Harlequin Books*. [S. l.], 2019. Website

HIRSCHKOP, Ken. Introduction: Bakhtin and Cultural Theory. In: *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, 1989.

HOLQUIST, M. Answering as Authoring: Mikhail Bakhtin's Trans-Linguistics. In: *Bakhtin: Essays and Dialogues on his work*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

ICEDRAGON. Snowqueen. *Master of the Universe*. Disponível em <[http://ohfifty.com/downloads/MOTU\\_w\\_Outtakes\\_Snowqueens\\_Icedragon\\_COMPLET\\_E.pdf](http://ohfifty.com/downloads/MOTU_w_Outtakes_Snowqueens_Icedragon_COMPLET_E.pdf)>. Acesso em: 12/08/2016.

IMPEACHMENT de Dilma Rousseff marca ano de 2016 no Congresso e no Brasil. *Agência Senado*, Brasília, 28 dez. 2016. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/12/28/impeachment-de-dilma-rousseff-marca-ano-de-2016-no-congresso-e-no-brasil>>. Acesso em: 21 dez. 2020.

JAMES, Erika. Leonard. *Cinquenta tons de cinza*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Cinquenta tons de liberdade*. Trad. Maria Carmelita Dias. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012b.

\_\_\_\_\_. *Cinquenta tons mais escuros*. Trad. Juliana Romeiro de Carvalho Stanton. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012c.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. 2. Ed. Editora Aleph, 2015. E-book. Edição do Kindle.

KADEL, Liliane (Org.). *Féminismes et nazisme*: sous la direction de Liliane Kandel. (Prefácio de Élisabeth de Fontenay), 1 vol., p. 304. Paris: O. Jacob, 2004.

LAJOLO, M. *O que é literatura*. 8ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recata e “do lar”. *Veja*, 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 23/04/2020.

LOVELACE, Amanda. *A princesa salva a si mesma neste livro*. Tradução de Izabel Aleixo. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

LUKÁCS, Gyögy. Aesthetic Culture. In: *The Lukács Reader*. Oxford: The Blackwell Publishers Ltd, 1995.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Trad. Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

MEIRELLES, Simone. *Das bancas ao coração: Romances sentimentais e leitura hoje*. Curitiba, 2002. 227 p. Dissertação (Mestrado em Letras) UFPR, 2002.

MEIRELLES, Simone. *Romances com coração: Leitura e edição de romances sentimentais no Brasil*. Curitiba, 2008. 227 p. Tese (Doutorado em Letras) UFPR, 2008.

MEYER, Stephenie. *Crepúsculo*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2006.

MUSSIO, Simone. *Um olhar alteritário em Bakhtin: o estudo do enunciado como forma de diálogo*. Revista Solettras, Rio de Janeiro, N. 30 (jul-dez 2015), p. 178- 190, 2015.

NOVA CULTURAL. *Nossos Selos*. [S. l.], 2019. Website.

OLIVEIRA, João Manuel de; AMANCIO, Lígia. *Liberdades condicionais: o conceito de papel sexual revisitado*. Sociologia, Problemas e Práticas, Oeiras, n. 40, p. 45-61, set. 2002. Disponível em <[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0873-65292002000300004&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65292002000300004&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 08 dez. 2020.

OLIVEIRA, João Manuel de; AMANCIO, Lígia. *Teorias femininas e representações sociais: desafios dos conhecimentos situados para a psicologia social*. Rev. Estud. Fem. [on-line]. Vol. 14, n.3, 597-615; 2006.

OLIVEIRA, Paulo Henrique de. Romances Sentimentais Ontem (XIX, XX) E Hoje (XXI): Permanências De Leituras. In: XXIV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, 2018, Guarulhos. *Anais...* Guarulhos, 2018.

OSTERMANN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz (Orgs.). *Linguagem, gênero, sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola Editora, 2010.

PAULA, Luciane. de. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. Tese de doutorado, desenvolvida na UNESP – CAr. Orientação de Renata M. F. C. Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.  
\_\_\_\_\_. (Org.). *Discursos em perspectiva: humanidades dialógicas*. Campinas: Editora Mercado de Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Semiose verbivocovisual*. São Carlos: Pedro & João, 2014.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Vozes discursivas*. São Carlos: Pedro & João, 2014.

PAULA, L. de; FIGUEREIRO, M. H. de; PAULA, S. L. de. “O marxismo no/do Círculo de Bakhtin”. In: *Slovo – O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011, v.1, pp. 79-98.

REBS, Rebeca Recuero. O excesso no discurso de ódio dos *haters*. *Fórum Linguístico*. Florianópolis. v.14 , número especial, p.2512- 2523 , nov. 2017.

RIBEIRO, Djalmila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Justificando, 2017.

ROCHA, Patrícia. *Mulheres sob todas as luzes: a emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2009.

ROUSSEAU, JEAN-JAQUES. *Ensaio sobre a origem das línguas*. 2º edição. Trad. Fulvia M. L. Moretto. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

\_\_\_\_\_. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SANTANA, Bárbara, Melissa. *La Majorité Opprimée*: ironia e inversão na crítica a imagens de feminino e masculino. 2017. 185f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, 2017.

SEMÍRAMIS, Cynthia. *Feminazi*: ignorância a serviço do conservadorismo. 2010. Disponível em: <<https://cynthiasemiramis.wordpress.com/2010/12/07/feminazi-ignorancia-conservadorismo/>>.

IMPEACHMENT de Dilma Rousseff marca ano de 2016 no Congresso e no Brasil. *Agência Senado*, Brasília, 28/12/2016. Disponível em:<  
<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/12/28/impeachment-de-dilma-rousseff-marca-ano-de-2016-no-congresso-e-no-brasil>>. Acesso em: 15 Dez. 2020.

SOARES DA COSTA, César Augusto. Premissas conceituais sobre a formação do materialismo de marx. *Prax. filos.*, Cali, n. 31, p. 61-72, July 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0120-46882010000200004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-46882010000200004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 01 Nov. 2018.

SNITOW, Ann Barr. Mass Market Romance: Pornography for Women is Different. SNITOW, Ann; STANSELL, Christine; THOMPSON, Sharon (Orgs.) In: *Power of Desire: The Politics of Sexuality*. New York: Monthly Review Press, 1983.

SNITOW, Ann; STANSELL, Christine; THOMPSON, Sharon (Orgs.): *Power of Desire: The Politics of Sexuality*. New York: Monthly Review Press, 1983.

SOBRAL, Adail. *Do dialogismo ao gênero*: As bases do pensamento do Círculo de Bakhtin. 1º. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

SODRÉ, Muniz. *Best seller*: A Literatura de mercado. São Paulo: Ed. Ática. 1988.

STEINEM, Gloria. *Memórias da transgressão*: momentos da história da mulher do século XX. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

TAYLOR-WOOD, S. *Cinquenta tons de cinza*. Produção de Dana Brunetti, Michael de Luca e E. L. James. Universal Pictures, 2015.



THE GUARDIAN. *Fifty Shades of Grey becomes bestselling book ever in Britain*. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/07/erotic-book-fifty-shades-british-best-seller>>. Acesso em 15 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. *Fifty Shades of Grey hits \$500 million at the global box office*. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/film/2015/mar/06/fifty-shades-of-grey-hits-500-million-at-the-global-box-office>>. Acesso em 2 dez. 2016.

THURSTON, Carol. *The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the quest for a new identity*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.

TIHANOV, Galin. Culture. *The Master and the Slave*. New York: Oxford University Press, 2000.

TIBURI, Marcia. *Feminismo: para todas, todes e todos*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

TODOROV, Tzevetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Trad. GODZICH, Wlad. Manchester: Manchester University Press, 1984.

VOLOCHINOV, Valentin.; BAKHTIN, Mikhail. [1926]. A palavra na vida e na poesia: Introdução ao problema da poética sociológica. In: BAKHTIN, M. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2011.

VOLOCHÍNOV, Valentin. A palavra e suas funções sociais. [1930]. In: VOLOCHÍNOV, Valentin. *A construção da enunciação e outros ensaios*. Tradução de João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013a. p. 131 – 212.

VOLOCHÍNOV, Valentin. Que é a linguagem? [1930]. In: VOLOCHÍNOV, Valentin. *A construção da enunciação e outros ensaios*. Tradução de João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013b. p. 189 – 156.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Trad. GRILLO, Sheila; AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. 1º ed. São Paulo: Editora 34, 2017.