

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS  
E LITERÁRIOS EM INGLÊS

ANDRÉA LUISA MARTINS DOS SANTOS

**Mulher negra: das formações discursivas à consolidação e quebra do  
estereótipo da *mulata* que dança**

São Paulo

2018

ANDRÉA LUISA MARTINS DOS SANTOS

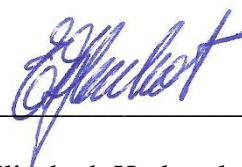
**Mulher negra: das formações discursivas à consolidação e quebra do estereótipo da *mulata* que dança**

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para obtenção do título de Mestre em Letras

**Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Harkot de La Taille**

De acordo: \_\_\_\_\_



Profa. Dra. Elizabeth Harkot de La Taille

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Santos, Andréa Luisa Martins dos

Mulher negra: das formações discursivas à consolidação e quebra do estereótipo da *mulata* que dança, 2018.

91 p.: il.; 30 cm

Dissertação de Mestrado, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Orientadora: Harkot-de-La-Taille, Elizabeth

**Nome:** SANTOS, Andréa Luisa Martins dos

**Título:** Mulher negra: das formações discursivas à consolidação e quebra do estereótipo da *mulata* que dança

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

**Aprovado em:**

**Banca Examinadora**

**Prof. Dra.** \_\_\_\_\_

**Instituição:** \_\_\_\_\_

**Julgamento:** \_\_\_\_\_

**Profa. Dra.** \_\_\_\_\_

**Instituição:** \_\_\_\_\_

**Julgamento:** \_\_\_\_\_

**Prof. Dra.** \_\_\_\_\_

**Instituição:** \_\_\_\_\_

**Julgamento:** \_\_\_\_\_

*This is for the little and big brown girls from yesterday, today, and tomorrow.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos velhos nos terreiros

Aos que se foram

Aos caldeirões

Aos temperos

Agradeço Àquela que me pariu, me ninou, me nutriu

Àqueles da infância, dividimos o pão e a esperança

Àquele que me amou, não duvidou, me ouviu

Agradeço ao Tudo

À Rainha da Floresta

À Gaya, ao todo

Às festas

Agradeço às crianças coloridas

Aos seus olhares

À admiração

Às partilhas

Agradeço às mulheres brancas acadêmicas

Ao companheirismo

Aos dilemas

Agradeço aos irmãos assassinados

Aos sufocados

Aos bastardos...

SANTOS, Andréa Luisa Martins dos. **Mulher negra: das formações discursivas à consolidação e quebra do estereótipo da *mulata* que dança**. 2018. 91 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

## RESUMO

Este estudo tem como objetivo observar a relação de estereótipos específicos com as construções identitárias presentes nos discursos de duas mulheres afrodescendentes, a partir de dois livros, um biográfico e outro autobiográfico (LEJEUNE, 2008): “Valeria Valenssa, Uma Vida de Sonhos” (BERGALO; DUARTE, 2015) e “*Life in Motion, An Unlikely Ballerina*” (COPELAND, 2014). Além da cor da pele, as duas mulheres têm em comum a dança. Enquanto a bailarina clássica Misty Copeland foi a primeira mulher negra a ser *prima ballerina* em uma companhia de *ballet* nos Estados Unidos, a sambista Valeria Valenssa foi a primeira *mulata* Globeleza, a mulher que materializou(-se) o/no estereótipo da *mulata* sensualizada do carnaval brasileiro. Compreendemos a relevância do trabalho, pois, em ambos os países, a história para a construção identitária de mulheres com esse tipo físico aproxima-se pela tragédia da escravização de pessoas negras, resultando em um lastro de segregação racial, fato que apresenta grande conexão com o modo de vida das duas mulheres, cujas trajetórias são aqui investigadas. Tais investigações apoiam-se, principalmente, nos estudos sobre estereótipos sugeridos por Lippmann (2008) e Amossy (2014), na identidade narrativa de Ricoeur (2004), e nos estudos sociológicos de Collins (2000), Harris-Perry (2011) e Davis (2016). Ao compararmos os percursos das duas mulheres, mesmo tendo encontrado algumas similaridades, encontramos também um distanciamento devido ao contexto de interações sociais e culturais entre brancos e negros em seus países de origem. Como aporte teórico para a análise do *corpus*, utilizamos a interdisciplinaridade entre a Semiótica francesa *standard* e seus desdobramentos, e a Análise do Discurso. A base da análise deste trabalho é o conceito de manipulação, refletindo sobre as possibilidades de manipulação do ator do enunciado sobre o enunciatário-leitor. Desse modo, estão presentes os estudos propostos por Landowski (2014), Fiorin (2002, 2006, 2015, 2016), Discini (2009, 2015), Harkot-de-La-Taille (2004, 2016), Barros (2005) Pietroforte (2006), Maingueneau (2005, 2008) e Ricoeur (2004).

**Palavras-chave:** mulher negra; *mulata*; estereótipo; Globeleza; manipulação; enunciatário-leitor; Valeria Valenssa; Misty Copeland.

SANTOS, Andréa Luisa Martins dos. **Black woman: from discourse formation to the consolidation and break of the dancing *mulata* stereotype**. 2018. 91 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

### ABSTRACT

The aim of this study is to observe the relation between specific stereotypes and the identity constructions in the discourses of two Afro - descendant women. This observation is made through the study of two books, being one of them a biography and the other an autobiography (LEJEUNE, 2008), they are: "Valeria Valenssa, Uma Vida de Sonhos" (BERGALO; DUARTE, 2015) and "Life in Motion, An Unlikely Ballerina" COPELAND, 2014). Besides their skin color, the two women have also the dance in common. While classic ballerina Misty Copeland was the first black woman to be prima ballerina in a ballet company in the United States, the samba dancer Valeria Valenssa was the first *mulata Globeleza*, the woman who materialized (in)the stereotype of the sensual Brazilian Carnival *mulata*. The relevance of the research is justified because in both countries the history for the Black women identity construction is, somehow, based on the tragedy of enslavement of Black people, resulting in a trace of racial segregation. This fact is connected to the way of life of the two women investigated in this paper. The investigations are mainly based on the studies regarding stereotypes suggested by Lippmann (2008) and Amossy (2014), Ricoeur's theory of narrative identity (2004) and the sociological studies of Collins (2000), Harris-Perry (2011) and Davis (2016). Thus, when comparing both situations, even with some similarities, there is also a distance due to the context of social and cultural interactions between Whites and Blacks in both countries. As the theoretical contribution to the analysis of the corpus, the interdisciplinarity between French Semiotics and its developments, and Discourse Analysis were used. The basis of analysis in this work is the concept of manipulation, considering the possibilities the actor of the utterances has of manipulating the reader-enunciatee. In this way, the studies proposed by Landowski (2014), Fiorin (2002, 2006, 2015, 2016), Discini (2009, 2015), Harkot-de-La-Taille (2004, 2016), Barros (2006), Maingueneau (2005, 2008) and Ricoeur (2004) were used.

**Key-words:** Black woman; *mulata*; stereotype; Globeleza; manipulation; reader-enunciatee; Valeria Valenssa; Misty Copeland.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Representação dos *ethé*, 34
- Figura 2 – Valeria, 42
- Figura 3 – Misty, 44
- Figura 4 – Globeleza, 46
- Figura 5 – Mulher objeto, 47
- Figura 6 – Bailarina, 48
- Figura 7 – Manipulação sofrida pelo ator do enunciado, 54
- Figura 8 – Crianças de cor, 55
- Figura 9 – Predestinação ao sucesso, 60
- Figura 10 – Materialização do sucesso, 61
- Figura 11 – Prova Glorificativa, 63
- Figura 12 – Competição entre mulheres A, 72
- Figura 13 – Competição entre mulheres B, 72
- Figura 14 – Competição entre mulheres C, 73
- Figura 15 – Competição entre mulheres D, 73
- Figura 16 – Submissão ao patriarcado, 74
- Figura 17 – Os homens na vida de Misty, 75
- Figura 18 – Solidariedade entre mulheres A, 76
- Figura 19 – Solidariedade entre mulheres B, 77
- Figura 20 – Solidariedade entre mulheres C, 77
- Figura 21 – Solidariedade entre mulheres D, 78
- Figura 22 – Solidariedade entre mulheres E, 79

## SUMÁRIO

### **Introdução, 12**

### **Capítulo 1 - Os estereótipos na construção da imagem de si da mulher afrodescendente, 20**

1.1 Estereótipos, 20

1.2 Imagem e identidade, 21

1.3 As formações discursivas e ideológicas e o interdiscurso, 22

1.4 A *Mulata*, 24

1.5 *Mammy, Jezebel, Tragic Mulatta e Independent/Strong Black Woman*, 26

1.6 Considerações finais do capítulo, 31

### **Capítulo 2 - A manipulação a partir da construção actorial da mulata que dança, 33**

2.1 Fundamentação teórica, 33

2.1.1 O *ethos*, 33

2.1.2 A manipulação, 35

2.1.3 O ajustamento, 37

2.1.4 A *(auto)biografia*, 38

2.2 Análise, 39

2.2.1 A manipulação na capa, 39

2.2.2 Valeria, 42

2.2.3 Misty, 44

2.2.4 A manipulação por meio do *ethos*, 45

2.3 Considerações finais do capítulo, 50

### **Capítulo 3 - A manipulação do enunciatário-leitor, o páthos e o contágio, 52**

3.1 A manipulação do enunciatário-leitor, 52

3.1.1 Da programação à manipulação do enunciatário-leitor, 52

3.1.2 O *Ethos* e o *páthos* na manipulação, 58

3.2 Considerações finais do capítulo, 64

3.2.1 O narrador apresenta a Globeleza, 65

3.2.2 O narrador apresenta a Bailarina, 65

## **Capítulo 4 - O trabalho e a sociedade, 67**

4.1 Marginais ou marginalizados? 67

4.2 Os movimentos negros e movimentos feministas negros, 69

4.3 Considerações finais do capítulo, 80

**Considerações finais, 81**

**Referências, 87**

## INTRODUÇÃO

### Mulata Exportação

Mas que nega linda  
 E de olho verde ainda  
 Olho de veneno e açúcar!  
 Vem nega, vem ser minha desculpa  
 Vem que aqui dentro ainda te cabe  
 Vem ser meu álibi, minha bela conduta  
 Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!  
 (Monto casa procê mas ninguém pode saber, entendeu  
 meu dendê?)  
 Minha torneira, minha história contundida  
 Minha memória confundida, meu futebol, entendeu,  
 meu gelol?  
 Rebola bem meu bem-querer, sou seu improviso,  
 seu karaokê;  
 Vem nega, sem eu ter que fazer nada... Vem sem  
 ter que me mexer  
 Em mim tu esqueces tarefas, favelas, senzalas,  
 nada mais vai doer.  
 Sinto cheiro docê, meu maculelê, vem nega, me  
 ama, me colore  
 Vem ser meu folclore, vem ser minha tese sobre  
 nego malê.  
 Vem, nega, vem me arrasar, depois te levo pra  
 gente sambar.  
 Imaginem: Ouvi tudo isso sem calma e sem dor.  
 Já preso esse ex-feitor, eu disse: “seu delegado...”  
 E o delegado piscou.  
 Falei com o juiz, o juiz se insinuou e decretou  
 pequena pena  
 com cela especial por ser esse branco intelectual...  
 Eu disse: “Seu Juiz, não adianta! Opressão, Barbaridade,  
 Genocídio  
 nada disso se cura trepando com uma escura!”  
 Ó minha máxima lei, deixai de asneira  
 Não vai ser um branco mal resolvido  
 que vai libertar uma negra:  
 Esse branco ardido está fadado  
 porque não é com lábia de pseudo-oprimido  
 que vai aliviar seu passado.  
 Olha aqui meu senhor:  
 Eu me lembro da senzala  
 E tu te lembras da Casa-Grande  
 e vamos juntos escrever sinceramente outra história  
 Digo, repito e não minto:  
 Vamos passar essa verdade a limpo  
 porque não é dançando samba  
 que eu te redimo ou te acredito  
 Vê se te afasta, não invista, não insista!  
 Meu nojo!  
 Meu engodo cultural!  
 Minha lavagem de lata!  
 Porque deixar de ser racista, meu amor,  
 não é comer uma mulata!  
 (LUCINDA, 2006, p. 184-185)



## A *mulata*, a bailarina, a identidade

De onde vem a *mulata* que é tal? A *mulata* Sargentelli? E a *mulata* Globeleza?

Antes de qualquer coisa, convém começarmos abordando as tensões em torno da palavra *mulata* e explicando nossa escolha de a mantermos.

As definições para a palavra *mulata*, em alguns dicionários<sup>1</sup> são: mestiça das etnias branca e negra, ou, que tenha traços das etnias branca e negra. Porém, os “termos *mulata* e *mulato* derivam de mulo e mula, animais híbridos, fruto do cruzamento de cavalo e jumenta (ou égua e jumento)” (DUARTE, 2014 p. 26). Com a origem da palavra, notamos a crença, disseminada desde o período colonial, de que humanos eram divididos em *raças*<sup>2</sup>, e que, naturalmente, se duas *raças* se cruzavam, não se sabia, ao certo, no que resultaria. Teriam as *mulatas* alguma anomalia?

Em julho de 2015, um texto no blog da revista *Veja* tinha o seguinte título: “‘Mulata’ veio de ‘mula’? Isso torna a palavra racista<sup>3</sup>”? O texto argumentava que se ficarmos agarrados ao passado, encontraremos inúmeras palavras cujas etimologias são odiosas. Após a leitura do ponto de vista do escritor, questionamos nosso ponto de vista em relação a algumas considerações sobre a imagem da *mulata*, e, depois de breve reflexão, pudemos compreender que o preconceito vinculado à *mulata* não está, necessariamente, na etimologia da palavra, mas, sim, na manutenção do estereótipo e de certos papéis sociais destinados a essa mulher. Por isso, ainda que a origem do substantivo *mulata* tenha sido motivada pela falta de conhecimento, não há justificativas para que continuemos ignorando outros fatos sobre a imagem que a palavra dissemina.

<sup>1</sup> DICIONÁRIO ONLINE CALDAS AULETE. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/mulata>>. Acesso em: 25 fev. 2018. MICHAELIS ONLINE. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=mulata>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

<sup>2</sup> A genética provou que as variações no interior das populações humanas continentais são muito mais expressivas do que as diferenças entre populações. Também revelou que as alardeadas diferenças entre as "raças" humanas não passam de características físicas superficiais, controladas por uma fração insignificante da carga genética humana. A cor da pele, a mais icônica das características "raciais", é uma mera adaptação evolutiva a diferentes níveis de radiação ultravioleta, expressa em menos de dez dos cerca de 25 mil genes do genoma humano (MAGNOLI, 2009, p. 21, grifo nosso). Utilizaremos, ao longo desta escrita, *raça* ou *raças* para nos referirmos à construção social que subjaz esse vocábulo.

<sup>3</sup> ROGRIGUES, Sérgio. Mulata veio de mula. Isso torna a palavra racista? **Blog Sobre palavras. Veja Abril.** Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/consultorio/mulata-veio-de-mula-isso-torna-a-palavra-racista/>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

De acordo com mulheres dos vários movimentos negros, o primeiro passo dos brasileiros deveria ser delimitar e/ou eliminar o uso da palavra *mulata*, pois por motivação política, que objetiva a identificação com a etnia negra, mesmo as mulheres mestiças devem ser chamadas negras (FIGUEIREDO, 2015). Entretanto, esta pesquisa nos impossibilita de fazê-lo, pois, falamos sobre um ser que, no interdiscurso, na ideologia, na estereotipia, ganhou vida própria. Assim, ao usarmos o vocábulo *mulata* (em itálico) neste trabalho, ele estará sendo empregado como o termo que remete ao estereótipo ou aos usos nos quais a palavra está enraizada e, para os demais momentos, usaremos afrodescendente ou negra.



De onde vem a imagem da dançarina de *Rap* norte-americana? E a *Mammy*?

Ao contrário do léxico brasileiro, que contém um estereótipo facilmente reconhecido, o léxico norteamericano apresenta uma vasta quantidade de “tipos”, ou estereótipos, atribuídos à mulher negra. Para a presente pesquisa elegemos quatro estereótipos, pois, esses “tipos” são, possivelmente, comunicantes com as imagens projetadas sobre as mulheres negras brasileiras. Vale lembrar que nos Estados Unidos a lei define que quem descende de negros, em até 1/16 “de seu sangue”, é negro. A palavra *mestizo* aplica-se somente a latinoamericanos descendentes de europeus e indígenas. Os quatro estereótipos, aos quais voltaremos detidamente no capítulo 1, são: *Mammy*, *Black Jezebel*, *Tragic mulatta* e *Independent/Strong Black woman*.

Consideramos o estereótipo da *Mammy* relevante porque, a partir da história de escravização de pessoas negras no Brasil e nos Estados Unidos, surgiu a imagem da negra doméstica leal e subserviente. Estereótipo representado, também, na obra do escritor brasileiro Monteiro Lobato (1995), encarnado na personagem de Tia Anastácia. *Black Jezebel* e *Tragic mulatta* comunicam-se com o estereótipo da *mulata* sensual brasileira, uma pela mestiçagem e a outra pela projeção sexual sobre ela. E, finalmente, a *Independent/Strong Black woman* é a imagem da mulher negra bem-sucedida que, de alguma maneira, superou todos os estereótipos negativos e construiu uma nova autoimagem.

O preconceito contra os negros nas sociedades brasileira e norte-americana é marcado, principalmente, por meio das desigualdades sociais. A história explica a raiz dos diversos tipos de preconceitos sofridos por negros e seus descendentes, no Brasil e nos Estados Unidos. No Brasil, a miscigenação teve início no período colonial. A mistura de *raças* ocorria, na maior parte dos casos, de maneira não consensual, e os “frutos do pecado” entre negros e brancos eram chamados mulatos (FREYRE, 2016). Nos Estados Unidos, os miscigenados, desde o

início desse processo, eram considerados e se autodenominavam negros a partir de suas origens africanas (MAGNOLI, 2009; DAVIS, 2016). Essa é uma das tantas questões de diferenças e/ou similaridades existentes na construção de identidade entre afro-brasileiros e afro-americanos.



E quanto à identidade de mulheres miscigenadas, sejam elas brasileiras ou norte-americanas? E, especificamente, a imagem de si de mulheres jovens e a relação que os efeitos dos estereótipos produzidos a partir da mistura de *raças* podem ter na escolha da forma de vida dessas mulheres? Isso posto, trazemos reflexões a respeito de estereótipos projetados sobre mulheres afrodescendentes, brasileiras e estadunidenses, o que pode, em alguns casos, caracterizar-se em preconceito étnico, e as implicações dessas projeções e preconceitos na formação identitária dessas mulheres.

No Brasil, encontramos, em relatos de mulheres negras mestiças, elementos coincidentes no que diz respeito a receber “elogios” como *mulata* sensual ou *mulata* do samba. A ideologia da *mulata* carnaval/sensualizada está sedimentada na cultura brasileira de tal modo que mesmo quando uma mulher negra/mestiça tem aspirações avessas ao culto da sensualidade, o estereótipo parece resistir. Mulheres de diversas áreas de atuação profissional relatam o constrangimento de, quando jovens, serem comparadas a esse estereótipo. Citamos Wilemara Barros<sup>4</sup>, por ser o próprio corpo seu instrumento de trabalho. Bailarina clássica há aproximadamente 40 anos, Wilemara narra sua trajetória no espetáculo “*Mulata*”<sup>5</sup>. Dentre as experiências reproduzidas por ela está o modo ultrajante de como um de seus professores sugeriu, a partir de seu tipo físico, que abandonasse o *ballet* clássico, pois *teria* de ser *mulata* do Sargentelli<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> ATHIÊ. J. Mulher, negra e bailarina clássica, aos 52. **O Tempo**, Belo Horizonte, 29 jun. 2016. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/mulher-negra-e-bailarina-cl%C3%A1ssica-aos-52-1.1330340>>. Acesso em: 16 fev. 2018.

<sup>5</sup> O espetáculo *Mulata* é de autoria e direção do coreógrafo cearense Fauller. O trabalho foi pensado como uma das formas de comemoração do aniversário de 50 anos da bailarina clássica Wilemara Barros. A primeira apresentação foi no Teatro José de Alencar, em Fortaleza, em novembro de 2014. Desde então o espetáculo tem sido apresentado em Fortaleza, em cidades do interior do estado do Ceará, em Cuiabá, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e, em Ilhéus e Itacaré na Bahia (informações cedidas por Wilemara Barros, em entrevista via Facebook, no dia 31 de jun. 2018).

<sup>6</sup> Oswaldo Sargentelli, radialista, apresentador de televisão e empresário. Ficou conhecido por promover shows de *mulatas* nas casas noturnas que possuiu ao longo da vida. Se autodenominou “mulatólogo” e viajou pelo Brasil e para alguns países levando as “*Mulatas* do Sargentelli”. ACERVO O GLOBO. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/com-telecoteco-ziriguidum-oswaldo-sargentelli-inventou-show-de-mulatas-21170942>>. Acesso em: 16 fev. 2018.

Assim, constatamos que essa é uma provável experiência repetida de mulheres negras com o tipo físico valorizado socialmente. Contudo, um dos elementos graves desse “elogio” cultural habitual é a reiteração da projeção de possibilidade de realização pessoal por meio do culto ao corpo, no limite, convidando a mulher a ambicionar ser objeto de desejo sexual, como se essa situação fosse equivalente à sua valorização e realização pessoais.



### **O corpus**

Durante as reflexões sobre a delimitação do *corpus* da pesquisa, que, inicialmente, seria um estudo somente sobre a identidade da *mulata* do carnaval brasileiro, deparamo-nos com o livro “Valeria Valenssa, Uma Vida de Sonhos” (BERGALLO; DUARTE, 2015) que apresenta a personalidade com mesmo nome e conta a história da primeira *Mulata* *Globeleza*<sup>7</sup>. A proposta do livro é ser biográfico, porém, contém longos trechos de discurso direto. Assim, ora as escritoras contam a trajetória da sambista, ora a voz da própria Valeria narra os acontecimentos, desse modo, referimo-nos a essa obra como uma (*auto*)*biografia*. A história de sucesso é contada a partir dos relatos sobre a menina de origem pobre: o desejo de ser famosa e bem-sucedida financeiramente, o sonho de se casar com um príncipe encantado e a fé de que alcançaria todos os seus objetivos. Isso, aliado ao seu tipo físico (negra e bela), contribuiu para que assumisse o lugar de destaque da *mulata* *Globeleza*. Fosse outro seu tipo físico, a dançarina, provavelmente, teria escolhido um caminho distinto para o sucesso almejado.

Ao ponderarmos, percebemos que a pesquisa seria enriquecida se houvesse outra personalidade que contrastasse com a identidade de Valeria Valenssa. Assim, para complementar o *corpus*, trazemos Misty Copeland (COPELAND, 2015) que relata em sua autobiografia o fato de ser a primeira bailarina clássica afro-americana a alcançar o posto de

---

<sup>7</sup> Em 1991, a rede Globo de Televisão, juntamente com o designer Hans Donner, deram vida à *mulata* *Globeleza*. A personagem era incorporada por uma mulher com as características do padrão de beleza valorizado socialmente, de pele escura que, todos os anos, algumas semanas antes do carnaval, aparecia com o corpo coberto apenas por pinturas coloridas, sambando e esbanjando seu “gingado”. A partir do carnaval do ano de 2017, a personagem, além de dividir a tela com outras figuras carnavalescas, aparece com o corpo coberto por fantasias que representam diversos aspectos do carnaval brasileiro. Se de um lado a Rede Globo de televisão alega ter percebido que o “futuro chegou”, de outro, diversas reportagens nas mídias alternativas alegam ter sido a pressão de ativistas negras a responsável pela mudança. HELENA, Ligia. Novos tempos: *Globeleza* agora usa roupa e vai além do samba. **M de Mulher**, 24 jan 2017. Disponível em: < <https://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/novos-tempos-globeleza-agora-usa-roupa-e-vai-alem-do-samba/>>. Acesso em: 16 fev. 2018. LIMA, Juliana Domingos de. A “*Globeleza*” está vestida. O que isso significa para a representatividade das mulheres negras. **Nexo Jornal**, São Paulo, 9 jan. 2017. Disponível em: < <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/09/A-%E2%80%98Globeleza%E2%80%99-est%C3%A1-vestida.-O-que-isso-significa-para-a-representatividade-das-mulheres-negras>>. Acesso em: 16 fev. 2018.



*principal dancer* nos 75 anos de história do *American Ballet Theater*. Misty narra os problemas familiares, o drama das dificuldades enfrentadas por ter-se iniciado tardiamente no *ballet* clássico e os preconceitos enfrentados devido à cor de sua pele que, em dado momento, foi impedimento para o ingresso em determinada companhia de *ballet*.

As duas mulheres têm em comum a origem étnica e a dança. No entanto, o que as diferenciam, claramente, os valores e as crenças com relação ao sucesso profissional e a imagem de si (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 2015; AMOSSY, 2014), como mulheres afrodescendentes.

Desse modo, problematizamos: ao pensar-se em mulheres negras na dança, em um sincretismo performático no qual a imagem e o movimento constroem simultaneamente a significação social e os efeitos de sentido de identidade, parece impor-se a estereotipia de uma bela mulher de pele escura sambando ou demonstrando habilidade sem igual nos requebros sensuais do *R&B*. Por outro lado, porém, o *ballet* clássico é uma arte performatizada, majoritariamente, por dançarinas de pele clara, pelo mundo afora. Seria a razão disso uma natural identificação da mulher afrodescendente com o samba, no Brasil, e com estilos de música *black*, nos Estados Unidos, isto é, com estilos de música muito difundidos historicamente, principalmente dentro da comunidade negra, em cada país? Ou seria(m) a ideologia e/ou interdiscurso os responsáveis por colocar “cada qual em seu devido lugar”?

Na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDBT) foram encontradas 5 teses ou dissertações relacionadas ao descritor “mulata”, “identidade” e “estereótipos”. Dentre os estudos visitados, 4 versam sobre representação racial e de gênero (ALMEIDA, 2007; OLIVEIRA, 2008; GOMES, 2009; CARRIJO, 201), e, o trabalho restante apresenta questões de identidade e *raça* (OLIVEIRA, 2010). Contudo, não há, no acervo da Biblioteca Florestan Fernandes, dissertações ou teses sobre a encarnação do estereótipo da *mulata* na figura da *mulata* Globeleza, nem tampouco dentro do Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo, estudos sobre diferenças e/ou semelhanças identitárias entre mulheres afrodescendentes brasileiras e americanas, bem-sucedidas no campo das artes/entretenimento, seja sob a luz da semiótica francesa ou de alguma outra vertente teórica. Assim, a presente pesquisa justifica-se por sua originalidade e relevância social, ao contribuir para a reflexão sobre as imagens sociais atribuídas à mulher de pele marrom ou preta e muitas vezes por ela assumidas, explicitando os mecanismos de poder implícitos na divulgação de estereótipos e, assim, possivelmente, colaborando com a maior emancipação desse segmento social, alvo maior de preconceitos e discriminações.



## A estrutura da dissertação

Esta dissertação conta com a introdução, quatro capítulos e as considerações finais. Nesta introdução, apresentamos uma breve reflexão sobre as imagens estereotipadas das mulheres negras brasileiras e estadunidenses atreladas à motivação para a pesquisa, bem como o *corpus* e a justificativa para tal estudo.

No capítulo 1, denominado “Os estereótipos na construção da imagem de si da mulher afrodescendente”, trazemos o percurso de construção de estereótipos sobre a imagem da mulher negra por meio de formações discursivas. No Brasil, acompanhamos o pensamento de Gilberto Freyre (2016) em seus estudos e ponto de vista sobre as relações sensualizadas e/ou sexualizadas das negras na época do Brasil colonial. Outrossim, propomos análises de letras de canções e trechos literários com o intuito de descobrir se há ligações entre a construção da *mulata* sensual idealizada no interdiscurso e as formações identitárias de mulheres negras.

No que concerne aos Estados Unidos, ainda no mesmo capítulo, versamos sobre alguns estereótipos relacionados à imagem das afro-americanas. Encontramos, durante os estudos, um número considerável deles, porém, elegemos os estereótipos da *Mammy*, por ser uma figura que ultrapassou as fronteiras norte-americanas por meio de personagens da literatura e do cinema; da *Jezebel* e da *Tragic Mulatta* por serem, respectivamente, sexualizada e miscigenada, o que possibilita comparações com a *mulata* brasileira e, por fim, o estereótipo da *Independent/Strong Black Woman*, pois nos parece compatível à imagem de si contida no livro “*Life in Motion, An Unlikely ballerina*” (COPELAND, 2015).

No capítulo 2 denominado “A manipulação a partir da construção actorial da mulata que dança” apresentamos os conceitos de *ethos* e manipulação sob o olhar semiótico e o conceito de ajustamento. No mesmo capítulo são analisadas as capas dos livros e mais 3 textos sincréticos com o objetivo de identificar mecanismos de manipulação do ator dos enunciados, de ambos os livros, para com o enunciatário-leitor.

No capítulo 3, com o título “A manipulação do enunciatário-leitor, o páthos e o contágio”, a análise de segmentos verbais foca na possibilidade da firmação do contrato fiduciário entre o ator do enunciado e seu ambiente sociocultural e, em seguida, a manipulação desse ator para com o enunciatário-leitor. Tal contrato pode ocorrer por meio da manipulação programada e/ou por meio da sensibilização do enunciatário-leitor. Sensibilização que pode ser viabilizada pela manipulação do *ethos* do ator do enunciado para com o *páthos* do enunciatário-leitor por meio de *contágio*.

O capítulo 4, que tem como título “O trabalho e a sociedade”, oferece considerações sobre as imagens de si dos atores dos enunciados analisados nos livros. Essas considerações

são tecidas a partir das atuações profissionais desses atores. Para isso, comparamos as crenças, refletidas nos discursos de cada narrador, com o interdiscurso do universo social de cada indivíduo. Objetivamos compreender a relação das diferenças entre as atuações profissionais de cada uma das mulheres a partir de seus países de origem e o interdiscurso.

## CAPÍTULO 1 – OS ESTEREÓTIPOS NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE SI DA MULHER AFRODESCENTE



### 1.1 Estereótipos

Estereótipo, palavra de origem grega que remete a um modelo pré-estabelecido para classificar as coisas do mundo. No dicionário Caldas Aulete, “visão ou compreensão (de algo ou alguém) muito generalizada, formada somente na comparação com padrões fixos e preconcebidos, sem nuances, sem distinção de características próprias mais sutis” ou “[...] padrão, formado a partir de uma imagem alimentada mais por conceitos fixos e preconcebidos do que pela própria realidade”<sup>8</sup>. Para além das definições, o jornalista Walter Lippmann (1922)<sup>9</sup> faz um estudo detalhado sobre o estereótipo, sua utilidade para a evolução do homem e da sociedade, os perigos do apego a ele e as reflexões para que possamos dissolvê-lo.

Lippmann (2008, p. 83-84) alega que nossa visão de mundo se limita ao pequeno universo social ao qual pertencemos e, por isso, apenas algumas das relações com o conhecimento são experiências próprias; o restante é preenchido por relatos de outrem, dos quais nos apropriamos. Segundo Lippmann (2008, p. 85):

Na maior parte dos casos nós não vemos em primeiro lugar, para então definir, nós definimos primeiro e então vemos. Na confusão brilhante, ruidosa, do mundo exterior, pegamos o que nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber aquilo que captamos na forma estereotipada para nós, por nossa cultura.

Para Amossy (2014), a “estereotipagem [...] é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma apresentação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado” (p. 125). Assim, se há uma “apresentação cultural preexistente”, pode significar que nem toda a representação seja falsa ou preenchida pelo imaginário por meio das visões culturais. Os aspectos dos estereótipos não são mero reflexo da visão cultural, são o reflexo da vivência cultural, pois, de acordo com Lippmann (2008, p.92):

Se não existissem uniformidades práticas no ambiente, não haveria economia e somente erro no hábito humano de aceitar previsão por visão. Mas há uniformidades suficientemente exatas, e a necessidade de economizar atenção é assim inevitável, de forma que a renúncia a todos os estereótipos por uma completa inocente aproximação à realidade empobreceria a vida humana.

<sup>8</sup> DICIONÁRIO ONLINE CALDAS AULETE. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/estere%C3%B3tipo>>. Acesso em: 25 fev. de 2018.

<sup>9</sup> Ano de publicação da versão original do livro *Public Opinion*, traduzido para a língua portuguesa em 2008 pela editora Vozes.

Diante disso, compreendemos que a atenção economizada pelo uso dos estereótipos faz-se necessária, pois as uniformidades chamadas “suficientemente exatas” resultam na dispensabilidade de aprender novas classificações na presença de cada novo objeto, nova situação ou pessoa. Logo, a vantagem trazida pelos estereótipos é a classificação. Contudo, se as classificações tornarem-se generalizações, estaremos diante de preconceitos.

Neste estudo, o que nos inquieta é o preconceito contra pessoas. Para Marilena Chauí (1997, p.65), o preconceito “não se surpreende nem se admira com a regularidade, a constância e a repetição das coisas”. Assim, diferentemente do estereótipo, que é uma economia avaliativa, o preconceito é uma economia avaliativa preguiçosa, na medida em que “encaixa” pessoas novas em moldes já prontos, independentemente de suas características individuais, e as julga a partir de contatos superficiais.



## 1.2 Imagem e identidade

Em semiótica visual, a imagem “é considerada uma unidade de manifestação autossuficiente, como um todo de significação, capaz de ser submetida à análise” (GREIMAS; COURTÉS, 2010, p. 254). Nesta pesquisa, o *corpus* é composto por textos verbais e textos sincréticos, sendo os sincréticos formados por segmentos verbais e imagéticos. Trazemos a questão da imagem, pois, subjacente à construção dos discursos do *corpus* a ser analisado, estão as figuras de duas mulheres negras.

Essas figuras estão ligadas a imagens estereotipadas da mulher negra que, construída historicamente, traz uma carga ideológica sobre a formação identitária desse sujeito. Dessa maneira, interessa-nos, além das imagens das mulheres negras, brasileira e estadunidense, a relação dessas mulheres com as imagens de si<sup>10</sup> na formação de suas identidades.

De acordo com Paul Ricoeur (2004, apud Harkot-de-La-Taille, 2016, p. 47), a formação identitária pode ser captada na narratividade de “pessoas em sua existência concreta, em seu agir e sofrer”. Esse “agir e sofrer” é resultado das tensões dialéticas *idem – ipse* e *ipse – alter*. O *idem* é a parte imutável do indivíduo, ou seja, o que faz com que esse indivíduo possa reconhecer-se ao longo da vida. O *ipse* é responsável por situar o sujeito no momento histórico, é a própria identidade construída, no contato ou embate com o *alter*. O *alter* é a representação

---

<sup>10</sup> Harkot-de-La-Taille (2007) conceitua “imagem de si” como integrante à “identidade discursiva”, esta consistindo no “efeito de sentido de identidade produzido pela organização ou articulações das diversas imagens de si de um ou mais sujeitos, projetadas no/e pelo discurso” (p. 86).

do outro. Logo, a identidade do indivíduo é composta pela parte consolidada (*idem*) e pela parte construída (*ipse*), em tensão, e pela tensão de mudança (*ipse* em tensão dialética com o *alter*). Para Harkot-de-La-Taille (2016, p.48), o *alter* não é apenas um outro, necessariamente, humano. Ele pode ser compreendido “como potencialmente toda e qualquer forma de alteridade, não limitada ao humano. Nessa compreensão, um acaso que afete a pessoa constitui um tipo de alteridade.”

Se a identidade do indivíduo é composta pela tensão existente entre *idem/ipse* – *ipse/alter*, e se “toda e qualquer forma de alteridade” pode ocupar o lugar de *alter*, argumentamos que as narrativas sociais sobre a *mulata* reiteram estereótipos relacionados às mulheres negras mestiças que vêm a exercer o papel de *alter*. Desse modo, a mulher negra, de carne e osso, em seu agir e sofrer, ao deparar-se com o *alter*, que será um estereótipo relacionado à sua imagem que circula, poderá “introjetar” esse *alter*, em tensão dialética com seu *ipse* e/ou seu *idem* em sua formação identitária. Assim, esse *alter* = *estereótipo* pode ser aceito pelo *idem/ipse* como uma das representações de si.

Desse modo, se a imagem que circula por meio dos estereótipos se torna parte constitutiva da identidade do sujeito dentro de seu simulacro existencial, isso poderá ser percebido no interior de seu discurso.



### 1.3 As formações discursivas e ideológicas e o interdiscurso

Mencionamos Paul Ricouer (2004) sobre as construções identitárias e como os estereótipos podem influenciar essa construção. Daqui em diante, apresentamos alguns mecanismos de reprodução de estereótipos de mulheres negras por meio do interdiscurso.

Maingueneau (2004, apud Mussalin, 2012, p.141) alega que o interdiscurso é “um conjunto de formações discursivas em relação”, e a “formação discursiva é o processo dinâmico de formação e funcionamento do discurso”. Para Fiorin (2007, p. 32), as formações discursivas originam-se das formações ideológicas, pois “a cada formação ideológica corresponde uma formação discursiva, que é um conjunto de temas e de figuras que materializa uma dada visão de mundo”. Ainda de acordo com Fiorin (2007, p. 32), a formação discursiva:

[...] é ensinada a cada um dos membros de uma sociedade ao longo do processo de aprendizagem linguística. É com essa formação discursiva assimilada que o homem constrói seus discursos, que ele reage linguisticamente aos acontecimentos. Por isso, o discurso é mais o lugar da reprodução que da criação. Assim como uma formação ideológica impõe o que pensar, uma formação discursiva determina o que dizer.

Fiorin (2007) exemplifica como as formações ideológicas, dentro do contexto da teoria marxista, são difundidas e conservadas por meio da construção dos discursos. Uma vez concretizada a ideologia, por meio de uma formação discursiva, há um veículo de conexão entre elas, o interdiscurso (FIORIN, 2006, p. 181):

[...] o enunciado (interdiscurso) não é um conjunto de relações entre intradiscursos (discurso, em Bakhtin). O interdiscurso é interior ao intradiscurso, é constitutivo dele. Na comunicação verbal real, o que existem são enunciados, que são constitutivamente dialógicos. O discurso é apenas a realidade aparente (mas realidade) de que os falantes concebem seus discursos autonomamente, dão a ele uma identidade essencial. Entretanto no seu funcionamento real, a linguagem é dialógica.

Se os falantes não constroem seus discursos autonomamente, se a linguagem é dialógica e, se é através da linguagem que comunicamos o que consideramos nossas ideias, muitas vezes, reproduzimos as ideias de outrem introjetadas. É assim que, através de enunciados ou conceitos estabelecidos dentro de um sistema de comunicação (o interdiscurso), disseminamos ideias. Dessa maneira, a mulher negra, escravizada e pertencente à classe dominada, não teve oportunidade de voz no processo de instauração de formações discursivas sobre sua imagem/estereótipo, uma vez que a ideologia vigente será, geralmente, a ideologia da classe dominante (FIORIN, 2007). Contudo, é importante salientar que as formações ideológicas se reproduzem no espaço e no tempo.

Essa reprodução está conectada aos ideais de cada microuniverso num dado momento histórico, como vem acontecendo com o posicionamento político de mulheres negras nos Estados Unidos da América, a partir da década de 1980 (DAVIS, 2016). Esse movimento chegou ao Brasil aproximadamente na mesma época e, na contemporaneidade, ganha força. Tal movimento é expresso por filósofas, antropólogas, jornalistas e acadêmicas negras. Desse modo, se essas mulheres não quebrarem o discurso hegemônico, seu movimento serve para, pelo menos, trincá-lo<sup>11</sup>.



É por meio da linguagem que repetimos o estereótipo projetado sobre a mulher mestiça de pele escura, o da *mulata*. A *mulata* sensual, a *mulata* doce, sorridente, a que dança, a que vem à memória desde o Brasil colonial. Nos Estados Unidos, os estereótipos projetados sobre as mulheres negras são tantos que tivemos de eleger os mais relevantes para nossos estudos.

---

<sup>11</sup>VIEIRA, Kauê. O feminismo negro no Brasil: um papo com Djamila Ribeiro. **Afreaka**. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/o-feminismo-negro-brasil-um-papo-com-djamila-ribeiro/>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

São os principais os já mencionados *mammy*, *jezebel*, *tragic mulatta* e *independent Black woman*.



#### 1.4 A *mulata*

A partir da leituras de registros sobre a *mulata* na obra de Casa-Grande & Senzala (FREYRE<sup>12</sup>, 2016), em obras literárias<sup>13</sup> e em algumas letras de canções<sup>14</sup>, pudemos inferir que essa mulher seria dotada de poderes que outras mulheres não têm, que ela é livre de cobranças sociais e só faz o que quer, usando sua beleza e graça a seu favor. Na verdade, a visão sobre sua liberdade decorre também da ideia de que a *mulata* é para ser desfrutada, não para compromisso.

Trazemos a problemática da pessoa de carne e osso, como dissemos, em seu “agir e sofrer” que, por meio de seu tipo físico aproxima-se do estereótipo de uma mulher bela, graciosa, com poderes de sedução e sexualidade provocante e exacerbada. Esses valores podem parecer positivos, elogiosos e sedutores, contudo, no que diz respeito às negras, originaram-se em um tempo no qual eram exploradas sexualmente por seus senhores e em parte, ao menos, trazem essa carga. Hoje, face ao atual movimento emancipatório feminino, mencionar esses atributos, antes culturalmente tidos como positivos, vai ganhando contorno de assédio sexual e discriminação racial. Entretanto, mesmo com tal carga negativa, permanece a possibilidade de

<sup>12</sup> Nesta dissertação, utilizamos a publicação de Casa Grande & Senzala de 2016, contudo, a primeira edição do livro data de 1933.

<sup>13</sup> “[...] uma mulatinha de 18 a 20 anos, de altura regular, ombros largos, peito alteado, cintura fina e pés pequeninos, tinha os olhos muito pretos e muito vivos, os lábios grossos e úmidos, os dentes alvíssimos, a fala era um pouco descansada doce e afiada.” (ALMEIDA, 1963, p. 128). “E toda ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas. Irrequieta, saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano, respondia para a direita e para a esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam a sua fisionomia com um realce fascinador” (AZEVEDO, 2009, p. 56).

<sup>14</sup> Noel Rosa, **A Mulata é a Tal**, 1931 - Disponível em: <<https://noelrosacentenario.wordpress.com/>>. Acesso em: 25 fev. 2018. Cândido das Neves, **A Maior Descoberta**, 1934 - Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/candido-das-neves/dados-artisticos>>. Acesso em: 25 fev. 2018. Custódio Mesquita & Joracy Camargo, **Mulata Brasileira**, 1944 - Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/pas\\_mus/1052395.mp3](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/pas_mus/1052395.mp3)>. Acesso em: 25 fev. de 2018. João de Barros & Antônio Almeida, **A Mulata É a Tal**, 1948 - Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/pas\\_mus/1055949.mp3](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/pas_mus/1055949.mp3)>. Acesso em: 25 fev. 2018. Ataulfo Gomes, **Mulata Assanhada**, 1956 - Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/pas\\_mus/1049843.mp3](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/pas_mus/1049843.mp3)>. Acesso em: 25 fev. 2018.



que uma jovem, de acordo com a imagem de si que tenha, acabe identificando-se com tais valores.

Segundo Freyre (2016), no Brasil colonial, a *mulata* era vista como mais desejável do que a mulher negra (não miscigenada) por ser mestiça e ter a “beleza” da etnia branca e a “sexualidade excessiva” da mulher negra. A relação assimétrica que a mulher negra vivia na sociedade escravocrata foi o motivo do fortalecimento dessa crença, o que mudou pouco, mesmo depois de mais de 100 anos.

Crença fortalecida, discurso disseminado. Ou vice-versa? Se as ideologias são difundidas por meio do discurso, a imagem construída da mulher de pele escura, de acordo com Freyre (2016), foi a da “*mulata* que nos tirou o primeiro bicho-de-pé, [...] que nos iniciou no amor físico” (p. 367, itálico nosso), ou que talvez “tenha contribuído para a depravação do menino branco da classe senhoril [...]” (p.457). Tal imagem continuou sendo alimentada através dos tempos.

No Brasil colonial, as mucamas e/ou amas de leite cuidavam das crianças da casa-grande. Mulheres negras que estavam amamentando eram “escolhidas”, sob diversos critérios, geralmente, as “limpas, mais bonitas, mais fortes” (p. 436) e com o formato do seio ideal, para garantir que o bebê da família da casa-grande pudesse ser bem alimentado. Pois, “para ama-de-leite não há como a negra” (p. 444). E assim, essas mulheres, que saíam da senzala e iam para a casa-grande com o propósito de alimentar os bebês da família branca, sofriam além das investidas dos senhores, castigos cruéis das senhoras, devido à inveja de sua aparência (FREYRE, 2016, p. 444-445).

Não podemos afirmar que todas as mulheres negras fossem constantemente estupradas. Porém, é possível reconhecer que havia a coerção típica de relacionamentos assimétricos (GIACOMINI, 1994). Essas mulheres “fáceis” construíram-se no imaginário social como as responsáveis por “facilitar a depravação com sua docilidade de escrava, abrindo as pernas ao primeiro desejo do sinhô-moço”, “desejo, não: ordem” (FREYRE, 2016, p. 456). Isto posto, estavam definidos os papéis sociais das mulheres no Brasil: “A negra no fogão, a *mulata* na cama e a branca no altar” (FREYRE, 2016, p. 104, itálico nosso). Talvez Freyre (2016) tenha posicionado essas mulheres desta maneira por considerar que a mistura de *raças* proporcionou à *mulata* um traço de beleza valorizado socialmente, o qual a negra, não mestiça, não teria. Além disso, como os negros eram considerados sexualmente “dispostos”, a *mulata* resultaria em uma mistura ideal para a luxúria: traços “mais refinados”, por sua parte branca; e sexualidade exacerbada, por sua parte negra. A branca, por sua vez, bela, delicada, nobre e reservada ao casamento.

Corrêa (1996, p.41) afirma que a “*mulata* é puro corpo, ou sexo, não ‘engendrado’ socialmente” (itálico nosso). Logo, o papel social reservado à *mulata* seria um misto de subserviência e poder sexual. Partindo dessa assertiva, apreendemos que a mulher negra (de carne e osso), sofre uma manipulação social, calcada nas formações discursivas, o que pode resultar na identificação com essa imagem tão difundida, pois “os pensamentos e as narrativas sociais e pessoais acabam por integrar as identidades, em grande medida, pela ação persuasiva facilitada por afetos diversos e deles criadora, num dado universo sociocultural” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 2016, p.57).

O universo sociocultural da construção da imagem da *mulata* (que, posteriormente, seria iconizada por meio do carnaval), como vimos, pode ter-se iniciado por meio da literatura, e, em seguida, sido difundido a partir de 1930, nos registros de Freyre (2016). Outro veículo para a disseminação dessa imagem foi a música, e tal ferramenta está ligada à segunda Revolução Industrial, iniciada em meados do século XIX. Como consequência dessa revolução, surgiu o advento da indústria fonográfica, a partir da criação do gramofone, em 1888, o que proporcionou, a datar de 1900, a difusão das canções que vieram aliadas à evolução dos movimentos do carnaval (DINIZ, 2008). Essas canções denominadas “marchinhas”, consolidaram-se por volta da década de 1920 (DINIZ, 2008). Em 1930, devido também ao momento político no Brasil, de valorização dos símbolos nacionais, as canções traziam temas recorrentes de afirmação de orgulho nacional. E, em letras de canções para o carnaval, a *mulata* era o tema favorito.

Essa *mulata*, transformada em “símbolo e orgulho para a nação” (STARLING; SCHWARCZ, 2006, p. 218), devia e ainda deve, naturalmente, corresponder às expectativas dessa nação. E, parafraseando Fiorin<sup>15</sup> (2002), a *mulata* não fala, é falada pelo discurso e foi, gradativamente, materializando-se na *mulata* carnaval (DINIZ, 2008). Chegou aos *status* de *mulata do Sargentelli* e, mais recentemente, à *mulata* Globeleza.



### **1.5 Mammy, Jezebel, Tragic Mulatta e Independent/Strong Black Woman**

---

<sup>15</sup> Na medida em que o homem é suporte de formações discursivas, não fala, mas é falado por um discurso (FIORIN, 2002, p. 44).

Diferentemente do ocorrido no Brasil, as afro-americanas são percebidas e se percebem não somente pela cor da pele, mas também pela sua ancestralidade. Como diz Caetano Veloso<sup>16</sup>: “para os americanos, branco é branco, preto é preto e a *mulata* não é a tal”.

Encontramos informações sobre a construção da identidade das afro-americanas em estudos realizados por feministas como Angela Davis (2016), Patrícia Collins (2000) e Melissa Harris-Perry (2011). Tais fontes foram escolhidas por serem as escritoras mulheres negras, expondo a história sob suas perspectivas. No livro *Mulheres, Raça e Classe*, Davis (2016)<sup>17</sup> conta a trajetória de inúmeras mulheres negras que lutaram ativamente contra a escravidão, contra o racismo no movimento sufragista feminino, em prol da educação e do direito de reprodução das mulheres negras e em defesa dos homens negros. Collins, em *Black Feminism Thought* (2000), assim como Davis (2016), relata a trajetória política de mulheres negras e analisa a opressão dessas mulheres por meio dos estereótipos, o que denomina *controlling images*, e os danos causados por essa opressão. Finalmente, Harris-Perry (2011) pronuncia-se sobre a vergonha e os estereótipos acerca de mulheres negras, sejam esses estereótipos antigos ou recentes.

Notemos que, ao longo da história, podemos encontrar inúmeros estereótipos sobre a mulher negra norte-americana e que, conseqüentemente, fazem parte das formações discursivas. Collins (2000, p.69), ao tratá-los como *controlling images*, alega que eles têm a finalidade de “fazer com que racismo, sexismo, pobreza e outras formas de injustiça social pareçam aspectos naturais, normais e inevitáveis do dia a dia”.<sup>18</sup> Como já mencionado, restringiremo-nos aos estereótipos da *mammy*, *jezebel*, *tragic mulatta* e *idenpendent/strong Black woman*. A *mammy* nos interessa por ser uma imagem recorrente na literatura e no cinema; essa repetição acaba por fortalecê-la. Trazemos os estereótipos *jezebel* e *tragic mulatta*, pois os consideramos em parte comunicantes com aquele da *mulata* brasileira. E, por fim, o estereótipo da *idenpendent/strong Black woman* nos é caro pelo fato de ter sido, possivelmente, construído pelas próprias mulheres negras como reação aos anteriores.

De acordo com Davis (2016, p. 18), nos EUA, “por volta de meados do século XIX, sete em cada oito pessoas escravizadas, tanto mulheres como homens, trabalhavam na lavoura”. Com relação à potência para o trabalho, mulheres e homens eram considerados similares.

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/44777/> Acesso em: 25 de fevereiro de 2018.

<sup>17</sup> O livro foi publicado pela primeira vez em inglês em 1981, sendo traduzido para a língua portuguesa e publicado no Brasil em 2016.

<sup>18</sup> These controlling images are designed to make racism, sexism, poverty, and other forms of social injustice appear to be natural, normal, and inevitable parts of everyday life (COLLINS, 2000, p. 69, tradução nossa).

Contudo, se pensarmos na privação da liberdade e trabalho forçado, imposições que ambos sofriam, entenderemos que as mulheres negras sofriam prejuízos maiores. Isso porque, além dos malefícios mencionados, eram vítimas de abuso sexual e tinham seus corpos usados na reprodução de novos escravos e nenhum poder sobre seus filhos, desejados ou não. A exploração do corpo da negra escrava se intensificou quando a “abolição do tráfico internacional de mão de obra escrava começou a ameaçar a expansão da jovem e crescente indústria de algodão” (DAVIS, 2016, p. 19). Conseqüentemente, as mulheres negras passaram a ser usadas como “reprodutoras” (DAVIS, 2016, p.25, sublinhado nosso):

Os registros de nascimento em muitos latifúndios omitiam o nome do pai, contendo apenas a mãe da criança. Por todo o Sul, as legislações estaduais adotavam o princípio do *partus sequitur ventrem* – a criança herda a condição de escrava da mãe. Essas eram imposições dos proprietários, eles mesmos pais de muitas crianças escravas.

Mesmo a condição de *partus sequitur ventrem* não impedia que muitas mulheres escravizadas fossem separadas de seus filhos por meio da venda deles ou dela própria. Tendo as negras a função de reprodutoras e, muitas vezes, por esse motivo, não tendo parceiros fixos, o resultado foi a projeção da imagem dessas mulheres como movidas pela lascívia. Outro fator que contribuiu para a cristalização da crença de que as mulheres negras eram sexualmente agressivas, foi a exposição de seus corpos. Primeiro, porque as vestimentas das negras deixavam algumas partes dos corpos à mostra, pelo tipo de tecido, pelo tipo de trabalho que executavam e/ou por costumes adquiridos ainda antes de terem sido levadas para os Estados Unidos. Segundo, quando as mulheres eram castigadas, tinham suas roupas removidas. Assim, as mulheres negras destoavam das mulheres brancas e da crença de que mulheres deveriam ser castas e recatadas (DAVIS, 2016). Nascia o estereótipo da *Black Jezebel* (COLLINS, 2000, p. 81):

The image of jezebel originated under slavery when Black women were portrayed as being[...] “sexually aggressive wet nurses” [...]Jezebel’s function was to relegate all Black women to the category of sexually aggressive women, thus providing a powerful rationale for the widespread sexual assaults by White men typically reported by Black slave women [...]. Jezebel served yet another function. If Black slave women could be portrayed as having excessive sexual appetites, then increased fertility should be the expected outcome<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> “A imagem de *jezebel* originou-se no período escravocrata quando as mulheres negras eram retratadas como ‘amas de leite sexualmente agressivas’ [...]. A função da *jezebel* era categorizar todas as mulheres negras como sexualmente agressivas promovendo, assim, uma explicação para os estupros relatados pelas escravas. [...]. *Jezebels* tinham ainda outra função. Se as escravas negras eram retratadas como tendo apetite sexual excessivo, o aumento da natalidade seria o resultado esperado” (COLLINS, 2000, p. 81, tradução nossa).

Se a imagem da *jezebel* é responsável pela disseminação da crença de que as mulheres negras são sexualmente agressivas, as *mammies* ocupam o lugar avesso a esse no imaginário coletivo. Elas são reconhecidas como (COLLINS, 2000, p. 72):

[...] the faithful, obedient domestic servant. Created to justify the economic exploitation of house slaves and sustained to explain Black women's long-standing restriction to domestic service, the mammy image represents the normative yardstick used to evaluate all Black women's behavior. By loving, nurturing, and caring for her White children and "family" better than her own, the mammy symbolizes the dominant group's perceptions of the ideal Black female relationship to elite White male power. Even though she may be well loved and may wield considerable authority in her White "family", the mammy still knows her "place" as obedient servant. She has accepted her subordination<sup>20</sup>

Podemos encontrar a imagem dessa *mammy* no romance *Uncle Tom's Cabin* (STOWE, 1852)<sup>21</sup>, que propaga a ideia de que todas as mulheres negras tinham o "benefício" de se tornarem "uma trabalhadora doméstica – cozinheira, arrumadeira ou *mammy* na 'casa-grande'" (DAVIS, 2016, p. 18). Porém, dados sobre a divisão do número de escravos no período escravocrata demonstram que a grande maioria das mulheres eram trabalhadoras da lavoura (DAVIS, 2016).

Tal qual a *mammy*, a *tragic mulatta* também marcou presença na literatura. Nos anos de 1842 e 1843, a escritora Lydia Maria Child<sup>22</sup> publicou dois contos, *The Quadroons* e *Slavery's Pleasant Homes*, nos quais relatava a trajetória fictícia de uma jovem bem educada, com modos impecáveis, filha de pai branco e mãe desconhecida. A tragédia tem seu clímax quando a jovem descobre que sua mãe era negra e que, assim como ela, era escrava. Tragédia similar de uma mulher "quase branca" aparece no romance de William Wells Brown, *Clotel* (1853)<sup>23</sup>. O estereótipo da mulher descendente de negros "quase branca" é relevante por dois motivos. Primeiro, porque traz à tona o que é chamado nos Estados Unidos de *one Black ancestor rule*<sup>24</sup>,

<sup>20</sup> "[...] Empregada doméstica confiável e leal. Imagem criada para justificar a exploração econômica de escravas domésticas e dar suporte à longa permanência delas no serviço doméstico, a imagem da *mammy* representa um parâmetro normativo usado para avaliar o comportamento de todas as mulheres negras. A partir de seu amor, carinho e cuidado para com a família branca e seus filhos, melhor do que para com a dela própria, a *mammy* simboliza a percepção do grupo dominante de como deveria ser o relacionamento da mulher negra com a elite. Mesmo que ela seja amada e, muitas vezes, considerada autoridade em sua família branca, a *mammy* ainda reconhece seu "lugar" de serva obediente. Ela aceitou sua subordinação" (COLLINS, 2000, p. 72, tradução nossa).

<sup>21</sup> *Uncle Tom's Cabin*. Disponível em: <http://utc.iath.virginia.edu/uncletom/uthp.html>. Acesso em 10 jun. 2018.

<sup>22</sup> *The Quadroons*. Disponível em: <http://utc.iath.virginia.edu/abolitn/abfilmcat.html>. Acesso em: 09 jun. 2018. *Slavery's Pleasant Homes*. Disponível em: <http://utc.iath.virginia.edu/abolitn/abfilmcbt.html>. Acesso em: 09 jun. 2018.

<sup>23</sup> *Clotel*. Disponível em: <http://docsouth.unc.edu/southlit/brown/brown.html>. Acesso em: 09 jun. 2018.

<sup>24</sup> Também conhecida como *traceable amount rule* ou *hypo-descent rule* pode ser explicada pelo fato de que desde o início da escravidão a miscigenação era considerada um problema para os brancos, que se julgavam superiores aos negros. A partir da década de 1910, houve vasto movimento de segregação racial, o que resultou na legitimação do que foi reivindicado. Em vários estados, e em anos diferentes, a legislação foi se modificando até determinar-se que um único ancestral negro definiria a pessoa como negra (DAVIS, 2000, pp. 101-112).

trata-se de um único ancestral negro em 16 pessoas dentro da linhagem. E, em seguida, porque reforça a ideia de que um indivíduo miscigenado se desespera pelo fato de sê-lo.

A teoria do *one Black ancestor rule* é, possivelmente, oriunda de uma proposta de emenda constitucional para todo o território americano, rejeitada na sessão de 11 de dezembro de 1912, que afirmava (MAGNOLI, 2009, p. 103, grifo nosso):

O casamento entre negros ou pessoas de cor e caucasianos ou qualquer outro tipo de pessoas, nos EUA ou em qualquer território sob a sua jurisdição, fica proibido para sempre; e a expressão "negro ou pessoa de cor", como aqui empregada, deve ser tomada como significando toda e qualquer pessoa de ancestralidade africana ou que tenha qualquer traço africano ou sangue negro.

A partir da tentativa frustrada de estabelecer a emenda acima, inferimos que qualquer tipo de relacionamento inter-racial era censurado, mesmo após a abolição, e os descendentes dessas relações eram mal recebidos. A regra de uma gota de sangue negro (MAGNOLI, 2009) ficou, ideologicamente, atrelada à imagem dos afro-americanos miscigenados com base na hipodescendência. Assim, difundiu-se a crença, por meio da literatura<sup>25</sup> e do cinema<sup>26</sup>, de que uma pessoa, mesmo de pele clara, mas com um único ancestral negro, é negra. Consequentemente, dentro da estereotipia, essa mulher (na literatura, geralmente é uma figura feminina) deseja esconder suas origens para não sofrer os preconceitos reservados aos negros. Torna-se, portanto, atormentada e deprimida e, em muitos casos, comete suicídio (MGADMI, 2009). Sobre esse estereótipo, Mgadmi (2009, p. 46) complementa que *“the mulatto was perceived as the product of a ‘sin’ committed by either Blacks or Whites and miscegenation was considered the greatest of all sins. She/he was also frequently portrayed as the offspring of an unnatural relationship”*<sup>27</sup>.

A partir das reflexões sobre os estereótipos das mulheres negras americanas, supomos que a construção da imagem circulante dessa mulher foi norteadada por esses estereótipos negativos. Supomos também que seja natural ao indivíduo rechaçar uma imagem sua que não lhe agrada e, sobretudo, com a qual não se identifica. Os argumentos de Mgadmi (2009) e Harris-Perry (2011) são similares. De acordo com as autoras, a própria mulher negra

<sup>25</sup> FERRIS STATE UNIVERSITY. Jim Crow Museum of Racist Memorabilia. Disponível em: <<http://www.ferris.edu/jimcrow/mulatto/>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

<sup>26</sup> NACIONAL SOCIAL SCIENCE ASSOCIATION. Disponível em: <<http://www.nssa.us/journals/2007-28-1/2007-28-1-12.htm>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

<sup>27</sup> “[...] o mulato era identificado como o produto de um “pecado” cometido por brancos ou negros, e a miscigenação era considerada o maior pecado de todos. Ela/ele era, frequentemente retratado (a), como a descendência de um relacionamento antinatural” (MAGDAMI, 2009, p. 46, tradução nossa).

estadunidense construiu um novo estereótipo como mecanismo de defesa. Surge a *independent/StrongBlack woman* (Mgadmi, 2009, p. 46):

In fact, the fictional displacement of Black women's sexuality and their passionlessness mirror the new identity they forged as a protective cloak against the demeaning images – licentious Jezebels, seductive and dangerous mulattas – they had been given. The new identity was also a means to mitigate the blemished perception of Blacks that was due largely to Black females' negative portrayal. Hereby Black women's responsibility towards their community and their commitment to racial uplift fashioned their behaviors, attitudes, with their identity<sup>28</sup>.

Desse modo, as informações sobre essa nova identidade feminina afro-americana demonstra a imagem de uma mulher muito bem educada que acredita dever ser melhor do que as pessoas brancas (mulheres ou homens) em tudo o que faz. Ela é bem-sucedida e, muitas vezes, cruel com as mulheres negras que não alcançam o *status* que ela alcançou (HARRIS-PERRY, 2011). O estereótipo que Harris-Perry (2011) denomina *Strong Black woman*, (Mgadmi, 2009) chamou de *independent Black woman*. Se há perigos na formação desse estereótipo, como alega Harris-Perry (2011), ao menos, ele foi criado com o apoio do discurso do próprio indivíduo e não independentemente dele, apenas pelo discurso de outrem sobre ele.



## 1.6 Considerações finais do capítulo

Neste primeiro capítulo, trouxemos o conceito de estereótipo e suas vantagens e desvantagens. O uso de estereótipos pode conduzir à economia de classificações, ou seja, servem para que não precisemos classificar objetos/pessoas a cada vez que nos deparemos com eles. Contudo, a não necessidade de classificação pode resultar em generalizações, logo, a falta de reflexão e o uso indevido dessa economia. A esse segundo aspecto, adicionamos a problemática da possibilidade da transformação de estereótipos em preconceitos, no caso desta pesquisa, preconceitos raciais. Além disso, versamos sobre o interdiscurso e a possibilidade de construções de imagens estereotipadas disseminadas por ele.

Traçamos um caminho histórico da construção da imagem da mulher negra brasileira e estadunidense com o objetivo de nos aproximarmos do *corpus* da pesquisa, duas autobiografias

---

<sup>28</sup> “Na verdade, o deslocamento fictício da sexualidade das mulheres negras e a falta de paixão que lhes é atribuída reflete sua nova identidade forjada, como uma capa protetora contra as imagens humilhantes de devassa Jezebel ou mulatas sedutoras e perigosas. A nova identidade foi, também, um modo de suavizar a percepção distorcida e negativa largamente atribuída à imagem da mulher negra. Por isso, a responsabilidade de mulheres negras em relação à sua comunidade e seu compromisso com a valorização racial moldou seus comportamentos e atitudes (Mgadmi, 2009, p. 46, tradução nossa).

de mulheres afrodescendentes. Isso se fez necessário pelo fato de que, de acordo com as descobertas do capítulo, por meio da compreensão do conceito de identidade constitutiva do sujeito narrativo (RICOEUR, 2004), apreendemos que o sujeito tem sua identidade construída no embate com outrem, seja outro sujeito, ou outras ideias, ou outro universo de pertencas, etc.

A partir disso, apresentamos panoramas da construção da imagem da mulher negra no Brasil e nos Estados Unidos com base em estereótipos. A *mulata* no Brasil e *mammy, jezebel, tragic mulatta* e *independent/strong Black woman*, nos Estados Unidos. Descobrimos que, no ideário social do Brasil e dos Estados Unidos, à mulher negra projeta-se a imagem de sensual, sexualizada, subalterna; resquícios da escravização de pessoas negras em ambos os países.

No Brasil a história da mulher miscigenada inicia-se na *mulata* doce de Freyre (2016) e culmina na iconização da *mulata* Globeleza. Nos Estados Unidos, o fato de que as mulheres negras têm sido responsáveis por narrar sua história resultou na descrição de um novo estereótipo, criado pelas próprias mulheres negras, a *independent/strong Black woman*.



A análise do *corpus* desta pesquisa será realizada nos capítulos 2 e 3, a partir da perspectiva da Semiótica francesa, especificamente, sob a ótica da manipulação, no nível narrativo, destacando em seguida seu papel, no nível discursivo, entre ator do enunciado e destinatário-leitor. A fundamentação teórica será apresentada, principalmente, no capítulo 2, contudo, apresentamos ao longo de toda a dissertação bases teóricas no corpo do texto ou em notas de rodapé. Além da teoria semiótica, consideramos, ainda que timidamente, a ótica da análise do discurso e observações sociológicas sobre os pontos analisados. Para isso, além de fazermos uso de elementos da semiótica *standard*, trazemos para as análises os olhares de semioticistas, sociosemioticistas, linguistas, filósofos e sociólogos, como, por exemplo, Landowski (2014), Fiorin (2002, 2006, 2015, 2016), Discini (2009, 2015), Harkot-de-La-Taille (2004, 2016), Barros (2005) Pietroforte (2006), Maingueneau (2005, 2008), Ricoeur (2004), Collins (2000), Davis (2016) e Harris-Perry (2011).



## CAPÍTULO 2 – A MANIPULAÇÃO A PARTIR DA CONSTRUÇÃO ACTORIAL DA MULATA QUE DANÇA



### 2.1 Fundamentação teórica

#### 2.1.1 O *ethos*

Herdado da retórica, o conceito de *ethos* está presente nos estudos da semiótica francesa por meio dos desdobramentos teóricos propostos, principalmente, por Discini e Fiorin nos últimos 30 anos. Na Retórica Clássica, o *ethos* é a imagem de si que o orador constrói ao longo do desenvolvimento de seu discurso, isto é, o orador deve construir uma autoimagem que o auxilie a convencer seu público de sua credibilidade.

Nesta pesquisa, interessamo-nos por dois aspectos do conceito de *ethos*: o *ethos* discursivo, construído a partir de uma identidade discursiva individual ou coletiva (MAINGUENEAU, 2005) e a relação dessa construção com um *ethos* pré-discursivo<sup>29</sup>. No que concerne ao segundo, Maingueneau (2005, p. 15) aponta que “[...] não se pode ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale. Parece, então, necessário estabelecer uma distinção entre *ethos* discursivo e *ethos* pré-discursivo.”

Para Haddad (2005), o *ethos* pré-discursivo chama-se *ethos* prévio. Assim, o *ethos* prévio ou pré-discursivo é a imagem projetada sobre um corpo e, o fato desse corpo comunicar-se antes mesmo de proferir, transforma-o em um estereótipo e/ou uma imagem idealizada. Para exemplificar o *ethos* prévio, Haddad (2005) examinou a experiência do intelectual Romain Rolland, cujas ideias eram contrárias às de sua pátria, e difundidas em seu livro *Jean-Christophe*. A imagem do enunciador Romain Rolland, refletida em sua obra, proporcionou-lhe a oportunidade de engajar-se na política. Contudo, se a imagem construída previamente era a de um intelectual contrário às ideias de sua pátria, ao ingressar na política, esse *ethos* prévio precisava ser reelaborado. E ele o fez a partir de seu *ethos* discursivo.

Trazemos o breve exemplo de Romain Rolland com o intuito de cotejar o *ethos* prévio com nossa pesquisa. Mencionamos, no capítulo anterior, o quanto a imagem pode relacionar-

---

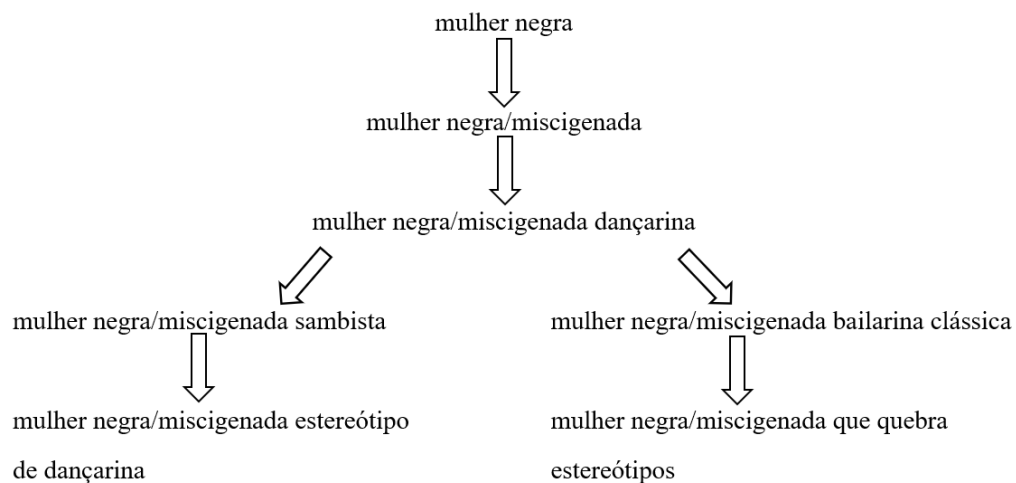
<sup>29</sup> A semiótica, atenta aos efeitos de sentido proporcionados pelo texto, não trabalha com o conceito de *ethos* pré-discursivo. Todavia, trazemos este conceito da Análise do Discurso para posteriormente “semiotizá-lo”.

se com a construção da identidade dos sujeitos. Neste capítulo, a partir do conceito de *ethos* e da análise semiótica de fotografias e suas legendas, argumentamos haver uma identidade coletiva apoiada na construção de certos estereótipos (ou *ethé prévios*). Esses estereótipos, parte constitutiva da identidade de determinados sujeitos, podem manipular outros sujeitos que se identifiquem com essa imagem ou que aceitem essa imagem sobre o outro. Para Harkot-de-La-Taille (2016, p. 159):

[...] O conceito de *ethos* se enriquece e pode se estender à concepção contemporânea de identidade coconstruída em situação interacional, regulada por esquemas coletivos sociais, estes últimos também chamados de estereótipos.

Para a autora, temos, em sociedade, projeções atribuídas a membros pertencentes a grupos específicos. Se tomarmos como exemplo o *ethos* da criança e o que socialmente se espera dela, teremos uma série de projeções sobre o que é ser criança. Se afunilarmos as expectativas de acordo com o gênero da criança, teremos outra gama de comportamentos esperados de uma menina e de um menino. No caso de nossa pesquisa, o *corpus* escolhido afunila-se nos seguintes *ethé*:

Figura 1 - Representação do *ethé*



Fonte: Santos (2018).

O conceito de *ethos* será retomado no capítulo 3 como base para os argumentos a serem tecidos acerca da manipulação que exerce o *ethos* do ator do enunciado para com o *páthos* do enunciatário-leitor.

Por ora, objetivamos, com a análise feita no presente capítulo, identificar os elementos de manipulação presentes nas capas dos livros de Valeria Valenssa (BERGALO; DUARTE, 2015) e Misty Copeland (COPELAND, 2014) por meio da construção dos *ethé* dos atores dos

enunciados para com o leitor-pressuposto de cada obra. Além das capas, analisamos mais três textos sincréticos, três fotos com legenda, que demonstram as imagens dessas duas figuras públicas. Dado seu efeito de realidade, tais textos reforçam o contrato fiduciário, possivelmente estabelecido entre os enunciados e o leitor.



### 2.1.2 A manipulação

Os livros dos quais extraímos o *corpus* da pesquisa poderiam ser analisados em todos os níveis do modelo canônico da semiótica francesa. Entretanto, nossa base de análise inicia-se no nível narrativo, na “competência modal do sujeito que gera transformação”, porque “as investigações incidem menos sobre a ação e mais sobre a manipulação” (FIORIN, 2015, p. 115). Em seguida, focamos as manipulações existentes nos enunciados concretizados no nível discursivo.

Se a enunciação é “a instância linguística logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado” (GREIMAS & COURTÉS, 2013, p. 126), o enunciado é resultado da enunciação, que comporta suas marcas e traços, os dêiticos (pessoa, tempo e espaço). Entretanto, mesmo que se possa recuperar o momento da enunciação a partir do enunciado, esse processo é apenas um simulacro. Segundo Greimas & Courtés (2013, p. 168, sublinhado nosso), o enunciado é:

[...] o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer *enunciativo*: o ‘eu’, o ‘aqui’ ou o ‘agora’, encontrados no discurso enunciado, não representam de maneira nenhuma o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação.

Por meio desse simulacro, o enunciador é capaz de manejar o enunciado de modo que ele transmita efeitos de sentido de objetividade ou de subjetividade. Assim, com o efeito de sentido de subjetividade, o enunciatário-leitor pode ter impressão de estar na “quase-presença” (DISCINI, 2015) do ator do enunciado no momento da enunciação. Concluímos que tal efeito de sentido pode ser intensificado se esse ator for o simulacro de uma figura popular, no sentido de amplamente conhecida, dentro do âmbito social.

Segundo os pressupostos teóricos da Semiótica francesa, no nível narrativo, para que haja manipulação deve haver um contrato de veridicção<sup>30</sup>. Antes de se firmar esse contrato, é

---

<sup>30</sup> O contrato de veridicção é observado no interior do quadrado semiótico das modalidades veridictórias (verdadeiro ou falso, mentiroso ou secreto). Tais modalidades, no entanto, não garantem a firmação desse contrato. O que garante a firmação do contrato é a comunicação eficaz entre enunciador e enunciatário no momento da manipulação, ou seja, o destinador é capaz de convencer o destinatário de que ele pode cumprir as promessas

condição *sine qua non* que haja um sujeito semiótico composto por um enunciador disposto a manipular e um enunciatário que aceite a manipulação. O sujeito manipulador, o destinador, propõe um valor a ser interpretado pelo destinatário que, por sua vez, a partir de um fazer interpretativo, crê que aquele contrato lhe trará benefícios.

No nível do discurso, há a concretização dos elementos do nível narrativo por meio dos temas e figuras. De acordo com Barros (2005, p. 66):

A disseminação dos temas e a figurativização deles são tarefas do sujeito da enunciação. Assim procedendo, o sujeito da enunciação assegura, graças aos percursos temáticos e figurativos, a coerência semântica do discurso e cria, com a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de sentido sobretudo de realidade.

Esse efeito de sentido de realidade outorga ao ator do enunciado a capacidade não apenas de aderir, mas também de transmitir as ideologias e estratégias de manipulação do enunciador. Com relação a essa manipulação, compreendemos que aos seus elementos, identificáveis por meio de técnicas de análise no nível narrativo (sintaxe e semântica), correspondem atos de persuasão nos enunciados concretos. Como em nosso *corpus* a persuasão se fundamenta em narrativas sociais carregadas de forte conteúdo ideológico, além de em argumentos e paixões, optamos por empregar a palavra “manipulação”, mais próxima de seu uso corrente na língua, para descrever esse nível poderoso de persuasão <sup>31</sup>.

A partir desse sentido específico de persuasão, nossa análise, neste capítulo e no próximo, visará à possível manipulação realizada pelo ator do enunciado sobre o enunciatário-leitor que, se bem-sucedida, fará o enunciatário-leitor sincretizar-se com o leitor pressuposto. Ou seja, as manipulações exercidas pelos enunciados causam o efeito de sentido de comunicação direta entre o ator do enunciado e o leitor. Isto porque, com base em nossas observações, a partir da construção actorial (ou *ethos*) do ator dos enunciados selecionados, este pretende (como efeito de sentido) estabelecer a empatia do leitor. Isso pode ocorrer, pois:

a) o ator do enunciado é um simulacro de uma pessoa real, visto que, nas práticas sociais, as pessoas de “carne e osso”, Valeria Valenssa e Misty Copeland, são personalidades cujas imagens são veiculadas nas mídias, gerando o efeito de verdade a partir do *ethos* pré-discursivo. Maingueneau (2008, p. 06) esclarece que:

---

dentro de um contrato e, em troca, o destinatário cumpre o(s) programa(s) narrativo(s) proposto(s) (GREIMAS & COURTÉS, 2013, p. 329-531).

<sup>31</sup> Poderíamos ter optado pelo termo “adesão”, empregado por Maingueneau (2005, p. 69-92), porém, enquanto “adesão” adota o ponto de vista do destinatário; “manipulação” imprime a direção da ação do discurso sobre o enunciatário-leitor, nosso foco neste trabalho.

[...] o domínio público ou na imprensa “de celebridades”, por exemplo, em que maior parte dos locutores, constantemente presentes na cena midiática, é associada a um tipo de ethos não-discursivo que cada enunciação pode confirmar ou infirmar.

b) além do mencionado no item anterior, os atores dos (as) enunciados/enunciações transmitem em seus textos o simulacro da vida de pessoas concretas com fatos que causam o sentido de referente<sup>32</sup>.



### 2.1.3 O ajustamento

A Semiótica *standard* apresenta dois regimes de interação, a operação (ação do homem sobre as coisas do mundo) e a manipulação (ação de sujeitos sobre sujeitos). A partir dos estudos de Landowski (2014), encontramos um terceiro regime: o ajustamento.

Diferentemente dos princípios da regularidade e da intencionalidade, que são bases para a operação e para a manipulação, respectivamente, o ajustamento recairá sobre a sensibilidade dos interactantes. Enquanto a operação atua sobre a transformação por meio da ação, ou seja, do *fazer-ser*, do manuseio mecânico de um objeto qualquer, sobre o qual se obtenha uma resposta programada, a manipulação está apoiada em “imiscuir-se em certo grau na ‘vida interior’ de outrem, é tratar de influenciar (tipicamente, por meio de persuasão) nos motivos que outro sujeito possa ter para atuar num sentido determinado”<sup>33</sup> (LANDOWSKI, 2014, p. 22). Assim, a manipulação é intencionada a pessoas. O ajustamento, por sua vez, pode ser pensado como sensibilidade reativa, “aquela que atribuímos, por exemplo, aos toques do teclado de um computador ou do pedal do acelerador” (LANDOWSKI, 2014, p. 52), ou acrescentamos aos diversos modos de se tanger as cordas de um instrumento musical, o que nos permite considerar sensíveis objetos “inanimados”. Contudo, não é essa a sensibilidade que nos interessa dentro do regime de ajustamento. A sensibilidade que buscamos é voltada a pessoas e, assim (LANDOWSKI, 2014, p. 51):

[...] a interação não mais se assentará sobre o fazer crer, mas sobre o fazer sentir - não mais sobre a persuasão, entre inteligências, mas sobre o contágio, entre sensibilidades: fazer sentir que se deseja para fazer desejar, deixar ver seu próprio medo e, por esse fato mesmo, amedrontar, causar náusea vomitando, acalmar o outro com sua própria calma, impulsionar - sem empurrar! - só por seu próprio ímpeto [...]

<sup>32</sup> “Tradicionalmente, entendem-se por **referente** os objetos do mundo ‘real’, que as palavras das línguas naturais designam” (GREIMAS & COURTÉS, 2013, p. 413).

<sup>33</sup> O conceito de “manipulação programada” é apresentado no corpo do texto, nas páginas 52 e 53 desta dissertação.

O regime de ajustamento comporta, por meio do contágio<sup>34</sup>, a interação sensível entre sujeitos que não mais encarnam manipuladores e manipulados, influenciadores e influenciados, mas sujeitos igualmente ajustáveis. Ajustáveis pelo fato de serem sujeitos sensibilizados por uma experiência anterior, por terem sentido “o sentir do outro” (LANDOWSKI, 2014, p. 18).



#### 2.1.4 A (auto)biografia

O *corpus* desta pesquisa é composto por dois livros que se encaixam nos gêneros biografia e autobiografia, respectivamente. Contudo, neste trabalho, não tratamos as origens da biografia ou da autobiografia, tampouco as etimologias das palavras. O que nos interessa nesses gêneros textuais é o fato de remeterem a relatos da vida de pessoas de carne e osso. Mesmo que, semioticamente, o façam como efeito de sentido.

Segundo Lejeune (2008, p. 39):

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais* exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito real”, mas a imagem do real (sublinhado nosso).

Desse modo, constatamos que, por serem textos referenciais e fornecerem uma “imagem do real”, a partir de histórias de vidas das pessoas, os textos biográficos e autobiográficos exercem a função de veículos de comunicação confiáveis, podendo, mais facilmente, manipular o leitor.

Ainda de acordo com Lejeune (2008), ao compararmos os gêneros biografia e autobiografia, constatamos que o segundo é socialmente dotado de maior credibilidade que o primeiro. Pois a oposição entre um gênero e outro se dá pela “hierarquização das relações de semelhança e de identidade” (LEJEUNE, 2008, p. 39). Se “na biografia, é a semelhança que deve fundamentar a identidade, na autobiografia, é a identidade que fundamenta a semelhança” (LEJEUNE, 2008, p. 39). Ou seja, a biografia deve fundamentar-se em documentos ou, em relatos de pessoas relacionadas ao biografado, por exemplo; a autobiografia, por ter o *status* da “relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (LEJEUNE, 2008, 15), já tem essa garantia.

---

<sup>34</sup> O conceito de “contágio” é apresentado no corpo do texto, na página 54 desta dissertação.

É essa relação de identidade e, sobretudo, de referencial, que resulta no pacto autobiográfico. E, assim, o pacto é fortalecido pela garantia de que a autobiografia é a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 15).

A história de personalidades, nesta análise, nos é cara, por buscarmos as imagens de si contidas nas narrativas das personalidades Valeria Valenssa e Misty Copeland. Essa noção de personalidade também molda o modo como tomamos a liberdade de tratar um dos livros. O texto autobiográfico fornecido por Misty Copeland demonstra claramente o gênero. Contudo, o livro que apresenta Valeria Valenssa é uma biografia com inserções de discurso direto, por meio da delegação da voz para o ator do enunciado, o que causa o efeito de sentido de autobiografia, pelo menos em alguns momentos, dentro da biografia. Nossa análise, que será realizada sob a luz da ferramenta teórico-metodológica da Semiótica francesa, debruça-se, principalmente, no discurso direto. Desse modo, nomeamos os textos do *corpus* de autobiográfico e *(auto)biográfico*.



## 2.2 Análise

### 2.2.1 A manipulação na capa

A capa é o primeiro contato de um leitor potencial com um livro. Dependendo das intenções do enunciatário, ela pode conter muito do livro ou instigar o enunciatário-leitor a descobrir o que nela está implícito. Para este capítulo, escolhemos analisar as capas dos livros que compõem o *corpus* da dissertação, com o intuito de compreender quanto de manipulação há logo no primeiro contato entre enunciatário e enunciatário. As capas a serem analisadas são constituídas pela combinação de fotos e segmentos verbais, o que as caracteriza como textos sincréticos.

Na análise que segue, objetivamos demonstrar a possibilidade de manipulação sobre o enunciatário, a partir da ilusão de verdade causada pela foto do ator do enunciado e por uma legenda que se ancora na imagem<sup>35</sup>, pois essa relação (a de ancoragem) também implica em “mostrar como o mesmo plano de conteúdo é manifestado entre o verbal e o plástico”

---

<sup>35</sup> Esclarecemos que, nesse trecho, ao mencionarmos ‘imagem’ referimo-nos ao segmento visual do texto sincrético.

(PIETROFORTE, 2006, p. 107). Ao analisarmos as fotos jornalísticas desse *corpus*, notamos que em cada uma delas há uma legenda. Tais legendas podem ser usadas para confirmar os planos de conteúdo manifestados no segmento verbal e visual, mas, principalmente, para delimitar “o sentido polissêmico carregado pela imagem” (PIETROFORTE, 2006, p. 108). Com a delimitação dos sentidos contidos nos segmentos visuais, o enunciador tem a capacidade de conduzir sua manipulação de maneira mais eficaz.

De acordo com Barthes (1990, p. 34-37), as imagens podem ser conotadas ou denotadas. *Grosso modo*, a imagem denotada seria aquela desprovida de intencionalidade ideológica, a que “naturaliza a mensagem simbólica”. A imagem conotada, por sua vez, seria carregada de sentido ideológico, trazendo significados e alusões, não literais, ao objeto representado. Pensando na semiótica como uma teoria de relação, trazemos o contraste que o autor propõe no tratamento da significação em imagens diversas (pinturas, histórias em quadrinhos, etc.) e nas fotografias. De acordo com o autor, “a ‘feitura’ de um desenho já é uma conotação” (p. 36), ou seja, podemos analisar a subjetividade no texto (desenho), por ser esta, possivelmente, construída dentro de uma intencionalidade. Por outro lado, poderíamos imaginar que na fotografia, o tratamento da imagem seria diferente por referir-se a um “registro”. Para Barthes (1990, p. 36):

Na fotografia, pelo menos ao nível (*sic*) da mensagem literal, a relação entre os significados e significantes não é de “transformação”, mas de “registro”, [...] o mito do “natural” fotográfico: a cena *está aqui*, captada mecanicamente, mas não humanamente (o elemento mecânico é, aqui, garantia de objetividade) [...]

Dessa maneira, se o argumento do escritor terminasse no ponto recém mencionado, poderíamos crer na defesa cabal da autenticidade do registro trazido por meio das fotos. Porém, em uma leitura completa, encontramos os indícios de manipulação que um retrato pode trazer por meio das “[...] intervenções humanas na fotografia (enquadramento, distância, luminosidade, nitidez, etc.)” que, “[...] pertencem, na verdade, ao plano da conotação” (p.36). Assim, a partir da perspectiva de que a mensagem na foto é conotada, fortalecemos o argumento de que a imagem do ator do enunciado é, intencionalmente, manipuladora do enunciatário-leitor.

Um estudo proposto por Landowski (2004) sobre manipulações exercidas por fotos de políticos complementa a alegação sobre o quanto as imagens que vão a público objetivam, propositalmente, causar determinado efeito de sentido em seu enunciatário. Segundo o sociossemiotista, “se comparada ao discurso, a força da imagem resulta, antes de tudo, do fato de que não suspeitamos, a priori, que ela possa nos enganar” (p. 32). Com isso, se o indivíduo



não tiver um olhar crítico, acreditará no que dizem a foto e sua legenda, como se fossem registros objetivos.

Uma vez cientes do possível propósito contido nas fotos, compreenderemos como e porque elas podem ser direcionadas a determinados enunciatários. Para Barthes (1990 p. 38), a “diversidade das leituras não é, no entanto, anárquica, depende do saber investido na imagem (saber prático, nacional, cultural, estético)”. Desse modo, se “[...] o espectador da imagem recebe ao mesmo tempo a mensagem perceptiva e a cultural[...]” (BARTHES, 1990, p. 38), sendo a imagem perceptiva o simulacro da natureza e a imagem cultural a carregada de ideologia, seja ela qual for, possivelmente, “naturalizará” os dois tipos de informação. A partir disso, a informação recebida pelo enunciatário-leitor, por ser naturalizada, será assimilada como verdade.

Isto posto, a seguir, interessa-nos nas fotografias da sambista Valeria Valenssa e da bailarina clássica Misty Copeland, o fato de representarem mulheres negras bem-sucedidas e famosas e o que elas simbolizam em seus universos sociais. É possível prever, a partir de seus *ethé*, que exerçam poder de influência ideológica sobre o enunciatário-leitor.

De acordo com Discini (2009, p. 27), essa influência ideológica pode estar na enunciação de “um sujeito, construído e construtor, que reflete as formações discursivas, determinantes de seus próprios querereres”. Logo, o enunciador, objetivando manipular seu enunciatário, pode fazê-lo pelo discurso do ator do enunciado, usando técnicas para forjar um *ethos* discursivo que facilite a persuasão no momento da leitura. É esse sujeito “construído e construtor” que buscamos a seguir.

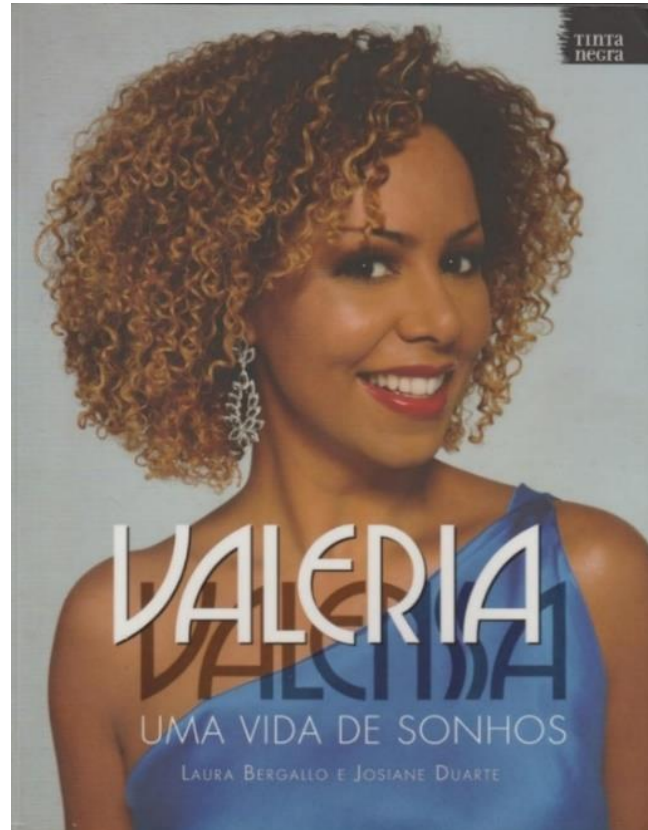
Em ambos os textos, o ator do enunciado e o enunciatário-leitor são colocados em relação. Os enunciados são construídos por meio da figurativização de Valeria Valenssa e Misty Copeland e dos segmentos verbais distribuídos nas capas. Os textos projetam-se, predominantemente, como enunciação enunciada, o que significa podermos apreender um “eu”, um “tu” e um “agora” (FIORIN, 2016), a partir de imagens do olhar direto do ator do enunciado ao enunciatário-leitor. Mesmo sabendo-se ser o ator não de “carne e osso”, seu olhar direto exerce uma manipulação de tamanha veemência sobre o destinatário, que este pode não distinguir quem está a manipulá-lo, se o enunciador de cada texto ou os próprios atores dos enunciados.

Vejamos, agora, as capas.



### 2.2.2 Valeria

Figura 2 - Valeria



Fonte: BERGALLO; DUARTE (2015).

Na capa do livro “Valeria Valenssa, Uma Vida de Sonhos”, o efeito de sentido causado é de que o leitor está diante de uma mulher de grande notoriedade. Isso se dá por meio do emprego da debreagem enunciativa<sup>36</sup>, ou seja, o nome “VALERIA” aparece em branco, grande, em caixa alta e destacado do restante, como se iluminado e projetando “VALENSSA” em sombra, sobre seu corpo. Abaixo, “UMA VIDA DE SONHOS”, também em branco, mas em tipo menor e fonte mais fina, o que causa um efeito de relevo. Esse efeito provoca a impressão de uma voz, um narrador que “apresenta” o ator do enunciado. Em certas culturas, nas práticas sociais, esse tipo de apresentação, que traz o ator em destaque, ocorre como um ritual em

<sup>36</sup> “A debreagem enunciativa e a enunciva criam, em princípio, dois grandes efeitos de sentido: de subjetividade e de objetividade. Com efeito, a instalação dos simulacros do *ego-hic-nunc* enunciativos, com suas apreciações dos fatos, constrói um efeito de subjetividade. Já a eliminação das marcas da enunciação do texto, ou seja, da enunciação enunciada, fazendo que o discurso se construa apenas como enunciado enunciado, produz efeitos de sentido de objetividade” (FIORIN, 2016, p. 26).

homenagem ao apresentado. Além disso, o segmento verbal “Uma Vida de Sonhos”, ancora-se à imagem. Tal imagem parece manipular o enunciatário recorrendo a um efeito de cumplicidade ou contato, gerado por seu olhar direto e posição privilegiada (central) no texto, o que lembra, ao menos em parte, a pose de um retrato oficial<sup>37</sup> (LANDOWSKI, 2004). Ainda, aliado ao que expusemos, está a tematização<sup>38</sup> da felicidade por meio da figura do largo sorriso no rosto da mulher e da “vida de sonhos”. Discini (2009, p. 15), no texto “As Vicissitudes do Sujeito”, esclarece quais tematizações podem estar implícitas em um sorriso:

[...] destacam-se também as figuras sustentadas pelo tema do alto astral obrigatório: [...] o sorriso largo desenhado hiperbolicamente para expressão facial [...] atentemos agora para os encadeamentos temáticos vinculados a esses atores do enunciado: [...] a felicidade proporcionada pelo dinheiro.

A afirmação da autora de que certas figuras, como o sorriso largo, podem estar ligadas ao tema felicidade proporcionada pelo dinheiro, auxilia-nos a concluir que, por meio da isotopia<sup>39</sup> – estar na capa; ser apresentada ao público como celebridade; sorriso largo; os dizeres “Uma Vida de Sonhos” –, a felicidade pode, também, estar ligada à ideia de fama. Ademais, constatamos que o ator do enunciado é considerado, pelo enunciador, dotado de tamanha notoriedade no intertexto/interdiscurso que ele (o enunciador) sequer informa o tipo de percurso desse ator para obter o mérito de estar na capa de uma *(auto)biografia*.

O que podemos apreender a partir da imanência do texto é que o ator foi sancionado positivamente. Assim, trazemos para esta análise as oposições semânticas de base *sucesso vs fracasso*. O sucesso de Valeria Valenssa (sem qualquer pista no enunciado) está impresso na capa de sua *(auto)biografia*. A luminosidade, por exemplo, pode fazer seu nome produzir sombra (o efeito de sombra no nome) sobre o mundo. A partir disso, constatamos que o tipo de manipulação proposta por Valeria é a de um sujeito do *fazer-criar* em sua notoriedade.



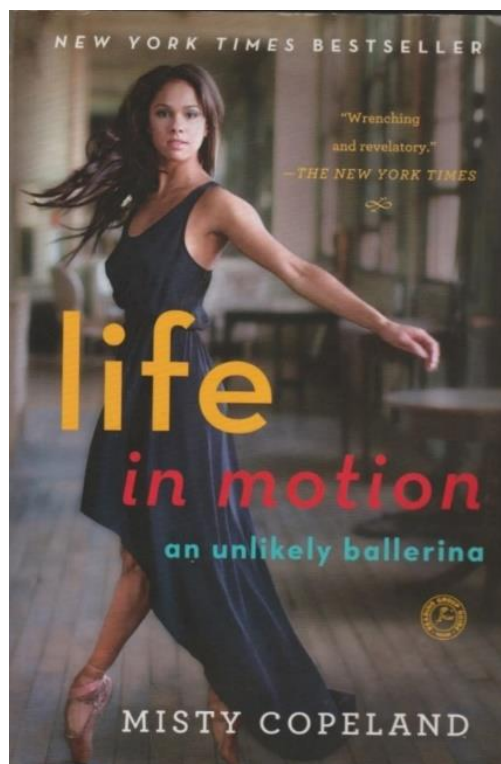
<sup>37</sup> “Um retrato oficial não visa, essencialmente, a permitir o reconhecimento de um dado indivíduo nem a penetrar o segredo ao divulgar certas facetas que, captadas no instante, seriam mais reveladoras que outras. Em vez disso, empenha-se em fixar para a posteridade uma imagem que seja ponto a ponto conforme a uma norma sócio-estética de representação pré-definida. Conseqüentemente (*sic*), não nos diz quase nada da pessoa que nos mostra, a não ser que ela ocupa dignamente a posição social que a vemos ocupar” (LANDOWSKI, p. 46, 2004).

<sup>38</sup> A tematização é a apresentação de um tema, dentro de um discurso, a partir da recorrência de traços semânticos.

<sup>39</sup> A isotopia é a repetição de temas e figuras no discurso (BARROS, 2005).

### 2.2.3 Misty

Figura 3 - Misty



Fonte: COPELAND (2014).

Na manipulação proposta por *Life in Motion*, da mesma maneira que na anterior, confundem-se, como efeito de sentido, o enunciador e o ator do enunciado. Há, semelhantemente aqui, uma debreagem na qual outrem fala, porém, dessa vez, a voz do locutor<sup>40</sup> recai sobre o *fazer* do ator do enunciado e não sobre o ator em si. Esse fazer está implícito nos dizeres *an unlikely ballerina* e *wrenching and revelatory*. A palavra *unlikely* pode ser traduzida como: improvável, duvidoso, inverossímil, impossível; assim, supomos que o livro tratará um percurso de obstáculos. A definição encontrada no *Online Cambridge Dictionary* para o adjetivo *wrenching* levou-nos a interpretá-lo como estressante e doloroso. A junção das duas vozes – *an unlikely ballerina* e *wrenching and revelatory* – confirma, no texto apresentado, a intenção do enunciador em causar o efeito de sentido de história de superação. Além disso, em dois momentos do texto há a presença da figura *The New York Times*, por meio de debreagens enuncivas, o que traz para o texto uma heterogeneidade (FIORIN, 2016), resultando no efeito

<sup>40</sup> Locutor é a voz de outrem que ressoa num enunciado de um narrador ou de um interlocutor. Assim, o locutor é a fonte enunciativa responsável por um dado enunciado incorporado ao enunciado de outrem (FIORIN, 2016, p. 70).

de sentido de “relevo”. Portanto, parece-nos que a intenção do enunciador é demonstrar ter o aval de um dos jornais mais influentes dos Estados Unidos, e isso fortalece a fíducia entre enunciador e enunciatário.

Ao segmento verbal sobre o ator do enunciado e à aprovação de um jornal influente, o enunciador adiciona os escritos *life in motion*. Esse encadeamento temático é fortalecido ao se ancorar à imagem de seriedade manifestada no semblante do ator do enunciado que se movimenta/dança enquanto nos avista, o que sugere ter sido surpreendido numa ação de comprometimento com o que faz, com seu trabalho. Logo, apreendemos que esse ator manipula o enunciatário a admirá-lo por seu fazer: sua dedicação completa à profissão, até mesmo quando não está ensaiando. Encontramos, como oposições semânticas de base *esforço/empenho vs inércia*. Assim, concluímos que o ator desse enunciado é um sujeito do *fazer* que nos manipula a admirá-la por seu *fazer*, faz-nos *crer* em seu *fazer*.



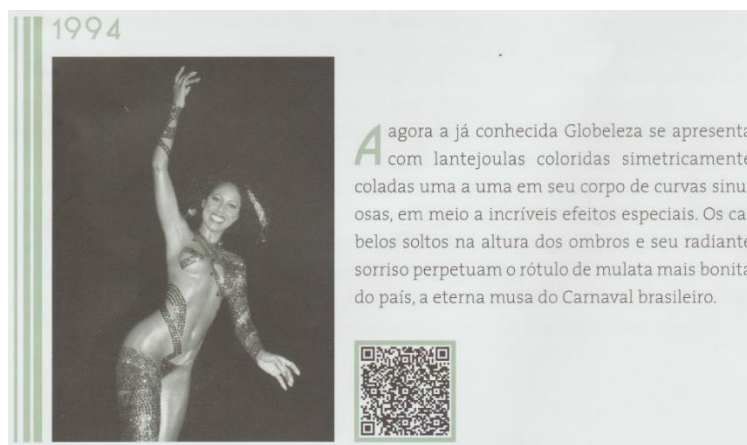
#### **2.2.4 A manipulação por meio do *ethos***

A partir da análise visual dos *ethé* de Misty e Valeria, percebemos que ambas são famosas e, aparentemente, gozam de certo prestígio. Misty é capa de um livro cujo título faz alusão a movimento, trabalho. O livro de Valeria, por sua vez, traz seu sorriso largo e dizeres que remetem à realização de um sonho.

Aprofundemos a análise dos *ethé* em questão a partir de três segmentos visuais que se ancoram aos segmentos verbais com o objetivo de depreender as manipulações ideológicas presentes nos textos.

A escolha das fotos deu-se porque, no livro sobre Valeria Valenssa, há incontáveis fotografias que relatam sua trajetória como dançarina. Contudo, no livro em que Misty Copeland narra seu percurso, encontramos apenas algumas, retratando momentos que, de acordo com as legendas, significam marcos em sua vida pessoal e profissional. Os textos abaixo promovem comparações entre as trajetórias de Copeland e Valenssa.

Figura 4 - Globeleza



Fonte: BERGALLO e DUARTE (2015, p. 80).

#### Temas:

- a) Entretenimento – a foto da mulher com o corpo coberto apenas por lantejoulas, ancorada ao texto: ‘já conhecida Globeleza’; ‘incríveis efeitos especiais’; ‘musa do carnaval brasileiro’;
- b) Mulher objeto – a foto da mulher com o corpo coberto apenas por maquiagem, ancorada ao texto: ‘lantejoulas coloridas simetricamente coladas uma a uma em seu corpo’; ‘corpo de curvas sinuosas’; ‘rótulo de *mulata* mais bonita do país’; ‘eterna musa do Carnaval’;
- c) Mulher acessível – o olhar direto estabelece contato com o destinatário-leitor.

Algumas figuras encontradas no texto são: as lantejoulas coloridas, as curvas, os cabelos soltos e o sorriso. As ‘lantejoulas coloridas’ – embora a foto original seja em preto e branco – simbolizam o carnaval, a alegria, o descompromisso trazido pelo carnaval. As ‘curvas sinuosas’ remetem ao tipo físico do corpo feminino convencionalizado como atraente. Esse valor, representado como positivo, investido no corpo com curvas sinuosas sugere a imagem da mulher que pode fazer o homem ‘perder a cabeça’, pois curva significa perigo. Outra figura típica da cultura brasileira associada ao corpo feminino com curvas é a do “corpo violão” (redondo e acinturado, que pode ser tocado). Cabelos soltos fazem alusão à ideia de liberdade, à mulher livre que, no ideário cultural, pode sugerir sensualidade. E, por fim, o sorriso que lembra felicidade e sugere ausência de perigo na aproximação, talvez até mesmo um convite para tal.

Figura 5 – Mulher objeto



Fonte: BERGALLO; DUARTE (2015, p. 81).

Temas:

- a) Mulher objeto – a segunda foto da figura não mostra a cabeça da mulher e foca do pescoço às coxas, principalmente, os seios e o sexo destacados pela pintura. As fotos ancoram-se aos segmentos verbais: “Hans Donner faz sua musa sambar” e “Valeria é pintada com tinta branca”;
- b) Mulher acessível – novamente, o olhar direto estabelece contato com o destinatário-leitor.

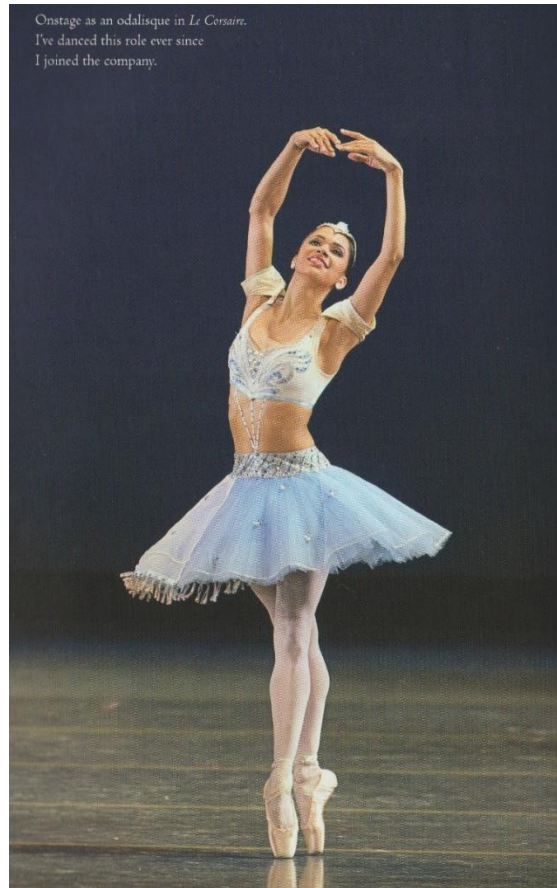
Algumas figuras a serem observadas são: os seios e o sexo em destaque, o que remete diretamente à sexualidade; a mulher nua que pode significar liberdade sexual e prazer.

Em ambos os textos, observamos o ator do enunciado voltado diretamente para o enunciatário e, se toda comunicação se configura em tentativa de manipulação, a mulher da foto propõe-se a convencer o leitor (por meio do simulacro que é o enunciado) de que a informação contida nos enunciados é a verdade sobre o ator, figurativizado na mulher “perfeita”: provocativa e irresistivelmente bela e desejável. Além de haver duas fotos que remetem ao mesmo teor sobre o ator do enunciado, observamos, nos dois planos de manifestação (verbal e plástico), a redundância da informação<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Nas figuras 4 e 5 há a opção de visualizar os vídeos que foram gravados a partir da caracterização da *mulata* para cada situação. Basta baixar um aplicativo de QR code em um Smartphone e aproximar o aparelho do código, que o vídeo estará disponível para a visualização. Esse procedimento causa um efeito de sentido semelhante ao da análise feita sobre a figura 2, no início deste capítulo. O enunciatário de “Valeria Valenssa, Uma Vida de Sonhos” reforça a notoriedade que acredita ter o ator do enunciado ao trazer uma possibilidade “exclusiva” de visualização dos vídeos, quase que um privilégio, para o enunciatário-leitor que possui o referido livro.

Observemos o texto a seguir:

Figura 6 - Bailarina



Fonte: COPELAND (2014).

Temas:

- a) Entretenimento/Arte – mulher no palco, vestimentas de *ballet*;
- b) Leveza – figurativizada pelo movimento capturado na foto, olhar contemplativo ao alto;
- c) Protagonismo – posição no centro de um palco, voz em primeira pessoa como parte da legenda da fotografia “*I’ve danced this role ever since I joined the company*<sup>42</sup>”.

<sup>42</sup> “Faço a performance deste papel desde que entrei na companhia (tradução nossa).”



Retomemos o conceito de imagem conotada de Barthes (1990, p. 16-17) para a análise do texto.

[...] olhos voltados para o céu, mãos postas. É a própria pose do modelo que sugere a leitura dos significados de conotação: juventude, espiritualidade, pureza; a fotografia, evidentemente, só é significante porque nela existe um conteúdo de atitudes estereotipadas que constituem elementos cristalizados de significação [...].

O texto acima é parte da análise de uma foto do busto do ex-presidente norte-americano John Kennedy. A pose do ator em questão sugere o ideal de comportamento para uma figura pública de respeito por meio da “juventude, espiritualidade, pureza”. Os temas em questão, figurativizados por meio da pose, fazem parte de uma identidade respeitável, pautada por um estereótipo específico valorizado socialmente.

Sobre a imagem de Misty, que reproduz, ao menos, parcialmente, as “atitudes estereotipadas que constituem elementos cristalizados de significação”, percebemos a identificação do ator do enunciado com o que Barthes (1990) chama de “‘gramática histórica’ da conotação iconográfica”, ou seja, a cultura. Constatamos, assim, que Misty é iconizada, portanto, única, e quebra o estereótipo da mulher negra submissa, enquanto incorpora o estereótipo cultural do empoderamento por meio da elegância, da etiqueta – a elegância e a etiqueta, aqui, representados pelo *ballet* clássico, arte de origem europeia cujas performances são, predominantemente, apresentadas por bailarinos brancos mundo afora. Misty Copeland torna-se ainda mais importante nesse universo, pois, mesmo tendo havido bailarinos clássicos negros<sup>43</sup> anteriormente, apenas ela atingiu o ápice nessa carreira conquistando a posição de primeira bailarina<sup>44</sup> na companhia de *ballet* clássico norte-americana *American Ballet Theater*.

Retomando a análise da capa do livro *Life in Motion* e a fotografia da bailarina clássica no palco (Figura 6), concluímos que a manipulação exercida pela pessoa pública e pelo ator do enunciado Misty Copeland fundem-se. Essa fusão manipula, com eficácia, o enunciatário-leitor, ao reforçar a ideia de vitória por meio do esforço/trabalho contidos na autobiografia do ator e na imagem da pessoa que circula no universo social. No livro analisado, a vitória está expressa na imagem transmitida por meio de sua fotografia: o olhar para o alto, a expressão de felicidade da conquista quase que celestial, serena, merecedora de respeito dentro da tríade “juventude, espiritualidade, pureza”.

<sup>43</sup> GELEDÉS. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/as-bailarinas-negras-e-o-ballet-classico/>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

<sup>44</sup> Bailarina negra ocupa posto principal na American Ballet Theater pela primeira vez.. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 jun. 2016. Disponível em:< <https://oglobo.globo.com/sociedade/bailarina-negra-ocupa-posto-principal-na-american-ballet-theater-pela-primeira-vez-16609323>>. Acesso em: 26 fev. 2018.



### 2.3 Considerações finais do capítulo

O panorama histórico e cultural da construção dos estereótipos da mulher negra miscigenada brasileira e norte-americana do capítulo 1 foi necessário para que justificássemos o *corpus* a ser analisado. Ao chegarmos ao resultado dessa primeira análise, afirmamos que, a partir da construção dos *ethé* de Valeria Valenssa e Misty Copeland, apreendidos através da análise das capas dos livros que contam suas trajetórias de vida, a primeira faz parte de um movimento de perpetuação do estereótipo da *mulata* do carnaval, enquanto a segunda faz parte de um movimento de quebra de estereótipos sobre a mulher negra norte-americana e construção de um outro tipo de imagem.

Valeria Valenssa confirma a sensualidade e disposição sexual da *mulata* descrita por Freyre (2015), nas marchinhas de carnaval do final da década de 20 e ao longo da década de 30, nas personagens aventureiras de Manoel Antonio de Almeida (1852) e Aluísio de Azevedo (1890), nas *mulatas* do Sargentelli. Ao comportar-se como as mulheres miscigenadas do ideário social, Valenssa confirma o estereótipo da *mulata* atribuído às mulheres negras e contribui com sua propagação.

Misty, por sua vez, rompe com o estereótipo do sujeito subalterno, não há em sua imagem resquícios de *Mammy*, *Jezebel* ou *Tragic Mulatta*. A intersecção<sup>45</sup> negra e mulher que, possivelmente, daria espaço à marginalidade, não está presente no desfecho de sua trajetória. Com isso, podemos enquadrá-la em um novo estereótipo da mulher negra americana, *the strong/independent Black woman* (HARRIS-PERRY, 2011). “Enquadrá-la” sim, pois os estereótipos são necessários para a classificação humana. Com isso, a mulher negra, pelo menos a norte-americana, tem mais um nicho no qual possa ser encaixada. Para Harris-Perry (2011, p. 184):

The strong black woman serves as a constructive role model because black women draw encouragement and self-assurance from an icon able to overcome great obstacles. She offers hope to people who often face difficult circumstances. Independence and self-reliance can be crucial to building and maintaining a positive image of blackness in a society that often seeks to negate and vilify it<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Interseccionalidade é o conceito que designa “a interdependência das relações de poder de raça, sexo e classe” (p. 62). Tais relações são pauta do movimento feminista negro (*Black Feminist*) desde o final dos anos 1970 (HIRATA, 2014).

<sup>46</sup> “A mulher negra forte serve como um modelo construtivo porque mulheres negras extraem incentivo e autoconfiança de um ícone capaz de superar obstáculos. Ela oferece esperança a pessoas que, geralmente, enfrentam circunstâncias difíceis. Independência e segurança podem ser cruciais para a construção e manutenção

É possível que a manutenção desse novo estereótipo traga exaustão à mulher negra devido à necessidade de manter a “dignidade” de pertencer a este e não a outros estereótipos. Contudo, esse estereótipo foi construído por mulheres negras e não, simplesmente, atribuído a elas. Nesse caso, a mulher negra passa a ser uma pessoa do discurso e não alguém no discurso de outrem – uma “não-pessoa” nos termos de Benveniste (1988). E, como “pessoa”, contribui para a propagação de um novo modelo social para as mulheres negras: o de senhoras de sua história e de seu destino.

---

de uma imagem positiva de negritude em uma sociedade que, usualmente, procura negar e subestimá-la” (Harris-Perry, 2011, p. 184, tradução nossa).

## CAPÍTULO 3 – A MANIPULAÇÃO DO ENUNCIATÁRIO-LEITOR, O PÁTHOS E O CONTÁGIO



### 3.1 A manipulação do enunciatário-leitor

De acordo com a acepção de enunciatário contida no Dicionário de Semiótica (GREIMAS & COURTÉS, 2013, p. 171), ele “corresponderá ao destinatário implícito da enunciação<sup>47</sup>” e “o enunciatário não é apenas destinatário da comunicação, mas também sujeito produtor do discurso [...]”. Desse modo, pensamos na manipulação exercida sobre o enunciatário-leitor que, quando de carne e osso, no interdiscurso, atuará posteriormente como produtor de discursos. Neste capítulo, o foco análise será a investigação das condições para a firmação do contrato fiduciário do ator do enunciado com esse enunciatário-leitor. A propagação do discurso, consequência da comunicação entre o ator do enunciado e o enunciatário-leitor, não será destacada, uma vez que, como vimos no capítulo 1, as formações discursivas são disseminadas por meio do interdiscurso.



#### 3.1.1 Da programação à manipulação do enunciatário-leitor

Conforme apresentamos no capítulo anterior, a manutenção ou a ruptura dos estereótipos sociais podem ocorrer pautados em formações discursivas ideológicas que, eventualmente, integrarão as identidades. Além disso, no capítulo 1, vimos que os estereótipos cristalizam-se quando não há reflexões apropriadas sobre eles (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 2016). Sendo assim, a relação com um dado objeto ou pessoa parecerá confiável ao sujeito que nela crer. Isto posto, reiteramos as considerações sobre sujeitos que têm sua imagem construída de maneira fortemente estereotipada a partir da aceitação de discursos que circulam. Tais discursos, quando assimilados, solidificam-se e se repetem por meio de interações entre sujeitos.

---

<sup>47</sup> [...] as condições de produção do enunciado, que se enfeixam numa intencionalidade de um sujeito que, à medida que orienta ideologicamente o discurso, é também orientado pelas formações discursivas nas quais se insere (DISCINI, 2004, p. 18, grifo nosso).

Conforme apresentamos anteriormente, na Semiótica *standard*, há, no que concerne às interações, dois regimes: a operação e a manipulação. Segundo Greimas & Courtés (2013, p. 300):

Ao contrário da operação (enquanto ação do homem sobre as coisas), manipulação caracteriza-se como uma ação do homem sobre outros homens, visando a fazê-los executar um programa dado: no primeiro caso, trata-se de um “fazer-ser”, no segundo, de um “fazer-fazer”.

Ao tratarmos da manipulação, compreendemos que há, subjacente a ela, um sujeito a ser seduzido ou tentado, intimidado ou provocado. Contudo, para Landowski (2014), a manipulação pode, em determinados universos sociais, ser quase que fundida à operação se norteada por coerções sociais que se transformam em rituais inquestionáveis. Logo, esses rituais são “uma maneira [...] de remeter a uma autoridade superior, à figura do ‘destinador’ que se supõe ter instituído, evidentemente por boas razões, o uso em questão” (LANDOWSKI, 2014, p. 39). Com isso, as coisas do mundo podem ser percebidas como sendo dadas, da maneira que devem ser, imutáveis.

Esse tipo de crença, que conduz à ritualização, pode ser explanada a partir de um tipo de manipulação que consideramos ideológica<sup>48</sup> (LANDOWSKI, 2014). Tal manipulação ocorre quando uma sociedade é organizada de modo a incentivar papéis sociais (temáticos<sup>49</sup>) definidos. Se usarmos como analogia uma fábrica, na qual cada funcionário sabe a peça que deve produzir, e, além disso, não lhe cabe outra função nem questionamento, aproximamo-nos da visão de sociedade descrita em Landowski (2014, p. 38-39). Nessa sociedade, a manipulação é pautada por uma “lógica” do *fazer-ser* e do *fazer-fazer* e pela interdependência de sujeitos, pois os papéis são pré-estabelecidos. Além disso, para o melhor funcionamento social, essa lógica é capaz de oferecer situações que os sujeitos assimilam como valores; em seguida, ela reconhece “os querereres” desses sujeitos e, a partir disso, manipula-os a *querer-ser/querer-fazer*. Se uma dada sociedade trabalhar como uma linha de produção, na qual cada indivíduo desempenha o papel que lhe foi atribuído e, se seus querereres forem satisfeitos, pelo fato de que tudo parece funcionar de maneira coerente, tornar-se-á difícil ou inútil questionar esse funcionamento.

Acompanhemos o discurso de Valeria Valenssa:

---

<sup>48</sup> Landowski (2014) estuda os mecanismos da manipulação tecnológica. No caso desta pesquisa, mostramos, em alguns momentos, a manipulação por meio de ideologias, por isso, referimo-nos a esse mecanismo como “manipulação ideológica”.

<sup>49</sup> Papéis temáticos são a “formulação actancial de temas ou de percursos temáticos” (GREIMAS & COURTÉS, 2013, p. 357).

Figura 7 – Manipulação sofrida pelo ator do enunciado

“ Geralmente era uma loura que ganhava o Garota de Ipanema, mas resolvi concorrer para ver o que ia acontecer. Na final, competiram meninas do Brasil inteiro. Havia umas 60 mulheres, cada uma mais bonita que a outra. Esse concurso era famoso na época, contava com uma superprodução, era muito glamouroso. Mas eu era a única negra entre as concorrentes. Aí, pensei: o que é que eu estou fazendo aqui? ”

Fonte:BERGALLO; DUARTE ( 2015, p. 44).

Nos trechos:

*Geralmente era uma loura que ganhava o Garota de Ipanema;  
Mas eu era a única negra entre as concorrentes. Aí pensei: o que é que eu estou fazendo aqui?*

Percebemos a manipulação ideológica incorporada pelo universo sociocultural no qual o ator do enunciado está inserido. As marcas dessas enunciações fazem-nos perceber que esse sujeito pertence a um tempo/espço no qual as mulheres negras não podem/devem frequentar alguns espaços/papéis sociais reservados às mulheres brancas. Porém, se, de alguma maneira questionarmos o funcionamento de uma sociedade (a sociedade brasileira) na qual, teoricamente, o indivíduo é livre para ir e vir e escolher, deveria mesmo o ator do enunciado exprimir constrangimento por estar em um concurso de beleza, apenas por ser a única mulher negra? A resposta social é sim, se considerarmos o contexto no qual a imagem da mulher negra foi construída no Brasil, o que justifica a programação/ritualização de pensamentos sobre essa imagem.

Logo, ao analisarmos a incorporação da imagem de si que circula, no interior do discurso em torno de uma mulher negra, notamos a absorção da crença do próprio papel social pautado por essa imagem. Desse modo, atestamos o cumprimento do papel da programação no interdiscurso. Isso nos faz deduzir que o enunciatário-leitor desse enunciado, ao deparar-se com esse discurso, pode identificar-se com ele, absorvê-lo e disseminá-lo.

Sabemos que, para que haja manipulação, os sujeitos devem fazer parte de um contrato de veridicção<sup>50</sup> entre um destinador e um destinatário. Contudo, para além do contrato de

<sup>50</sup> Ver nota de rodapé número 29.

veridicção na teoria Semiótica *standard*, observamos que, em sociossemiótica, há o conceito de “contágio” que pode ser considerado uma “ponte” entre o ator do enunciado e o enunciatário-leitor. O contágio, para Landowski (2014, p. 18) é:

Sentir o sentir do outro é, em muitos casos, já prová-lo por sua própria conta, como se, por uma espécie de performatividade da copresença sensível, a percepção das manifestações somáticas de certos estados vividos por outros tenha o poder de nos fazer experimentá-los.

Ao nos ocuparmos do enunciatário-leitor como um leitor de “carne e osso” e não como um leitor pressuposto, nesta análise, pensamos no ator do enunciado, Valeria Valenssa, que, por meio de seu discurso, pode causar o efeito de sentido dessa “performatividade da copresença sensível”. Logo, considerando a perspectiva de contágio, o enunciatário-leitor, ao experienciar tais “manifestações somáticas”, pode ser manipulado pelo, agora, possível manipulador/destinador – Valeria Valenssa.

O destinador de Valeria Valenssa foi sua cultura<sup>51</sup>.

Misty Copeland não foi manipulada por sua cultura, porém, optou por firmar um contrato com outro destinador<sup>52</sup> (a professora que lhe convencera sobre seu dom para o *ballet*).

Observemos o trecho a seguir:

Figura 8 – Crianças de cor

My classmates were mostly white, but there were a few other children of color.

Catalina, who to this day remains one of my best friends,

was Latina, round, loud, and full of light.

[...]

<sup>51</sup> Ao afirmarmos que Valeria Valenssa foi manipulada por sua “cultura” e Misty não sofreu tal manipulação, referirmo-nos ao quadro axiológico do microuniverso de pertença de cada um dos atores dos enunciados aqui analisados, bem como ao quadro axiológico de seus microuniversos sociodiscursivos. Como microuniversos nos referimos às culturas de “massa” brasileira e norte-americana.

<sup>52</sup> “O percurso do destinador-manipulador contém duas etapas hierarquizadas: a de atribuição de competência semântica e a de doação de competência modal. A atribuição de competência semântica está sempre pressuposta na doação de competência modal, pois é preciso que o destinatário-sujeito creia nos valores do destinador, ou por ele determinados, para que se deixe manipular” (BARROS, 2005, p. 31).

Then there was Jason Haley, an African American boy to whom I became very close. Tall, dark, and elegant, Jason was in all my classes at the center and would often be my dance partner. He, too, was a latecomer to ballet, one of Cindy's scholarship students, and a member of the Boys and Girls Club. We had all that in common and much more.

Ballet was a respite in otherwise turbulent lives for the both of us.

[...]

But for a while it was we three brown kids, and our

presence reflected Cindy's character and vision. She was different from most people in the ballet world, who felt Giselle and Odette were best performed by dovelike sprites, lissome and ivory-skinned. Cindy believed that ballet was richer when it embraced diverse shapes and colors. There would be times in my career when I would struggle to remember that, but I would eventually come back to that conviction, that the stage on which I performed was brighter for having me, even if some in the audience or dancing beside me didn't always agree.

43



Fonte: COPELAND (2015 pp. 41- 43).<sup>53</sup>

A partir da perspectiva do ator do enunciado, acompanhamos a preparação para que o discurso desejado seja transmitido. Notamos o tema “racismo” por meio da figurativização “cor

<sup>53</sup> “A maioria dos meus colegas de sala eram brancos, mas havia algumas crianças de cor.

Catalina[...] era latina, arredondada, barulhenta e cheia de luz[...]

[...] Então havia Jason Haley, um menino afro-americano de quem me tornei muito próxima. Alto, escuro e elegante, Jason era meu colega em todas as aulas no centro e, muitas vezes, meu parceiro de dança. Ele também era um retardatário no *ballet*, uma das bolsas de estudos de Cindy e, membro do clube *Boys and Girls*. Nós tínhamos tudo isso em comum e muito mais. [...].

[...] *Ballet* era uma trégua em nossas vidas conturbadas. [...].

[...] Mas por um tempo éramos nós três, crianças marrons e, nossa presença refletia a visão e personalidade de Cindy. Ela era diferente da maioria das pessoas no mundo do ballet, que sentiam que Giselle e Odette seriam melhores representadas por fadas, parecidas com pombas, esbeltas e com tom de pele muito claro. Cindy acreditava que o ballet se enriquecia ao contemplar diversas cores e formas. Viriam tempos na minha carreira nos quais eu teria de me esforçar para lembrar tudo isso, contudo, de alguma forma, minha convicção era de que o palco, no qual me apresentava, brilhava mais porque eu estava lá, mesmo se pessoas na audiência ou dançando ao meu lado nem sempre concordassem com isso [...]” (COPELAND, 2015 pp. 41- 43, tradução nossa).



da pele” quando nos deparamos com o reduzido número de aspirantes a bailarinos clássicos negros. As figuras disfóricas utilizadas são *brown kids* e *dovelike sprites/ivory-skinned*, respectivamente, tematizando a minoria dos alunos nas aulas de *ballet* (consequentemente a segregação dos que têm pele escura) e a visão ou imaginação do ator do enunciado de como as pessoas, em geral, acreditam que devem ser os bailarinos clássicos. Como figura eufórica, o ator do enunciado traz a professora dotada de visão mais ampla. O texto debreado causa o efeito de sentido de que Misty capta o pensamento da professora:

*Cindy believed that ballet was richer when it embraced diverse  
shapes and color.*

Misty se deixa manipular por Cindy, seu destinador, e passa a crer na possibilidade de ser bailarina clássica, porém, ainda é insegura com relação ao mundo que está prestes a adentrar. Precisa da competência modal (saber dançar) para pertencer ao mundo do *ballet*, já que lhe falta, ou lhe sobra, a cor desejável para ser uma bailarina clássica. Apesar da aparente insegurança em alguns trechos, notamos que, em determinado momento do discurso de Misty, o ator incorpora de tal maneira os valores de seu destinador que se transforma em seu auto destinador:

*I would eventually come back to that conviction, that the stage on which I performed was  
brighter for having me.*

Retomando, percebemos que Valenssa e Copeland reagem de modo distinto ao discurso social vigente. Enquanto a primeira adota um papel social programado para seu tipo físico – sem questioná-lo, pelo contrário, constrange-se ao ocupar um lugar a que imagina não pertencer por questões étnicas –, a segunda expressa em seu discurso a crença na importância de estar e permanecer em um papel social, supostamente, reservado às pessoas brancas. Além disso, Misty demonstra empenho e auto direção ao compreender as implicações de ocupar esse espaço.

Valeria Valenssa deixa-se manipular por um destinador social e traz em seu discurso as marcas da programação desse processo. Misty Copeland demonstra a quebra da programação/ritualização; a cultura, dos estereótipos ou de massa, não a manipula.



### 3.1.2 O *Ethos* e o *páthos* na manipulação

No capítulo anterior, ao estudarmos a noção de *ethos*, concluímos que ele está para a Retórica como a construção actorial está para a Semiótica francesa. Desse modo, assimilamos que o ator do enunciado é capaz de, por meio de seu *ethos*, transmitir valores que possam, de algum modo, comunicar-se com os valores do enunciatário-leitor. Para Discini (2015, p. 73), o “perfil moral ou ético, respaldo do sujeito performativo e responsável pelo ato de enunciar, supõe responsividade e tomada de decisão, bem como convicção e desejo de convencer”, tal perfil é o “desdobramento do conceito aristotélico de *ethos*”.

Logo, se uma das características marcantes do *ethos* é o “desejo de convencer”, assumimos que, por meio do ato de enunciar, ele esteja apto a persuadir seu enunciatário. Dessarte, nos trechos a serem analisados a seguir, objetivamos compreender um dos possíveis mecanismos de conexão entre o ator do enunciado e o enunciatário-leitor que viabiliza, a partir de um contrato de veridicção, o efeito de comunicação direta entre essas duas instâncias. Assim, trataremos o *ethos* do ator do enunciado e o *páthos* do enunciatário-leitor.

Antes de progredirmos, retomemos o conceito de manipulação tecnológica/ideológica. Esse modelo de manipulação concebe a ideia de que há papéis sociais pré-determinados e que, para o funcionamento adequado da sociedade, cada sujeito executa seu papel social. Como veículos para disseminar ideologias, há os livros, por exemplo, capazes de relatar percursos “ideais” para os sujeitos. Por haver, em uma mesma sociedade, sujeitos com funções diferentes, consideramos que antes da tentativa de manipulação, o enunciador deva conhecer seu enunciatário. Para isso, argumentamos que, dentro do modelo de análise proposto neste trecho da pesquisa, faz-se necessário que o enunciador detecte os valores que afetam o *páthos* do enunciatário-leitor para que haja uma conexão entre o *ethos* do ator do enunciado e esse *páthos*, do enunciatário-leitor, a ser manipulado.

De acordo com Fiorin (2015, p. 141), “a análise do *ethos*<sup>54</sup> do enunciador é [...] a análise do ator da enunciação” e, quando “analisamos uma obra singular, podemos definir os traços do narrador, quando estudamos a obra inteira de um autor é que podemos apreender o *ethos* do enunciador”. Para a análise aqui proposta, não ousamos afirmar que apreendemos os *ethé* dos enunciadores, pois exploramos apenas alguns excertos produzidos por esses enunciadores e apresentados a nós por meio dos narradores e dos atores de certos enunciados. Diremos, dessa

---

<sup>54</sup> Segundo Fiorin (2015, p. 139) o “*ethos* é imagem do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito”. Assim, para nossa análise, consideraremos para este trabalho as imagens dos atores dos enunciados, ora como enunciadores (manipuladores) ora como enunciatários (manipulados).

maneira, que apreendemos algumas crenças desses enunciadores. E, além dessas crenças, afirmamos apreender os *ethé* dos atores dos enunciados, pois nas obras analisadas encontramos simulacros dos *ethé* de “pessoas de carne e osso”, e os livros descrevem as trajetórias de vida dos atores dos enunciados. Esses textos trazem construções actoriais tão verossímeis que, mesmo como efeitos de sentido, podem conduzir o enunciatário-leitor a crer que esses *ethé* sejam reais, no sentido de palpáveis e verdadeiros.

Ao mencionarmos a manipulação proposta pelo *ethos* do enunciador, constatamos a necessidade de entrar em contato com o *páthos* do enunciatário-leitor. Para Discini (2015, p. 16), o *páthos* está ligado às “[...] disposições afetivas do auditório, a serem levadas em conta pelo orador [...]” ou em um conceito mais amplo à “[...] um lugar de compatibilidade com a noção de percepção, que diz respeito, nos estudos discursivos, ao sujeito da enunciação, enunciador e enunciatário, no encontro com o mundo percebido”. Desse modo, comunicação que possibilita a manipulação entre enunciador e enunciatário, ocorrerá somente por meio da compatibilidade. Assim, compreendemos essa compatibilidade como o *páthos* no sentido de “disposição afetiva” do enunciatário-leitor para com o *ethos* (aqui como construção actorial e/ou perfil social e ético e não como perfil pático<sup>55</sup>) do ator do enunciado. A partir disso, sobre a compatibilidade entre enunciador e enunciatário, com relação a Valeria Valenssa e Misty Copeland teremos:

- a) O sujeito Valeria Valenssa é manipulado pelo destinador cultura (de seu microuniverso social) por meio de uma manipulação tecnológica/ideológica que age como programação (LANDOWSKI, 2014);
- b) O sujeito Misty Copeland é manipulado por um destinador específico (a professora de *ballet*), essa manipulação ocorre pela projeção de imagem positiva de Misty como bailarina, o que a leva a buscar/construir essa imagem. Nesse ponto essa manipulação é exercida por meio do ajustamento pois o destinador de Misty reconhece seu *querer/sentir*;
- c) Os sujeitos Valeria Valenssa e Misty Copeland, “crendo” que a manipulação faz parte de *seus* quereres, reproduzem suas crenças por meio de seus *ethé*, que são

---

<sup>55</sup> De acordo com Discini (2015), o perfil ético do *ethos* pode ser apreendido, se pensado semioticamente, como a construção actorial do corpo do enunciador, para nossa pesquisa, representado pelo ator do enunciado. Se esse perfil for pensado dialogicamente, o *ethos* seria construído como “um tecido de discursos”, ou seja, a partir do interdiscurso, o que leva “à definição do ator como identidade ética e como lugar de responsabilidades assumidas” (p.74). Ambas as definições são pertinentes à nossa pesquisa, uma vez que trabalhamos com o simulacro de “pessoas no mundo” que têm a possibilidade de perpetuar ou quebrar estereótipos. Sobre o perfil *pático* do *ethos*, a autora apresenta o conceito husserliano de *ethos* que pode ser relacionado à semiótica tensiva, no que concerne à parcela sensível da construção do sentido na identidade do sujeito (DISCINI, 2015, p. 72-76).

confiáveis ao enunciatário-leitor, pois oferecem além das construções discursivas verossímeis, suas próprias imagens como atestados de “verdade”. Desse modo, estabelece-se a fidúcia necessária para manipular o *páthos* do enunciatário-leitor por meio do *ethos* do ator do enunciado.

Vejamos o excerto a seguir:

Figura 9 – Predestinação ao sucesso

“ Eu era fã das chacretes, me imaginava fazendo sucesso como elas, viajando, ganhando dinheiro... Também admirava as mulatas do Sargentelli, sonhava em um dia ser uma delas, ficar famosa. E adorava o programa do João Roberto Kelly! Aprendi a sambar sozinha, desde pequena, igual a essa garotada que já nasce jogando bola.

Sempre tive o dom para a dança. Era tímida, não gostava de falar muito, mas adorava sambar. Todo mundo achava engraçado eu na frente da TV sambando. Eu me fantasiava toda! Nas festinhas, como sabiam que eu gostava de dançar, as pessoas me pediam pra fazer uma apresentação, e eu fazia. Todo mundo gostava, me aplaudia. E eu me sentia o máximo! ”

Fonte: BERGALLO; DUARTE (2015, p. 29).

Vestígios de um sujeito manipulado socialmente podem ser encontrados nos trechos:

*ser fã das chacretes;*

*imaginar-se viajando e ganhando dinheiro;*

*admirar as mulatas do Sargentelli;*

*querer ser famosa como elas.*

A partir do tema de predestinação ao sucesso, por meio das figuras “*aprender a sambar sozinha igual a quem já nasce jogando bola*” e “*ter o dom para a dança*”, notamos a manipulação tecnológica/ideológica, que age como programação por meio de um destinador social que conduz o destinatário a, ao longo de um percurso de assimilação da imagem de si, assumir o estereótipo projetado nessa imagem. Mais indícios da firmação do contrato fiduciário

com o destinador social são encontrados nas modalizações<sup>56</sup> do ser no efeito de sentido de sedução causada pelos trechos “*as pessoas me pediam pra fazer uma apresentação*” e “*Todo mundo gostava, me aplaudia*”.

Continuamos nosso argumento a partir da análise do excerto abaixo:

Figura 10 – Materialização do sucesso

“ Comecei a viajar pelo Brasil afora. Participava de muitas feiras, de produtos eletrodomésticos a produtos de beleza e cosméticos. Eu tinha mercadorias licenciadas, como sandália, pente. Também licenciei alguns produtos para a Avon. Tudo no decorrer desses 15 anos. Era sempre convidada para esse tipo de trabalho. Como exclusiva da Globo, eu não podia usar a imagem Globeleza. Mas, em todos os eventos de que eu participava, aparecia pintada, caracterizada de forma parecida com que era mostrada na TV. A visão do Boni era inteligente: ele sabia que, em qualquer lugar em que eu aparecesse, estaria divulgando a marca da Globo. Assim, participava dos Carnavais fora de época, em todas as capitais e algumas cidades do interior. Me apresentei junto a bandas famosas como a da Ivete, É o Tchan, Asa de Águia, Terrasamba, Araketu e Grupo Molejo, entre outras. Dançava o ano inteiro, sempre viajando.

Cheguei a me apresentar algumas vezes no exterior. Na Áustria, fiz um tour de shows, sempre pintada e sambando. Também fui a Paris na Copa de 1998. O Joãozinho Trinta foi convidado para fazer um grande Carnaval na Praça do Louvre e ligou para o Hans dizendo que precisava de mim. Eu apareci no carro abre-alas, que representava uma bola de futebol vazada. ”

Fonte: BERGALLO; DUARTE (2015, p. 97).

Nesse trecho do discurso de Valeria Valenssa, captamos o efeito de sentido da sanção positiva, obtida pelo tema sucesso, por meio das figuras:

*viajar pelo Brasil afora;*

<sup>56</sup> Modalizações são as transformações que os sujeitos de estado sofrem (modalização do ser) ou, que atribuem competência modal os sujeitos de fazer (modalização do fazer) (BARROS, 2005).

*participar de feiras;*  
*licenciar produtos;*  
*apresentar-se com bandas famosas;*  
*apresentar-se no exterior.*

Entretanto, no mesmo trecho, percebemos o tema submissão na frase:

*Joãosinho Trinta...ligou para o Hans dizendo que precisava de mim.*

Ainda há o tema submissão representado pelas figuras *Globo, Boni e Hans*. Além disso, está presente a figura da *mulata* brasileira, folclórica, sensual, objetificada:

*sempre pintada e sambando.*

A partir disso, notamos que o ator do enunciado demonstra crer em sua autonomia e sucesso. Porém, essa crença é pautada por seu quadro de valores. Desse modo, constatamos a submissão do ator Valeria Valenssa às figuras *Globo, Boni e Hans*, figuras institucionais e masculinas que possam ampará-la e, até mesmo, responder por ela. Ademais, há o tema de submissão do corpo de uma mulher negra usado para o entretenimento. Percebemos a imagem dessa mulher negra repetindo o modelo de subserviência e poder sexual/sensual encontrados nos escritos de Freyre (2016).

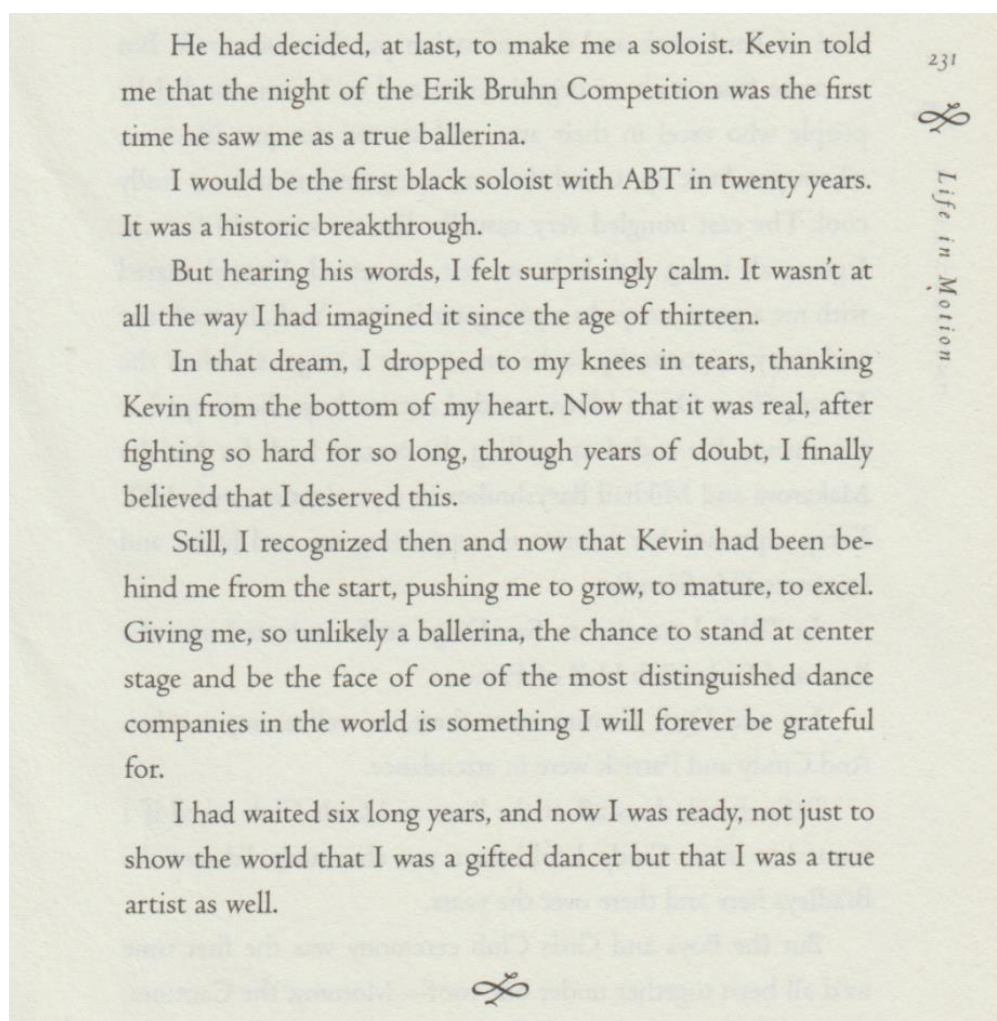


Atentemos à manipulação proposta pelo ator do enunciado do livro “*Misty Copeland: An Unlikely Ballerina*” (COPELAND, 2015). O trecho abaixo demonstra o momento da prova glorificante<sup>57</sup> de Misty:

---

<sup>57</sup> A partir de análises propianas é possível perceber a recorrência de três provas no conto maravilhoso. São elas: a qualificante, que corresponde à aquisição da competência; a decisiva, que corresponde à performance; e a glorificante que corresponde ao reconhecimento (GREIMAS & COURTÉS, 2013).

Figura 11 – Prova glorificante



Fonte: COPELAND (2015, p. 231).<sup>58</sup>

Misty, ao descrever sua sanção positiva, causa o efeito de sentido de consciência (sanção positiva cognitiva), sobre a importância de suas realizações e merecimento pelos resultados obtidos:

<sup>58</sup> “Ele havia, finalmente, decidido tornar-me solista. Kevin me disse que na noite da competição de Erik Bruhn foi a primeira vez que ele me viu como uma bailarina de verdade.

Eu seria a primeira solista negra no ABT em vinte anos. Era um marco histórico.

Porém, enquanto ouvia suas palavras, senti-me surpreendentemente calma. Não foi, de modo algum, da maneira que havia imaginado desde os treze anos de idade.

No meu sonho, eu me ajoelharia em lágrimas, agradecendo Kevin do fundo do meu coração. Agora, que era real, depois de lutar tanto e por tanto tempo, passar por anos de dúvida, eu finalmente acreditava merecer aquilo.

Ainda assim eu reconheci naquele momento e reconheço agora que Kevin esteve sempre comigo desde o início, incentivando meu crescimento, minha maturidade, minha excelência. Dando-me, tão improvável bailarina, a chance de ficar no centro do palco e ser o rosto de uma companhia de *ballet* tão distinta, por isso, serei eternamente grata.

Esperei durante seis longos anos, e agora estava pronta, não somente para mostrar ao mundo que eu era uma bailarina talentosa mas também uma artista de verdade” (COPELAND, 2015, p. 231, tradução nossa).

*He had decided, at last, to make me a soloist. Kevin told me that the night of the Erik Bruhn Competition was the first time he saw me as a true ballerina.*

*I would be the first black soloist with ABT in twenty years.  
It was a historic breakthrough.*

O mesmo efeito de sentido pode ser observado no trecho que se segue:

*In my dream, I dropped to my knees in tears, thanking Kevin from the bottom of my heart.  
Now it was real, after fighting so hard for so long, through years of doubt, I finally believed I  
deserved this.*

Nos dois excertos aqui destacados, notamos que há uma preparação do ator do enunciado, já mencionada na página 56, para convencer/manipular o enunciatário-leitor sobre algo verossímil. No primeiro trecho, a expressão *at last* pode ser traduzida como finalmente. Desse modo, constatamos que o ator, Misty, ansiava pelo reconhecimento por seus esforços. Ao afirmar que seria a primeira solista negra dentro da companhia de *ballet* e valorar tal situação como um marco histórico (*historic breakthrough*), notamos que o ator busca, no enunciatário-leitor, um aliado que compartilhe da crença da grande importância desse feito. E, por fim, a imagem que o ator tinha da gratidão que sentiria no momento de sua sanção (*In my dream, I dropped to my knees in tears...*), transforma-se em certeza do mérito por sua dedicação (*...I finally believed I deserved this*).

O ator do enunciado, Misty, demonstra crer na ideia de que a mulher negra pode conquistar posições que não são comuns a ela. Assim, a partir da demonstração dessa segurança, a manipulação ocorrerá se, de alguma forma, o *ethos* do ator do enunciado sensibilizar o *páthos* do enunciatário-leitor “contagiando-o” e conduzindo-o a *crer* em sua “verdade”.



### **3.2 Considerações finais do capítulo**

Por fim, percebemos que, além dos atores dos enunciados aqui apresentados, há os enunciatários que regem a autobiografia de Misty Copeland e a (*auto*)biografia de Valeria Valenssa. Esses enunciatários demonstram, por meio das marcas deixadas nos livros, algumas crenças sobre seus *ethé*.





### 3.2.1 O narrador apresenta a Globeleza

Em “Valeria Valenssa, Uma Vida de Sonhos<sup>59</sup>” (BERGALLO; DUARTE, 2015), deparamo-nos com um enunciador que dissemina a crença no papel da *mulata* sensual como um modo de alcançar sucesso pessoal e profissional. Esse mesmo enunciador instala um narrador que nos relata a história da mulher negra que encontra seu príncipe encantado, de olhos azuis, e que exerce a função de ponte para auxiliá-la na superação de seus obstáculos de pobreza.

Ainda que essas crenças posicionem a mulher negra em um lugar de submissão e sexualização, ao compor a obra, o narrador escolheu, em inúmeros enunciados, delegar a voz ao ator do enunciado, Valeria Valenssa. Isto porque, o “discurso direto, em geral, cria um efeito de sentido de realidade, pois dá a impressão de que o narrador está apenas repetindo o que disse o interlocutor” (FIORIN, 2016, p. 65). Nesse contexto, o que disse o ator do enunciado, Valeria Valenssa, opera como prova de veracidade. Esse ator, ao falar em primeira pessoa sobre o papel da mulher negra, estabelece o efeito de sentido de realidade, fortalecendo a manipulação sobre o enunciatário-leitor.



### 3.2.2 O narrador apresenta a Bailarina

Os efeitos de sentido causados pelo discurso do ator do enunciado Misty Copeland demonstram a força de um sujeito que transforma e se transforma, um sujeito realizado<sup>60</sup>. Os trechos selecionados para a análise refletem um enunciador/narrador que nos convence de ser o próprio ator do enunciado, o que causa o efeito de sentido da realidade de um sujeito forte, dono de seu discurso e destino.

Os excertos analisados de “*Life in Motion, An Unlikely Ballerina*” (COPELAND, 2015) constroem um ator do enunciado capaz de operar autotransformações e transformações sociais. Se o enunciatário-leitor crer no enunciador como um sujeito “construído e construtor” e

---

<sup>59</sup> Parágrafos baseados nos resultados obtidos na análise das capas dos livros “Valeria Valenssa, Uma vida de Sonhos” (BERGALLO; DUARTE, 2015) e “*Life in Motion, An Unlikely Ballerina*” (COPELAND, 2014) presentes no capítulo 2 desta dissertação e em outros trechos da obra que não são analisados neste trabalho.

<sup>60</sup> De acordo com Greimas & Courtés (2013, p. 407), a realização será a “transformação que, a partir de uma disjunção anterior, estabelece a conjunção entre o sujeito e o objeto”. Assim, um sujeito realizado é um sujeito transformado, que transforma e passível de transformações posteriores.

“produtor” de discursos, a autobiografia transforma-se em um veículo de disseminação de valores libertários em relação aos papéis reservados pela sociedade aos oprimidos.

Caso esse enunciatário-leitor (em carne e osso) seja uma mulher negra, ela poderá, inclusive, pela possível identificação com o *ethos* do enunciador, via ator do enunciado, adotar o quadro de valores veiculado no livro como seu e, presumivelmente, passar a agir de acordo com ele.

Se esse for o caso, a manipulação exercida pelo *ethos*, acima, sobre o *páthos* do enunciatário-leitor será capaz de gerar transformações individuais, subjetivas e objetivas, o que pode culminar, mediante grande disseminação do novo quadro de valores, em transformações sociais.

## CAPÍTULO 4 – O TRABALHO E A SOCIEDADE



Trazemos, para este capítulo, algumas reflexões sobre as imagens de si veiculadas pelo objeto de estudos desta pesquisa. A partir da leitura integral dos livros, notamos que, além dos trechos já apresentados e analisados, há outros tantos que julgamos relevantes para o objetivo deste trabalho. Contudo, devido à coerção a que o texto nos submete dentro do espaço designado para a escrita, apontaremos apenas algumas informações e teceremos relações dos trechos com o interdiscurso. Assim, temos como foco a ligação dos atores dos enunciados dos dois livros com o trabalho, a profissão de cada um. Essa conexão, que para cada um deles configura-se de forma distinta, apresenta, também, a perspectiva que os dois sujeitos têm em relação ao mundo que os cerca.



### 4.1 Marginais ou marginalizados?

Os afrodescendentes formam mais de 50% da população brasileira, segundo resultados de pesquisa divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2014<sup>61</sup>. E, mesmo com o número significativo de negros no país, dados do Laboratório de Análises Econômicas, Históricas, Sociais e Estatísticas das Relações Raciais (LAESER), na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), demonstram que essa parcela da população ainda merece atenção, no que concerne a conquista de posições profissionais que requerem preparação por meio da educação formal:

[...] pretos e pardos – 50,7% dos brasileiros – ocupam em torno de 30% do funcionalismo brasileiro, são 17,6% dos médicos e menos de 30% dos professores universitários. Já entre os diplomatas apenas 5,9% são pretos e pardos; entre os auditores da Receita Federal 12,3%; e, na carreira de procurador da Fazenda Nacional, 14,2%<sup>62</sup>.

Nos Estados Unidos, em 2003, Bertrand, Chugh e Mullainathan realizaram uma pesquisa sobre como os currículos encaminhados para vagas abertas no mercado de trabalho

---

<sup>61</sup> IBGE. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD): síntese de indicadores, 2014. Disponível em: <2014<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000024052411102015241013178959.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

<sup>62</sup> Desigualdades raciais e mercado de trabalho no Brasil. **Brasil em Debate**, 03 mar. 2015. Disponível em: <<http://brasildebate.com.br/desigualdades-raciais-e-mercado-de-trabalho-no-brasil/>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

recebiam discriminação pelo simples fato de o nome do candidato sugerir que ele fosse afrodescendente. Ao apresentarem os dados do estudo, os pesquisadores pontuaram que *“every measure of economic success reveals significant racial inequality in the US labor market. Compared to Whites, African Americans are twice as likely to be unemployed and earn nearly 25 percent less when they are employed”*<sup>63</sup> (BERTRAND; CHUGH; MULLAINATHAN, 2003, p. 96).

Outra pesquisa sobre o mercado de trabalho naquele país, feita pelo departamento de estatísticas do trabalho<sup>64</sup>, com resultados divulgados em fevereiro de 2016, demonstra que os negros são a maioria dos desempregados com um índice de 8,3%, seguidos pelos latinos com 6,3%, brancos 4,5% e asiáticos com 4%. De acordo com o site *www.blackdemographics.com*<sup>65</sup>, o senso americano de 2014 demonstrou que 14,3% da população do país é negra e que 27% dessas pessoas vive abaixo da linha da pobreza. Desse modo, os dados provam que os afro-americanos, assim como os afro-brasileiros, estão em desvantagem social.

Quais seriam as causas dessa desvantagem social? Ora, sabemos que são muitas e complexas. Aqui, destacamos apenas o processo emancipatório. Os afrodescendentes (brasileiros e americanos) são em sua grande maioria descendentes de africanos escravizados, cuja liberdade foi conquistada após um longo percurso de lutas que incluíram a participação de brancos pró-abolição e conveniências políticas. No Brasil, a liberdade é tardia, se comparada a outros países das Américas; liberdade que ocorreu, mesmo após a abolição nos Estados Unidos, país que, em 1871, superou o primeiro em número de escravos (MENEZES, 2012). Ora, liberdade significa autonomia, independência. No entanto, o processo de emancipação dos negros não ocorre desse modo. Nem no Brasil, nem nos Estados Unidos.

No Brasil, há registros de grupos em prol do Movimento Negro desde 1880, (DOMINGUES, 2007, p.100). Mesmo antes da abolição, os negros já se organizavam para reivindicar seus direitos como cidadãos plenos. Entretanto, após 1888, esse povo, ainda marcado pelo estigma da escravidão, estava às margens da sociedade. Silva e Araújo (2005) apontam que havia vários impedimentos para o ingresso de negros na escola, tanto no período

---

<sup>63</sup> Todos os indicadores de sucesso econômico revelam desigualdade social significativa no mercado de trabalho dos Estados Unidos. Se comparados aos brancos, afro-americanos têm probabilidade duas vezes maior de permanecerem desempregados e ganham, aproximadamente, 25 por cento menos quando estão empregados (tradução nossa).

<sup>64</sup> UNITED STATES DEPARTMENT OF LABOR (USA). **Bureau of Labor Statistcs**. The Economic Daily (TED). Unemployment rate and employment-population ratio vary by race and ethnicity. 13 jan. 2017. Disponível em: < <https://www.bls.gov/opub/ted/2017/unemployment-rate-and-employment-population-ratio-vary-by-race-and-ethnicity.htm>. Acesso em: 26 fev. 2018.

<sup>65</sup>BLACK DEMOGRAPHICS. Disponível em:< <http://blackdemographics.com/population/>> Acesso em: 26 fev. 2018.

da escravidão quanto no da pós-abolição. E, embora o primeiro artigo acadêmico sobre *negro e educação*, escrito por pessoas negras, tenha sido publicado apenas em 1979, 90 anos após a abolição, deve ser comemorado como o início da voz dos próprios negros, no ambiente científico, sobre sua condição social.

Além de marginalizados na educação, o eram também no mercado de trabalho. A chegada de imigrantes para assumir os ofícios, antes executados por escravos, resultou na segregação total dos negros na sociedade brasileira. Logo após a abolição, os afrodescendentes eram considerados pelas elites “como seres insolentes, loquazes e imaginativos, aptos para a celebração, o desvio e a luxúria, sem persistência nem capacidade de aprendizagem para o trabalho” (MARANHÃO, 2011, p. 3). Assim, firmou-se nesse conjunto de crenças a imagem de pessoas folclóricas, sensuais e ligadas ao entretenimento (FREYRE, 2016), arrastando esses estereótipos até a contemporaneidade.



#### **4.2 Os movimentos negros e movimentos feministas negros**

De acordo com Van Den Berghe (1967, apud RAMOS, 1999, p. 43), o racismo é “uma ideologia, a qual considera as características físicas imutáveis de um grupo ligadas de forma direta e causal com características intelectuais e psicológicas, as quais são a base para a distinção entre grupos racialmente superiores e inferiores”. Santos (2017) defende que o racismo desenvolve-se pautado no conceito de eugenia social<sup>66</sup>, ou seja, o “sentimento de superioridade por força do nascimento”. Assim, os discursos sobre a existência de grupos raciais superiores e inferiores propagam a crença de que haveria diferenças entre humanos e que, a supremacia branca seria verdadeira. Logo, os costumes brancos seriam superiores, bem como a religião praticada por brancos e as manifestações culturais. Desse modo, os negros não mereceriam fazer parte de espaços reservados aos que, de acordo com tais crenças, seriam naturalmente superiores, pois os negros seriam diferentes do ideal.

O ser diferente do ideal, que foi construído a partir da escravização de pessoas negras, reverbera ainda na contemporaneidade e reflete na má distribuição de colocações profissionais, resultando em segregação social desses indivíduos. Prova dessa exclusão é a necessidade dos

---

<sup>66</sup> SANTOS, Ademir Barros dos. Eugenia Social. **Por dentro da África**, 27 maio 2017. Disponível em: <<http://www.pordentrodafrica.com/educacao/dia-da-africa-eugenia-social-por-ademir-barros-dos-santos>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

movimentos de minorias, neste caso, os movimentos negros que, mesmo lentamente, são capazes de promover mudanças sociais. Assunto a ser retomado adiante.

A relação entre as informações apresentadas e os sujeitos discursivos Valeria Valenssa e Misty Copeland ocorre ao notarmos que, mesmo de diferentes modos, ambos os atores são os simulacros de sujeitos que, apenas por intermédio das funções profissionais que executam, fazem parte de livros nos quais suas trajetórias de vida são contadas. Os livros apresentam trajetórias que poderiam, até certo ponto, ser idênticas.

Se de um lado há a sambista Valeria Valenssa, mulher negra, brasileira, de origem pobre, que traz no percurso descrito em seu livro o sucesso por meio do acaso (ou sorte<sup>67</sup>), de outro, há a bailarina clássica Misty Copeland, também negra e de origem pobre, estadunidense, que acredita, principalmente, na força do trabalho. Valenssa, ao longo de todo o discurso no qual o narrador lhe delega a voz, faz-nos crer que sua cor, sua nacionalidade e seu tipo físico foram responsáveis pela trajetória que apresenta na (*auto*)biografia. Valeria Valenssa poderia ser descrita como um *meant to be* (era para ser) em seu campo de atuação profissional, pois, exatamente por ser uma mulher negra, alcançou o *status* da *mulata* mais famosa de seu país. Misty Copeland apresenta-se, também, como um sujeito com recursos financeiros escassos, que obteve seu primeiro acesso ao *ballet* clássico por meio de um programa de ações afirmativas<sup>68</sup>, compreende as implicações de seu tipo físico como contrário ao seu objetivo e demonstra saber que, somente por meio de grande dedicação será capaz de superar os obstáculos a serem enfrentados.

Nesse ponto, atentamo-nos ao interdiscurso e, especificamente, ao universo social vigente no tempo e espaço de Valeria Valenssa e Misty Copeland.

Em 1991, quando Valeria Valenssa tornou-se a primeira *mulata* Globeleza a ser conhecida pelo Brasil, as pautas de movimentos negros e movimentos feministas negros eram ainda tímidas no país. Conforme mencionado, há registros de movimentos negros organizados desde a época da escravidão. Em 1968, uma centelha do que poderia ser o início de leis pelas igualdades racial e de gênero foi trazida à baila. Contudo, logo apagou-se por falta da representatividade de pessoas negras em lugares sociais a partir dos quais pudessem lutar pelos

---

<sup>67</sup> Segundo Landowski (2014, p. 70-74), o azar, sorte ou acaso seriam da ordem da descontinuidade. Quando um sujeito assenta-se ao acaso, considera-o como uma espécie de destinador, passando a ser manipulado por ele e a crer que sua trajetória é pautada na sorte.

<sup>68</sup> A política de ações afirmativas tem como objetivo promover medidas reparatórias e temporárias para suprir necessidades de certas populações. Atividades que diminuam as desigualdades que são acumuladas ao longo do tempo são um exemplo desse modelo de política. Dentre as ações afirmativas está a política de cotas raciais, pauta dos movimentos negros brasileiro e estadunidense (MOEHLECKE, 2002).

assuntos introduzidos<sup>69</sup>. O movimento negro conquistou maior visibilidade no ano de 1995 com a Primeira Marcha Zumbi contra o Racismo que reivindicava mudanças que promovessem a igualdade almejada (MOEHLECKE, 2002). A partir disso, houve também maior presença da mulher negra dentro desses movimentos, resultando na pauta do feminismo negro<sup>70</sup>. Movimento que, apenas em 2017, foi capaz de conscientizar a sociedade e a grande mídia de quão nociva a imagem da *mulata* Globeleza era para a representatividade das mulheres negras brasileiras<sup>71</sup>.

Ao compararmos essa dinâmica de movimentos políticos no Brasil com a dinâmica existente nos Estados Unidos da América, percebemos que neste havia grupos de movimentos negros mais fortalecidos desde as décadas de 1950 e 1960, durante os movimentos pelos direitos civis (DAVIS, 2016). A causa disso, talvez tenha sido a natureza das relações do colonizador norte-americano com os negros, que se apresentava diferente do modo de vida de negros e brancos no Brasil. Nos Estados Unidos, o relacionamento cotidiano entre os indivíduos das duas raças estabelecia fronteiras bem marcadas. A separação entre as pessoas foi bem definida, assim como a denominação racial, havendo, inclusive leis que fizessem e desfizessem os acordos de separação (RAMOS, 1999), o que trouxe a segregação, mesmo após a abolição, mas também proporcionou a consciência no momento de oferecer aos povos a igualdade por direitos, pelo menos teoricamente.

Já no Brasil, a natureza da colonização (fazendas), a não-proibição da miscigenação e a abolição gradual acabaram por “colocar” os negros e miscigenados muito misturados aos brancos. Mesmo havendo castas marcadas, havia e há a ilusão de que a convivência entre brancos e negros é pacífica (FREYRE, 2016; RAMOS, 1999). Contudo, essa convivência foi e ainda é pautada por um regime paternalista que submete as pessoas negras à desvantagem social e que, a qualquer sinal de reivindicação, trata-as como se fossem elas mesmas as responsáveis pela discriminação, com base na crença disseminada segundo a qual os brasileiros viveram sempre em harmonia no que concerne às diferenças *raciais*<sup>72</sup>. Constatamos, assim, que a

---

<sup>69</sup> O primeiro registro de discussão sobre ações afirmativas no Brasil datam de 1968, tais ações teriam o objetivo de promover a igualdade entre pessoas que tivessem sofrido discriminação por raça, sexo, credo, gênero, etc. A discussão, cuja lei não chegou a ser elaborada, promovia a criação de uma porcentagem para funcionários “de cor” nas empresas (MOEHLECKE, 2002).

<sup>70</sup> De acordo com a pesquisadora Núbia Regina Moreira (2006; 2007), o movimento feminista negro no Brasil tem seu início e consolidação entre os anos de 1985 e 1995. Esse movimento é fruto da intersecção gênero, raça e classe, pois, os movimentos negros e feministas (convencionais) não supriam as reivindicações e necessidades das mulheres negras.

<sup>71</sup> Ver nota de rodapé número 7.

<sup>72</sup> RIBEIRO, Djamila. Falar em racismo reverso é como acreditar em unicórnios. Blog Escritório Feminista. **Carta Capital**, 05 abril 2014. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/escritorio-feminista/racismo-reverso-e-a-existencia-de-unicornios-205.html>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

diferença entre negros brasileiros e negros estadunidenses é política, histórica e social, situação que, conforme vimos, vem se aproximando entre os dois países.

A maturidade dos movimentos negros norte-americanos gerou, também, no mesmo país, um movimento feminista negro bastante fortalecido, desde o início das solicitações de igualdade de direitos (COLLINS, 2000). Nesse ponto, trazemos, mais uma vez, algumas observações sobre os sujeitos discursivos Valeria Valenssa e Misty Copeland. No livro “Valeria Valenssa, Uma Vida de Sonhos” (BERGALLO; DUARTE, 2015), deparamo-nos com trechos nos quais o ator do enunciado apresenta mais crenças de competição dentro do universo feminino, e entre as mulheres negras, do que a relação de solidariedade entre elas. No entanto, em “*Life in Motion, An Unlikely Ballerina*” (COPELAND, 2014) há vários fragmentos que demonstram sororidade.



Abaixo, apontamos alguns trechos contidos na *(auto)biografia* de Valeria Valenssa:

Figura 12 – Competição entre mulheres A

em quando eu ia à casa dela e sempre dizia: ‘Puxa, queria tanto ser como você!’. Ela devia estar se perguntando como é que eu, a menina que era uma simples fã, estava ali para aquela seleção. Fui a última a sambar, botei o biquíni,

Fonte: BERGALLO; DUARTE (2015, p. 45).

Figura 13 - Competição entre mulheres B

“ Ele e a Globo achavam que o Brasil tinha muitas mulheres bonitas. Então chamaram outra menina. Ela era até parecida comigo, tinha um corte de cabelo semelhante ao meu. E foi ela quem fez o trabalho. Nesse ano, em vez de sambar sozinha, participei com outras mulatas da vinheta que mostrava as escolas de samba, também pela Globo. ”

Fonte: BERGALLO; DUARTE (2015, p. 56).



Figura 14 - Competição entre mulheres C

“ Eu não me vendia. Vi muito disso. Eu ficava de fora analisando aquilo tudo e pensava: eu estou ganhando. Muitas das meninas eram altas, eu tenho só 1,65m. E eu achava que era bom ser baixa, negra e menos deslumbrante, porque não chamava tanto a atenção dos homens quanto aquelas meninas. Mas eu sempre acreditei no meu potencial. Nunca pensei em ir para a cama com alguém para conseguir um trabalho. Sempre confiei no meu talento para a dança. ”

Fonte: BERGALLO; DUARTE (2015, p. 57).

Figura 15 - Competição entre mulheres D

“ Ela ia sambar primeiro, depois era a minha vez. Tínhamos o mesmo biquíni, óleo no corpo. Essa fita iria para o Boni, pois ele é quem iria decidir qual de nós duas seria a escolhida. Não era nem uma decisão do Hans.

Fonte: BERGALLO; DUARTE (2015, p. 64).

Destacamos, dos textos acima, algumas passagens que demonstram possíveis disputas dentro do universo feminino:

*Ela devia estar se perguntando como é que eu, a menina que era uma simples fã, estava ali para a seleção.*

*Ele e a Globo achavam que o Brasil tinha muitas mulheres bonitas.*

*Ela era até parecida comigo, tinha um corte de cabelo semelhante ao meu.*

*Nesse ano, em vez de sambar sozinha, participei com outras mulatas [...]”(grifo nosso).*

*Eu não me vendia. Vi muito disso. Eu ficava de fora analisando aquilo tudo e pensava: estou ganhando (grifo nosso).*

*Eu achava que era bom ser baixa, negra e menos deslumbrante, porque não chamava tanto a atenção dos homens quanto aquelas meninas (grifo nosso).*

*Ela ia sambar primeiro, depois era a minha vez. Tínhamos o mesmo biquíni, óleo no corpo [...] pois ele é quem iria decidir qual de nós duas seria a escolhida.*

Outro aspecto que julgamos importante salientar é a relação apresentada pelos atores dos enunciados com as figuras masculinas que as cercam.

No livro que apresenta a sambista Valeria Valenssa, a contracapa e o prefácio são escritos por homens. Há um capítulo intitulado “A princesa de Hans Donner” e outro “Com a palavra, o príncipe”, que apresenta a visão do esposo de Valeria Valenssa, Hans Donner, sobre *sua* mulher. O nome artístico adotado por Valeria Valenssa, que nasceu Valeria da Conceição dos Santos, é uma homenagem a seu primeiro namorado, Josemar Valença, assim demonstrado no trecho a seguir:

Figura 16 – Submissão ao patriarcado

“ Ele se chamava Valença. Quando eu tive que pensar num nome artístico, achei que combinava com Valeria. Quis homenageá-lo. Apenas mudei a grafia, e o meu se escreve assim, Valenssa. ”

Fonte: BERGALLO; DUARTE (2015, p. 40).

Ambos os exemplos corroboram, portanto, estruturas sociais em que a mulher está colocada sob a tutela de um homem, assim como a atmosfera de “conto de fada” proporcionada pelo subtítulo do livro e títulos dos capítulos mencionados, contos por muito tempo culminando no casamento da frágil e indefesa jovem com o homem a quem deve a vida ou sua libertação e a promessa de viverem “felizes para sempre”.



Já na autobiografia de Misty Copeland, por outro lado, o efeito de sentido das relações com as pessoas ocorre de maneira a dar menos destaque às figuras masculinas. Há a descrição de um pai ausente, pois foi abandonado pela esposa, sua mãe, o que, de algum modo, demonstra a iniciativa dessa uma mulher; alguns padrastos durante sua infância e pré-adolescência que, na maioria de suas descrições acrescentam pouco ao desenvolvimento familiar; seus irmãos, figuras de igual importância quando comparados à irmã e, algumas poucas páginas sobre, Olu, que viria a ser seu esposo, fato não mencionado no livro.

Vejamos os exemplos a seguir:

Figura 17 – Os homens na vida de Misty

FROM THE TIME I turned two, my life was in constant motion.

That's how old I was when my mother loaded me, my sister, and my brothers onto a Greyhound bus in Kansas City and we left my father.

I was the youngest then, with lips and a nose like his, but I wouldn't know that for many years. I had no memories of him or photographs to remind me, and the next time I saw him, I would be twenty-two years old, traveling the world as a dancer with American Ballet Theatre, and Doug Copeland was just a middle-aged man whose temples had turned gray.

I was born in Kansas City, Missouri, my mother's second baby girl, and her fourth child. Two husbands later, our number would swell to six. When my mom squeezed our lives onto a bus headed west, our family began a pattern that would define my siblings' and my childhood: packing, scrambling, leaving—often barely surviving.

Fonte: COPELAND (2014, p. 9).<sup>73</sup>

No trecho contido na figura 16, Copeland descreve o momento em que sua mãe deixou seu pai, Doug Copeland, e partiu com os filhos, e, quanto tempo depois ela voltaria a vê-lo. No mesmo trecho, há a descrição da dinâmica familiar. Assim, destacamos os fragmentos:

<sup>73</sup> “Desde que completei dois anos de idade, minha vida estava em constante em movimento.

Era a idade que eu tinha quando minha mãe colocou a mim, minha irmã e meus irmãos em um ônibus Greyhounds na cidade do Kansas e deixamos meu pai.

Eu era a mais nova na época, com os lábios e o nariz iguais ao dele, mas eu não saberia disso por muitos anos. Eu não tinha memórias ou fotografias que pudessem me lembrar dele e a próxima vez que o veria, teria vinte e dois aos e estaria viajando o mundo como uma dançarina do American Baller Theater, Doug Copeland era apenas um homem de meia idade cujas têmporas tinham cabelos brancos.

Eu nasci na cidade do Kansas no Missouri, a segunda menina e a quarta dentre os filhos de minha mãe. Dois maridos depois, nosso número chegou a seis. Quando nossa mãe espremeu nossas vidas dentro de um ônibus em direção ao oeste, nossa família iniciou um padrão que definiria a minha infância e a dos meus irmãos: arrumando malas, lutando, deixando os lugares – muitas vezes, mal sobrevivendo.

*I had no memories of him or photographs to remind me, and the next time I saw him, I would be twenty-two years old.*

*Two husbands later, our number would swell to six.*

Nos excertos abaixo, o ator do enunciado apresenta vários momentos de agradecimentos às mulheres que fizeram parte de seu desenvolvimento profissional. Na figura 17, encontramos o relato sobre Elizabeth, professora do *Boys and Girls Club*, frequentado por Misty durante a pré-adolescência. Elizabeth foi, além de sua professora, a primeira pessoa a perceber sua aptidão para o *ballet*.

Figura 18 – Solidariedade entre mulheres A

Our Christmas show came at the end of the semester, and then we were off for the two-week winter break. When we came back, Elizabeth said she wanted to talk with me.

“You know, you have the perfect physique for ballet and a natural ability,” she said. “I know you go to the Boys and Girls Club after school. A friend of mine teaches a ballet class there. Her name is Cindy Bradley. Why don’t you check it out?”

Fonte: (COPELAND, 2014, p. 32<sup>74</sup>)

Destacamos o excerto:

*You know, you have the perfect physique for ballet and a natural ability.*

No próximo texto, figura 18, há a o relato sobre um momento específico no qual Copeland recebe palavras de incentivo de sua primeira professora de *ballet* clássico, Cindy Bradley:

<sup>74</sup> Nossa apresentação de natal veio no final do semestre e, então, entraríamos nas duas semanas de férias de inverno. Quando voltamos, Elizabeth disse que queria conversar comigo.

“Sabe, você tem um físico perfeito e habilidades naturais para o ballet,” disse ela. “Eu sei que você frequenta o *Boys and Girls Club* depois da escola. Uma amiga minha ensina *ballet* lá. O nome dela é Cindy Bradley. Por que você não dá uma olhada?”

Figura 19- Solidariedade entre mulheres B

She looked up and stared at me, adoringly. “That’s you,” she said softly. “You’re perfect.”  
 I beamed.  
 “You’re going to dance in front of kings and queens,” she said. “You will have a life most people cannot even imagine.”  
 I began to believe her.

Fonte: COPELAND (2014, p. 45).<sup>75</sup>

Para esse trecho destacamos:

*You’re going to dance in front of kings and queen  
 You will have a life most people cannot even imagine.  
 I began to believe her.*

Acima, há o *valor* de estar entre reis e rainhas, a possibilidade de aproximar-se à realeza por intermédio de seu trabalho.

No trecho seguinte, figura 19, Misty fala sobre o respeito que a mãe de Cindy, Catherine, nutre para com seus traços étnicos e a importância deles na promoção de mudanças culturais que, de acordo com Catherine, Misty seria capaz de operar.

Figura 20 - Solidariedade entre mulheres C

We watched it together, and when it ended, Bubby sang along with the theme song, softly.  
 “He was the first black man to win an Oscar,” she said of Poitier when the credits had finally scrolled to the end. “He broke barriers. Just like you.”

Fonte: COPELAND (2014, p. 77).<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Ela olhou para cima e me encarou, adoravelmente. “Essa é você,” disse ela gentilmente. “Você é perfeita.” Eu sorri. “Você dançará perante reis e rainhas,” disse ela. “Você terá uma vida que a maioria das pessoas não pode sequer imaginar.” Eu comecei a crer nela.

<sup>76</sup> “Nós assistimos juntas, quando acabou, Bubby cantou junto com o áudio o tema do filme, suavemente. “Ele foi o primeiro homem negro a ganhar um Oscar,” disse ela sobre Poitier quando os créditos haviam, finalmente, terminado de subir. “Ele quebrou barreiras. Exatamente como você.”

Destacamos, do trecho acima:

*He was the first black man to win an Oscar.  
He broke barriers. Just like you.*

Na figura 20, abaixo, Copeland narra a experiência de ser solista na mesma companhia de *ballet* de uma de suas ídolas<sup>77</sup> e, como essa bailarina, Paloma Herrera, mesmo tendo mais experiência que ela, a reconhece como igual:

Figura 21 - Solidariedade entre mulheres D

But I was also happy that my onetime idol had been flattered that I had appreciated her, that even though I was now a soloist, dancing beside her, I was not too proud to tell the world that I was also a fan and how Paloma Herrera had inspired me.

We smiled at each other, peers. And I can say that we are also very good friends.

Fonte: COPELAND (2014, p. 144).<sup>78</sup>

Destacamos, desse trecho:

*my onetime idol had been flattered that I had appreciated her, that even though I was now a soloist dancing beside her, I was not too proud to tell.*

*We smiled at each other, peers.*

E, finalmente, apresentamos no trecho a seguir, o relato de Misty sobre o apoio recebido de uma mulher influente dentre os membros do American Ballet Theater:

<sup>77</sup> Sabemos da inexistência do referido vocábulo no substantivo feminino na língua portuguesa, mesmo assim, julgamos relevante, para este trabalho, utilizá-lo no feminino porque acreditamos na necessidade de enfatizar o gênero da pessoa mencionada.

<sup>78</sup> “Mas eu estava feliz que minha ídola de outrora, sentira-se lisonjeada por eu tê-la admirado e que, mesmo eu sendo agora uma solista, dançando ao seu lado, eu não fui tão orgulhosa para dizer ao mundo que eu era uma fã e o quanto Paloma Herrera havia me inspirado. Sorrimos uma para a outra, parceiras. E posso dizer que também somos boas amigas”.

Figura 22 - Solidariedade entre mulheres E

Susan would eventually become my sponsor, one of those behind-the-scenes patrons who make sure dancers have all that they need, from emotional support and guidance to simply someone to chat with at company events. It is a wonderful, ongoing gift. But what I cherish most were her words of reassurance, her ability to recognize and feel my pain, and her desire to share with me kind words, from not just her but from others on the board, to lift me up. She made me feel as if I had a vital role to play within ABT. She gave me the strength I needed to keep pushing, to keep waiting for my turn in the spotlight.

Fonte: COPELAND (2014, p. 181).<sup>79</sup>

Destacamos os trechos:

*Susan would eventually become my sponsor;  
what cherish most were her words of reassurance, her ability to recognize my pain  
and her desire to share with me her kind words.  
She made me feel as if I had a vital role to play within ABT.*



Se as figuras masculinas aparecem, na maioria das vezes, como parte de descrições, ou seja, apenas para compor os fatos, às figuras femininas são dedicadas várias páginas. Conforme vimos nos vários exemplos recém apresentados, as mulheres são tratadas como peças fundamentais para o desenvolvimento de Misty, que descreve variados momentos de companheirismo e demonstra admiração e agradecimento para com elas.

<sup>79</sup> “Susan seria, finalmente, minha patrocinadora. Uma daquelas madrinhas de bastidores que asseguram que as bailarinas tenham tudo o que elas precisam. Desde apoio emocional e direcionamento a alguém para conversar em eventos sociais. É um presente constante maravilhoso. Mas o que eu mais estimo eram suas palavras de conforto, sua capacidade de perceber quando eu me sentia ferida e o desejo de me dizer palavras ternas para elevar minha autoconfiança, não somente dela, mas de outros membros da direção. Ela me fazia sentir como se eu tivesse um papel vital no ABT. Ela me deu a força que eu precisava para continuar me esforçando, para eu continuar a esperar minha vez de destaque”.

Reforçamos, assim, o papel importante de amadurecimento dos movimentos feministas e feministas negros, o que resulta em discursos que circulam por meio do interdiscurso. Essa dinâmica – movimento + discurso + movimento = mudança social – possivelmente, introjeta-se na sociedade, viabilizando um ciclo de práticas de sororidade e mais mudanças.



### 4.3 Considerações Finais do Capítulo

A breve discussão dos movimentos negros e movimentos feministas negros reflete a relação do texto de cada livro com o interdiscurso de seu relativo universo. Isto é, a representação feminista e a representação patriarcal de cada universo social é expressada no discurso de ambos os livros.

Com os poucos exemplos abordados, esperamos ter evidenciado, no primeiro livro, sua grande conexão ideológica com as relações coercitivas à mulher, típicas do universo sociocultural patriarcal, bem como, no segundo, as relações femininas de resistência e transformação desse universo centrado na figura masculina e branca. Os dois casos estudados exemplificam posicionamentos opostos de mulheres negras bem-sucedidas, no tangente à emancipação e ao empoderamento de outras mulheres, principalmente, negras.

Valenssa divulga as benesses de, sendo bela para os padrões vigentes, adotar os valores do patriarcado branco, convidando, assim, outras mulheres a fazerem o mesmo. Misty, por outro lado, valoriza o longo e intenso trabalho de refinamento de seus movimentos, contra o senso comum que vê o *ballet* clássico como não-lugar para negras. Fazendo-o, encoraja outras tantas mulheres negras a romperem barreiras segregacionistas e ocuparem lugares sociais anteriormente inimaginados. Enquanto a primeira *conforma-se* para obter sucesso, a segunda *transforma* seu entorno e a si mesma, a fim de tocar a perfeição e conquistar a admiração e o respeito de muitos.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante este trabalho, disponibilizamo-nos a investigar as imagens de si veiculadas pelos livros sobre a vida de duas mulheres afrodescendentes, a brasileira Valeria Valenssa e a estadunidense Misty Copeland. Assim, problematizamos a genuína identificação da mulher negra com estilos de dança afro-brasileira e afro-americana e seu afastamento da cultura do *ballet* clássico. Tal inquietação surgiu por meio de dois fatos: Misty Copeland é, nos Estados Unidos, a primeira bailarina clássica negra a atuar como *prima ballerina* em uma companhia de *ballet* clássico naquele país; por outro lado, no Brasil, a imagem da mulher negra como sambista nata perpetua-se na iconização da *mulata* Globeleza, incorporada pela dançarina Valeria Valenssa.

No capítulo 1, apresentamos a construção dos estereótipos das mulheres negras brasileiras e norte-americanas. Para isso, argumentamos ter encontrado na obra Casa-Grande & Senzala (2016), em algumas obras de literatura clássica e em letras de canções populares, registros essenciais para a disseminação do estereótipo da *mulata* sensual, no Brasil. Demonstramos brevemente a corporificação gradual da imagem dessa mulher ao longo do tempo até sua materialização na *mulata* sensualizada do carnaval.

Por meio de obras de feministas negras estadunidenses, apreendemos que nos Estados Unidos da América, os estereótipos de mulheres negras são vários. A questão da construção dos estereótipos é relevante para esse trabalho, pois, a partir da imagem de si projetada nos discursos das mulheres afrodescendentes, encontramos a possibilidade de haver identificação dessas mulheres negras com o discurso vigente. Há, também, a possibilidade de mulheres negras (de carne e osso) identificarem-se com o discurso dos próprios atores dos enunciados, neste caso Valeria Valenssa e Misty Copeland, e suas identidades serem, pelo menos parcialmente, transformadas por meio da manipulação exercida sobre elas.

A conexão feita entre os textos do capítulo 1 e os resultados das análises no capítulo 2 nos conduziram a compreender que Valeria Valenssa, por meio da veiculação de sua imagem sensualizada e do discurso de subordinação, contribui para a perpetuação do estereótipo da mulher negra sensual e submissa. Misty, que faz o caminho avesso aos estereótipos sobre a mulher negra, vem ao encontro da imagem da mulher negra norte-americana pós-moderna, apresentada por Harris-Perry (2011), e materializa-se na imagem da *Independente Black Woman*, conceito cunhado pela mesma autora. Além disso, percebemos, no discurso de Valenssa, elementos que nos fazem perceber um sujeito manipulado por um destinador social, enquanto que Copeland deixa-se manipular por sujeitos que já perceberam a possibilidade de rupturas de estereótipos.

As análises realizadas no capítulo 3 foram baseadas no conceito de manipulação programada e em elementos de construção do *ethos*, comparados à construção actorial. No mesmo capítulo, apresentamos a possibilidade da manipulação exercida pelo *ethos* do ator do enunciado para com o *páthos* do enunciatário-leitor por meio de *contágio*. Isso nos instigou a adentrar alguns aspectos da Semiótica sensível para compreender se, em alguns momentos, mesmo dentro do regime do ajustamento, haveria, por conta do reconhecimento do *páthos* do enunciatário-leitor pelo enunciador, algum modo de manipulação.

Após breves investigações teóricas sobre o aspecto mencionado no parágrafo anterior, compreendemos que, assim como na manipulação programada, haveria a possibilidade do reconhecimento de padrões de comportamento sensível por meio do “parceiro” de ajustamento. Caso esse “parceiro” de ajustamento seja um livro, por exemplo, há um enunciatário pressuposto a ser sensibilizado. Assim, o ajustamento ocorreria com o conhecimento prévio que enunciador tem de seu enunciatário. Ou seja, do mesmo modo que a manipulação programada reconhece os “quereres” dos sujeitos e acaba por manipulá-los, num “ajustamento programado” (cunho nosso), o enunciador anteciparia o sentir do outro, conduzindo-o a ajustar-se às paixões oferecidas pela leitura. O desenvolvimento teórico de tais reflexões não é amadurecido nesta dissertação, cabendo assim, para futuras investigações.

Ainda sobre o capítulo 3, a partir da análise do *corpus*, confirmamos os resultados da análise realizada no capítulo 2. O sujeito discursivo Valeria Valenssa materializa-se no estereótipo da *mulata* sensual, construída ao longo da história, por meio do interdiscurso, enquanto que Misty Copeland promove a quebra de estereótipos atribuídos às mulheres negras. Em ambos os casos reiteramos também nossa hipótese da possibilidade de manipulação dos atores dos enunciados sobre o enunciatário-leitor de ambos os sujeitos.

No capítulo 4 retomamos algumas reflexões sobre a construção histórica do indivíduo negro, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, e as construções identitárias a partir de movimentos capazes de quebrar estereótipos. Além de analisarmos os reflexos do interdiscurso nos discursos de cada um dos atores dos enunciados, percebemos a importância de movimentos que mudem o curso da história. Apresentamos dados sobre o fato de que, nos Estados Unidos, os movimentos negros e os movimentos feministas negros são mais amadurecidos do que no Brasil. Isso contribuiu para que a possibilidade de reflexão e formação identitária de Misty Copeland, de algum modo, espelhasse esses movimentos.

Por outro lado, no Brasil, no momento histórico em que a *Globeleza* surgiu, não havia movimentos feministas fortalecidos e, os movimentos negros eram muito tímidos. Tais fatos

também contribuíram para a base patriarcal apresentada no livro que conta a vida da *mulata* Globeleza, Valeria Valenssa.



No Brasil, a abolição da escravatura foi assinada em 13 de maio de 1888 e com ela, a teórica emancipação das pessoas escravizadas. Contudo, como acompanhamos no capítulo 4 desta dissertação, a marginalização dos negros foi e ainda é um fator que merece cuidado. Nos Estados Unidos, os negros foram libertados vinte e três anos antes, em 1865 (AZEVEDO, 2003). Em ambos os países, o ato abolicionista foi motivado, principalmente, por conveniências políticas. Alguns dos negros libertos foram trabalhar como empregados domésticos e cozinheiros, outros continuaram a trabalhar nas lavouras de café, no Brasil, e de algodão, nos Estados Unidos. A diferença entre ser cativo ou livre não foi grande para os negros naquele momento, a não ser pelo fato de, possivelmente, não serem mais fisicamente castigados ou separados de suas famílias. Porém, o volume de trabalho e as condições de vida eram similares aos da escravidão.

Em 1896, a segregação racial foi estabelecida legalmente nos EUA. Alegava-se que a separação não deveria ferir os direitos nem de brancos, nem de negros (CHAFE, 2001). Porém, se brancos cometessem crimes contra negros, não eram punidos pela lei; se o contrário ocorresse, os negros eram castigados. Novamente.

No Brasil não houve lei de segregação, pelo contrário, houve uma espécie de “comunhão” entre brancos e negros. Conforme apresentamos no capítulo 4, esse relacionamento abriu margem para um sistema paternalista de brancos em relação a negros e a sensação de que, se os indivíduos dessas duas etnias vivem pacificamente em espaços comuns, não há segregação. Contudo, a segregação social é evidente.

Esse modo de vida dos negros brasileiros, apoiado na segregação socioeconômica/sociocultural, pode ser ilustrado a partir do ponto de vista de Collins (2000). De acordo com a autora, conforme vimos no capítulo 1, os estereótipos, ou *controlling images*, fazem com que formas de injustiças sociais, incluindo o racismo, pareçam naturais. Em nossa pesquisa, o racismo e o sexismo são aliados que fazem com que a trajetória de vida da sambista Valeria Valenssa, que resulta na perpetuação do estereótipo da imagem da *mulata* sensual, pareçam providenciais, ou seja, Valenssa nasceu mulher, pobre e negra (miscigenada), bela e no Brasil, logo, é natural que seu modo de sucesso profissional decorra do culto ao corpo aliado

a uma dança que a coloca em uma posição que mostre esse corpo, despido. A Globeleza, encarnada por Valenssa é uma mostra de *controlling image* sobre a mulher negra brasileira.

Neste ponto, mencionamos outros estereótipos contidos no ideário brasileiro que, de alguma maneira, por meio da manipulação proposta no interdiscurso, são capazes de integrar as identidades de muitas mulheres brasileiras. Para Almeida (2007, p. 35-36):

[...] Entre as várias atividades exercidas pelas mulheres negras se destacam a chefia de família e o trabalho doméstico. A mulher negra é o segmento que mais precocemente ingressa no mercado de trabalho. [...] as mulheres negras têm sido apontadas como as trabalhadoras que mais experimentam a precariedade no mercado de trabalho no Brasil, e não só por serem mulheres, mas também por causa da cor da pele. O lugar da mulher negra no imaginário social é o lugar da subalternização e da realização de atividades manuais. Nos serviços domésticos, por exemplo, as negras estão quase três vezes mais (32,5%) do que as mulheres brancas (12,7%).

Conforme demonstra Almeida (2007), as estatísticas alocam as mulheres negras em posições de submissão. Se retomarmos a definição de estereótipos no Capítulo 1, percebemos que eles são reflexo de alguma espécie de registro existente. A partir dos registros de Freyre (2016), no mesmo capítulo, apreendemos o papel social reservado às mulheres negras brasileiras, ora sexualizadas, ora mucamas. Desse registro histórico criou-se um lastro de papéis sociais e estereótipos para a mulher negra que transita entre a *mulata* e a serviçal (empregada doméstica), os principais estereótipos da mulher negra brasileira.

A partir da breve reflexão sobre mudanças sociais apresentadas no capítulo anterior, argumentamos que a quebra do ciclo social demanda tempo e esforço dos movimentos conscientes, nesse caso, os movimentos negros. Dessa maneira, um dos itens que diferenciam as formações identitárias de Valeria Valenssa e Misty Copeland é microuniverso social no qual cada uma está inserida. Assim, no tempo e espaço de formação identitária de Valéria Valenssa, valendo-se de seu tipo físico, sua opção de sucesso foi encarnar a *mulata*.



Apresentamos, em outros trechos desta dissertação, o argumento de que Valeria Valenssa deixou-se manipular por sua cultura e Misty Copeland quebrou estereótipos culturais. Aqui apresentamos a dicotomia *natureza vs cultura*, com o intuito de argumentar sobre a manipulação social sofrida por Valeria Valenssa e a força de quebra de estereótipos exercida por Misty Copeland.

A Semiótica francesa herdou do sistema lévi-straussiano a oposição *natureza/cultura* “que deve ser utilizada com precaução” (GREIMAS E COURTÉS, 2013, p. 109), pois, o uso do termo “natureza” ocorre já semantizado, trazendo marcas de julgamentos culturais. Porém,

o que gostaríamos de ressaltar é o fato de haver um conceito que possibilita compreender que quando nos referimos à natureza, queremos dizer, talvez, algo mais próximo ao percebido como “natural”. Quando nos referimos à cultura, pensamos nas transformações, a aculturação. É nesse sentido de *natureza vs cultura* que nos apoiamos para o argumento de que o interdiscurso disseminou uma ideia da mulher negra naturalmente sensual, sorridente e sexual. Neste sentido, Valéria Valenssa está inserida em uma cultura que a enxerga como naturalmente sensual, sorridente e sexual e, como membro acrítico dessa cultura, cultivava a mesma imagem de si que circula por meio de formações discursivas como “correta”.

Ao demonstrarmos o percurso da formação de um discurso racista e paternalista no Brasil, compreendemos a naturalidade com a qual, nesse país, as mulheres negras (miscigenadas ou não) são, muitas vezes, comparadas à figura exótica e sensual arrastada ao longo da história e reificada na figura da *mulata* Globeleza, performatizada, durante onze anos, por Valeria Valenssa. O sujeito discursivo Valeria, tornando-se uma dançarina profissional do samba, assume e dissemina a crença de que tem um dom natural para isso. O modo como exerce sua profissão, associada à sensualidade, na área do entretenimento, fortalece o discurso da natureza desta mulher para este tipo de trabalho. Sendo assim, o sujeito funde-se à sua profissão e se torna naturalmente um corpo que dança.

Tal fusão também ocorre com Misty Copeland, por meio de seu corpo, seu trabalho. Porém, a bailarina não se apresenta despida, tampouco apenas coberta por algumas pinturas. Ao argumentarmos que o tempo/espaço de Valeria Valenssa e Misty Copeland é distinto e que, conseqüentemente, por essa razão a formação identitária e, aqui, profissional de cada uma delas também é diferente, gostaríamos de ressaltar que a quebra de estereótipo, forjada por Misty Copeland, demandou muita firmeza. Ou seja, Misty ter sido amparada, em certos momentos, por sua cultura (no sentido de microuniverso social), não anulou o fato de ela ser mulher e negra em um país segregacionista. Ao longo da trajetória apresentada em sua autobiografia, seu corpo negro nunca foi visto como uma expressão natural para o *ballet* clássico. Misty conquista um espaço ao qual não pertencia por meio da apropriação de movimentos que não eram vistos como naturais para serem incorporados por uma mulher negra. Quebra o estereótipo da mulher negra submissa e, agora, pode ser bailarina clássica, conquistando voz por meio de sua autobiografia. Torna-se pessoa do discurso, apropria-se de seu novo espaço de fala e pode, até mesmo, delegar a voz a outras mulheres que venham a sucedê-la.

Ao trazer a voz para as mulheres negras, por meio do *ballet* clássico, Misty pode também trazer à tona as diferenças entre expressar-se por meio do *ballet* clássico e por meio do samba. Assim, pronunciamo-nos: não se trata de dizer que uma expressão cultural/artística é

superior ou inferior a outra. A questão é refletir e compreender sobre como expressões culturais, tais como o carnaval e o samba, que se incorporaram à cultura brasileira ao longo dos anos, tornaram-se fabricantes de uma figura exótica e sexual, reduzindo as características da mulher negra a um corpo descoberto oferecido à cobiça e à luxúria. No *ballet*, contudo, arte de origem europeia e branca, os movimentos do corpo são delicados, fluídos. A bailarina clássica é um ser angelical, alvo de admiração – aqui não está a natureza e, sim, a extrema expressão da cultura. Misty, ao tornar-se um corpo que expressa, publicamente, tais movimentos, tem o poder de refutar Gilberto Freyre (2016) e elevar o *status* da mulher negra para a categoria da mulher que não mais está fadada ao fogão ou à cama, e abrir-lhe a possibilidade de conquista da liberdade de, caso assim escolha, optar pelo casamento.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Lady Cristina de. **Trilhando seu próprio caminho**: trajetórias e protagonismo de intelectuais/ativistas negras, a experiência das organizações Geledés/SP e Criola/RJ. 2014. 204 f. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC, Rio – Programa de Sociologia, Política e Cultura. Rio de Janeiro, 2007.
- ALMEIDA, Manoel Antônio de. **Memórias de Um Sargento de Milícias**. São Paulo: Martin Claret, 1999.
- ALMEIDA, Marina Barbosa de. **As mulatas de Di Cavalcanti**: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930). 2007. 126 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História.: Curitiba, 2007.
- AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso**. São Paulo: Contexto, 2014.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 2005.
- BARROS, M. L. P. **A arquitetura das memórias**: um estudo do tempo no discurso autobiográfico. 2006. 233 f. Dissertação (Mestre em Linguística) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006.
- BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I**. Campinas: Pontes, 1988.
- BERGALLO, Laura; DUARTE, Josiane. **Valeria Valenssa, Uma Vida de Sonhos**. 1. ed. – Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2015.
- BERTRAND, Marianne; CHUGH, Dolly; MULLAINATHAN, Sendhil. Implicit Discrimination. **The American Economic Review**, Vol. 95, No. 2, Papers and Proceedings of the One Hundred Seventeenth Annual Meeting of the American Economic Association, Philadelphia, PA, January 7-9, 2005. (May, 2005), pp. 94-98.
- CARRIJO, Fabrizia de Souza. **Questões raciais e políticas presentes no romance A Mulata, de Carlos Malheiro Dias**. 2016. 190 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa)– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.
- CHAUÍ, Marilena. Senso comum e transparência. In: LERNER, Julio (Ed.) **O preconceito**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1996/1997.
- COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought**: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment. New York. Routledge-USA, 2000.
- COPELAND, Misty. **Life in Motion**: An Unlikely Ballerina. New York. Touchstone, 2014.

CORRÊA, Mariza. Sobre a Invenção da Mulata. **Cadernos Pagu** (6-7), Campinas-SP, Núcleo de Estudos do Gênero- Pagu/Unicamp, 1996, pp.35-50.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DINIZ, André. **Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

DISCINI, Norma. **Corpo e estilo**. São Paulo: Contexto, 2015.

\_\_\_\_\_. Das vicissitudes do sujeito. In: **Todas as Letras-Revista de Língua e Literatura**, v. 7, n. 2, 2009.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. Disponível em:<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-77042007000200007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042007000200007&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 20 jan. 2017

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres Marcadas: literatura, gênero, etnicidade. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Londrina: Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, vol. 17-A (dez. 2009), p. 6-18. Disponível em:<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24983>>. Acesso em: 25 fev.2017.

FIGUEIREDO, Angela. Carta de uma ex-mulata à Judith Butler. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 3, p. 152-169, 2015.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 2016.

\_\_\_\_\_. **Em busca do Sentido**. São Paulo: Contexto, 2015.

\_\_\_\_\_. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Ática, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. Lisboa: Livros do Brasil, 2016.

GIACOMINI, Sônia. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. **Revista Estudos Feministas**, v. 14, n. 1, p. 85-101, 2006.

GOMES, Mariana Selister. **Marketing Turístico E Violência Contra As Mulheres: (des)(re)construções Do Brasil Como Paraíso De Mulatas**. 2009. 130 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação Em Sociologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.



GUBERT, P. G. Da construção da identidade narrativa na obra “O si memos como um outro” de Rocoer. In: **Pólemos**, Brasília, vol. 1, n. 1, maio 2012.

HADDAD, Galit. Ethos prévio e Ethos pré-discursivo: o exemplo Romand Rolland. AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso**. São Paulo: Contexto, 2014. Cap. 6. p. 145- 165

HARKOT-DE-LA-TAILLE, E. Crise identitária: imagens de si do agente penitenciário em entrevistas sobre o disciplinar. **Discurso, teoría y análisis**. 27 (Primavera): 85-119. México, D. F. UNAM, 2007

\_\_\_\_\_. **Sentir, saber, tornar-se: estudo semiótico do percurso entre o sensório e a identidade narrativa**. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2016.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, E.; LA TAILLE, Y. (2004). Construção ética e moral de si mesmo. In: De Souza, M. T. C. C. (Org.). **Os sentidos de construção: O si mesmo e o mundo**. São Paulo: Casa do Psicólogo. 2004, p. 69 –101.

HARRIS-PERRY, Melissa V. **Sister citizen: Shame, stereotypes, and Black women in America**. New Haven. Yale University Press, 2011.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, junho 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84979>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

LANDOWSKI, Eric. Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido. **Galáxia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. [S.l.], n. 27, jun. 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/19609/14586>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

LANDOWSKI, Eric. Flagrante Delito e Retratos. *Galaxia*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. n. 8, out. 2004, pp. 31 a 69.

LANDOWSKI, Eric. **Interações Arriscadas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Heloisa Pires; SOUZA, Andréia Lisboa de; SOUSA, Ana Lúcia Silva; SILVA, Márcia (Org.). **De olho na cultura: pontos de vista afro-brasileiros**. 1 ed. Salvador; Brasília: UFBA-Ceao/ Minc-Fundação Cultural Palmares, 2005, v. 1

LIPPMANN, Walter. **Opinião Pública**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

LUCINDA, Elisa. Mulata Exportação. In: LUCINDA, Elisa. **O Semelhante**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 184-185.

MAGNOLI, Demétrio. **Uma gota de sangue**. História do pensamento racial. São Paulo: Contexto, 2009.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel & SALGADO, Luciana. **Ethos discursivo**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (Org). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

MARANHÃO, Tiago J. F. de Albuquerque. O Mulatismo Flamboyant Apropriações do futebol como expressão da formação social brasileira. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH – São Paulo**, julho 2011.

MENEZES, Jaci Maria Ferraz de. Abolição no Brasil: a construção da liberdade. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, SP, v. 9, n. 36, p. 83-104, out. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8639642>>. Acesso em: 16 maio 2016.

MGADMI, Mahassen. Black Women's Identity: Stereotypes, Respectability and Passionlessness (1890-1930). **Revue LISA/LISA e-journal** [En ligne], Vol. VII – n.1 2009, p. 40-55.

MOEHLECKE, Sabrina. Ação afirmativa: História e debates no Brasil. **Cad. Pesqui.**, São Paulo, n. 117, p. 197-217, Nov. 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-15742002000300011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742002000300011&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 20 fev. 2018.

MOREIRA, Núbia Regina. Representação e identidade no feminismo negro brasileiro. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 7. ,2006, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2006, p.

MOREIRA, Núbia Regina **O Feminismo Negro Brasileiro**. Um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e São Paulo. 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2007.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso (capítulo revisto e ampliado). In: MUSSALIM, F., BENTES, A. C. (Orgs.). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**. v. 2 (edição revista e ampliada). 8 ed. São Paulo: Cortez editora, 2012. p. 112-161.

OLIVEIRA, Julvan Moreira de. **Africanidades e educação: ancestralidade, identidade e oralidade no pensamento de Kabengele Munanga**. 2016. 298 f. Tese (Doutorado em Educação)- Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Marcia Maria Micussi de. **Mulheres da fronteira: identidade negra de mulatas na cidade de São Paulo**. 2008. 162 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Rita de Cássia. A confirmação do sujeito capaz em Ricoeur: identidade pessoal e imputação moral. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, São Paulo, n. 19, p. 29-42, dez. 2011.

PIETROFORTE, A. V. S. O sincretismo entre as semiótica verbal e visual. **Revista Intercâmbio**, volume XV. São Paulo: LAEL/PUC-SP, p.63-72, 2006.

RAMOS, M. P. **Racismo e Segregação Racial**: uma comparação entre Brasil e EUA. Barbarói (USCS), Santa Cruz do Sul, v. 10, p. 7-26, 1999.

RICOEUR, Paul. **Parcours de la Reconnaissance**: Trois Études. Paris: Editions Stock, 2004.

SILVA, Geraldo da; ARAÚJO, Márcia. Da interdição escolar às ações educacionais de sucesso: Escolas dos movimentos negros e escolas profissionais, técnicas e tecnológicas. In: ROMÃO, Jeruse (org.). **História da Educação do Negro e Outras Histórias**, Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005, p. 62-78 (Coleção Educação para Todos).

STARLING, Heloísa; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo canções e arriscando um refrão. **Revista da USP**, São Paulo, n. 68, p. 210-233, dez./fev 2005-2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13494>>. Acesso em: 20 jan. 2017.