

## *She was made up by a dude: discurso, imaginação e racionalidade feminina*

### *She was made up by a dude: discourse, imagination and feminine rationality*

Marcela Aianne Rebouças <sup>1</sup>

Edgley Freire Tavares <sup>2</sup>

#### RESUMO

Este artigo é um recorte de uma pesquisa de mestrado que estuda as formas discursivas da resistência feminina em canções do gênero pop, e apresenta resultados preliminares em torno da problemática do pensamento feminino como expressão de contestação de racionalidades de cunho patriarcais. O *corpus* é constituído por duas canções, *Victoria's Secret* e *Build a Bitch*, interpretadas pelas artistas norte-americanas Jax e Bella Poarch, cujos discursos produzem uma descontinuidade nas formas de saber e representar por meio de uma nova imaginação sobre as mulheres e seus modos de ser e estar no mundo, ruptura artístico política que evidencia a efetividade do pensamento feminino frente às tentativas opressivas de controle do corpo feminino. Na escansão analítica aqui apresentada, orientada teórica e metodologicamente à luz dos estudos discursivos foucaultianos, as canções produzem um ato enunciativo da posição sujeito mulher que se mostra transgressor e desobediente a saberes e relações de força androcêntricos e machistas.

**Palavras-chave:** Discurso. Pensamento feminino. Imaginação.

#### ABSTRACT

This article is an excerpt of a master's research that deals with the feminine discursive resistance in pop songs, in which presents preliminary results related to issues on feminine thinking expression as a contestation of patriarchal rationalities. The corpus consists of two songs, *Victoria's Secret* and *Build a Bitch*, performed by the North American artists Jax and Bella Poarch, whose discourses produce a discontinuity in the productions of knowledge and women's representation through a new way of imagining the feminine gender subjectivation and its ways of being in the world. In this sense, there is a rupture that makes it possible to realize the effectiveness of the feminine thinking facing the oppressive attempts to control female bodies. In the analytics scansion here presented, theoretical and methodologically conducted under the lens of the Foucauldian Discursive Studies, the songs produce an enunciative act of the woman subject position that is transgressive and disobedient to androcentric and sexist knowledge and power relations.

**Keywords:** Discourse. Feminine way of thinking. Imagination.

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPCL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Mossoró/RN, Brasil. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9849-7630>. E-mail: [marcelaareboucas@gmail.com](mailto:marcelaareboucas@gmail.com).

<sup>2</sup> Docente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal/RN, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1714-4946>. E-mail: [edgleyfreire@uern.br](mailto:edgleyfreire@uern.br).



## 1 AS DESCONTINUIDADES DE UMA IMAGEM: A PROBLEMÁTICA DAS FORMAS DO PENSAMENTO FEMININO

No palco da história, os homens sempre estiveram em destaque, eles foram os protagonistas. Caracterizando-se como aqueles destinados à esfera pública, os sujeitos do sexo masculino exerceram, ao longo do tempo, os papéis sociais de prestígio – somente a eles eram permitidos o ingresso e a participação política ativa, apenas eles eram exímios escritores, pintores, músicos, artistas. Às mulheres, o segundo sexo – como posto por Simone de Beauvoir (2016) – restava tudo aquilo necessário para manter o bom funcionamento das atividades masculinas. Enquanto os homens exerciam seu papel na dimensão externa, as mulheres eram relegadas ao privado. Ou seja, elas eram os pilares que sustentavam, por trás das cortinas, todas as ocupações necessárias para o bom desenvolvimento e funcionamento da sociedade. Os homens não poderiam realizar suas atribuições sem a figura da mulher nos bastidores, cuidando do lar, da família e provendo – material, laboral e emocionalmente – todo o suporte necessário para que os indivíduos masculinos pudessem deixar a esfera privada, isto é, doméstica.

Confinadas, há poucos registros, nos tempos idos, feitos por mulheres sobre mulheres na formação do pensamento sobre o feminino. Elas tiveram escassas oportunidades para exercer sua autonomia criativa e, as poucas que obtiveram acesso, eram aquelas com algum tipo de privilégio social ou de classe – em geral advindo do *status* do patriarca da família. É por isso que, ao escrever sobre a história das mulheres, Michelle Perrot (2019, p. 22) afirma: “No teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra”. Mas como isso poderia ser possível, uma vez que há, em todo o mundo, uma vasta gama de material – visual, sonoro e escrito – sobre as mulheres? O que acontece, porém, é que as mulheres foram produzidas, criadas e escritas – por mãos masculinas. Esses homens imaginaram e representaram as mulheres conforme sua ótica, impregnada de estereótipos. Aí está, precisamente, uma inquietação social de longa duração, que nos impulsiona a estabelecer uma crítica discursiva para entender o que tornou possível a centralidade da imaginação masculina nos modos de representar o feminino.

As representações do feminino devem ser questionadas no contexto dos sistemas de pensamento que as tornaram possíveis, nos jogos de linguagem que as materializaram e nos efeitos de sentido que aí se desdobram numa vontade de saber e de verdade sobre as mulheres. Como é possível depreender do objetivo acima exposto, a tarefa não pode ser outra a não ser a desconstrução das



linguagens contra as mulheres e a atitude de descrever em sua finitude as imagens estereotipadas que resultam da gramática falocêntrica e patriarcal.

Por um viés mais linguístico, a questão da representação tem fundamento na problemática das formas, no que tornou possível a teoria do signo ou a dos vínculos entre significante e significado, que encontra em Saussure (SAUSSURE, 2006) um ponto de dispersão fundamental, ou na tensividade entre os planos da expressão e do conteúdo tal como propõe Louis Hjelmslev (2003) em termos de uma função semiótica do dizer, do pensamento e do sentido. Como observa o autor: “uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão” (HJELMSLEV, 2003, p. 54), ideia que nos permite situar a questão aqui introduzida reposicionando a problemática das formas. Diremos, então, como hipótese de trabalho, que o pensamento expressado possui um correlato como conteúdo linguístico que decorre de sons articulados e escutados em sua coerência interna e externa. E, se sons e sentidos são representados, também as formas do pensamento são representações atravessadas pela história e pelas próprias relações de saber e poder (FOUCAULT, 2007; 2008a; 2014; 2020).

A problemática das formas da língua se amplia, pois, no ponto em que as formas do discurso as possibilitam, sendo oportuno entender que os sujeitos pensam, sentem e imaginam no interior dos sistemas de pensamento, ou das formas de representação de um saber, nos termos foucaultianos, o que implica observar a função semiótica ao nível tanto da língua, como faz o linguista dinamarquês, como nos vínculos entre as formas do discurso e o pensamento historicamente constituído como aquilo que foi possível conhecer e dizer numa época dada. É na direção do entendimento histórico das formas de racionalidade que Foucault (2008b), numa série de entrevistas e/ou ensaios, situa a problemática da razão naquilo que ele indica ser também o problema da linguagem, e por extensão, os limites do sentido como um efeito de verdade hegemônico. Com base nas provocações foucaultianas que mostram a existência histórica de formas de racionalidade e a impossibilidade de uma razão inequívoca, situamos o pensamento feminino e sua atitude crítica imaginativa como possibilidade de transgressão de imagens, representações, saberes e relações de poder que se situam como hegemônicas e dogmáticas.

A racionalidade feminina ou o modo de pensar feminino, que se expressa nas letras das teóricas, nos movimentos sociais, na fala de mulheres eleitas como representantes do povo e na prática discursiva artística, para citar exemplos, é o que torna possível tal atitude crítica imaginativa e a emergência de novas formas de ver e dizer sobre a vida das mulheres. Numa dimensão crítica discursiva, portanto, que aparece ao interrogarmos a função enunciativa em sua historicidade com o



objetivo de descrever no arquivo das coisas enunciadas os vínculos entre uma racionalidade instituída e as imagens e palavras que expressam um sentido, em materialidades verbais, sonoras e visuais dotadas de uma vontade de saber e de verdade (FOUCAULT, 2007; 2008a; 2008b). Em *As palavras e as coisas*, Foucault (2007) propõe falar da representação como uma função do discurso ou da epistémê, e coloca a questão da representação como um problema de linguagem nos diferentes estágios da cultura e da produção do conhecimento. Ao escrever uma história dos sistemas de pensamento nas ciências sociais, o autor mostra como a arqueologia do saber está associada com a história do que foi possível dizer e representar como válido e legitimado numa cultura. Nos termos colocados por Foucault (2007), a representação se dá ou em jogos de linguagem e semelhança, que em certo ponto o autor metaforiza no trabalho simbólico do comentário como linguagem em círculos que sacraliza o sentido primeiro e uno, ou na imagem da crítica como ato de imaginação que problematiza questões socialmente relevantes no tempo-espço pela descontinuidade das formas e dos sentidos; a imaginação, do ponto de vista aqui pretendido, é trabalho de linguagem e pensamento na diferença, *imagines differentiae*, prática discursiva que opera sobre as formas de racionalidade para criar uma desconstrução e uma desestabilização das formas de pensar e dizer hegemônicas e dogmáticas.

Nesse ponto, situamos a problemática fundamental que norteia este ensaio, qual seja, a possibilidade de um pensamento feminino que não seja mais a expressão ou a representação de um pensamento sobre as mulheres escrito por homens, mas uma imaginação feminina que se torna possível por meio de uma descontinuidade no saber, no ponto em que as mulheres tornaram possível uma escrita da história da vida das mulheres não mais como uma imagem formulada por homens, e sim, como trabalho de uma racionalidade feminina e de uma imaginação da mulher do seu próprio ponto de vista enunciativo. Deslocamento este que implica reconhecer sempre os limites da própria representação, e o esclarecimento de que uma representação é sempre a representação de um lugar de saber e de uma vontade de verdade a cercar os sentidos – muitas vezes neutralizando todos os outros possíveis. Demarcamos, assim, uma topologia como operação na qual o linguista descreve as tensões entre o saber de uma memória discursiva, muitas vezes instituído como hegemônico<sup>3</sup>, e o saber novo, que instaura rupturas nas formas do discurso. A tarefa da crítica é a de questionar como uma representação pôde se sistematizar na cultura como dominante, e isso tem a ver com a analítica das

<sup>3</sup> É neste sentido que pensamos com Foucault (2000), com Mouffe (2015) e mesmo com Weber (2014) a condição política da imaginação feminina nas relações de saber e poder, posto que o conflito e a correlação de forças são condições próprias da sociabilidade e dos jogos de linguagem. Os sentidos não são fixos em seus trajetos de constituição, formulação e circulação, para usar uma expressão associativa presente na obra de Eni Orlandi, importante teórica da linguagem no Brasil (ORLANDI, 2008).





relações de saber-poder-verdade que estabelecem efeitos de similitude entre a representação e a coisa representada, entre determinado aspecto do vivido e a imagem de saber que dele se faz. Tal atitude é, nos termos foucaultianos, o empreendimento da crítica, fim último da atitude do pensamento: “[...] enfim a crítica, perante a linguagem existente e já escrita, se dá por tarefa definir a relação que ela mantém com o que representa” (FOUCAULT, 2007, p. 111).

A crítica é o jogo de linguagem que interroga a representação em sua articulação com uma linguagem e com um saber que atravessa a vida e os corpos, e assim poderemos entender o que tornou possível determinados conteúdos, sentidos ou valores terem sido indexados a determinadas palavras, sons e visualidades. É deste modo, portanto, que este percurso analítico explora aspectos da formação discursiva das representações do feminino no decurso do tempo, não pela consideração de uma relação transparente e necessária entre significante e significado, e sim, pela descrição dos vínculos entre expressão e conteúdo socialmente determinados e historicamente condicionados, no caso das imagens aqui criticadas, as de mulher imaginadas pelas discursividades masculinas, sobretudo, quando decorrem de uma racionalidade de tipo falocêntrica e patriarcal.

Se de início há uma dissociação constitutiva entre a palavra e a coisa, entre a representação e a coisa representada, resta-nos, então, interrogar como se institui um efeito de associação e quais jogos de arbitrariedade do saber e do poder fazem colar as imagens e as coisas. Parece ser essa a provocação feita por Foucault (2006) em outro texto, ao analisar um quadro de Magritte que representa um cachimbo, e ao fazê-lo, reitera por meio de uma racionalidade estética de tipo surrealista que ali, representado, não vemos um cachimbo, e sim a sua representação. A racionalidade estética surrealista impressa na tela de Magritte aceita, de saída, que ser e representar são coisas distintas e, portanto, o efeito de não transparência é ressaltado pelo artista que pintou um cachimbo em ricos detalhes da forma estética assumida e no mesmo espaço da tela escreveu “Isto não é um cachimbo”. Ora, se pelo real da representação não há vínculos universais e necessários entre a representação – a tela com seu sincretismo imagético linguístico – e o pensamento como a coisa representada, a provocação da arte é justamente a de suspeitarmos dos vínculos pretensamente naturais entre o saber, o pensamento e suas imagens, e para atentarmos para os jogos de saber e de verdade que produzem efeitos de colagem ou de vínculo necessário, universal e hegemônico.

A crítica deve conceber que representar é estabelecer uma provisória similitude, dotada de efeitos no social e na vida, certamente, mas que é aberta ao equívoco e ao descontínuo das formas da expressão e do conteúdo. A representação deve ser, pois, conforme conclui Foucault (2006), interrogada em sua própria dimensão de representação, pela vontade de saber que a tornou possível.





No hiato que configura a relação entre linguagem e verdade, a representação é uma representação e a tarefa da crítica é empreender a descrição desse limite.

Da perspectiva masculina das formas de representar irromperam padrões de feminilidade – em junção aos princípios religiosos, tradicionais e conservadores propagados pelos homens dirigentes das instituições – e as construções de “mulher ideal”, com traços e características – físicas e psíquicas – bem específicas, que moldaram o olhar das mulheres sobre elas mesmas. Com o passar do tempo e o avanço das pautas feministas, porém, as mulheres passaram a questionar – ainda mais fortemente – os estereótipos que as circundavam. Ao conquistarem a visibilidade da voz e espaços de enunciação na sociedade, elas começaram a falar sobre suas experiências e a se contraporem às representações tão firmemente arraigadas no imaginário social, transgredindo-as. Afloram, com isso, diversas manifestações críticas ao longo da história que deram corpo e visibilidade ao que podemos denominar como uma racionalidade feminina. E, por extensão, surge uma microfísica das formas de resistência aos padrões impostos, correlação de força que tornou possível formas de ver, pensar e imaginar de autoria feminina. No arquivo do pensamento feminino, em referência à noção foucaultiana de arquivo como a dispersão histórica e semiológica daquilo que foi possível dizer e pensar em determinados regimes de verdade (FOUCAULT, 2008a), voltamos nossa atenção para a enunciação do discurso artístico-musical, prática discursiva de retomada crítica dos estereótipos e imagens clichês que envolvem o gênero feminino, sobretudo em termos de uma desconstrução dos padrões de beleza e das expectativas culturais impostas às mulheres.

Com a escuta das composições musicais interpretadas por mulheres, nos perguntamos: como a discursividade sobre as mulheres de autoria masculina influenciou a visão que as mulheres têm sobre si mesmas? De que modo as canções – que aqui puderem ser isoladas como série enunciativa de análise (FOUCAULT, 2008a) e *corpus* de pesquisa –, fazem crítica às tentativas de controle corporal infligido às mulheres e, ainda, como e por meio de quais arranjos de linguagem as artistas se posicionam diante das persistentes manifestações do padrão de beleza? À medida que nosso percurso analítico tem investido sobre esses questionamentos, as composições musicais se caracterizam como *escritas de si* (FOUCAULT, 2004; 2011), ou como escolhemos denominar, *cantos de si*, ao passo que fazem uma denúncia e fazem emergir uma contraconduta. Como gesto artístico do pensamento, as canções de autoria feminina são acontecimentos de saber, enunciados, atos e performances políticas, inseridas nas práticas de tomada da palavra e do poder (FOUCAULT, 2008a; FOUCAULT, 2014; AUSTIN, 1990; BUTLER, 2020). Imaginação feminina que se materializa como escritas de si cantadas em meio às disposições conflituosas e antagônicas constitutivas do político (MOUFFE, 2015), corpo de linguagem





que faz sentido numa tensão ao nível das formas discursivas da prática política<sup>4</sup>. No confronto, portanto, com outras formas de pensamento é que a racionalidade feminina ganha vez, voz e lugar nas composições femininas tomadas aqui como materialidades de análise.

Esse contradiscurso feminino existe no arquivo (FOUCAULT, 2008a) das palavras, sons e visualidades que se tornaram possíveis na dispersão e no confronto dos jogos de representação entre o pensamento masculino e o pensamento feminino. Nosso percurso analítico, em termos de delimitação, é um efeito de arquivo (ORLANDI, 2020), gesto de leitura que selecionou as canções do gênero pop internacional *Build a Bitch* e *Victoria's Secret*, como fragmentos de discurso na dispersão das formas de saber de autoria feminina, lançadas nos anos de 2021 e 2022 pelas cantoras norte-americanas Bella Poarch e Jax, respectivamente.

As duas composições tornam visível uma descontinuidade histórica e discursiva nos modos de pensar e dizer, no ponto em que as duas canções materializam outras imagens do feminino – imaginadas por elas – e assumem a forma discursiva de contradiscurso, de resistência e de uma outra vontade de saber necessária à vida política democrática.

## 2 IMAGINAR A DIFERENÇA, DIZER DE OUTRA FORMA

O silêncio e/ou invisibilidade da voz<sup>5</sup> feminina teve como condição histórica de possibilidade as formas do pensamento patriarcal, misógino e falocêntrico. Deste modo, pouco se fez ressaltar a emergência das manifestações femininas, algo que nos autoriza a problematizar uma ordem discursiva atravessada pelas linguagens e racionalidades patriarcais que impôs limites e interdições às formas de expressão femininas. Essa historicidade, se bem entendida, tornou o solo do discurso – em todas as instâncias – infrutífero para as mulheres, desqualificando-as para certas atividades.

---

<sup>4</sup> Chatal Mouffe, cientista política belga, é defensora de uma imagem de democracia radical e estabelece uma dicotomia tensiva entre político e política. Para ela, existe uma condição ontológica como o ser político, cuja premissa fundamental é o antagonismo das formas da diferença. Já a política, a dimensão ôntica, é a vida democrática na prática, a manifestação das formas políticas no sentido de que a autora entende a política como ação, e que deve ser buscada pelos sujeitos nos termos de uma relação de poder e de governo nas quais a diferença seja possível e a política não constitua premissa para práticas de segregação, dominação e negação da condição social do outro. Assim anota a autora: “a questão fundamental da teoria democrática é imaginar como oferecer uma forma de expressão à dimensão antagonística – que é constitutiva do político – que não destrua o ente político. Sugerir que isso exigia que se fizesse uma diferenciação entre as categorias de antagonismo (relações entre inimigos) e agonismo (relação entre adversários) e que se imaginasse uma espécie de consenso conflituoso” (MOUFFE, 2015, p. 50).

<sup>5</sup> Apontamos como proveitosa a associação da problemática aqui trabalhada com o debate mais amplo feito por Piovezani (2020) sobre a visibilidade e audibilidade da voz do povo em meio à dura tarefa de transgredir a razão conservadora. Assim anota o linguista: “Se aqui o problema é a fala preconceituosa de uns que condena a de tantos outros e que molda a escuta discriminatória de quase todos, a solução não é o silêncio, mas a produção de falas libertárias que não calem e que nem pretendam oprimir ninguém” (PIOVEZANI, 2020, p. 267).





Somado a esses fatores, o cuidado de si feminino sempre encontrou profundos obstáculos. Hoje, somos confrontados com imagens do passado nas quais, desde a infância, a mulher foi levada a expressar uma gramática e uma ética do ser que cuida, mas não de si. Educadas para o exercício de sua utilidade no lar, atravessadas pelos princípios morais e virtuosos, as mulheres foram moldadas para a docilidade e a submissão. Por isso, mesmo quando escreviam, o ethos feminino mantinha-se na dimensão do privado, principalmente nas correspondências familiares – servindo aos interesses domésticos, sua principal função – ou, em alguns casos, produzindo diários para seu uso pessoal (PERROT, 2019).

Nossos modos de subjetivação sofrem os impactos históricos de um desnivelamento entre as formas discursivas (FOUCAULT, 2014) produzidas entre homens e mulheres. Na dispersão do arquivo, o feminino não é uno, o que nos força a questionar os mecanismos de interdição limitadores da inserção dos indivíduos do sexo feminino nos espaços de linguagem e poder, dessimetria por meio da qual uma segregação se legitimou abertamente, tornando os escritos femininos irrelevantes e sem valor. Ainda assim, é preciso ressaltar, esses (poucos e privados) escritos exerciam uma função importante na emancipação feminina. Ao escrever sobre si, mesmo que para si mesmas, as mulheres podiam enxergar elas próprias como indivíduos e isso contribuía para a valorização do “eu” feminino, ainda que apenas por elas mesmas, conforme aponta Perrot (2019). A escrita de si, nesse sentido, atua como um cuidado de si, conforme indicado por Foucault (2004; 2011) ao problematizar os modos de construção de subjetividade dos sujeitos na Grécia e na Roma antigas, genealogia que nos provoca a fazer a crítica das formas de escrita de si no presente.

O filósofo francês percebeu, ao analisar as práticas dessas civilizações antigas, que os sujeitos – sobretudo os filósofos e seus discípulos – buscavam viver uma “vida bela”, isto é, marcada pelo equilíbrio entre razão e emoção na tomada de ações, algo que, por sua vez, só podia ser alcançado pela frequente autoanálise e por meio do emprego de demais técnicas, como a meditação, o exercício físico e intelectual e, destacamos, a escrita de si (FOUCAULT, 2004; 2011). No caminho para o desenvolvimento de virtudes, a reflexão sobre si mesmo e suas ações era indispensável para a transformação do indivíduo, permitindo-lhe, segundo Foucault (2011, p. 157), “[...] viver diferentemente, melhor, mais feliz do que as outras pessoas”.

Os escritos de autorreflexão podem servir como um espelho, uma ferramenta de autoexame e não simplesmente ato de confissão como para os antigos. Hoje, as formas de expressão da imagem de si, resguardadas as diferenças entre nós e os antigos, podem manifestar-se como uma atualização da escrita de si praticada pelos antigos gregos e romanos na busca incessante por uma vida virtuosa e



significativa (DREYFUS, RABINOW, 1995; FOUCAULT, 2011). Por meio dela, aqueles que escreviam podiam conhecer a si mesmos e identificar traços a serem trabalhados, moldados a fim de constituir-se de modo alinhado aos seus padrões e objetivos de vida – ou alterá-los, a depender das descobertas feitas nesse processo de exame instaurado pela reflexão proporcionada pela escrita de si, já que a subjetivação “[...] se inicia quando este mesmo indivíduo se revela para si e para o outro e decide falar da própria vida” (PRATA, 2022, p. 331).

No pensamento feminino, mesmo diante do reconhecimento da inserção das mulheres no mercado de trabalho no decurso da história, o que fez a mulher intercalar sua jornada laboral no lar e na esfera pública, temos ciência de que a divisão social de gênero continuou perpetuada e a ela são indexadas ainda novas formas de racionalidade. Elas passaram a se qualificar para o serviço profissional, mas ainda sob a premissa de servir, ocupando cargos que remetiam à raiz da sua suposta função social e biológica. Criar ainda não parecia fazer parte de suas atribuições. Conforme pontua Perrot (2019, p. 97), para elas sobravam as tarefas secundárias, “Nada mais. Escrever, pensar, pintar, esculpir, compor música... nada disso existe para essas imitadoras”.

Essa distinção demonstra – e atesta – o modo como a produção do discurso é controlada e selecionada (FOUCAULT, 2014) para atender, dentre outras coisas, as formas de divisão dos papéis sociais entre homens e mulheres. Foi somente por meio das muitas batalhas enfrentadas pelo movimento feminista que, aos poucos, as mulheres puderam – ainda que em meio a muito preconceito e discriminação – adentrar nos mesmos espaços que os homens. Conforme arrazoia Rago (2013, p. 20), foi graças ao feminismo que novas formas de organização e pensamento foram criadas, “[...]desde a produção científica e a formulação das políticas públicas até as relações corporais, subjetivas, amorosas e sexuais”. Tal deslocamento histórico ressignificou as ações das mulheres e a sua participação política, econômica e cultural na sociedade. Dessa forma, uma nova imaginação do feminino<sup>6</sup> se torna possível e, com ela, a emergência de novas imagens de mulher, dessa vez, produzidas por elas próprias em face de transformar as relações de saber-poder que incidem negativamente nos diversos *fronts* da emancipação social e política.

---

<sup>6</sup> Nesse ponto de nosso texto, fica coerente remeter a um dos conceitos de imaginação possíveis no pensamento das ciências sociais, a definição dada por Whight Mills, que entende a imaginação como a possibilidade de atitude crítica e reflexiva do pensamento em relação aos dilemas sociais. O sociólogo incide sobre a dimensão coletiva das biografias, apostando na imaginação no ponto em que as questões e perturbações da vida ameaçam colocar em declínio a permanência harmônica dos laços sociais. Para o autor americano, não basta às pessoas assimilarem informação e terem habilidade de raciocínio, e sim serem capazes de desenvolver “uma qualidade de espírito que lhes ajude a usar a informação e a desenvolver a razão, a fim de perceber, com lucidez, o que está ocorrendo no mundo e o que pode estar acontecendo dentro deles mesmos. É essa qualidade, afirmo, que jornalistas e professores, artistas e público, cientistas e editores estão começando a esperar daquilo que poderemos chamar de imaginação sociológica” (MILLS, 1982, p. 11).





As mulheres adentraram na dimensão proibida da criação e, na esfera artística e midiática, tornaram-se escritoras, cronistas, compositoras, cantoras – artistas das mais variadas formas estéticas. Percebemos, diante dessa pluralidade de manifestações, a regularidade de um discurso contestatório e resistente que ecoa através de vozes femininas. É deste modo que uma escrita de si está materializada em composições musicais, que, na voz de artistas pop, ampliam o potencial de uma forma de pensar feminina outra, tornando possível novas formas de dizer e fazer ver a vida das mulheres. Em outros termos, as escritas de si cantadas – ou os cantos de si, como preferimos denominar – ao serem compartilhadas, dão visibilidade ao pensamento das mulheres e à voz coletiva feminina, que passam pela instância da escuta em meio às polêmicas do tempo. Assim, ganha relevo o fato de as duas canções analisadas estabelecerem uma crítica dentro de uma cultura americana abertamente imperialista e dogmática. E, como esperamos mostrar a seguir, um aspecto que singulariza essas duas canções como expressão do pensamento feminino na atualidade, e que difere dos jogos de verdade dos antigos, é que a escrita de si feminina, no canto de si, além de promover a autoanálise, também serve como uma via de denúncia discursiva de relações de saber-pode no presente.

### 3 CANTAR A SI MESMAS, RESISTIR E CONTESTAR

Por serem aqueles autorizados pela ordem discursiva a determinar e tomar as decisões sócio-políticas, os homens impuseram suas perspectivas sobre as palavras, as coisas e os corpos na sociedade. Dessa forma, a subjetivação feminina, ao longo da história, foi marcada quase sempre por formas de pensar masculinas. Às mulheres foram impostas representações gestadas por uma racionalidade androcêntrica – isto é, um conjunto de epistemologias e práticas que dão primazia à forma masculina de enxergar o mundo, fato que produziu, então, um modelo corporal feminino a ser seguido como saber hegemônico e culturalmente legitimado. Tomado como referência, o corpo magro e ao mesmo tempo curvilíneo tornou-se a matéria de desejo de muitas mulheres – o que ajuda a explicar as imagens de trauma produzidas por práticas discursivas que negavam ou não autorizavam a visibilidade a outros corpos femininos nessa cultura do ser em moldes estéticos predeterminados.

Hoje, com os debates feministas, o padrão de beleza eurocêntrico e androcêntrico, extremamente racista e classista, é alvo de crítica e contestação, mas ainda se impõe como objeto de luta e de novas formas de imaginação. Remanesce ainda o peso da memória e das formas discursivas impositivas sobre o corpo das mulheres, fato que torna sempre imperiosa a luta no presente, como provoca a pensar Beauvoir (2016, p. 17) ao dizer que “[...] o presente envolve o passado, e no passado





toda a história foi feita pelos homens”. Ou seja, pelo tempo e pelo uso, os parâmetros de beleza estão arraigados no seio da sociedade e no âmago das formas de representação.

Uma desconstrução dessa visão é materializada na canção *Build a Bitch*, de Bella Poarch que, de forma ácida – por meio de usos discursivos marcados por escolhas linguísticas agressivas – produz uma contraconduta ao padrão de beleza e contra a ideia de que as mulheres devem atender somente aos desejos masculinos. O título da canção, em inglês, trata-se de um jogo lexical que remete à franquia de lojas de brinquedos estadunidense *Build-A-Bear Workshop* –, em tradução nossa: Construa um Ursinho. Nesses estabelecimentos – presenciais e on-line - voltados para o público infantil, o diferencial é a possibilidade de montar um bichinho de pelúcia de forma personalizada, podendo escolher tamanho, cor, roupas, acessórios, fragrância e até mesmo preestabelecer falas para os brinquedos<sup>7</sup>. O efeito metafórico na troca do termo *bear* (urso) por *bitch* (vadia), dessa forma, cumpre a função de passar a ideia, na denominação da composição, de uma “fábrica de mulheres”, como pode ser traduzido o título da canção. Porém, a intenção – montar sujeitos de acordo com a vontade masculina – é contestada assertivamente na canção, conforme observamos na primeira estrofe.

Excerto 1:

<p><i>This ain't Build a Bitch (a bitch)</i> <i>You don't get to pick and choose</i> <i>Different ass and bigger boobs</i> <i>If my eyes are brown or blue</i></p>	<p>Isso não é uma Fábrica de Vadias (vadias) Você não pode selecionar e escolher Uma bunda diferente e seios maiores Se meus olhos são castanhos ou azuis</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

O uso do pronome de tratamento “você (*you*)”, que na língua portuguesa é utilizado ao dirigir-se a um interlocutor cujo grau de proximidade é maior, indica o tom de intimidade como efeito de sentido na composição musical. Nos versos, a imagem que temos é a de uma conversa face a face entre duas pessoas, em que há a exposição de fatos de maneira assertiva de modo a negar as imagens estereotipadas do feminino influenciadas pelos padrões de beleza e, conseqüentemente, o esclarecimento da figura feminina que canta contra a imaginação masculina à maneira de um ritual de

<sup>7</sup> Informações baseadas na loja on-line das franquias, que permite a personalização de um brinquedo à distância. Disponível em: <https://www.buildabear.com/on/demandware.store/Sites-buildabear-us-Site/default/BearBuilder-Show?step=chooseFriends>. Acesso em: 20 out. 2022.





consumo, no qual se pudesse montar um objeto-mulher de acordo com as preferências ditadas pela cultura hegemônica.

O modo indicativo do verbo poder “você não pode (*you don't get to*)” no presente declara o impedimento do interlocutor, que embora não seja identificado explicitamente nos versos iniciais, pode ser caracterizado, ao lermos, pela ativação da memória discursiva e pelas articulações da forma e do sentido. Ou seja, na letra da música, a julgar pelo imaginário que a canção contesta, inferimos tratar-se do homem como alteridade e como imagem na correlação de saber-poder, como objeto de contradiscurso, uma vez que os indivíduos do sexo masculino, como é possível afirmar com Wolf (2020), pensaram a si mesmos como árbitros da beleza e da atração sexual. Há, dessa forma, uma inversão: se antes a mulher era colocada na posição sujeito assujeitada pelo imperativo da ordem, em posição de submissão, agora, conforme a música sinaliza os indícios, é a voz feminina que dá o tom do imperativo. Recusada a passividade, vemos outra imagem de mulher, como aquela que não só questiona as imposições, como também rompe com elas e não mais se ajusta ao saber e ao desejo dos homens, subjetivando-se de outro modo, com outra linguagem e outra relação com o desejo.

Pela materialidade discursiva lemos uma ruptura tanto pela quebra da satisfação dos desejos masculinos, quanto pela contestação aos padrões corporais. A letra da canção aponta para uma imaginação feminina que pensa de outro modo as relações de gênero, para uma racionalidade que contesta padrões de feminilidade, como os apontados por Perrot (2019, p. 93), dentre os quais se destacam “os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício”. Cumpre observar, ainda, que a contestação é produzida não só pelas escolhas lexicais e seus efeitos de sentido, pois o saber-poder feminino é intensificado também na materialidade musical por meio da melodia agitada, articulação, portanto, que dá visibilidade para uma imagem de mulher que não mais se submete às imposições.

Em seguida, a composição musical especifica o que, exatamente, esse indivíduo masculino não pode decidir, conforme observamos nos versos 3 e 4. Características corporais, como tamanho dos seios e cor dos olhos, revelam um padrão estético feminino que contribui para objetificação da mulher e sua sexualização. O primeiro aspecto mencionado reflete um dos principais traços corporais que as mulheres, ao longo do tempo, procuraram modificar em si mesmas. Dentre as cirurgias plásticas realizadas, o implante de silicone nas mamas é uma das mais populares entre os sujeitos femininos. Isso reflete todo um dispositivo de beleza que determinou – com a disseminação de discursos nos mais diversos suportes materiais e com técnicas disciplinares corporais – o formato e o tamanho ideal dos seios para tornar uma mulher desejável e sensual.



Os versos seguintes dão continuidade a uma denúncia do padrão de beleza e das exigências masculinas.

Excerto 2:

<p><i>Curvy like a cursive font</i> <i>Virgin and a vixen</i> <i>That's the kind of girl he wants</i> <i>But he forgot</i> <i>This ain't Build a Bitch</i></p>	<p>Curvilínea como uma letra cursiva Virgem e uma <i>vixen</i> Esse é o tipo de garota que ele quer Mas ele esqueceu que Isso não é uma Fábrica de Vadias</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Para além de um corpo contornado e volumado em partes específicas, a escrita musical revela outras características desejáveis para as mulheres, dessa vez, em torno das atitudes e ações. O verso 2 do segundo excerto revela que “o tipo de garota que *ele* quer (*the kind of girl he wants*)” segue os moldes tradicionais e moralistas do olhar masculino e de uma conduta sexual imposta aos corpos femininos, cujo cerne é a determinação de que a mulher deve se manter pura e casta até o casamento, ou seja, virgem. A composição artística remete ao imaginário masculino no qual a manutenção da castidade confere mais valor ao sujeito feminino, produzindo a imagem de algo a ser possuído e ainda intocado, imaculado. Remanesce, neste ponto, a problemática da objetificação feminina, em que o corpo da mulher é matéria do desejo masculino e moldado para agradar ao outro e não a si mesma. Na extensão dessa, outra imagem contestada pelo pensamento feminino contemporâneo é retomada pela artista norte-americana: a difamação da mulher que mantém relações sexuais livremente, tecnologia de si permitida apenas aos homens numa sociedade patriarcal.

O substantivo “*vixen*”, em inglês, remete ao feminino de raposa (*fox*), mas na linguagem cotidiana pode assumir outros significados. O termo, na canção, considerando seu teor de denúncia dos aspectos opressores dos padrões impostos ao sexo feminino, pode referir-se a uma mulher espirituosa e que desperta o interesse por sua sensualidade e beleza. Uma *vixen*, nesses termos, seria então uma mulher atraente e sedutora que estimula o desejo carnal daqueles ao seu redor. Logo, temos uma incompatibilidade entre as características apontadas como ideais: pureza e inocência da virgindade ao lado de libidinosidade e erotismo na mesma figura feminina. Isso evidencia, porém, os papéis sociais estereotipados que qualificam a mulher de forma objetificada, como a ser usado em função do prazer sexual – de maneira restrita e regulada, de modo a atender não as suas próprias vontades, mas



as de outro. Além disso, a canção contesta uma vontade masculina marcada por discursos e práticas sexistas que designam a mulher como o único sujeito que deve estar disposto a realizar todas as solicitações de seus parceiros independentemente de suas vontades. Estabelece-se, assim, a dimensão dos servidos, os homens, e dos servidores, as mulheres – demarcação dos usos dos prazeres que a escrita de si e a voz feminina desconstruem ativamente.

Por meio do canto de si projeta-se uma crítica das construções histórico-sociais que rodeiam o cotidiano feminino em junção a um exercício positivo do poder, isto é, resistente. Ao entoar que os desejos ideais não podem e não serão atendidos, a postura de contraconduta emerge como ato enunciativo político produzindo novas visibilidades. A composição é feita de modo a passar a ideia de um diálogo direto e assertivo entre um indivíduo do sexo feminino e um do masculino, efeito de sentido que se marca no reiterado uso do pronome Ele, jogo de imagens como indício do empoderamento da mulher que, agora, toma as rédeas, por assim dizer, de seu corpo e de suas escolhas, decidindo como irá constituir-se e como deseja ser vista ou representada.

Além de cumprir o propósito mencionado, isto é, moldar corpos atraentes ao sexo masculino e seus ideais, o padrão de beleza criticado também cumpre um importante papel comercial e monetário. O florescimento – e permanência – desse modelo ideal é determinado, dentre outros fatores, por um sistema político andro-eurocêntrico que valoriza, por meio de um conjunto de saberes e práticas, traços e características brancas. Observamos essa regularidade em outra canção, *Victoria's Secret*, cujos versos selecionados demonstram a grande parcela de influência do comércio e da mídia na disseminação de saberes e práticas de imposição.

Excerto 3:

<p><i>Photoshop, itty bitty models on magazine covers</i> <i>Told me I was overweight</i> <i>I stopped eating, what a bummer</i> <i>Can't have carbs in hot girl summer</i></p>	<p>Photoshop, modelos minúsculas em capas de revistas Me falaram que eu estava acima do peso Eu parei de comer, que idiotice No verão de uma garota gostosa não pode ter carboidratos</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Na canção intitulada pelo nome da marca de lingerie e produtos de beleza estadunidense *Victoria's Secret*, a cantora faz um relato da pressão sofrida desde sua infância para se adequar ao padrão de beleza imposto ao gênero feminino. Rodeada por imagens de mulheres extremamente magras e





editadas para figurar em capas de revistas, conforme os versos acima, a voz que canta afirma como moldou a si mesma: parando de comer e seguindo uma dieta restritiva, pois estava acima do peso ou do ideal imaginado em comparação com as demais. Uma série de interdições, assim, foi autoimposta, sob a influência de um aparato discursivo extenso, veiculado sobretudo pela mídia. Como prática do cuidado de si, as restrições alimentares atuam como um mecanismo para subjetivar-se – porém, não de forma autônoma, uma vez que essa escolha não parte livremente do sujeito feminino que canta, mas é resultado da pressão que sofria para alcançar o corpo atraente: um corpo magro. Dessa forma, vemos o relato de sujeição aos ideais estéticos aos quais o sujeito feminino se via atado – e que, por extensão, atinge toda uma coletividade de mulheres.

Em tom de reminiscência de um passado próximo, o restante da composição segue um estilo testemunhal. No refrão, a voz feminina faz da hipótese de retornar no tempo a imagem de um esclarecimento, e de uma afirmação agora possível, autorizando a si mesma a parar de se preocupar e a ver o “segredo” por trás da indústria da beleza, conforme vemos no excerto a seguir.

Excerto 4:

<p><i>If I could go back and tell myself When I was younger, I'd say, "psst" I know Victoria's secret And girl, you wouldn't believe She's an old man who lives in Ohio Making money off of girls like me Cashing in on body issues Selling skin and bones with big boobs</i></p>	<p>Se eu pudesse voltar atrás e dizer a mim mesma Quando era mais jovem, eu diria, “psst” Eu sei o segredo da Victoria E garota, você não acreditaria Ela é um homem velho que mora em Ohio Fazendo dinheiro de garotas como eu Ganhando com nossos problemas corporais Vendendo pele e ossos com seios grandes</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

É visível, pela composição musical, que a voz de quem parte o relato estava numa situação de sujeição aos padrões de beleza disseminados midiática e culturalmente. O sujeito feminino imaginado na letra canta para assumir o controle de sua própria vida, não se deixando mais ser controlada pelas imposições e interdições corporais. A onomatopeia empregada no segundo verso (psst) representa o ato de silenciar, de interditar a imposição a si mesma regulada pelos ideais de beleza que atravessavam o corpo daquela que canta. Em associação ao excerto 3, esses versos confirmam que a voz que canta reconhece o erro que cometeu em sua inocência juvenil, se deixando influenciar pelo que via e ouvia, por meio de uma relação de saber, por um reconhecimento dos jogos de linguagem e correlações de





força que produziram historicamente uma ditadura do belo feminino – isto é, as construções histórias e sociais da mulher perfeita – assim como fazem muitas de suas congêneres. Nesse sentido, seu canto, que não permanece privado – mas, ao contrário, é lançado ao mundo como hit do gênero pop-rock – é um alerta para aqueles que ouvem, especialmente outras mulheres.

Vemos, então, uma escrita – posteriormente cantada – que revela um alerta. Ao contrário do que fazia ao se sujeitar aos processos de construção corporal ideal, o ethos feminino agora passa, no seu canto de si, a praticar a parresía ou o dizer que enfrenta a verdade. Dizer verdadeiro, no sentido de parresía, voz aberta às formas do antagonismo e do embate, ideia que hoje deve ser atualizada com base no que teorizou Foucault (2011, p. 12) ao dizer que “[...] para que haja parresía é preciso que, dizendo a verdade, se abra, se instaure e se enfrente o risco de ferir o outro, de irritá-lo, de deixá-lo com raiva e de suscitar de sua parte algumas condutas que podem ir até a mais extrema violência”.

O dizer no risco da violência, de que nos fala Foucault (2011) ao remeter aos antigos, deve ser uma forma discursiva atualizada diante dos problemas que são os nossos, e no que aqui cabe, a parresía consiste no dizer franco e verdadeiro mesmo em face a consequências negativas – como provocar raiva ou irritação, conforme mencionado pelo filósofo francês. Ao entoar o segredo da *Victoria's Secret*, ou seja, da companhia que vende produtos para mulheres – com ênfase em peças do vestuário íntimo, isto é, lingerie – e promovia<sup>8</sup> desfiles com modelos extremamente magras, a cantora põe em uma imagem artística uma verdade que pode causar descontentamento àqueles que estão por trás da indústria da beleza e que ganham financeiramente com seus efeitos. Que verdade seria essa? Semelhante a *Build a Bitch*, canção que se encontra na constelação de enunciados (FOUCAULT, 2008a) da formação discursiva de onde irrompem as composições musicais, a cantora, parresiasticamente, em um tom assertivo e direto, lança luz sobre o segredo:

Excerto 5:

<i>I know Victoria's secret</i> <i>She was made up by a dude</i>	Eu sei o segredo da Victoria Ela foi feita por um cara
---------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------

<sup>8</sup> Com as recentes problematizações sobre beleza e o preconceito, a marca, que promovia anualmente desfiles para exibir suas peças vestidas pelas *angels* (como eram chamadas as modelos da empresa, que seguiam um rígido padrão corporal de magreza e estatura) cancelou os eventos após ser acusada de transfobia e gordofobia ao recusar diversificar suas passarelas e contratar modelos com corpos de tamanhos e formas diferentes.





Camuflada por um nome feminino, a marca que comercializa produtos direcionados a mulheres foi, na verdade, fundada e dirigida por um homem que, não só se aproveitou do padrão de beleza feminino, mas reproduziu-o ao criar peças para corpos magros e com seios grandes, conforme citado na canção. Isso demonstra como, de fato, a mulher perfeita e todas as outras imagens estereotipadas que dela resultam, é uma construção – masculina –, manipulada para ser aspirada pelas mulheres. Mas essa prática, que na canção irrompe como uma denúncia dos aspectos machistas e sexistas ainda presentes em nossa sociedade, não se limita apenas a empresa mencionada na materialidade. Em vez disso, a composição musical lança luz sobre a indústria midiática como um todo, que se beneficia da perpetuação do padrão de beleza feminino que, vale ressaltar, é montado – tanto por vontades masculinas quanto por programas e softwares de edição que transformam e adulteram as imagens de mulheres – e, portanto, inalcançável.

Ao propagar imagens de mulheres magras, esbeltas e com traços perfeitos – manipulados digitalmente – a mídia institui um ideal a ser alcançado por meio de práticas e aquisições. Isso, por sua vez, acarreta a um aumento na busca por modificações corporais por parte dos sujeitos femininos, aqueles que, para fazerem parte da ordem do discurso e não serem excluídos (FOUCAULT, 2014), se esforçam para enquadrar-se, curvando-se aos enlaces da indústria de beleza, por meio de produtos e procedimentos. Problemas físicos e psicológicos são desencadeados ao passo que instituições voltadas para a estética aumentam seu lucro, vendendo mais produtos, dietas e rendendo mais procedimentos cirúrgicos de caráter eletivo, isto é, estéticos. E a busca jamais se encerra: quanto mais as mulheres modificam a si mesmas, mais elas são incentivadas a continuar buscando aperfeiçoar-se, muitas vezes até mesmo sob a premissa do “amor próprio” – um cuidado de si cooptado pelos interesses capitalistas e que deturpa a visão feminina sobre si mesma – influenciando-as a enxergar seu desejo de mudar como advindo de si próprias e sua liberdade de escolha quando, na realidade, estão sendo manipuladas pelo dispositivo da beleza ideal, seus discursos e práticas.

Dessa forma, ao tratar dessas questões, problematizando sob uma postura crítica por meio da música, as mulheres, cantando a si mesmas, tornam-se protagonistas de sua própria imagem constituída, transgredindo os moldes corporais destinado a elas e produzindo uma descontinuidade de saber e de poder cada vez mais necessária. De maneira desobediente, essas mulheres usam sua voz e seu protagonismo para convidar suas congêneres a fazer o mesmo, isto é, a examinar criticamente a si mesmas e o modo como são, a indagar a si mesmas como elas chegaram a ser como são, porquê são dessa maneira e, de posse dessas reflexões, desenvolver práticas de liberdade e governar a si mesmas de maneira resistente, numa contraposição aos contínuos saberes e práticas de sujeição. Imaginando a



si mesmas, as mulheres instituem uma outra visão de sociedade e uma descontinuidade das formas de imaginação reguladas pelo modo de pensar patriarcal e hegemônico.

#### 4 CONCLUSÃO

Nas composições musicais analisadas, concluímos, ressoa uma prática de resistência ao modo de subjetivação feminina que está no âmago de um imaginário social alimentado pela indústria midiática e cultural. Ao imaginar rupturas, as cantoras de *Build a Bitch* e *Victoria's Secret* fazem uma denúncia das formas históricas de opressão corporal feminina, regada a estereótipos de feminilidade – que incluem, ao mesmo tempo, a pureza e a sensualidade. Suas vozes empoderadas por um modo de pensar feminino crítico são um convite a reflexão para as demais mulheres e, ao mesmo tempo, um alerta às formas e imagens historicamente estabelecidas em torno do sujeito feminino que, conforme destacado, foram produzidas e reproduzidas segundo a vontade daqueles que tem o monopólio da indústria: os homens.

Diante da continuidade de saberes androcêntricos que se manifestam com a reprodução constante ao longo dos séculos, as duas canções representam a possibilidade de uma transgressão possível pelas formas do pensamento feminino. Ao mesmo tempo que fazem um relato, as canções de autoria feminina selecionadas para este estudo assumem um aspecto político resistente por se opor e assumir uma postura contrária àquela estabelecida pelos moldes ideais. As imagens de um canto de si feminino no contexto de uma cultura marcadamente hegemônica e imperialista apontam uma descontinuidade histórica e discursiva, fazem parte da subversão dos padrões que atravessam a conduta feminina e tornam visível um pensamento diferente sobre a subjetividade feminina.

Reinventar o pensamento e as imagens do feminino: eis o convite estético e político feito pelas duas canções analisadas neste trabalho.

#### REFERÊNCIAS

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BUTLER, J. **A vida psíquica do poder**. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.





DREYFUS, H; RABINOW, P. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica.** Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, M. **Ditos & escritos, v. 5.** Ética, sexualidade, política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, M. Isto não é um cachimbo. *In:* FOUCAULT, M. **Ditos & escritos, vol. 3;** Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 247-263.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas.** Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a.

FOUCAULT, M. **Ditos & escritos, vol. 2;** Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

FOUCAULT, M. **A Coragem da Verdade:** o governo de si e dos outros II. Curso no Collège de France (1983-1984). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1:** A vontade de saber. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem.** Tradução de Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ORLANDI, E. P. **Discurso e texto.** Campinas: Pontes, 2008.

ORLANDI, E. P. **A interpretação.** Campinas: Pontes Editores, 2020.

MILLS, C. W. **A imaginação sociológica.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

MOUFFE, C. **Sobre o político.** Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

PERROT, M. **Minha história das mulheres.** Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2019.

PIOVEZANI, C. **A voz do povo:** uma longa história de discriminações. Petrópolis: Vozes, 2020.

PRATA, V. Subjetividade e verdade: a escrita de si nas cartas de Sêneca a Lucílio à luz de Foucault. **Policromias** – Revista do Discurso, Imagem e Som, v. 7, n. 1, p. 321-345, jan.-abr. 2022.





RAGO, M. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antonio Cheline, José Paulo Paes e Isodoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

WEBER, M. **Escritos políticos**. Tradução de Regis Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

WOLF, N. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Weldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

*Artigo recebido em: 15/11/2022*

*Artigo aprovado em: 14/12/2022*

*Artigo publicado em: 29/12/2022*

#### COMO CITAR

REBOUÇAS, M. A.; TAVARES, E. F. She was made up by a dude: discurso, imaginação e racionalidade feminina. **Diálogo das Letras**, Pau dos Ferros, v. 11, p. 1-20, e02223, 2022.

