



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO – UFRPE
UNIDADE ACADÊMICA DE SERRA TALHADA – UAST
LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

CÁSSIA KLÉBIA APARECIDA MELO SILVA LINO

**“TRISTE, LOUCA OU MÁ”: DISCURSOS PATOLOGIZANTES SOBRE A
MULHER SOB UM PRISMA DIALÓGICO**

Serra Talhada–PE

2026

CÁSSIA KLÉBIA APARECIDA MELO SILVA LINO

**“TRISTE, LOUCA OU MÁ”: DISCURSOS PATOLOGIZANTES SOBRE A
MULHER SOB UM PRISMA DIALÓGICO**

Trabalho de Conclusão de Curso realizado como requisito parcial para a conclusão do curso de licenciatura plena em letras, apresentada à banca examinadora da Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE.

Orientadora: Prof.^a Dra. Bruna Lopes Fernandes.

Serra Talhada–PE

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Bibliotecário(a): Danilo Trindade Barbosa – CRB-4 002285/O

L735t Lino, Cássia Klébica Aparecida Melo Silva.
Triste, Louca ou Má: discursos patologizantes
sobre a mulher sob um prisma dialógico / Cássia
Klébica Aparecida Melo Silva Lino. – Serra Talhada,
2026.
81 f.

Orientador(a): Bruna Lopes Fernandes.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) –
Universidade Federal Rural de Pernambuco,
Unidade Acadêmica Serra Talhada - UAST,
Licenciatura em Letras, Serra Talhada, BR-PE, 2026.

Inclui referências.

1. Análise dialógica do discurso. 2. Vídeos
musicais. 3. Mulheres. 4. Relações de gênero 5.
Medicalização. I. Fernandes, Bruna Lopes, orient. II.
Título

CDD 410

Cássia Klébia Aparecida Melo Silva Lino

**“TRISTE, LOUCA OU MÁ”: DISCURSOS PATOLOGIZANTES SOBRE A
MULHER SOB UM PRISMA DIALÓGICO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Letras da Unidade Acadêmica de Serra
Talhada, da Universidade Federal Rural de
Pernambuco, como requisito parcial para a
obtenção do título de licenciada em Letras.

Aprovado em: 28/05/2026

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Bruna Lopes Fernandes (Orientadora)
Unidade Acadêmica de Serra Talhada
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Profa. Dra. Larissa de Pinho Cavalcanti
Unidade Acadêmica de Serra Talhada
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Profa. Dra. Lílian Noemia Torres de Melo Guimarães
Unidade Acadêmica de Serra Talhada
Universidade Federal Rural de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu Pai Celestial, por me sustentar ao longo da vida e deste percurso, permitindo-me aprender a cada dia. Por conceder a força e paz necessárias para seguir, fortalecendo-me com sua infinita graça.

À Nossa Senhora Aparecida, minha protetora, a quem carrego em meu nome, e em quem reconheço tanto amor e proteção. Sempre presente em minha caminhada, intercedendo por mim e oferecendo seu consolo maternal. Em minhas preces, encontrei escuta, e, nos momentos de medo e ansiedade, sua presença me trouxe paz e serenidade, acompanhando-me de forma inabalável.

À minha família, pelo apoio constante, incentivo e pela presença ao longo de toda a minha trajetória acadêmica. Em especial à minha mãe, Eunice, por ser meu porto seguro em todos os momentos, pelo amor incondicional, pela compreensão e por sempre acreditar em mim, mesmo quando eu duvidei. Por nunca me deixar desistir e por sempre me incentivar a correr atrás dos meus objetivos com coragem, fé e dignidade.

À minha madrinha de batismo, Joana, pelo amor e pela presença constantes. Mais que uma madrinha, é uma segunda mãe, sempre ao meu lado para apoiar, acolher e cuidar.

À minha orientadora, Bruna, por me acolher com tanto carinho e entusiasmo e por segurar minha mão para que, juntas, pudéssemos desenvolver este trabalho. Agradeço pela paciência, pelo olhar sempre atento e pela sabedoria partilhada. Cada conselho, cada correção e cada incentivo contribuíram imensamente para que este resultado fosse alcançado. És incrível. Terei seu trabalho e dedicação como grandes inspirações ao longo da minha trajetória.

À Ivani, pela partilha de diálogos sempre marcados pelo cuidado, sensibilidade e respeito. Por estar presente em cada momento, acolhendo minhas inquietações e tornando essa caminhada e a vida mais leves.

Às minhas amigas e colegas de curso, Beatriz Barbosa, Ana Paula e Ilana, parceiras de tantas conquistas e apoio em tantos momentos de dúvida. Agradeço pela amizade, pela parceria e pelos aprendizados, que foram e continuam sendo fundamentais.

Às amigas e amigos da minha cidade, que enriquecem minha vida há anos. Em especial, Beatriz Almeida, Kelly, Tássia e Jane, que estiveram presentes de diferentes formas ao longo dessa trajetória, sempre oferecendo uma amizade genuína e contribuindo para que eu chegasse até aqui.

Aos professores que fizeram parte desta jornada acadêmica, expresso meu agradecimento. Cada um contribuiu com seu conhecimento, sua experiência e visão, sendo essenciais para o meu crescimento pessoal e profissional.

Por fim, a todos que, de alguma forma, contribuíram para que esta etapa tão importante da minha vida se concretizasse, deixo meus mais sinceros agradecimentos.

RESUMO

As representações do feminino, historicamente, têm sido atravessadas por discursos que associam a mulher à fragilidade, ao desvio e à inadequação, sobretudo por meio de processos de patologização sustentados em diferentes campos do saber, como a medicina, a religião, a ciência e a mídia. Tais discursos, longe de se restringirem a contextos históricos específicos, seguem em circulação e são reatualizados em produções culturais contemporâneas, nas quais se observam deslocamentos e tensionamentos de sentidos. Nesse cenário, os videoclipes configuram-se como objetos relevantes de análise por articularem elementos verbais, vocais e visuais na construção discursiva do social. À vista disso, o presente trabalho tem como objetivo identificar e analisar os posicionamentos sociais relacionados à patologização da mulher materializados no videoclipe da canção “Triste, Louca ou Má”, da banda Francisco, *el Hombre*, bem como compreender as materialidades discursivas que constituem esses posicionamentos. O *corpus* da pesquisa é composto por *frames* extraídos do referido videoclipe, selecionados a partir de sua relevância para os objetivos propostos e para a observação do funcionamento discursivo dos sentidos mobilizados. A pesquisa é de caráter qualitativo e fundamenta-se teórico-metodologicamente na Análise Dialógica do Discurso (ADD), ancorada nas obras de Bakhtin e de seu Círculo, articulada a estudos que discutem a construção histórica da patologização da mulher em diferentes campos sociais. O percurso metodológico orienta-se pelas etapas de descrição, análise e interpretação do objeto, considerando a articulação entre os elementos verbo-voco-visuais do videoclipe. A análise organiza-se em torno de categorias como tristeza, loucura e maldade, possibilitando observar como discursos sobre o feminino são acionados, tensionados e reatualizados através do material analisado. Os resultados indicam que as materialidades verbo-voco-visuais do videoclipe colocam em tensão discursos historicamente vinculados à melancolia, à histeria e ao desvio moral feminino, evidenciando movimentos de discordância em relação a essas formas de patologização atribuídas às mulheres.

Palavras-chave: Análise Dialógica do Discurso; Videoclipe; Mulher; Discursos Patologizantes.

ABSTRACT

Historically, representations of femininity have been permeated by discourses that associate women with fragility, deviation, and inadequacy, especially through processes of pathologization sustained across different fields of knowledge, such as medicine, religion, science, and the media. Such discourses, far from being restricted to specific historical contexts, continue to circulate and are reactivated in contemporary cultural productions, in which shifts and tensions of meaning can be observed. In this scenario, music videos emerge as relevant objects of analysis, as they articulate verbal, vocal, and visual elements in the discursive construction of the social. In view of this, the present study aims to identify and analyze social positions related to the pathologization of women as materialized in the music video of the song "*Triste, Louca ou Má*" by the band Francisco, el Hombre, as well as to understand the discursive materialities that constitute these positions. The research corpus consists of frames extracted from the aforementioned music video, selected based on their relevance to the proposed objectives and to the observation of the discursive functioning of the meanings mobilized. The study is qualitative in nature and is theoretically and methodologically grounded in Dialogic Discourse Analysis (DDA), based on the work of Bakhtin and the Circle, articulated with studies that discuss the historical construction of the pathologization of women in different social fields. The methodological path is guided by the stages of description, analysis, and interpretation of the object, considering the articulation between the verbo-voco-visual elements of the music video. The analysis is organized around categories such as sadness, madness, and wickedness, making it possible to observe how discourses about femininity are activated, tensioned, and reactivated through the analyzed material. The results indicate that the verbo-voco-visual materialities of the music video places in tension discourses historically linked to melancholy, hysteria, and female moral deviance, evidencing movements of disagreement with these forms of pathologization attributed to women.

Keywords: Dialogic Discourse Analysis; Music video; Woman; Pathologizing discourses.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: REPRESENTAÇÃO DA EXECUÇÃO DE UMA MULHER ACUSADA DE BRUXARIA.....	25
FIGURA 2: DR. CHARCOT DEMONSTRANDO UM CASO DE HISTERIA NA SALPÊTRIÈRE.....	26
FIGURA 3: ENSAIO FOTOGRÁFICO SOBRE HISTERIA FEMININA.....	27
FIGURA 4: REPRESENTAÇÕES FOTOGRÁFICAS DA HISTERIA FEMININA.....	27
FIGURA 5: REPRESENTAÇÕES DA MELANCOLIA FEMININA NAS PINTURAS DE VILHELM HAMMERSHØI.....	29
FIGURA 6: CAPA DA EDIÇÃO 2417 DA REVISTA ISTOÉ.....	32
FIGURA 7: MULHER NO QUARTO EM ESTADO DE RECOLHIMENTO: TRISTEZA/MELANCOLIA (0:13)	42
FIGURA 8: REPRESENTAÇÃO DA MELANCOLIA FEMININA NA OBRA INTERIOR, DE VILHELM HAMMERSHØI.....	43
FIGURA 9: MULHER SENTADA NA SALA EM SITUAÇÃO DE ROTINA: TRISTEZA/MELANCOLIA (0:37)	46
FIGURA 10: MULHER NO BANHEIRO PRATICANDO O AUTOCUIDADO: TRISTEZA/MELANCOLIA (0:56)	48
FIGURA 11: MULHER PRÓXIMA DO ESPELHO EM GESTO INICIAL DE RUPTURA: LOUCURA/HISTERIA (1:05).....	52
FIGURA 12: MULHER EM MOVIMENTO EXPRESSIVO NO QUARTO: LOUCURA/HISTERIA (1:10)	54
FIGURA 13: DR. CHARCOT DEMONSTRANDO UM CASO DE HISTERIA NA SALPÊTRIÈRE (REAPRESENTAÇÃO)	55
FIGURA 14: MULHER EM SEQUÊNCIA DE MOVIMENTOS CORPORAIS NO QUARTO (1:24; 1:27)	57

FIGURA 15: DESLOCAMENTO ENTRE AMBIENTES EM GESTOS DE RUPTURA: LOUCURA/HISTERIA (1:35; 1:39; 1:43)	60
FIGURA 16: MULHERES DANÇANDO JUNTAS NO <i>HALL</i> DA CASA: MALDADE/PERVERSIDADE (2:27; 2:31; 2:36).....	63
FIGURA 17: PASSAGEM DO <i>HALL</i> AO ESCRITÓRIO DA CASA: MALDADE/PERVERSIDADE (2:37; 2:40; 2:46; 2:49).....	66
FIGURA 18: REPRESENTAÇÃO DA EXECUÇÃO DE UMA MULHER ACUSADA DE BRUXARIA (REAPRESENTAÇÃO)	69
FIGURA 19: MOMENTO DE AFIRMAÇÃO DE SI NO ESCRITÓRIO: MALDADE/PERVERSIDADE (2:51; 3:02).....	70
FIGURA 20: MULHERES JUNTAS EM MOVIMENTOS DE AFIRMAÇÃO DE AUTONOMIA E DOMÍNIO DO PRÓPRIO CORPO (3:22; 3:51; 4:05).....	73

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. CONSIDERAÇÕES SOBRE AANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO	14
3. DISCURSOS PATOLOGIZANTES DO SUJEITO FEMININO	23
4. PROCEDIMENTOS DE SELEÇÃO DO <i>CORPUS</i> E DA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO.....	35
5. RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE O VÍDEOCLIFE “TRISTE, LOUCA OU MÁ” E OS DISCURSOS PATOLOGIZANTES SOBRE A MULHER.....	39
5.1 Contextualização da banda Francisco, <i>el hombre</i> e do videoclipe da canção “Triste, Louca ou Má”.....	39
5.2 Triste.....	41
5.3 Louca.....	51
5.4 Má.....	63
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS.....	80

1. INTRODUÇÃO

Ao longo da história, diferentes discursos contribuíram para a construção de distintos posicionamentos sociais e expectativas sobre o que significa ser mulher. Nesse processo, comportamentos, emoções e modos de existir femininos foram interpretados não como formas legítimas de existir no mundo social, mas como sinais de desvio, excesso ou inadequação. Tristeza, insubmissão, silêncio, raiva ou recusa a determinados papéis sociais passaram a ser lidos como indícios de fragilidade moral, desordem psíquica ou anormalidade, dando origem a processos de patologização que atravessam a religião, a ciência, a medicina, a mídia e a cultura. Esses processos podem ser constantemente reiterados, tensionados ou ressignificados ao longo do tempo, em diálogo com diferentes contextos históricos, sociais e culturais.

Sob essa perspectiva, compreender a patologização do feminino implica reconhecer que tais classificações não são naturais nem universais, mas discursivas. Elas se materializam no tempo e espaço em enunciados que carregam valores, ideologias e relações de poder, funcionando como mecanismos de controle sobre os corpos e comportamentos das mulheres. Ao mesmo tempo, esses discursos podem ser tensionados por movimentos de resistência que buscam questionar e reconfigurar tais sentidos, evidenciando a linguagem como um espaço em que diferentes posições sociais se colocam, se cruzam e se transformam ao longo do tempo.

Na contemporaneidade, tais discursos circulam por diversos meios, dentre esses, em produções artísticas e midiáticas, especialmente aquelas que articulam múltiplas materialidades. A visualidade, em articulação com a palavra e o som, tem assumido um lugar significativo na construção e na atualização de sentidos sociais, permitindo observar como determinadas representações são reafirmadas ou tensionadas. Nesse contexto, os videocliques se apresentam como objetos relevantes de investigação, por reunirem elementos verbo-voco- visuais que dialogam com discursos sócio-histórico-culturalmente construídos.

É a partir dessa compreensão que este trabalho se volta para o videoclipe da canção “Triste, Louca ou Má”, da banda Francisco, *el Hombre*, lançado em 2016. A obra – que aborda, de forma crítica, modos recorrentes de qualificar e enquadrar o feminino, colocando em evidência rótulos sócio-histórico-culturalmente atribuídos às mulheres – ganhou ampla visibilidade no país após ter sido cantada durante o programa Big Brother

Brasil em 2021. Embora a canção já tenha sido analisada em diferentes estudos, o videoclipe, enquanto enunciado verbo-voco-visual, ainda é pouco explorado sob a perspectiva da Análise Dialógica do Discurso (ADD), especialmente no que se refere à forma como mobiliza imagens, gestos, enquadramentos e performances na construção de sentidos sobre a mulher.

Para a análise do objeto, adota-se como fundamentação teórico-metodológica a Análise Dialógica do Discurso, ancorada nos estudos de Bakhtin e do Círculo. Essa perspectiva compreende a linguagem como prática social, histórica, cultural e ideológica e o discurso como um acontecimento situado, atravessado por múltiplas vozes e valores. Nesse sentido, o videoclipe é concebido como um enunciado concreto que responde a discursos anteriores sobre o feminino e, ao mesmo tempo, antecipa novos posicionamentos. Para a leitura do objeto, mobilizam-se de forma articulada os conceitos de “sujeito”, “enunciado concreto”, “ideologia”, “signo semiótico-ideológico”, “extraverbal” e “relações dialógicas”, considerando-se as condições de produção, circulação e recepção do enunciado analisado.

Diante disso, o objetivo geral desta pesquisa é identificar os posicionamentos sociais em relação às patologizações da mulher presentes no videoclipe da canção “Triste, Louca ou Má”, bem como compreender as materialidades discursivas que constituem esses posicionamentos.

Do ponto de vista metodológico, trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa, orientada pela perspectiva dialógica de descrição, análise e interpretação. O *corpus* é composto por *frames* extraídos do videoclipe, selecionados a partir de sua relevância para os objetivos do estudo, possibilitando a observação da articulação entre elementos visuais, sonoros e verbais na construção dos sentidos. No que se refere aos resultados, a análise indica que o videoclipe coloca em tensão discursos historicamente vinculados à melancolia, à histeria e ao desvio moral feminino, evidenciando um posicionamento de discordância em relação a essas formas de patologização atribuídas às mulheres.

Este trabalho está organizado em quatro seções. Na primeira, intitulada de “Considerações sobre a análise dialógica do discurso”, apresentam-se as reflexões teóricas sobre a ADD, situando seus principais conceitos e contribuições para a análise do objeto. Na sequência, a seção “Discursos patologizantes do sujeito feminino” discute o percurso histórico das construções patologizantes direcionadas à mulher, evidenciando como se consolidaram socialmente e como foram atravessadas por relações de poder e resistência. A terceira seção, “Procedimentos de seleção do *corpus* e da análise dialógica do discurso”,

explicita os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa. A quarta seção, nomeada de “Relações dialógicas entre o videoclipe ‘Triste, Louca ou Má’ e os discursos patologizantes sobre a mulher”, dedica-se à análise dialógica do videoclipe da canção “Triste, Louca ou Má”, em que se descrevem, analisam e interpretam as materialidades verbo-voco-visuais da obra à luz dos discursos que patologizaram a mulher. Ao final, apresentam-se as considerações finais e as referências.

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO

Esta seção tem como objetivo apresentar a Análise Dialógica do Discurso (ADD) e situá-la dentro do contexto teórico que dá suporte a esta pesquisa. Para isso, discorreremos sobre os pilares que sustentam essa abordagem, mostrando como a partir desse prisma podemos compreender a linguagem como uma prática social atravessada por ideologias, valores e relações históricas. Nessa perspectiva, a análise dialógica não se limita a estudar a língua de forma isolada, pois considera a interação entre discursos, as vozes que se cruzam e os sentidos que surgem dessas relações, considerando o papel ativo e situado dos sujeitos envolvidos no processo comunicativo.

A Análise Dialógica do Discurso tem suas raízes nos estudos de Mikhail Bakhtin e no Círculo de Bakhtin, que incluía pensadores como Volóchinov e Medvedev. Este grupo de estudiosos desenvolveu reflexões sobre a linguagem que vão além da dicotomia entre análise puramente linguística e sociológica, nos oferecendo uma perspectiva que pode ser entendida como uma filosofia da linguagem. Como apontam Anderson Silva e Elizangela Costa¹ (2017, p.177):

A Análise Dialógica do Discurso – ADD, fundada nos escritos do filósofo russo Mikhail Bakhtin e seu Círculo (V. Volochinov e P. Medvedev), reúne um complexo conjunto de pensamentos e ideias a respeito do funcionamento da linguagem que, pela diversidade de temas e conceitos discutidos, não pode ser considerada nem como uma análise puramente linguística, nem puramente sociológica, mas como uma filosofia da linguagem.

Nessa perspectiva, toda comunicação é atravessada por múltiplas vozes e ideologias, o que amplia o conceito de diálogo para além da interação face a face. O diálogo passa a ser entendido como “toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (Mikhail Bakhtin; Valentin Volóchinov, 2006, p. 125), configurando-se como princípio constitutivo da linguagem. Desse modo, o discurso é tomado como uma prática social viva, inseparável das condições históricas, culturais e ideológicas em que se produz

No Brasil, a recepção da Análise Dialógica do Discurso ocorreu de forma gradual, marcada por desafios políticos e culturais, especialmente durante o período da ditadura militar, quando obras estrangeiras foram censuradas ou restritas. Pesquisadores como Bóris Schnaiderman, José Guilherme Merquior e, posteriormente, Beth Brait e Cristóvão Tezza

¹ Adota-se o uso de nome e sobrenome dos (as) autores (as) como estratégia de maior visibilização da produção intelectual feminina.

desempenharam um papel importante na divulgação e consolidação dos estudos bakhtinianos, possibilitando que a abordagem dialógica se consolidasse como alternativa aos modelos estruturalistas predominantes.

A partir dos anos 1980, com a tradução da obra “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, a ADD ganhou espaço acadêmico, articulando linguística, filosofia da linguagem, semiótica e teoria literária, e influenciando práticas pedagógicas e pesquisas em diversas áreas. Essa trajetória evidencia que, ao estudar o discurso, é fundamental entender não apenas sua materialidade (verbal, imagética, verbo-visual etc.), mas também as vozes sociais, ideologias e experiências que atravessam cada enunciado, abrindo caminho para se pensar os pilares centrais da ADD, como o sujeito, o enunciado concreto e os demais elementos constitutivos da linguagem.

Bárbara Melissa Santana (2016, p. 4) afirma que “o sujeito se constrói sobre um emaranhado de vozes disposto dialogicamente”, evidenciando seu caráter heterogêneo, constituído por vozes que coexistem em tensão. Uma mulher que é mãe, filha, estudante e profissional, por exemplo, ocupa diferentes papéis, cada um atravessado por discursos e expectativas que configuram sua identidade. Esse sujeito, entretanto, não absorve tais discursos de forma passiva: ele os interpreta e refrata a partir de suas experiências, processo em que se manifesta o dialogismo, nas relações que cada voz estabelece com outras já ditas ou ainda por dizer.

Na Análise Dialógica do Discurso, o sujeito se materializa por meio enunciados (uma conversa, uma monografia, uma pintura, uma fotografia, um videoclipe, para citar alguns possíveis exemplos), sendo compreendido como sujeito discursivo, isto é, não a pessoa em sua totalidade, mas aquilo que se enuncia em uma situação específica. Se um homem afirma: “Eu não sou machista, mas acho que mulheres deveriam se vestir com mais cuidado”, analisa-se o discurso que se materializa nesse enunciado, revelando um machismo que atravessa a fala independentemente da consciência de quem está enunciando. Cada enunciado é internamente dialogizado, carregando várias vozes, tradições, crenças e discursos sociais. Mesmo em enunciados de tom autoritário, a fala traz marcas de múltiplas posições sociais e históricas, evidenciando a natureza complexa e dialógica do discurso.

Além disso, o sujeito também nunca está acabado: ele se forma e se transforma em cada contato com novos discursos. Bárbara Santana (2016, p. 5) lembra que “o sujeito dialogicamente molda-se de acordo com cada elemento que o contorna”. É como uma colcha de retalhos que nunca se fecha: cada pedaço é um discurso, uma vivência, uma voz que se soma

às outras. Machado de Assis, por exemplo, continua sendo reinterpretado séculos depois, suas obras adquirindo novos sentidos, o que mostra como o sujeito, mesmo após a morte, segue aberto ao diálogo ao longo do tempo. Essa abertura se relaciona diretamente ao dialogismo: os sentidos se constroem socialmente, e nenhum enunciado concreto surge isolado; ele é sempre produto das relações dialógicas entre vozes passadas, presentes e futuras.

De maneira semelhante, esse caráter aberto se articula ao fato de o sujeito ser, ao mesmo tempo, social e singular. Dois indivíduos podem viver a mesma situação de discriminação e reagir de formas diferentes porque cada um traz sua história particular. Isso mostra que, embora as ideologias e discursos coletivos nos moldem, cada sujeito responde de maneira própria. Bárbara Santana (2016, p. 4) sintetiza: “o sujeito, ainda que se defina a partir dos outros, ao mesmo tempo os define”. Ele se constitui nas relações, mas também as modifica. O dialogismo reforça essa ideia ao evidenciar que os discursos que atravessam cada sujeito não estão uniformizados; eles coexistem de modo a produzir diferentes sentidos, resultantes da interação entre múltiplas vozes e perspectivas.

Em continuidade, o sujeito é igualmente situado. Como diz Bárbara Santana (2016, p. 4), “o sujeito é situado, pois sempre está em um lugar social e cultural que o coloca em diálogo com seus outros”. Desse modo, todo dizer se produz atravessado pelo contexto em que se insere. Discursos sobre o que é ser mulher fazem sentido dentro de determinados horizontes culturais, sociais e históricos, e não fora deles. O dialogismo reforça a dimensão histórica do enunciado concreto, pois cada fala ou signo se insere em tradições, costumes e discursos anteriores, com os quais dialoga e a partir dos quais se articulam diferentes perspectivas.

Ainda, o sujeito é relacional e dinâmico. Relacional por se constituir em diálogo com outros sujeitos e discursos. Dinâmico porque está sempre em movimento, aberto a transformações graduais e ajustes de sentido. É nesse processo de interação com o mundo que o sujeito se revela, o qual se dá sempre em um enunciado concreto, que, por sua vez, é atravessado pelas forças centrípetas e centrífugas² descritas por Bakhtin. O sentido se constrói nesse espaço de multiplicidade, onde tradições e interpretações se encontram, evidenciando a natureza dialógica da linguagem e de sua dimensão social.

Nesse contexto, o enunciado concreto é o lugar onde o sujeito se torna visível. Não se trata de um conjunto de palavras que seguem regras da língua, mas de uma “ação social” carregada de sentido. Ele é sempre situado, único e irrepetível, porque traz as marcas de quem

² Forças opostas que atuam simultaneamente na linguagem. As forças centrípetas relacionam-se à centralização e à unificação dos sentidos, enquanto as forças centrífugas operam na descentralização e na dispersão das vozes.

fala, de quem ouve, do tempo, do espaço e do contexto em que circula. Cada enunciado é resposta a outros discursos e, simultaneamente, antecipa possíveis relações. Beth Brait e Rosineide Melo (2005, p. 63) destacam que:

O enunciado, nessa perspectiva, é concebido como unidade de comunicação, como unidade de significação, necessariamente contextualizado. Uma mesma frase realiza-se em um número infinito de enunciados, uma vez que esses são únicos, dentro de situações e contextos específicos, o que significa que a “frase” ganhará sentido diferente nessas diferentes realizações “enunciativas”.

Quando uma mulher diz: “Não quero ser mãe”, por exemplo, sua fala se insere em uma cadeia de discursos que, historicamente, associaram a identidade feminina à maternidade e, ao mesmo tempo, projeta possíveis respostas, como apoio, crítica ou reflexão. O enunciado, portanto, é responsivo e antecipatório. Como já discutido, todo enunciado carrega marcas de outras vozes, articulando-se a uma rede mais ampla de significados, funcionando como um “nó” em um fluxo dialógico contínuo.

É nesse contexto que o conceito de extraverbal/extralinguístico surge, mostrando que o enunciado nunca se reduz às palavras ditas; ele se constitui também pelo não dito, pelo que é pressuposto e partilhado entre falante e ouvinte. Para compreender uma fala, não basta olhar para a estrutura linguística, é preciso considerar o contexto social e ideológico que a sustenta, uma vez que a palavra só ganha sentido quando se articula ao contexto compartilhado entre os interlocutores, que se manifesta na própria estrutura do enunciado.

Essa perspectiva se apoia em três dimensões principais: o espaço material compartilhado, os saberes que circulam entre os participantes e as valorações sociais que orientam a interpretação. No caso do discurso sobre o feminino, quando se diz que uma mulher é “boa esposa”, não está apenas descrevendo uma qualidade. Essa expressão só é compreensível porque carrega pressupostos sociais como fidelidade, dedicação ao lar e obediência ao marido. Esses elementos não se explicitam nas palavras, mas se manifestam nos subentendidos que sustentam a enunciação.

A enunciação, nesse sentido, pode ser comparada a um entimema³: assim como na lógica uma premissa fica subentendida, também no discurso as palavras se completam pelo que já é reconhecido socialmente. Termos como “mulher de família”, por exemplo, só fazem sentido porque todos compartilham a premissa implícita de que o comportamento feminino deve ser recatado e doméstico. O extraverbal atua como uma ponte entre o dito e o não dito, articulando

³ Tipo de silogismo incompleto ou retórico, no qual uma das premissas ou a conclusão é omitida por ser considerada óbvia, exigindo que o público a subentenda.

essas premissas subentendidas e permitindo que o sentido pleno do enunciado seja recuperado por aqueles que partilham do mesmo contexto histórico, cultural e social.

Além disso, toda enunciação envolve três polos: quem fala, quem escuta e o objeto do discurso. Quando se discute o que é ou não uma “verdadeira mulher”, a figura feminina ocupa esse lugar de protagonista, em torno do qual circulam diferentes vozes e valorações. O extraverbal se manifesta especialmente na relação dialógica entre o falante e o destinatário, já que parte do sentido só pode ser apreendida por quem está imerso na mesma cadeia de enunciados e partilha dos mesmos pressupostos culturais.

Os subentendidos podem variar em alcance: alguns dizem respeito a situações específicas, outros se mantêm de forma mais estável ao longo do tempo. O discurso sobre as mulheres se apoia justamente nesses subentendidos mais duradouros, que atravessam gerações, como a associação entre ser mulher e ser mãe, ou a naturalização do cuidado como sua vocação. Por estarem tão enraizados, esses pressupostos raramente precisam ser ditos de forma explícita e ficam implícitos na própria concepção de mulher. Aqui, o extraverbal deixa transparecer as valorações que sustentam a enunciação. Um simples “essa aí não quer casar”, quando pronunciado em tom de reprovação, não apenas descreve um fato, mas carrega o julgamento de que o destino feminino deve ser o matrimônio. A entonação, assim como o gesto, não é apenas expressão individual, é uma ação social marcada por valores coletivos.

O extraverbal também se manifesta de maneira diferenciada conforme o gênero discursivo. Em interações íntimas e cotidianas, ele pode ser mais abundante: um olhar, um tom de voz ou uma referência implícita recuperam rapidamente toda uma cadeia de enunciados compartilhados entre o falante e o destinatário. Em gêneros mais públicos, como notícias, ele tende a ser mais limitado, garantindo que o sentido seja acessível a um público mais amplo e não apenas a especialistas.

Desse modo, cada palavra é sempre produto de uma interação: falante, ouvinte e protagonista. No caso do discurso sobre o feminino, os sentidos não se restringem à língua, eles também surgem dos valores históricos e ideológicos que moldam o que se entende por “ser mulher”. Simone de Beauvoir (1980) aponta que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, o que indica que a identidade feminina se constrói socialmente, atravessada por normas, expectativas e discursos que se acumulam ao longo do tempo.

Inserido nesse processo, o extraverbal desempenha um papel de grande importância, uma vez que constitui a própria enunciação, revelando que a linguagem está sempre atravessada por vozes sociais, por diferentes perspectivas e por múltiplas formas de significar. Ele é

simultaneamente dito e não dito, posto e pressuposto, entendido e subentendido, articulando o enunciado com o contexto social e histórico em que surge garantindo que o sentido se realize plenamente na interação entre falante e destinatário.

Chegamos então à ideologia, que se manifesta justamente nos enunciados porque todo enunciado é feito de signo semióticos-ideológicos, e todo signo é atravessado por ideologias. As ideologias, aqui, não podem ser entendidas apenas como um conjunto de ideias prontas ou como mera “opinião”. Elas são dinâmicas, em movimento constante entre estabilidade e instabilidade/reinterpretação, e se materializam nos signos que usamos. Ainda assim, é importante reconhecer que há discursos que podem refratar mais do que refletir a realidade social.

O discurso da meritocracia, por exemplo, faz parecer que fracassos ou dificuldades são culpa individual, apagando barreiras sociais, de gênero e de classe que atravessam a vida das pessoas. Uma mulher que não avança na carreira pode ouvir que “não se esforçou o suficiente”, quando na realidade enfrenta obstáculos impostos por um sistema que naturaliza a desigualdade. O dialogismo aqui evidencia que esses enunciados nunca surgem isolados; eles se conectam a tradições históricas, normas institucionais e discursos do cotidiano, formando um campo dialógico de sentido e de ideologias.

Além da palavra, outros signos também enunciam. Um silêncio pode significar resistência ou submissão, dependendo do contexto. O gesto de cortar o cabelo curto pode ser lido como contestação de padrões de feminilidade. Nesse sentido, Judith Butler (2003, p. 48), “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados”. Ou seja, o próprio ato de se expressar, seja por meio do corpo, da aparência ou de comportamentos, contribui para a construção da identidade de gênero, tornando cada gesto ou escolha uma forma de enunciação. Diante disso, esses signos corporais e comportamentais não apenas comunicam algo, mas estão atrelados ao que se construiu socialmente como performance do feminino, isto é, cada expressão concreta do gênero reforça, reproduz e, ao mesmo tempo, tem potencial de modificar as normas e expectativas que configuram o papel feminino na sociedade.

Na visão bakhtiniana, a ideologia se materializa na linguagem. Não existe signo neutro: cada palavra carrega valores sociais, crenças e posições. O signo “mulher”, por exemplo, nunca é inocente: pode significar fragilidade, delicadeza, submissão, mas também força, luta, resistência, dependendo do contexto em que circula e da posição ideológica do sujeito que o enuncia. É por isso que os signos semióticos-ideológicos são o espaço “privilegiado” para as

relações dialógicas: é neles que diferentes vozes, tradições e ideologias se articulam, respondem umas às outras e se transformam.

Aqui entra a distinção entre ideologia oficial e ideologia do cotidiano. A oficial é mais estável, ligada às instituições e ao poder; tenta fixar sentidos, impor uma visão única. A do cotidiano, por sua vez, nasce das práticas, das conversas, das vivências diárias, e é instável, fluida, aberta à mudança. Essas duas não existem isoladas, mas em constante interação. Muitas vezes, a oficial tenta dominar a cotidiana; em outras, é transformada por ela. Como observa Valdemir Miotello (2008, p.168-169):

A ideologia oficial é entendida como relativamente dominante, procurando implantar uma concepção única de produção de mundo. A ideologia do cotidiano é considerada como a que brota e é constituída nos encontros casuais e fortuitos, no lugar do nascedouro dos sistemas de referência, na proximidade social com as condições de produção e reprodução da vida.

Com o tempo, essas vivências cotidianas modificam a visão oficial, até que acabam por transformá-la: foi assim que a união homoafetiva se tornou reconhecida juridicamente no Brasil. Vale ponderar, contudo, que esse reconhecimento se restringe ao campo jurídico, uma vez que, em discursos oficiais de instituições como a Igreja Católica, a união homoafetiva ainda não é plenamente aceita.

No caso do feminino, pode ser observado um processo semelhante: a ideologia dominante, durante séculos, condicionou o reconhecimento da mulher ao cumprimento de papéis ligados à maternidade, ao casamento e ao cuidado doméstico. Ainda hoje, essas expectativas atravessam discursos sociais, exigindo que a mulher se encaixe em determinados padrões para ser considerada legítima. O dialogismo permite compreender como essas dinâmicas surgem, revelando que o movimento entre vozes oficiais e vozes cotidianas não apenas evidencia contrastes, mas também abre caminho para ressignificações que desafiam o discurso dominante.

Esses contrastes ficam ainda mais evidentes quando observamos os signos semióticos-ideológicos. Um salto alto pode ser lido como signo de feminilidade exigida pela ideologia oficial, mas também como expressão de poder ou de resistência, dependendo do uso. A maquiagem pode ser vista como imposição social, mas igualmente como criatividade e afirmação de identidade. O corte de cabelo curto pode simbolizar subversão de padrões.

A bandeira LGBTQIA+ não é apenas um tecido, mas um signo carregado de ideologias: para uns, orgulho e diversidade; para outros, ameaça à “ordem”. Cada um desses signos se insere em uma rede dialógica, dialogando com outros signos, discursos e práticas sociais, o que

evidencia como o dialogismo e as relações dialógicas estão presentes na vida cotidiana e na articulação de perspectivas.

E mesmo objetos banais podem se tornar signos ao entrar na linguagem. Uma cadeira, em si, é só um objeto. Mas colocada sozinha em um palco, pode significar exclusão, isolamento, solidão; em outro contexto, pode significar poder ou centralidade. É por isso que Bakhtin compreende que o signo semiótico ideológico sempre possui materialidade enquanto linguagem (som, imagem, objeto, gesto), mas essa materialidade é atravessada por valores e posicionamentos, sempre em relações dialógicas com outros signos e discursos.

Aqui convém diferenciar o signo do sinal. O sinal é um código prático, como uma placa de trânsito que indica “pare”. Ele orienta uma ação imediata. Mas quando deslocado de seu contexto e reinterpretado, pode se tornar signo. Se essa mesma placa “pare” for usada em um mural feminista, ela deixa de ser apenas instrução e passa a significar resistência contra o silenciamento das mulheres. Ou seja, o sinal pode se converter em signo quando atravessado pela linguagem, pela ideologia e pelo diálogo com outros discursos, demonstrando a presença constante do dialogismo e, assim, das relações dialógicas.

As relações dialógicas, neste sentido, são movimentos de sentido que atravessam discursos diversos, aproximando, distanciando ou articulando perspectivas. Mesmo dentro de um mesmo movimento, como o feminismo, coexistem vozes que divergem quanto à participação de homens nos debates ou estratégias de ação. Essas diferenças indicam a pluralidade e coabitação de sentidos. Cada enunciado concreto responde a outros, projeta efeitos futuros e insere-se em uma rede histórica, social e cultural, demonstrando que o sentido é sempre compartilhado, mediado e aberto à interpretação de múltiplas vozes.

Nesse entrelaçamento, percebemos que sujeito, enunciado concreto, ideologias, signo semiótico-ideológico, extraverbal e relações dialógicas não funcionam de modo avulso, mas sim como dimensões interligadas da linguagem. O sujeito se constrói nas relações e se manifesta em um enunciado concreto, que se materializa tanto no verbal, visual, vocal, etc, quanto no extraverbal.

Cada enunciado surge em uma situação comunicativa específica, envolvendo quem o produz (seja falando, escrevendo, pintando, fotografando ou filmando), para quem é dirigido e o contexto em que se insere. É justamente nesse espaço que as relações dialógicas se manifestam por meio dos signos, que carregam valores, crenças e perspectivas sociais, permitindo que cada enunciado dialogue com vozes e discursos anteriores. Assim, o sentido das

relações dialógicas não se encontra nas palavras isoladas, mas na interação entre sujeito, contexto, signos e destinatários.

A partir dessa compreensão, entende-se que a análise dialógica do discurso nos mostra que sentidos não nascem isolados, mas se formam no encontro de vozes, valores e contextos históricos materializando-se em enunciados. Essa perspectiva permite compreender que ideias, comportamentos e papéis sociais são construídos e percebidos como naturais com o passar do tempo, influenciando a forma como grupos e identidades foram vistos pela sociedade. É nesse sentido que a próxima seção se dedica a investigar o percurso histórico dessas construções, com atenção especial às narrativas que moldaram o feminino, muitas vezes associando-o a padrões rígidos e a estigmas de patologização.

3. DISCURSOS PATOLOGIZANTES DO SUJEITO FEMININO

Esta seção foca nos estudos sobre a construção histórica, cultural e social de posicionamentos sociais que patologizam o sujeito feminino, evidenciando como discursos religiosos, científicos, políticos, midiáticos e culturais moldaram a visão sobre a mulher ao longo do tempo. Busca-se compreender como tais discursos produziram normas e expectativas que associaram o feminino a padrões de comportamento rígidos, por vezes transformando diferenças em sinais de desvio ou doença. Sob uma perspectiva dialógica, busca-se compreender como essas representações influenciaram a construção dos papéis sociais, destacando tanto os mecanismos de controle quanto as formas de resistência que os desafiaram.

A forma como as mulheres foram vistas ao longo da história nunca foi fruto do acaso. Essa imagem, por vezes romantizada ou demonizada, foi moldada por discursos religiosos, científicos, políticos e culturais que buscaram enquadrar o feminino em um padrão idealizado e, ao mesmo tempo, punir qualquer desvio, transformando-o em algo visto como anormal ou patológico.

Nesse contexto, compreender o conceito de patologização ajuda a iluminar esse processo histórico: segundo Allan Horwitz (2010), a patologização refere-se ao processo através do qual emoções e comportamentos que são normais e universais são redefinidos como sintomas de uma doença ou transtorno mental. Essa perspectiva mostra que o olhar sobre a mulher não foi apenas moral ou cultural, mas também atravessado por classificações que transformaram diferenças em sinais de doença.

Desde cedo, a mulher foi associada ao cuidado com o lar, ao papel de esposa devotada e mãe exemplar, enquanto aquelas que fugiam dessas expectativas eram rotuladas como perigosas, pecadoras ou doentes. Toda representação faz parte de um sistema de signos que estrutura e materializa a realidade, de modo que a própria ideia do que é “ser mulher” foi construída como um signo ideológico, carregado de valores e ideologias. Nesse sentido, falar sobre a patologização do feminino é abrir espaço para debates sobre um conjunto de práticas discursivas que, em diferentes épocas, criaram imagens e justificativas para o controle dos corpos femininos.

Na Idade Média, essas práticas já se faziam presentes. A Igreja Católica teve grande destaque na produção de uma narrativa em que mulheres com saberes próprios ou atitudes consideradas desafiadoras eram associadas ao mal. Como aponta Gabriela Larocca (2018, p. 91) “a mulher aparece como portadora do mal desde a Antiguidade, relacionada a conceitos

como oculto, mágico e maligno”. Essa “herança cultural” forneceu base para que a Igreja fortalecesse a ideia da mulher como naturalmente perigosa, marcada pela desconfiança e pela ligação com a perversidade. Nesse contexto, qualquer mulher que saísse do papel esperado, seja por conservar saberes populares, seja por ter autonomia, ou simplesmente por questionar autoridades, passava a ser vista como uma ameaça. É daí que surge a figura da bruxa: a mulher desviada dos padrões sociais e agente do mal, aquela que ameaça a ordem moral e religiosa, portanto, vista como má (cf. Ana Carolina Chiovatto, 2022).

A chamada “caça às bruxas”, que se estendeu da Baixa Idade Média ao início da Modernidade, foi justamente a materialização dessa lógica. Ela consistiu em “uma perseguição intencional a um grupo de mulheres que naquele período detinham os conhecimentos tradicionais sobre a reprodução (parteiras), ervas e plantas medicinais (curandeiras e herboristas)” (Erika Mac Knight, 2024, p. 465). Essas mulheres, ao serem associadas ao mal e à ameaça à ordem moral e religiosa, eram submetidas a punições públicas tidas como exemplares, entre as quais se destaca a execução na fogueira, prática amplamente utilizada como forma de eliminar, silenciar e produzir medo coletivo.

A escolha da fogueira como forma de execução não era aleatória, pois estava ligada a concepções religiosas amplamente difundidas na época. Nos discursos cristãos medievais, o fogo aparecia associado ao castigo eterno e ao destino das almas condenadas. Nesse sentido, a morte pelas chamas era compreendida como um sinal público da condenação espiritual eterna atribuída ao acusado. Queimar alguém significava, portanto, enviá-lo simbolicamente ao lugar reservado aos pecadores: o inferno. Nessa perspectiva, o historiador Michael Barbezat (2018, p. 2, tradução nossa)⁴ aponta que:

Teólogos e acadêmicos medievais frequentemente descreviam a identidade corporativa do mundo cristão como um corpo unido pelo amor de Deus. Esse amor era como um fogo, que fundia os indivíduos em um todo único. Aqueles que não ardessem espiritualmente com o amor de Deus estavam destinados a queimar literalmente nos fogos do Inferno ou do Purgatório, e os fogos da execução eram frequentemente descritos como uma extensão terrena desses fogos.

Esse tipo de execução pública pode ser visualizado na representação a seguir.

⁴ Original: “Medieval theologians and academics often described the corporate identity of the Christian world as a body joined together by the love of God. This love was like a fire, melting individuals together into one whole. Those who did not spiritually burn with God’s love were destined to burn literally in the fires of Hell or Purgatory, and the fires of execution were often described as an earthly extension of these fires.” (Michael Barbezat, 2018, p. 2).

Figura 1 - Representação da execução de uma mulher acusada de bruxaria.



Fonte: MeisterDrucke – *A Woman is Burned at the Stake as a Witch*. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.us/fine-art-prints/Jan-%28after%29-Luyken/1644314/A-Woman-is-Burned-at-the-Stake-as-a-Witch.html>

A queima dessas mulheres em praças públicas reforçava a associação entre o feminino e o mal, tornando a eliminação dessas figuras algo socialmente aceitável. Ao serem expostas à fogueira, não apenas seus corpos eram punidos, mas também os saberes e modos de vida que representavam eram deslegitimados. É nesse sentido que Silvia Federici (2017) compreende a caça às bruxas como uma estratégia voltada a desarticular a autonomia feminina, transformando práticas cotidianas e conhecimentos tradicionais em ameaça ao catolicismo e à ordem social.

Essa perseguição às chamadas bruxas conduzida pela Igreja, indicia que esses valores passam a organizar a própria instituição, o que significa que pertencem a uma ideologia oficial. Valdemir Miotello (2008) aponta que a ideologia oficial por organizar as próprias instituições, conseqüentemente, atua fortemente na manutenção de significados dada a sua maior estabilidade. Em contraste a ideologia oficial, a ideologia do cotidiano está em constante transformação, deixando espaço para questionamentos. Diante disso, ao perseguir e punir mulheres rotuladas como bruxas, a Igreja reafirmava sentidos que buscava fixar como universais, ao mesmo tempo em que reprimia práticas cotidianas de saberes e resistências que escapavam ao seu controle associando-as com o mal.

A lógica instaurada pela perseguição às bruxas contribuiu para consolidar a ideia de que o corpo da mulher precisava ser vigiado e controlado, e essa visão moralista abriu espaço para que, nos séculos seguintes, outros discursos, como o científico, reforçassem essa mesma lógica de dominação. Michel Foucault (1972) destaca que, com a ascensão da razão cartesiana, a loucura passou a ser entendida como ausência de razão, e essa visão entre “são” e “louco” se tornou uma ferramenta de classificação social. Assim, mulheres que “escapavam” ao

comportamento esperado eram vistas como uma ameaça à ordem, não apenas religiosa, mas também racional.

Com o avanço da ciência no século XIX, esse olhar moralista ganhou um viés médico. A medicina, nesse contexto, também se organizou como instrumento da ideologia oficial, passando a agir na definição de sentidos e discursos sobre o feminino e a apresentar como “científicas” classificações que reforçavam antigos estereótipos. Jaciara Boldrini França (2024) mostra que a psiquiatria nasceu como “técnica de disciplina e controle social” (p. 84), transformando diferenças em diagnósticos e reforçando papéis de gênero. O caso da histeria, por exemplo, é emblemático: associada diretamente ao útero, essa condição foi utilizada para justificar internações e procedimentos invasivos. Magali Engel (2006) aponta que a crença na ligação direta entre aparelho reprodutor e comportamento emocional reforçou a ideia de que a mulher era naturalmente instável.

Nesse cenário, figuras médicas ganharam destaque e ajudaram a consolidar esse olhar sobre a mulher, como foi o caso do neurologista francês Jean-Martin Charcot, um dos médicos mais influentes do período, que atuava no Salpêtrière, um enorme hospital psiquiátrico em Paris conhecido como “cidade das mulheres incuráveis”. Esse espaço, que reunia milhares de mulheres internadas em condições precárias, se tornou um centro de estudos sobre doenças mentais e neurológicas e também um “palco” para as pesquisas sobre histeria. O trabalho de Charcot não se limitava a consultas médicas, uma vez que ele transformou a *Salpêtrière* em uma verdadeira “fábrica de imagens”, como demonstram as figuras 2 e 3.

Figura 2 - Dr. Charcot demonstrando um caso de histeria na Salpêtrière, 1886.



Fonte: TAVARES, Ana Carolina. *Do silenciamento à insurreição: a mulher e o estigma da loucura em gestos, escritos e imagens*. Pelotas: UFPel, 2020, p. 29.

Figura 3 - Ensaio fotográfico sobre histeria feminina.



Fonte: TAVARES, Ana Carolina. *Do silenciamento à insurreição: a mulher e o estigma da loucura em gestos, escritos e imagens*. Pelotas: UFPel, 2020, p. 31.

O hospital tinha museu, anfiteatro e até ateliês de fotografia e escultura, usados para registrar os corpos e as crises das pacientes. Como explica Didi-Huberman (2015, p. 57):

a fotografia deveter sido para ele[Charcot], a umsó tempo, umprocesso experimental (um instrumento de laboratório), um processo museológico (arquivo científico) e um processo de ensino (instrumento de transmissão) [...] a possibilidade figurativa de generalizar o caso como quadro.

Esses registros deram origem à famosa *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, uma coletânea de imagens que organizava sintomas e rostos femininos em séries fotográficas, criando um certo padrão visual para aquilo que a medicina chamava de histeria. Mas essas imagens não eram neutras: as pacientes eram orientadas, inclusive, a posar e encenar seus sintomas diante de médicos, artistas e visitantes, conforme demonstram as imagens da figura 4.

Figura 4 - Representações fotográficas da histeria feminina (1878).



Fonte: TAVARES, Ana Carolina. *Do silenciamento à insurreição: a mulher e o estigma da loucura em gestos, escritos e imagens*. Pelotas: UFPel, 2020, p. 34.

Esse “espetáculo do sofrimento”, como aponta Didi-Huberman (2015), ajudou a consolidar a ideia de que a mulher “histérica” era uma figura real e identificável, consolidando a patologização do feminino e naturalizando o controle sobre seus corpos. Tal modelo de controle, no entanto, não se restringiu ao espaço da *Salpêtrière*, mas se espalhou por outras instituições psiquiátricas que funcionavam como verdadeiros instrumentos de disciplina social. Maria Clementina Cunha (1986) descreve como muitas mulheres eram internadas por motivos banais, como vestir-se de modo considerado inadequado, viajar sem permissão ou questionar a autoridade do marido, enquanto os homens, mesmo em tratamento, mantinham privilégios e maior liberdade.

A rotina nos manicômios reforçava o papel doméstico atribuído à figura feminina, destinando às mulheres as tarefas internas do hospital, enquanto os homens tinham acesso a trabalhos externos. Elaine Showalter (1981) revela que até práticas cruéis, como a clitoridectomia⁵, eram justificadas em nome do “tratamento” da histeria. Esses exemplos mostram que a ciência não apenas diagnosticava, mas também, produzia e legitimava discursos que buscavam disciplinar corpos e comportamentos femininos, transformando a diferença em doença.

Mas nem todas as mulheres desviantes eram vistas sob o signo do excesso ou da desordem. Por vezes, elas eram concebidas como tristes/melancólicas, marcas igualmente mobilizadas para definir a “inadequação” feminina. A melancolia foi historicamente compreendida como um estado que ultrapassa a tristeza passageira, funcionando como uma categoria cultural que localiza o sujeito em posição de fragilidade e inadequação (Carine Decool, 2004).

Sigmund Freud, em sua obra “Luto e Melancolia” (1917), já apontava que, diferentemente do luto, a melancolia se caracteriza pela incorporação do objeto perdido e pela autodepreciação que a acompanha. Maria Rita Kehl (2010, p. 127) observa que no Ocidente, a melancolia designava, antes de tudo, “uma estrutura de sensibilidade que caracteriza o sujeito que se vê em posição excêntrica frente à norma de sua época”. Nesse sentido, o signo de “triste” atribuído às mulheres que não correspondiam ao ideal esperado reforçava sua condição de desviantes: o sofrimento era lido não como uma experiência social, mas como uma falha, uma patologia “silenciosa” exclusivamente feminina que confirmava sua inadequação.

⁵ Remoção parcial ou total do clitóris e da dobra de pele que rodeia o clitóris (denominado prepúcio ou capuz clitoriano).

Essa associação também foi reforçada por representações artísticas, que consolidaram um imaginário da mulher melancólica como figura recolhida, introspectiva e confinada ao espaço doméstico. Ana Carolina Tavares (2020) mostra como, especialmente na pintura do século XIX, a melancolia feminina aparecia em cenas de interiores silenciosos, com mulheres solitárias, de costas ou debruçadas em janelas, sempre envoltas em uma atmosfera de clausura. O pintor Vilhelm Hammershøi (1864-1916), por exemplo, retratava constantemente figuras femininas em ambientes fechados e vazios, sugerindo que a tristeza era uma condição própria da vida privada das mulheres e, ao associar a melancolia ao confinamento doméstico, reforçava-se a ideia de que a tristeza feminina deveria permanecer invisível, distante do olhar público, conforme pode ser constatado nas três pinturas do artista que compõem a figura 5.

Figura 5 - Representações da melancolia feminina nas pinturas de Vilhelm Hammershøi (1889-1906)



Fonte: Montagem elaborada pela autora a partir de imagens reproduzidas em: TAVARES, Ana Carolina. *Do silenciamento à insurreição: a mulher e o estigma da loucura em gestos, escritos e imagens*. Pelotas: UFPel, 2020, p. 40–42.

A melancolia, contudo, não esteve isolada de outros diagnósticos atribuídos às mulheres. Miriam Leite (1999) chama atenção para a dimensão melancólica da histeria, indicando que, por vezes, os mesmos corpos femininos rotulados como histéricos também carregavam traços de recolhimento, apatia e tristeza profunda. Nesse sentido, o rótulo da “triste” não excluía o da “louca”, mas funcionava como seu contraponto: enquanto a histeria aparecia como excesso e desordem, a melancolia surgia como retraimento e apagamento.

Ambas, no entanto, respondiam à mesma lógica de controle social, pois descreviam as mulheres desviantes como incapazes de ocupar plenamente os espaços da vida pública e produtiva. Assim, a tristeza se consolidava como mais um dispositivo simbólico de disciplina, transformando a dor que sentiam em um limite socialmente legitimado.

Esse processo de disciplinar o feminino não se dava apenas por práticas sociais ou institucionais, mas também pelo próprio vocabulário mobilizado para nomear essas mulheres. As palavras usadas para falar sobre elas não eram apenas descrições, eram como ferramentas ideológicas. Termos como “louca”, “má” ou “histérica” carregam uma longa história de julgamentos morais. A perspectiva bakhtiniana permite compreender que essas palavras funcionam como signos semiótico-ideológicos, ou seja, são carregadas de valores sociais, crenças e ideologias que são históricos, culturais e sociais.

Cada rótulo é um enunciado concreto, situado em um contexto histórico específico, mas que se mantém vivo porque responde a discursos anteriores e antecipa reações futuras. O extraverbal reforça esse peso, uma vez que não é necessário explicar por que uma mulher solteira “deveria casar-se”; o comentário, por si só, carrega pressupostos históricos que determinam o que é esperado dela.

A forma como esses sentidos são construídos e atualizados se aproxima da visão bakhtiniana de que todo sentido nasce do diálogo entre diferentes vozes, algumas reafirmam estereótipos; outras os contestam. Assim, a mulher não é apenas alvo desses discursos, mas alguém que interpreta, responde e constrói novas leituras, e isso fica ainda mais evidente quando se observa quem está à margem desses espaços de poder.

Ao olharmos com mais atenção para quem sempre esteve à margem desses espaços de poder, percebemos que os discursos sobre o feminino não afetaram todas da mesma forma. Maria Clementina Cunha (1986) nota que a presença de mulheres negras em manicômios era tratada como algo naturalizado, revelando um viés racial enraizado na forma como se classificava o que era “desvio”. Maria Lugones (2014) chama esse processo de colonialidade de gênero: uma estrutura histórica que definiu o homem europeu como referência de humanidade, relegando mulheres negras, indígenas e pobres a posições de menor valor.

Djamila Ribeiro (2019) lembra que a branquitude funciona como um espaço de privilégio, protegendo algumas mulheres enquanto outras viviam um controle mais rigoroso. A interseccionalidade, nesse sentido, ajuda a entender que os rótulos de “louca” ou “doente” não recaíam sobre todas do mesmo jeito, já que, para algumas mulheres, vinham acompanhados de preconceitos raciais e de classe que tornavam essas definições ainda mais cruéis e desiguais.

Se as desigualdades de classe e raça marcavam de formas diferentes a experiência feminina, a mídia impressa atuava em outro plano, produzindo e disseminando modelos de conduta e feminilidade a serem seguidos. No início do século XX, a mídia impressa teve grande influência na consolidação das ideologias de gênero, orientando o modo como as mulheres

deveriam se portar, vestir-se e ocupar espaços. Soares e Barros (2014, p.106) analisam a Revista Feminina (1914-1936), um dos periódicos mais influentes da época, e destacam que:

a análise das publicidades da Revista Feminina, importante periódico brasileiro do início do século XX, permite compreender a construção do corpo feminino que, já no início do referido século, recebia um influxo de informações para talhar a mulher nos moldes ansiados pela sociedade e, ao mesmo tempo, ensinar a esta mulher como deveria ser, parecer e qual era seu papel nesse grupo.

Um exemplo é a série *Arte da Belleza*, publicada entre 1920 e 1921, que “ensinava que ser bonita era consequência de esforço e disciplina, e que não se definia apenas pela forma natural do corpo, mas também pela forma aprendida como este se comportava” (Ana Carolina Eiras Soares; Neide Célia Barros, 2014, p. 113). Essas publicações funcionavam como um manual de conduta e estética feminina, reforçando a ideia de que o corpo da mulher deveria ser constantemente vigiado, moldado e disciplinado.

Nas décadas seguintes, esse discurso foi intensificado pelas propagandas de produtos domésticos em outras revistas femininas. Nara Rejane Widholzer (2005, p. 22) observa que “a imagem de ‘domesticidade’, ou de ‘sustentáculo interno da estrutura familiar’, é a que comumente se constrói para a mulher”. Campanhas publicitárias associavam a felicidade conjugal ao uso de eletrodomésticos, reforçando a narrativa de que o valor da mulher estava ligado ao cuidado com o lar e com a família. Essas representações midiáticas não eram neutras: funcionavam como uma “pedagogia do gênero”, ensinando o comportamento considerado ideal e reforçando papéis femininos tradicionais sob o pretexto de progresso e modernidade.

A naturalização desses papéis também se expressava em jornais de grande circulação. Em julho de 1953, uma coluna publicada no jornal O Globo orientava mães a treinarem filhas para o futuro como donas de casa:

FUTURAS DONAS DE CASA – no caso de uma filha, a mãe deve mostrar que mais tarde ela será dona de casa, terá sob seus ombros o governo de um lar e é necessário ir aprendendo como agir.(...) E aqui vai uma advertência às mães: lembrem-se de que não há melhor escola do que o próprio lar. Sejam, pois, mestras eficientes. (O GLOBO, 1953, p. 8).

Já em outubro de 1959, outra publicação reforçava que, mesmo trabalhando fora, a mulher deveria manter o equilíbrio familiar, como se essa responsabilidade pertencesse apenas a ela:

Se você pertence ao número de mulheres que precisam trabalhar fora para auxiliar o equilíbrio do orçamento doméstico, procure fazê-lo de maneira tal que o seu matrimônio e a sua família (...) não venham a sofrer por esta razão (O Globo, 1959, p. 7).

Esse mesmo mecanismo de enquadramento midiático não se restringiu ao início e meados do século XX. Décadas depois, em pleno século XXI, ele ainda pode ser observado em coberturas jornalísticas que insistem em associar a mulher ao descontrole emocional ou à incapacidade, como na edição nº 2417 da revista *IstoÉ* (abril de 2016), na qual Dilma Rousseff foi apresentada sob a chamada “As explosões nervosas da presidente”, acompanhada de uma imagem em que aparece gritando e de trechos que falavam em surtos de descontrole e “perda das condições emocionais para conduzir o governo” (Luís Bergamasco; Nilson Pardellas, 2016), conforme pode ser observado na figura 6 a seguir.

Figura 6 – Capa da edição 2417 da Revista IstoÉ.



Fonte: BERGAMASCO, Luís; PARDELLAS, Nilson. *As explosões nervosas da presidente*. *IstoÉ*, São Paulo, ed. 2417, abr. 2016.

Essa matéria não foi apenas uma crítica política em meio ao processo de impeachment, tratou-se de uma tentativa de enquadrar a primeira presidenta do Brasil dentro de uma noção construída ao longo do tempo que há séculos associa a mulher ao descontrole, à histeria e à loucura. Esse tipo de enquadramento mostra como até no espaço de maior poder político de um país, a figura feminina continua sendo alvo de tentativas de desvalorização baseadas em gênero. Como destacam Yasmin Cardoso e Rafael Souza (2016), a desqualificação de Dilma esteve diretamente ligada ao fato de ser mulher, multiplicando rótulos machistas que buscavam justificar sua suposta incapacidade de governar.

Ainda em 2016, a revista *Veja* publicou uma reportagem sobre Marcela Temer, então esposa do vice-presidente Michel Temer, com a chamada “Bela, recatada e do lar”. No texto, a

própria revista reforçava esse ideal ao afirmar: “Marcela é uma mulher de classe média, bonita, recatada e do lar. (...) Usa vestidos até os joelhos e cores sóbrias. É dona de casa dedicada, mãe atenta e esposa presente” (Juliana Linhares, 2016). O enunciado rapidamente se espalhou nas redes sociais em tom irônico, com mulheres se apresentando como “nem belas, nem recatadas, nem do lar”.

O caso mostrou que essas ideologias não desapareceram, eles se remodelam e voltam a circular, inclusive a partir de novos signos, continuando a restringir o feminino. Ao exaltar Marcela Temer como “bela, recatada e do lar”, a reportagem não apenas descrevia um perfil individual, mas recuperava um ideal antigo de mulher que deve ser discreta, dedicada à família e afastada da vida pública. Essa representação funcionava em contraste com a maneira como, no mesmo período, Dilma Rousseff era retratada: enquanto a presidenta era marcada pelo rótulo da “louca” e da “incapaz”, a vice-primeira-dama era idealizada como a esposa silenciosa e doméstica. Juntos, esses exemplos mostram como a mídia segue reforçando velhos mecanismos de enquadramento, adaptados ao presente, mas que continuam reafirmando posicionamentos misóginos, machistas e patriarcais.

Ao reunir exemplos tão distintos, fica evidente como a mídia, em diferentes épocas, produziu narrativas que enquadravam a mulher em papéis restritos, ora limitando-a ao espaço doméstico, ora desqualificando sua presença na esfera pública, sustentando posicionamentos sociais antigos (desde a Idade Média) disfarçados de modernidade e progresso.

Esses exemplos ajudam a perceber que, embora os contextos mudem, a lógica de enquadramento sobre o feminino permanece. É justamente diante de narrativas tão restritivas que surgem vozes dispostas a questionar essas imposições. O feminismo, com suas diferentes fases e abordagens, teve um papel de grande importância nesse processo, ao desafiar visões tradicionais e consolidadas sobre o feminino.

As críticas feministas mostraram como rótulos como “louca” ou “descontrolada” foram usados ao longo do tempo para deslegitimar mulheres que ousavam ocupar espaços públicos ou reivindicar autonomia, lógica que também apareceu no modo como Dilma Rousseff foi retratada durante o processo de *impeachment*. Sob a ótica bakhtiniana, esses movimentos evidenciam a natureza dialógica dos signos semióticos-ideológicos: cada rótulo carrega uma história de diferentes sentidos, mas também abre espaço para novas interpretações. Assim, o corpo e a voz femininos deixam de ser vistos apenas como alvo de controle e passam a representar possibilidades de mudança, abrindo caminho para novas leituras e formas de compreender o lugar da mulher na sociedade.

Essas novas leituras foram construídas ao longo de uma trajetória marcada por dúvidas, tensões e enfrentamentos. A história mostra que, mesmo em meio ao controle e ao silenciamento, as mulheres sempre encontraram jeitos de se posicionar e resistir. Em alguns momentos, essa resistência apareceu na arte e na literatura, como nos escritos de Stela do Patrocínio (2001) e Maura Lopes Cançado (1965), que transformaram em palavras a experiência nos manicômios e ofereceram um olhar único sobre essas instituições.

Em outros, ganhou força em ações coletivas: o movimento sufragista, por exemplo, desafiou estereótipos e perseguições ao reivindicar direitos básicos, como o voto feminino, sendo muitas vezes ridicularizado ou tratado como “desvio” por romper com os papéis impostos às mulheres. A luta antimanicomial seguiu essa mesma linha de questionamentos, propondo uma nova forma de enxergar a saúde mental e defendendo um cuidado baseado em direitos e dignidade, o que ajudou a mudar, pouco a pouco, a forma como essas pessoas eram vistas pela sociedade.

Esse processo de mudança, construído ao longo de séculos de questionamentos e lutas, teve um ponto de virada na Reforma Psiquiátrica Brasileira, que substituiu manicômios por Centros de Atenção Psicossocial e transformou a forma como a sociedade lida com a diferença (Paulo Amarante; Mônica Nunes, 2018). A Análise Dialógica do Discurso ajuda a perceber esse movimento: discursos não são estáticos, eles coexistem, se relacionam e se transformam na interação entre diferentes vozes e perspectivas. Esse diálogo mostra que o que antes parecia verdade absoluta, como a associação naturalizada entre mulher e doença, pode ser reinterpretado e ressignificado quando novas vozes e experiências ganham espaço.

Diante do exposto, fica claro que a patologização do feminino não é apenas um episódio da história da medicina, mas uma construção discursiva longa e complexa que atravessa a religião, ciência, mídia e cultura. Os rótulos que marcaram mulheres ao longo dos séculos são enunciados concretos, cheios de ecos históricos e ideológicos, que funcionaram como instrumentos de poder para reforçar papéis de gênero.

Ao mesmo tempo, a resistência de mulheres que escreveram, criaram e transformaram a forma de cuidar, revela que essas narrativas não são definitivas. A linguagem, como mostram Bakhtin e seu Círculo, é um espaço vivo, onde sentidos coexistem, se transformam e se ressignificam. Percorrer essa história ajuda a entender como essas marcas ainda ecoam no presente, mas também aponta caminhos para reescrevê-las a partir de outras vozes e outras leituras.

4. PROCEDIMENTOS DE SELEÇÃO DO *CORPUS* E DA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO

Nesta seção apresentamos os procedimentos metodológicos da pesquisa, explicando como foi selecionado o *corpus* e qual a metodologia para sua abordagem analítica a partir da perspectiva da Análise Dialógica do Discurso (ADD). A escolha dessa fundamentação teórico-metodológica está diretamente relacionada ao objetivo deste trabalho, que consiste em identificar os posicionamentos sociais em relação às patologizações da mulher presentes no videoclipe da canção “Triste, Louca ou Má”, do grupo Francisco, *el Hombre*, e compreender as materialidades discursivas que constituem esses posicionamentos.

A Análise Dialógica do Discurso apresenta-se como um caminho metodológico pertinente porque permite compreender o discurso como prática social, histórica e ideológica. Fundamentada nas concepções bakhtinianas de linguagem, a ADD entende que todo enunciado é atravessado por vozes e valores sociais, configurando-se como resposta e antecipação a outros discursos. Partindo desse conceito, compreendemos o videoclipe como um enunciado concreto, que, por meio da articulação entre som, imagem e palavra, materializa diferentes vozes sociais e ideológicas sobre o feminino e suas patologizações.

Como afirma Beth Brait (2005) a análise dialógica não se restringe ao estudo da língua, mas leva em conta os contextos de produção, de circulação e de recepção que dão sentido às práticas discursivas. Nívea Rohling (2014) reforça que, nessa abordagem, não há categorias fixas, pois o olhar analítico precisa nascer do encontro entre o objeto e as condições históricas que o constituem. A partir dessa compreensão, entendemos que o *corpus* desta pesquisa não é tomado como um dado neutro, mas um espaço onde diferentes discursos se cruzam, se respondem e se tensionam.

O *corpus* desta pesquisa é o videoclipe da canção “Triste, Louca ou Má”, lançado em 2016 pela banda Francisco, *el Hombre*, formada por artistas mexicanos naturalizados brasileiros. A obra, de natureza verbo-voco-visual, reúne letra, imagem, performance e som, compondo um enunciado atravessado por valores e ideologias. Nos últimos anos, a canção ganhou grande visibilidade no cenário nacional e passou a circular em diferentes espaços culturais, chamando atenção pela forma como retrata o modo como a mulher é vista socialmente. Essa repercussão aumentou em 2021, quando Juliette Freire interpretou a música durante o Big Brother Brasil 21, uma das edições de maior audiência do programa. A participante, muito acompanhada e querida pelo público, deu nova notoriedade à canção,

despertando o interesse de quem ainda não a conhecia e também de quem já havia escutado, mas sem perceber a força da mensagem. A partir daí, a música voltou a ser compartilhada com frequência em plataformas como o *YouTube* e o *Spotify*, alcançando um público ainda maior.

Em 2023, já na universidade, tive meu primeiro contato com “Triste, Louca ou Má”. Ouvi a canção no *Spotify* e, por curiosidade, procurei o videoclipe no *YouTube*. Desde então, a música me despertou interesse por representar sentimentos e situações que atravessam a vida de muitas mulheres. Essa aproximação me fez perceber o quanto ela dialogava com questões que eu tinha interesse em estudar, especialmente aqueles relacionados à linguagem, à mulher, ao discurso e à sociedade.

Por ser mulher, compreendo de forma próxima certas questões que atravessam este trabalho e que continuam a influenciar o modo como o feminino é visto. Essa vivência me faz entender que o discurso não deve ser observado apenas como objeto de análise, mas também como algo que atravessa e marca nossa existência. É a partir dessa percepção que o olhar lançado nesta pesquisa se forma: um olhar que pesquisa, mas também sente, observa e reconhece as vozes que tentam definir o que é ser mulher, pois nenhum enunciado é neutro, “todo enunciado é uma resposta a alguém, é um movimento de discordância, de concordância, de convergência ou divergência em relação a vozes outras” (Mikhail Bakhtin, 2011 *apud* Rodrigo Acosta; Amanda Oliveira, 2022, p. 44).

Depois desse primeiro contato, busquei saber se a canção “Triste, Louca ou Má” já havia sido estudada academicamente. Encontrei trabalhos que analisam principalmente a letra da música, sob diferentes perspectivas, mas percebi que o videoclipe ainda é pouco explorado, e nenhum o faz sob o olhar da Análise Dialógica do Discurso (ADD). A partir disso, compreendi a importância de olhar para o videoclipe como um espaço onde som, imagem e palavra caminham juntos, dando forma a diferentes sentidos sobre o feminino.

Analisar o videoclipe também se mostra relevante, porque, na contemporaneidade, a visualidade tem ocupado um papel crucial na circulação de discursos e na construção de representações. Como discutido na seção 2, a maneira como o feminino é retratado nas artes e nos meios de comunicação também está fortemente ligada à visualidade, que por vezes reforça ou questiona imposições. Nos estudos atuais na área de Letras, essa dimensão tem ganhado destaque crescente, já que muitos discursos passam a se consolidar, a circular e a serem recebidos socialmente por meio do visual. Nesse contexto, observar o videoclipe “Triste, Louca ou Má” a partir da ADD permite compreender de que modo a canção articulada a dimensão

imagética se relacionam com discursos históricos de patologização da mulher, apontando diferentes posicionamentos sociais que ainda se fazem presentes na sociedade contemporânea.

Para fins de análise, o *corpus* será composto por 22 *frames* (imagens congeladas) extraídos do videoclipe, selecionados conforme sua relevância para o objetivo da pesquisa. Esses recortes mostram momentos em que há uma relação dialógica entre o verbal, o voco e o visual no tratamento do feminino. As cenas escolhidas podem concordar ou discordar dos discursos patologizantes historicamente atribuídos às mulheres, e é justamente nesse movimento de convergência e divergência que a análise se apoia. A seleção se baseia no modo como olhares, gestos, figurinos, cores e versos se articulam na forma como a mulher é mostrada na obra. Assim, o *corpus* é definido de modo a permitir a compreensão das relações que constroem o sentido do videoclipe.

Do ponto de vista metodológico, esta é uma pesquisa de abordagem qualitativa, voltada à compreensão dos sentidos, valores e posicionamentos que surgem no discurso. Segundo Maria Cecília Minayo (2009, p. 22):

(...) a pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha como universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

De modo coerente com a perspectiva bakhtiniana de linguagem, abordamos o *corpus* a partir de três etapas – (1) descrição, (2) análise e (3) interpretação – conforme explicam Adail Sobral e Karina Giacomelli (2016, p. 1093):

Ao descrever, o analista “põe a mão na massa” e examina a materialidade de seu objeto, composto por uma parte linguística e uma parte enunciativa integradas; nesse passo, ele vê seu objeto. Ao analisar, ele adquire conhecimento sobre as relações entre as duas partes (língua e enunciação) no enunciado considerado em termos da intencionalidade do locutor diante de seu(s) interlocutor(es). Por fim, ao interpretar, ele reúne todos esses dados – a materialidade da língua e os elementos do ato de enunciação em suas relações num dado contexto envolvendo um tempo, um espaço e interlocutores – e, a partir disso, procura identificar os sentidos criados.

Seguindo essa orientação metodológica, temos:

(1) Descrição – esta primeira etapa tem duas dimensões. Na dimensão mais ampla, situamos a banda e o videoclipe em seu contexto de produção. Posteriormente, na dimensão específica, descrevemos os *frames* selecionados em seus elementos verbo-voco-visuais como gestos, olhares, figurinos, cenários, cores, enquadramentos e versos da canção. O papel dessa

etapa é registrar as materialidades discursivas que servem de base para as análises seguintes, reconhecendo nelas os traços que remetem à questão da patologização.

(2) Análise – nesta segunda etapa, buscamos relacionar os elementos identificados na descrição com os discursos históricos sobre o feminino. O foco está nas relações dialógicas entre o videoclipe e os discursos sociais já discutidos na seção 2, observando como as cenas e os versos se posicionam diante das categorias triste, louca e má. Investigamos, portanto, de que forma o videoclipe reproduz, questiona ou ressignifica esses modos de qualificar a mulher, revelando os valores sociais que sustentam tais representações.

(3) Interpretação – por fim, nesta etapa, reunimos os resultados das análises para responder ao objetivo central da pesquisa. Essa interpretação acontece em duas dimensões: primeiro, uma leitura cena a cena, em que observamos o que cada cena verbo-voco-visualmente comunica sobre a mulher e sobre as patologizações que lhes são destinadas; depois, uma leitura global, que busca compreender o posicionamento discursivo geral do videoclipe diante dessa questão social a partir das materialidades analisadas. Assim, conseguimos perceber quais vozes são reafirmadas, quais são tensionadas e de que modo o enunciado constrói seu diálogo com a realidade social.

A partir desse percurso metodológico, entendemos que analisar cenas do videoclipe “Triste, Louca ou Má” significa observar como determinados discursos sobre o feminino se materializam, se cruzam e se confrontam nas imagens, nos sons e nas palavras. O estudo busca reconhecer e discutir sentidos que, por vezes, situam as mulheres em posições de limitação, desvalorização social e em situações de patologização, nas quais o comportamento feminino é enquadrado como desvio, excesso ou anormalidade. Tais representações seguem presentes na contemporaneidade e revelam formas de controle que ainda pesam sobre o que se espera do ser mulher. Com base nesse entendimento, a pesquisa se encaminha, na próxima seção, para a análise das materialidades verbo-voco-visuais que compõem o *corpus*.

5. RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE O VÍDEOCLÍPE “TRISTE, LOUCA OU MÁ” E OS DISCURSOS PATOLOGIZANTES SOBRE A MULHER

Nesta seção, produz-se a descrição, análise e interpretação do videoclipe da canção “Triste, Louca ou Má”, da banda Francisco, *el Hombre*, lançado em 2016 e disponível na plataforma *YouTube*. O intuito aqui é compreender como essa obra mobiliza diferentes recursos verbo-voco-visuais na construção de sentidos sobre o feminino. A partir da observação de seus elementos visuais, sonoros e performáticos, são destacadas as formas como essas materialidades dialogam com discursos historicamente produzidos sobre a mulher no que tange à patologização.

5.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA BANDA FRANCISCO, *EL HOMBRE* E DO VÍDEOCLÍPE DA CANÇÃO “TRISTE, LOUCA OU MÁ”

A banda Francisco, *el Hombre* surgiu em 2013, na cidade de Campinas (SP), formada pelos irmãos Sebastián e Mateo Piracés-Ugarte, mexicanos naturalizados brasileiros. Posteriormente, outros artistas se juntaram a eles: Juliana Strassacapa, Andrei Martinez Kozyreff e Helena Papini. O nome do grupo vem de uma lenda popular da Colômbia sobre Francisco *El Hombre*, um trovador que percorria o continente latino levando histórias e canções. Essa escolha representa bem o papel que a banda assume ao usar a música como meio de expressão e diálogo com o público (Juliana Abrão Castilho, 2020).

A origem mexicana dos irmãos e a naturalização no Brasil fazem com que a banda traga uma identidade latino-americana marcada, presente tanto na mistura de idiomas quanto nas influências musicais. Nos primeiros anos de atuação, os integrantes viajaram por diferentes países da América Latina, tocando em praças, *hostels* e pequenos espaços culturais. Essas experiências ajudaram a construir a sonoridade, a identidade e a postura crítica da banda, refletidas nas letras, que abordam questões como feminismo, igualdade de gênero e justiça social.

Dentre essas letras, está a canção “Triste, Louca ou Má”, lançada em 2016 e interpretada por Juliana Strassacapa. No caso dessa canção, aborda-se abertamente sobre o modo como as mulheres são vistas e os rótulos que ainda recaem sobre elas. No ano seguinte, a música foi indicada ao *Grammy Latino*, na categoria de Melhor Canção em Língua Portuguesa, o que ampliou o reconhecimento do grupo. Desde então, Francisco, *el Hombre* segue produzindo um trabalho comprometido com questões sociais e com reflexões sobre o tempo em que vivemos.

O contexto em que a canção foi lançada ajuda a compreender seu alcance. Em 2016, debates sobre feminismo e igualdade de gênero estavam mais visíveis, impulsionados pelas redes sociais e pelos movimentos de mulheres em diferentes países da América Latina. Ao mesmo tempo, a região seguia marcada por altos índices de violência de gênero e pela permanência de estruturas patriarcais que limitavam a vida das mulheres. Segundo a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL, 2022), mais de quatro mil mulheres foram assassinadas na região em 2021 por razões de gênero, o que representa cerca de doze mortes por dia. Esses dados mostram que, mesmo com avanços sociais, a violência contra a mulher ainda é uma realidade presente e estrutural. Maria da Conceição Pereira (2021) observa que esse cenário é reflexo de um machismo que atravessa gerações e que ainda restringe o direito das mulheres de viver com liberdade e segurança.

É nesse contexto latino-americano que nasce o videoclipe da canção “Triste, Louca ou Má”, lançado em 5 de outubro de 2016 como parte do primeiro álbum de estúdio da banda, “Soltasbruxa”. Gravado em Havana, Cuba, durante a turnê #VaipraCuba, o videoclipe expressa o diálogo da banda com a cultura latino-americana e com as questões que atravessam sua trajetória. A direção é de Rafael Câmara, cineasta e roteirista brasileiro que atua principalmente com produções musicais e audiovisuais. Com duração de 4 minutos e 29 segundos, o trabalho foi reconhecido pela curadoria da plataforma *Nowness* e integra um conjunto de obras do diretor voltadas à experimentação com planos longos e uma narrativa visual contínua (Vimeo, 2025).

As filmagens aconteceram em um casarão antigo no centro de Havana, o mesmo espaço usado pelo escritor cubano Leonardo Padura na capa de algumas de suas obras. O videoclipe foi gravado em plano-sequência, sem cortes, e tem como protagonistas as bailarinas da companhia cubana *Danza Voluminosa*. Gravar em Havana fez sentido para a banda, que já vinha em turnê pelo país e sempre buscou se aproximar das vozes e realidades latino-americanas. As imagens colocam essas mulheres no foco da narrativa, em movimentos que chamam atenção pela simplicidade e pela força.

O título da canção, “Triste, Louca ou Má”, já indica o caminho de sentidos que a obra percorre. Os três adjetivos que o compõem, “triste”, “louca” e “má”, estão no feminino e são ligados pela partícula “ou”, o que mostra que se referem a um mesmo sujeito: uma mulher. Se o primeiro termo, “triste”, pudesse, isoladamente, parecer neutro, a presença de “louca” e “má” elimina essa dúvida. O uso do feminino e a forma como as palavras se interligam fazem com que cada uma complete a outra, revelando como, ao longo da história, as mulheres foram julgadas.

Esses adjetivos carregam significados que vão além do senso comum. De acordo com o Dicionário Dicio (2024), “triste” é quem “demonstra tristeza, permanece em estado de tristeza ou não possui alegria”; “louca” é quem “perdeu a razão ou age de modo imprudente”; e “má” é quem “se opõe ao que é bom, sendo capaz de fazer maldades ou agir de forma contrária à moral e à justiça”. Quando essas definições se voltam para o feminino, deixam de descrever estados simples e passam a refletir julgamentos morais. A mulher “triste” é lida como melancólica e frágil; a “louca”, como descontrolada e histérica; e a “má”, é a mulher vista como perigosa e transgressora, aquela que desobedece e, por isso, precisa ser controlada, conforme exposto com mais detalhes na seção 2.

Essas formas de nomear a mulher não aparecem por acaso. Elas vêm de uma longa tradição de discursos religiosos, médicos e sociais que, em diferentes momentos, transformaram atitudes femininas em sinais de desvio ou de doença. O título “Triste, Louca ou Má” reúne essas heranças e retoma três imagens patologizantes que marcaram a construção do feminino: a melancolia, a histeria e a perversidade. Mesmo antes de observar o videoclipe, o título já nos coloca diante desses sentidos que atravessam a história e deixa em aberto como a canção vai lidar com eles, se vai reafirmá-los, questioná-los ou confrontá-los, o que começará a ser observado na análise cena a cena dos *frames* a seguir.

5.2 TRISTE

A primeira categoria observada é a da tristeza, sentimento que, ao longo da história, foi associado à imagem de uma mulher melancólica e frágil. Em diferentes períodos, discursos médicos, religiosos e culturais transformaram o sofrimento feminino em sinal de fraqueza. Júlia Kristeva (1989, p. 11) define a melancolia como “um abismo de tristeza, dor incomunicável, até nos fazer perder o gosto pela vida”. Embora a autora, em sua obra, trate da experiência humana de modo geral, sua descrição ajuda a compreender a profundidade que esse estado carrega.

Nesse sentido, a figura 7 a seguir merece uma observação cuidadosa.

Figura 7 – Mulher no quarto em estado de recolhimento: tristeza/melancolia. (0:13)



Fonte: FRANCISCO, *el Hombre*. Triste, Louca ou Má. YouTube, 5 out. 2016. 4:29 min. Disponível em: <https://youtu.be/IKmYTHgBNoE>.

Nesse *frame* inicial, a mulher aparece sentada à beira da cama, num quarto de aparência antiga iluminado por duas lâmpadas amareladas, cuja luz suave acentua o desgaste do ambiente. O corpo está erguido apenas o suficiente para indicar que ela se encontra desperta, mas a ausência de movimento cria uma quietude densa, como se ela segurasse algo que não se revela de imediato. As malas empilhadas sobre o armário, o crucifixo e o aspecto envelhecido dos móveis compõem um espaço que remete à permanência e repetição, sugerindo a ideia de rotina e de um cotidiano que parece prolongar-se sem grandes mudanças. Apesar disso, o olhar da mulher escapa do centro da cena e se dirige para além do enquadramento, produzindo uma sensação de que ela está presente corporalmente e ausente mentalmente, em que o corpo permanece no quarto, mas a atenção, a presença ou até mesmo o desejo parecem deslocar-se para outro lugar.

Esse olhar que se projeta para fora do enquadramento pode ser interpretado como um sinal de um incômodo silencioso com o espaço e a rotina que a cercam. A postura da personagem sugere um estado de tristeza contida, não marcada por choro ou gestos explosivos, mas por um abatimento visível no corpo imóvel, na expressão séria e na ausência de traços de leveza. Trata-se de uma tristeza que se manifesta de forma recolhida, compatível com o espaço em que ela se encontra, e que não explode em ação, mas pesa no corpo que permanece sentado, sustentando o silêncio como forma possível de existência naquele ambiente.

Nesse sentido, o fato de a cena ocorrer em um quarto não é neutro. Como observado na seção 2, historicamente o quarto foi construído como espaço de recolhimento feminino,

entendido como lugar adequado para abrigar emoções consideradas frágeis ou inadequadas ao convívio social, especialmente a tristeza. É nesse espaço que a mulher se retira para chorar, sofrer ou suportar silenciosamente aquilo que não deveria ser exposto ao olhar público. Essa associação entre o quarto e a interiorização da tristeza feminina aparece de forma recorrente em representações visuais ao longo da história, como se observa na figura a seguir.

Figura 8 - Representação da melancolia feminina na obra *Interior*, de Vilhelm Hammershøi (1906)



Fonte: TAVARES, Ana Carolina. *Do silenciamento à insurreição: a mulher e o estigma da loucura em gestos, escritos e imagens*. Pelotas: UFPel, 2020, p. 40.

Na pintura de *Hammershøi*, a mulher aparece isolada em um interior silencioso, com o corpo contido, o olhar voltado para baixo e a postura recolhida. As vestes escuras e a posição baixa da cabeça reforçam uma representação em que a tristeza se apresenta como um estado fixo, frequentemente lido como físico e até mesmo biológico, absorvido tanto pelo corpo quanto pelo espaço. Trata-se de uma imagem em que o sofrimento feminino parece integrado à própria condição da mulher, mantendo-a imersa em um recolhimento passivo e silencioso, historicamente associado à patologização e à fragilidade.

O *frame* do videoclipe dialoga com essa memória imagética, mas não a reproduz de forma idêntica. Embora a mulher também esteja sentada em um quarto e aparente um estado de tristeza, seu corpo não se apresenta da mesma maneira. Diferentemente da figura da pintura, vestida com roupas escuras e rígidas, que parecem conter seu corpo e limitar seus movimentos, a personagem do videoclipe usa um vestido branco, amplo e leve, que não aparenta a apertar nem imobilizar. Essa escolha visual produz um contraste importante, uma vez que na pintura a

tristeza parece tomar o corpo por completo, tornando-o quase parte do ambiente; já no *frame* do videoclipe ela aparece como algo que pesa, mas não aprisiona totalmente. O corpo permanece contido, sim, mas o olhar não se dirige para baixo. Ele se projeta para fora do enquadramento, ligeiramente elevado, sugerindo que essa tristeza não se encerra no recolhimento passivo nem se confunde com submissão absoluta.

Esse contraste reinscreve a tristeza presente na cena de outra forma. No *frame*, a tristeza não aparenta ser um destino natural, biológico e absoluto do feminino, mas o resultado de imposições sociais que pesam sobre o corpo da mulher. Ao invés de um abatimento fechado, como na pintura, a cena apresenta uma tristeza que convive com a possibilidade de movimento, ainda que mínimo, e que se manifesta mais como uma tensão do que como uma rendição absoluta. Essa tristeza, portanto, não se expressa por gestos explícitos, mas se inscreve no modo como o corpo permanece, ocupa o espaço e se deixa ver na cena.

É a partir dessa leitura que a composição visual ganha centralidade. Aqui, ela funciona como um signo semiótico-ideológico que reflete e refrata discursos históricos que associaram o feminino ao recolhimento, à docilidade e ao silêncio. A postura contida atua como um extraverbal nesse enunciado concreto, ao materializar valores sociais que, ao longo do tempo, enquadraram gestos femininos como delicados, passivos ou emocionalmente fragilizados, especialmente quando ligados à tristeza ou à melancolia.

Ao mesmo tempo, o desvio do olhar rompe essa moldura doméstica, pois esse gesto mínimo indica uma inquietação sutil. Esse movimento distancia-se dos discursos que patologizaram inquietações femininas como sinais de instabilidade emocional ou de inadequação, os quais reforçaram categorias que historicamente consideraram a mulher “triste”, “melancólica” ou “fora do lugar” diante das normas sociais.

As malas empilhadas também são signos semióticos-ideológicos. Nesse sentido, observa-se que as malas são objetos utilizados para viagens e/ou mudanças. Na cena, de modo específico, essas indicam a possibilidade de movimento (chegada/partida). No conjunto dos signos semióticos-ideológicos da imobilidade corpórea da mulher e das malas empilhadas, produz-se a ambiguidade que atravessa a cena: se de um lado sugerem a imagem histórica de uma mulher recolhida e silenciosa, de outro indicam brechas nesse mesmo enquadramento, especialmente quando o olhar aponta para fora, como quem já não cabe mais inteiramente naquele espaço. Ou seja, enuncia-se a contradição entre o ficar e partir, entre a presença e ausência; entre a permanência e o movimento.

Nesse mesmo ambiente, a presença do crucifixo se destaca como mais um signo semiótico-ideológico que compõe o espaço. Inserida no quarto, a cruz retoma uma memória discursiva ligada à tradição cristã, especialmente forte no contexto latino, em que o sofrimento, a obediência e o sacrifício foram historicamente associados à mulher. Dentro dessa lógica, o feminino foi historicamente ligado à aceitação silenciosa da dor e à ideia de que suportar dificuldades faz parte do seu papel social. Assim, o crucifixo não aparece apenas como um objeto religioso, mas como um símbolo que remete a esse lugar de expectativa, submissão e contenção imposto à mulher.

Essa leitura se amplia quando se considera a noção cultural de “carregar uma cruz”, expressão que desloca o sentido religioso para o campo da obrigação social. Ainda que a personagem não carregue fisicamente a cruz, sua presença próxima e central no enquadramento produz a sensação de um peso constante, como se esse fardo estivesse sempre ali, silencioso, pairando sobre o corpo feminino. A imagem, desse modo, não explica diretamente a tristeza da personagem, mas sugere que ela pode estar relacionada às exigências que moldam o ser mulher, especialmente aquelas que associam sofrimento, silêncio e passividade como traços esperados do feminino.

O voco também é um elemento que sustenta o sentido desse *frame*. Antes de qualquer palavra ser cantada, o videoclipe apresenta apenas o dedilhado inicial do violão, que mantém a cena em um ritmo calmo e contido. Como não há voz ainda, não existe uma direção emocional explícita, e o som funciona como um fundo discreto que acompanha a imobilidade da personagem sem puxar a imagem para outra ação. Essa ausência de letra reforça a leitura de recolhimento, já que o instrumental não rompe completamente o silêncio nem cria expectativa de movimento. A entrada da voz acontece apenas quando ela se levanta, o que marca este *frame* como um instante anterior ao deslocamento, quando tudo permanece quieto e ainda não se transforma em ação.

Diante disso, a cena inicial posiciona-se de uma maneira complexa diante dos discursos patologizantes que marcaram o feminino. Ela traz à tona a memória de uma figura feminina associada à interioridade, ao recolhimento e à tristeza silenciosa, mas sem reduzi-la a uma condição fixa ou naturalizada. A tristeza que atravessa a cena é visível no corpo contido, na expressão séria e na quietude do espaço, mas não se apresenta como apagamento ou rendição absoluta. Mesmo no silêncio, o videoclipe sugere que há tensões surgindo: o olhar que se projeta para fora do enquadramento, a ambiguidade entre o permanecer e o partir e a presença de signos que indicam desgaste e peso cotidiano apontam para um desconforto que não se fecha em si.

Assim, o recolhimento mostrado nesse primeiro *frame* não equivale à conformidade, mas expõe uma tristeza que convive com a possibilidade de deslocamento, preparando a passagem para o *frame* seguinte, no qual outra mulher surge em um ambiente da mesma casa, ampliando e renovando essa discussão a partir de uma nova cena.

Figura 9 – Mulher sentada na sala em situação de rotina: tristeza/melancolia. (0:37)



Fonte: FRANCISCO, *el Hombre*. Triste, Louca ou Má. YouTube, 5 out. 2016. 4:29 min. Disponível em: <https://youtu.be/IKmYTHgBNoE>.

No segundo *frame*, outra mulher aparece sentada em uma cadeira de balanço em uma parte diferente da mesma casa. O ambiente mantém os sinais de desgaste, como as paredes descascadas, móveis antigos e um silêncio que se torna ainda mais perceptível diante do rádio desligado sobre uma mesa lateral. A cadeira de balanço se movimenta suavemente, num ritmo lento que acompanha a respiração da personagem. O corpo repousa sobre ela de forma tranquila, e esse balanço quase contínuo cria um clima de calma.

A roupa branca que a personagem veste também participa dessa construção de sentido: trata-se de um vestido simples, leve e solto no corpo, que não restringe movimentos nem sugere contenção. Diferente das vestimentas escuras e rígidas historicamente associadas à tristeza feminina, aqui o branco aparenta estar ligado ao descanso e ao conforto, permitindo que o corpo acompanhe o balanço da cadeira com naturalidade. Não há expressão de dor evidente, apenas um cansaço leve e um momento de sossego dentro do ritmo doméstico. Esse breve descanso não isola a personagem do espaço; pelo contrário, faz com que os objetos ao redor apareçam como parte dessa pausa e ajudem a construir o sentido da cena.

É a partir dessa relação entre corpo e ambiente que a cena organiza sentidos que se materializam nos objetos e gestos. A cadeira em movimento funciona como signo semiótico-

ideológico porque transforma o balanço contínuo em parte do significado: a repetição do gesto reforça a ideia de cotidiano prolongado, um tempo que não é estático, mas também não rompe com a rotina. O rádio desligado atua como outro signo importante, já que sua mudez intensifica o silêncio e converte a ausência de som em um elemento do enunciado. Em vez de preencher o ambiente, ele apenas ocupa espaço, marcando uma pausa que não depende de estímulos externos. O recolhimento da personagem e o balanço suave da cadeira, somado ao silêncio e quietude da cena são elementos que dialogam com discursos que historicamente aproximaram as mulheres do recolhimento e das funções domésticas, mas aqui esse recolhimento não aparece como imposição ou sofrimento.

Além disso, o fato de essa cena ocorrer na sala, e não no quarto, como no *frame* anterior, altera o sentido do recolhimento representado aqui. A sala, historicamente, é o ambiente da casa voltado ao convívio, à recepção de visitas e à manutenção da ordem doméstica diante do olhar público. Por isso, não é um espaço associado à expressão de emoções consideradas inadequadas ou instáveis. Ainda assim, a personagem ocupa a sala sozinha, de forma tranquila, sem preocupação com esse olhar social que historicamente regulou a conduta feminina. Estar sozinha na sala e, mesmo assim, mostrar-se à vontade indica, possivelmente, que esse ambiente pertence a ela, e não a uma norma externa que controla sua presença.

Outro ponto importante é a ação de fumar enquanto se balança na cadeira, gesto que foge do ideal de docilidade, delicadeza e contenção associado ao comportamento feminino. Historicamente, fumar foi entendido como um ato impróprio para mulheres, por carregar a marca do prazer, da autonomia e da desobediência. Aqui, o cigarro funciona como um signo semiótico-ideológico que tensiona essa norma: a personagem relaxa, respira e desfruta do próprio tempo, sem se submeter ao modelo de feminilidade que exige compostura. O conjunto desses elementos cria um enunciado que não reafirma a fragilidade, mas apresenta uma mulher que se permite existir fora da expectativa de perfeição, controle e da submissão a alguém.

É nesse contexto que a diferença entre solidão e solitude se torna relevante. A solidão carrega a ideia de tristeza, desconexão e vazio, funcionando como um isolamento que pesa emocionalmente. A solitude, ao contrário, envolve a escolha de estar só, um tempo em que o indivíduo encontra respiro e tranquilidade. A cena se aproxima dessa segunda experiência: a mulher está sozinha, mas não abandonada; afastada do ritmo da casa, mas em paz com esse breve afastamento e esse modo de estar só abre espaço para a parte cantada que vem em seguida.

No trecho verbal que acompanha a cena, enquanto a personagem está na sala, pode-se ouvir os versos: “Será qualificada ela quem recusar, seguir receita tal, a receita cultural do

marido, da família, cuida, cuida da rotina”. Esses versos dialogam diretamente com a imagem. A mulher do *frame* aparenta ser justamente a que recusa essa receita cultural: ela ocupa a sala como espaço próprio, relaxa, fuma e se coloca fora do ideal de docilidade que moldou historicamente o papel feminino. Os versos descrevem a mulher que recusa a norma, e a imagem apresenta essa recusa de forma visual.

O voco também contribui para essa leitura. Diferente do *frame* anterior, em que havia apenas o dedilhado inicial do violão, aqui a voz já está presente. A cantora entoa os versos com uma cadência calma, mas firme, especialmente quando repete “cuida, cuida da rotina”. Nesse trecho, a voz alonga as palavras e ganha intensidade, marcando a força da cobrança que historicamente recaiu sobre a mulher para manter a casa, a ordem e a família. A interpretação vocal, portanto, não só marca a entrada do discurso cantado, como reforça o contraste entre cumprir a rotina e recusar a receita. O tom da voz, mais carregado nessa repetição, evidencia como essa exigência pesa, enquanto a imagem mostra uma figura que não se dobra totalmente a ela.

Assim, essa cena dialoga com discursos que historicamente associaram o feminino à tristeza e sensibilidade exagerada, mas sem repetir a lógica que os definiu. A personagem está quieta e voltada para si, porém não enfraquecida nem isolada. Diferente das leituras que transformaram essa postura em sinal de fragilidade ou dor silenciosa, o videoclipe apresenta um recolhimento mais aberto, que se aproxima muito mais de um momento de descanso e pausa do que de qualquer sinal de sofrimento. A figura feminina aparece em um ambiente interno e cotidiano, mas sem ser reduzida a uma condição de solidão ou inadequação, e essa forma de estar consigo mesma conduz a sequência para o próximo *frame*, em que outra mulher surge em um espaço diferente da casa.

Figura 10 – Mulher no banheiro praticando o autocuidado: tristeza/melancolia. (0:56).



Fonte: FRANCISCO, *el Hombre*. Triste, Louca ou Má. YouTube, 5 out. 2016. 4:29 min. Disponível em: <https://youtu.be/IKmYTHgBNoE>.

Nessa terceira cena, outra mulher aparece sentada à beira de uma banheira vazia, em um banheiro marcado por tons de vermelho. A cor marcante nas paredes e no piso cria um ambiente vivo, envolvendo a personagem sem isolá-la por completo. O contraste entre os tons de vermelho do espaço e o vestido branco faz da mulher um ponto de calma dentro desse cenário. O vestido, solto no corpo, acompanha seus movimentos sem impor rigidez, permitindo que ela se sente, se apoie e execute o gesto de pentear os cabelos com liberdade, o que contribui para a construção de um momento íntimo e mais leve do que os anteriores. O banheiro, por sua vez, acrescenta sentidos importantes, pois historicamente é o espaço da casa associado ao autocuidado, à reorganização do corpo e à privacidade. Para muitas mulheres, esse ambiente sempre funcionou como um lugar em que o cansaço e as emoções podem aparecer sem a interferência direta do olhar social. Aqui, essa memória discursiva reaparece de forma discreta: a personagem está só, cuidando de si, e esse cuidado passa a integrar o sentido que a cena coloca em circulação.

O gesto de tocar e pentear os cabelos introduz uma mudança importante em relação às cenas anteriores, que eram marcadas por maior quietude. Aqui, existe ação: sutil, suave, mas presente. Esse movimento indicia um momento de cuidado consigo mesma, uma tentativa de se reorganizar. A delicadeza presente na ação não é leveza pura, pois traz consigo marcas de cansaço, mas também a decisão de se reorganizar, de suavizar o peso dos dias. Há cansaço, sim, mas há também um cuidado, como se ela se apoiasse nesse momento para se recompor e retomar algo de si.

A presença marcante do vermelho também participa dessa construção. Embora seja uma cor associada ao universo feminino, seus tons intensos carregam memórias discursivas que, durante muito tempo, ligaram o vermelho ao excesso, à sensualidade e à mulher considerada desviada e devassa. No contexto do videoclipe, essa cor não acusa nada, mas lembra essa história de julgamentos que recaíram sobre o corpo feminino. A cena, no entanto, afasta essa lógica, já que a mulher aparece tranquila, focada no próprio cuidado, num movimento que sugere que ela já se distancia da receita cultural mencionada anteriormente na letra da canção.

A banheira vazia reforça essa leitura. Como objeto associado ao relaxamento, ao banho e à limpeza, ela aparece ali sem água, funcionando como um signo semiótico-ideológico de pausa incompleta, de um cuidado que está acontecendo, mas ainda não se concluiu. A personagem se senta na beira da banheira, com o corpo apoiado de forma parcial, o que sugere recolhimento, mas o gesto de pentear os cabelos impede que a imagem seja lida como

estagnação. Há algo que se move, ainda que devagar, como se o corpo estivesse se preparando para outro passo.

No plano verbal, os versos que acompanham essa cena dizem: “Só mesmo rejeita, bem conhecida receita quem não, sem dores”. A letra retoma a recusa da receita cultural, questão que atravessa as cenas anteriores. Aqui, essa recusa aparece de forma tranquila, incorporada ao cotidiano. A personagem cuida de si, sozinha, num espaço que lhe permite respirar e se reorganizar, e essa organização interna é o modo particular pelo qual ela se afasta daquilo que a limitava.

No plano voco, a interpretação da cantora mantém uma cadência suave até chegar ao trecho “quem não, sem dores”. Nesse ponto, surge uma pequena pausa antes da continuação, e a palavra “dores” é alongada, ganhando mais tempo e mais peso na melodia. Esse prolongamento destaca a ideia de que rejeitar a receita cultural não acontece sem desgaste. É um processo que envolve incômodo, enfrentamento e coragem. A cena acompanha esse movimento: o gesto é delicado, mas tem firmeza, como quem se recompõe para seguir adiante.

Nada nas cenas analisadas aponta para a tristeza como um estado fixo ou biologicamente associado ao feminino. Ao contrário das representações historicamente patologizantes, em que a mulher melancólica aparece como incapaz de agir, cuidar de si ou manter vínculos, o videoclipe constrói figuras femininas que, mesmo em silêncio e introspecção, seguem em movimento. Elas se recolhem, mas não se apagam; estão sós, mas não abandonadas. Esse recolhimento aproxima-se do que já foi discutido anteriormente como solidão, isto é, um estar só que não implica vazio ou isolamento, mas pausa, respiro e reorganização diante das pressões do cotidiano.

Esse distanciamento torna-se ainda mais evidente quando se retoma a definição de melancolia apresentada por Júlia Kristeva (1989, p. 11), entendida como um “abismo de tristeza, dor incommunicável, até nos fazer perder o gosto pela vida”. Nos *frames* analisados, não há sinais dessa perda do vínculo com a própria vida. Pelo contrário, as mulheres parecem manter o gosto pela existência: uma acompanha o próprio ritmo na cadeira de balanço; outra dedica tempo ao autocuidado à beira da banheira. Esta última, inclusive, aparece ressignificada. Em muitas narrativas visuais, a banheira costuma ser associada a cenas de morte, autodestruição ou sofrimento extremo, como imagens em que a mulher se encontra submersa em água, ferida ou em situações de risco. No videoclipe, porém, a banheira vazia se afasta dessa lógica e se apresenta como espaço de cuidado e preservação de si.

Assim, a tristeza que atravessa o videoclipe não se configura como patologia, mas como efeito de imposições sociais que historicamente enquadraram o feminino. No entanto, são justamente as figuras femininas apresentadas na composição verbo-voco-visual que tensionam essas imposições, ao não se deixarem fixar na imagem da mulher melancólica ou frágil. O videoclipe evidencia, portanto, um afastamento claro do discurso que naturaliza a tristeza como traço biológico e constitutivo do feminino, apresentando a introspecção e a tristeza como parte comum da experiência humana, e não como sinal de desvio ou fragilidade unicamente feminina. Com isso, a categoria “Triste” se encerra ao mostrar que os *frames* analisados constroem sentidos que se distanciam da patologização da mulher, ao mesmo tempo em que abrem espaço para que outras materialidades discursivas do videoclipe sejam analisadas nas categorias seguintes.

A próxima subseção realiza uma análise acerca da categoria “louca”.

5.3 LOUCA

A segunda categoria observada é a da loucura, um rótulo que, ao longo da história, foi direcionado às mulheres para enquadrar condutas consideradas inadequadas aos padrões sociais de equilíbrio e obediência. Em diferentes períodos, esse termo foi sustentado por práticas e discursos que reforçavam a ideia de que certos modos de agir, sentir ou reagir seriam incompatíveis com o ideal de razão e controle atribuído ao feminino. Michel Foucault (2012), ao investigar a história da loucura no Ocidente, mostra como essa classificação serviu para separar quem se ajustava ao modelo dominante de racionalidade daqueles que passaram a ser vistos como ameaça ou desvio, justificando intervenções sociais e institucionais.

No caso das mulheres, essa lógica se intensificou: manifestações de insatisfação, desobediência, irritação ou simples discordância com expectativas de docilidade eram facilmente interpretadas como histeria, falta de juízo ou perda de controle. Considerando esse percurso histórico, olhar para os *frames* dessa categoria torna-se importante, pois eles permitem perceber como essa noção de “loucura” feminina aparece nas materialidades do videoclipe. A imagem que se segue, portanto, abre essa discussão.

Figura 11 – Mulher próxima do espelho em gesto inicial de ruptura: loucura/histeria (1:05)



Fonte: FRANCISCO, *el Hombre*. Triste, Louca ou Má. YouTube, 5 out. 2016. 4:29 min. Disponível em: <https://youtu.be/IKmYTHgBNoE>.

Nesse *frame*, uma outra mulher aparece sentada de forma ereta na cadeira posicionada no centro de um cômodo amplo e desgastado, vista através de uma porta aberta. A postura firme, com as mãos apoiadas no colo, já indica uma presença mais centrada, diferente da quietude mais retraída vista no primeiro *frame* da categoria “triste”. A iluminação do ambiente revela as marcas de desgaste nas paredes, enquanto objetos se distribuem pelo espaço, como o armário de madeira escura com espelho oval e a cama parcialmente visível, indicando que o cômodo se trata de outro quarto. Ao contrário do quarto anteriormente analisado, este é mais iluminado e arejado, o que reduz a sensação de clausura e cria uma atmosfera de abertura. Como espaço íntimo, ele continua associado à privacidade e aos gestos cotidianos do feminino, mas aqui surge menos fechado, permitindo outro modo de presença.

É nesse ambiente mais aberto que o espelho passa a adquirir relevância na construção de sentidos da cena. Historicamente, o espelho ocupa um lugar de destaque na forma como o sujeito constrói a própria imagem, pois é diante dele que se busca reconhecimento, aprovação ou correção. Bakhtin chama atenção para esse aspecto ao afirmar que “quando me olho no espelho, em meus olhos olham olhos alheios; quando me olho no espelho não vejo o mundo com meus próprios olhos e desde o meu interior; vejo a mim mesmo com os olhos do mundo — estou possuído pelo outro” (Mikhail Bakhtin, 1943, *apud* Beth Brait, 2008, p. 43). O espelho, nesse sentido, funciona como um lugar onde não se vê apenas a partir de si, mas através do olhar social que atravessa essa imagem, permitindo, assim, que o julgamento externo se infiltre na percepção de si.

No entanto, no *frame* analisado, a mulher não olha para o espelho, apesar de ele estar visível no espaço. Esse gesto, ou melhor, essa recusa silenciosa, produz um efeito importante de sentido. Ao não se observar no reflexo, a personagem parece se afastar da necessidade de se medir, se corrigir ou se entender a partir do olhar alheio. O espelho está ali, mas deixa de cumprir sua função mais comum: a de validar ou vigiar a sua imagem. Esse afastamento sugere que a personagem não está, naquele momento, preocupada em corresponder às expectativas externas que historicamente pesam sobre o corpo da mulher. O que se observa, assim, é um deslocamento que começa no visual: a recusa do julgamento do outro como critério de validação de si.

É nesse mesmo movimento que o plano verbal se insere na cena. Nele, surge o verso “aceita que tudo deve mudar”. Historicamente, expressar o desejo de mudança colocou muitas mulheres no lugar do desvio, como se questionar a ordem fosse prova de instabilidade e loucura. No videoclipe, porém, esse verso não aparece como correção ou advertência. Ele dialoga com a imagem ao indicar que a mudança, aqui, não é ameaça, mas reconhecimento de uma necessidade.

No plano voco, a interpretação da cantora reforça esse sentido. Ao pronunciar “aceita que tudo deve mudar”, a voz ganha mais firmeza, diferente dos trechos mais suaves das cenas anteriores. Não há pressa, mas há precisão. A cantora alonga a palavra “mudar” de forma mais enfática, e atrás dessa voz o dedilhado do violão se intensifica, criando uma progressão sonora que cresce gradualmente. Essa subida no violão e o peso na voz constroem uma sensação de certeza, como se a música confirmasse que a mudança já não é apenas uma hipótese, mas uma certeza.

Esse conjunto de elementos citado indica que a cena já não retrata uma figura passiva, mas alguém que está, de fato, se transformando. O verso “aceita que tudo deve mudar” reforça essa leitura, pois traz consigo a memória histórica de como o desejo de transformação expresso por mulheres foi e ainda é muitas vezes interpretado como sinal de loucura e associado às patologias. No *frame*, porém, esse desejo de mudança não aparece como descontrole ou instabilidade, e sim como um modo diferente de ocupar o espaço e sustentar a própria presença. Assim, esse primeiro momento da categoria “louca” aponta para uma mudança que já começou, ainda que em gestos discretos, preparando o olhar para o que será aprofundado no *frame* seguinte.

Figura 12 – Mulher em movimento expressivo no quarto: loucura/histeria (1:10)



Fonte: FRANCISCO, *el Hombre*. Triste, Louca ou Má. YouTube, 5 out. 2016. 4:29 min. Disponível em: <https://youtu.be/IKmYTHgBNoE>.

No *frame* acima, a mulher que antes permanecia sentada se levanta de maneira rápida no exato instante em que o verso afirma “que um homem não te define”. Esse gesto rompe com a quietude anterior e dá início a uma dança que ocupa o espaço com leveza, firmeza e decisão. Os movimentos não são bruscos, mas têm força suficiente para marcar a cena, e o vestido branco acompanha o ritmo do corpo, criando uma imagem que se destaca dentro do ambiente desgastado. A câmera mantém o enquadramento aberto, permitindo que a dança faça parte do espaço e mostrando que há uma mudança clara entre a postura contida de antes e a ação agora assumida.

Esse levantar repentino enuncia um deslocamento interno. Não é um movimento impulsivo e desconexo, mas um ato que responde ao que a letra enuncia. Dançar aqui não aparece como exagero ou descontrole. Pelo contrário, surge como afirmação de presença e autonomia, como se o corpo finalmente ocupasse um lugar que antes parecia limitado, mas agora é amplo e seu. É um gesto simples, mas que se torna carregado de sentido quando recordamos que expressões de autonomia feminina foram historicamente tratadas como sinais de instabilidade e loucura.

A importância dessa dança torna-se ainda mais evidente quando contrastada com imagens históricas que reforçaram a associação entre o corpo feminino, a instabilidade e incapacidade, como se observa na figura a seguir, anteriormente apresentada na seção 2.

Figura 13 – Dr. Charcot demonstrando um caso de histeria na Salpêtrière, 1886.



Fonte: TAVARES, Ana Carolina. *Do silenciamento à insurreição: a mulher e o estigma da loucura em gestos, escritos e imagens*. Pelotas: UFPel, 2020, p. 29

Na imagem acima, o corpo feminino é apresentado aos olhares de terceiros como incapaz de sustentar e cuidar de si mesmo, sendo amparado, manipulado e observado por aqueles que assumem o controle sobre seus gestos. Não se trata de um corpo que age a partir de si, mas de um corpo conduzido por mãos e olhares externos, que o interpretam e o classificam. Ainda que haja a possibilidade de movimento, esse movimento não parte da mulher nem responde à sua vontade, sendo inteiramente orientado pela intervenção alheia ou involuntário. Essa exposição contribui para a construção de um feminino entendido como incapaz de cuidar de si e dependente da ação do outro.

Em contraste, no videoclipe, tanto a recusa ao espelho (figura 11) quanto o gesto da dança (figura 12) apontam para um corpo que ocupa sozinho o seu espaço e se move a partir de si, afastando-se da lógica da avaliação e da validação externas. Ao recusar o olhar que a vigia e interpreta, a mulher se coloca em uma posição de autonomia, tensionando diretamente as representações históricas que associaram o feminino à incapacidade e à instabilidade. Os efeitos dessa mudança também se refratam e se refletem no modo como o espaço da cena é organizado e significado.

Posicionada ao fundo do cômodo, a máquina de costura, historicamente associada ao trabalho doméstico e às expectativas de cuidado e serviço atribuídas às mulheres, funciona como um signo semiótico-ideológico que materializa a lógica da repetição e da contenção. Não é apenas um objeto que compõe o cenário, mas um utensílio que reforça a ideia de que o lugar

da mulher estaria fixado no lar, administrando tarefas e cuidados como se isso fosse um destino natural.

Joana Monteleone (2019, p. 7) observa que a máquina de costura “aliava o antigo trato com as agulhas. Poderia ser manejada em casa, sem prejuízo aos afazeres domésticos ou ao cuidado com os filhos”, evidenciando como esse objeto ajudou a consolidar a associação entre o trabalho feminino, a maternidade, o cuidado e a submissão à rotina do lar. Assim, quando a personagem dança nesse cômodo sem dirigir a atenção à máquina, seu gesto desorganiza essa lógica e revela uma mudança sutil, porém significativa, daquilo que socialmente se esperava dela.

Essa recusa discreta também aparece na própria materialidade do corpo, sobretudo no vestido branco que ela usa. Na seção 2, observou-se como, historicamente, a cor branca esteve ligada à patologização do feminino, especialmente nas instituições psiquiátricas, onde muitas mulheres vestiam roupas brancas ou camisas de força ao serem patologizadas como histéricas por desafiam normas sociais. Aqui, o branco ganha outro sentido: não aprisiona, não limita, não marca uma punição. Pelo contrário, acompanha o movimento do corpo dançando e se expande com ele, produzindo um contraste direto com a memória dessas imagens disciplinadoras. O branco deixa de ser um símbolo de contenção e aparece como um tecido leve que permite movimentos livres.

Essa transformação visual dialoga diretamente com o plano verbal do videoclipe, uma vez que o verso que aparece no *frame* (“que um homem não te define”), confronta diretamente uma lógica estrutural de gênero que, durante séculos, deu sentido à existência feminina a partir da figura masculina. No contexto histórico estudado na seção 2, mulheres que recusaram esse modelo foram tachadas como instáveis e irracionais. O verbal, então, não só comenta a imagem: ele abre uma brecha na ordem patriarcal, e a dança traduz essa brecha corporalmente.

O voco reforça esse mesmo movimento. A voz da cantora ganha firmeza ao interpretar esse trecho, perde a suavidade intimista dos momentos anteriores e acentua palavras específicas, principalmente o “não”. O violão, que antes aparecia sozinho e mais delicado, recebe a entrada de elementos percussivos que dão impulso à música. Essa mudança sonora cria um clima de afirmação, não no sentido de explosão, mas de certeza. É como se a música acompanhasse o movimento do corpo, empurrando-o para o centro do espaço e sustentando a recusa que a letra enuncia.

Esse *frame*, portanto, marca uma virada dentro da categoria “louca”: não é a “loucura” construída historicamente para disciplinar mulheres, mas a liberdade que sempre foi lida como

desvio. O gesto de dançar, articulado ao ambiente e aos demais elementos, revela uma forma de existência que escapa à docilidade esperada e afirma um corpo que se movimenta por conta própria. É uma mudança que começa no detalhe, mas que reorganiza todo o espaço ao redor, mostrando que aquele cômodo, antes marcado pela restrição, silêncio e imobilidade, agora abriga outra maneira de ocupar e significar, o que se prolonga e se reconfigura nas cenas que aparecem a seguir.

Figura 14 – Mulher em sequência de movimentos corporais no quarto (1:24; 1:27)



Fonte: FRANCISCO, *el Hombre*. Triste, Louca ou Má. YouTube, 5 out. 2016. 4:29 min. Disponível em: <https://youtu.be/IKmYTHgBNoE>.

Nesse momento do videoclipe, a dança iniciada no *frame* anterior se intensifica e ganha continuidade. A mulher permanece no mesmo quarto, mas o modo como ocupa o espaço se transforma. Seus movimentos tornam-se mais amplos, mais firmes e decididos, fazendo com que o corpo atravesse o ambiente sem qualquer limitação ou contenção. A dança, aqui, não se apresenta como um improviso, mas como uma coreografia construída, consciente, que se sustenta no domínio do próprio corpo. Ainda que ensaiada, a dança não se orienta para o olhar

externo nem aparenta buscar agradar; mas sim responder a uma necessidade interna de libertação.

Visualmente, a figura feminina mantém-se em ação, afastando-se de uma posição passiva. O espaço doméstico, historicamente associado ao controle e à vigilância da mulher, é atravessado por um corpo que gira, avança, recua e ocupa o centro da cena. Esse deslocamento é significativo porque rompe com a expectativa de contenção associada à mulher considerada “equilibrada”. O que se vê é justamente o oposto da imobilidade e da disciplina: há força, há intensidade e há presença.

No plano verbal, os versos “sua casa não te define” e “sua carne não te define” explicitam esse rompimento. A casa, enquanto espaço historicamente atribuído à mulher como lugar natural, de cuidado e submissão, deixa de ser apresentada como o lugar que determina quem ela deve ser. Da mesma forma, a carne, isto é, o corpo, deixa de funcionar como aquilo que fixa a identidade feminina. Quando a letra afirma que a carne não define, não se trata apenas de negar o que biologicamente atribui-se a mulher, mas de suspender o lugar histórico em que o corpo da mulher foi continuamente interpretado, vigiado e normatizado. Ao recusar que seja a casa ou o corpo aquilo que a define, a cena desloca os critérios a partir dos quais o feminino foi tradicionalmente compreendido.

Esse deslocamento é justamente o que, em diferentes contextos históricos, sustentou a associação entre mulheres que recusavam os lugares que lhes eram atribuídos e a ideia de loucura. Não porque houvesse desrazão em seus gestos, mas porque, ao questionarem a casa como destino natural e o corpo como medida de identidade, essas mulheres escapavam às formas reconhecíveis de normalidade. Historicamente, afirmar que nem o espaço doméstico nem a própria carne as definiam foi suficiente para que fossem lidas como desviantes, históricas ou desequilibradas. Nesse sentido, a loucura que atravessa esses versos não aparece como excesso emocional ou perda de controle, mas como um rótulo social acionado diante da recusa. Trata-se do efeito discursivo de uma mulher que se move fora dos limites que lhe foram impostos e que, por isso mesmo, passa a ser interpretada como fora da ordem.

A dança participa e materializa esse movimento de recusa. Ela não surge como uma explosão desmedida nem como descontrole, mas como um movimento firme, contínuo, que ocupa o espaço com decisão. O corpo se move com intensidade, muda de direção, amplia os gestos e se impõe no ambiente, sem pedir permissão. Esses movimentos constroem uma presença que não se explica pela instabilidade, mas pela afirmação. Aquilo que, em contextos históricos, foi lido como histeria ou loucura (um corpo que não se contém, que não se fixa, que

não permanece no lugar esperado) aparece aqui como gesto consciente de existência. A loucura, portanto, não está no corpo que dança, mas na lógica social que tenta enquadrá-lo e falha.

No plano voco, essa leitura se intensifica. A voz da cantora mantém uma projeção mais forte do que nos momentos iniciais da canção, acompanhada pela presença marcada dos elementos de percussão. O ritmo sustenta o avanço do corpo em cena e reforça o peso do “não” presente nos versos. A interpretação vocal não soa hesitante em nenhum momento; ela afirma e insiste.

Em seguida, surge o verso “você é seu próprio lar”. Nele ocorre uma inflexão sonora importante, pois a percussão recua ligeiramente, os instrumentos passam a um segundo plano e a voz perde parte da intensidade anterior. Entretanto, essa mudança não enfraquece o enunciado, mas o desloca. Posteriormente à recusa da casa e da carne como critérios de definição, o verso propõe outro eixo de sentido. Em vez de negar imposições externas, ele afirma um pertencimento que se constrói a partir da própria mulher. O tom mais contido da interpretação vocal acompanha esse deslocamento, indicando que a afirmação já não se organiza como confronto direto, mas como reconhecimento. Assim, a noção de lar deixa de estar vinculada a um espaço doméstico ou a um corpo regulado e passa a se concentrar no sujeito feminino que se redefine a partir de si.

Assim, essa sequência articula o confronto e a reorganização. Primeiro, a negação das normas sociais; depois, a construção de outro lugar possível de existência. A chamada “loucura” deixa de ser descontrole e passa a ser uma ruptura consciente com os discursos que tentaram definir o que uma mulher deveria ser e como deveria agir. O corpo que dança, a voz que nega e o ritmo que sustenta o movimento constroem um enunciado que desloca o sentido da loucura do campo da patologia para o da resistência, movimento que não se encerra nessa sequência, mas se desdobra nas imagens seguintes.

Figura 15 – Deslocamento entre ambientes em gestos de ruptura: loucura/histeria (1:35; 1:39; 1:43)



Fonte: FRANCISCO, *el Hombre*. Triste, Louca ou Má. YouTube, 5 out. 2016. 4:29 min. Disponível em: <https://youtu.be/IKmYTHgBNoE>.

Nessa sequência, a dança iniciada nos *frames* anteriores não apenas continua, como se intensifica e se desloca espacialmente. A mulher segue em movimento, com gestos amplos e livres, mas agora a câmera modifica sua posição em relação à cena. Diferente dos enquadramentos anteriores, em que o foco permanecia mais próximo do quarto, a câmera passa a se afastar gradualmente, recuando pelo corredor e retirando o quarto do centro da imagem. Esse deslocamento visual não é neutro, pois, ao se afastar da dança, o enquadramento reinsere no campo de visão o banheiro de tons vermelhos, espaço que, na categoria “Triste”, havia sido associado ao autocuidado, à pausa e à reorganização do corpo.

Esse retorno ao banheiro não é casual, mas reinsere a cena em um ambiente já significativo na narrativa do videoclipe. O espaço que antes acolhia o cuidado silencioso agora reaparece enquanto a mulher dança, sugerindo que aquilo que começou como recolhimento e autocuidado desdobra-se em movimento, recusa e afirmação. A loucura, nesse sentido, surge como continuidade de um processo: do cuidado consigo à recusa dos lugares e normas impostos. O afastamento da câmera amplia essa leitura, pois o corpo feminino deixa de ser observado apenas dentro de um cômodo específico e passa a ocupar a casa como um todo, atravessando seus limites.

No plano verbal, os versos “ela desatinou”, “desatou nós” e “vai viver só” acionam diretamente o campo da loucura. Desatinar, no imaginário social, é perder o juízo, sair da linha, deixar de agir conforme o esperado. No entanto, o que o videoclipe apresenta não é um gesto de desrazão, mas uma mulher que rompe amarras. Quando o verso enuncia que ela “desatou nós”, esses nós não aparecem como algo abstrato, mas como laços sociais, expectativas e amarras históricas que ligaram a mulher à casa, ao corpo e à dependência afetiva. Desatar nós, aqui, é desfazer vínculos que sustentavam uma ordem considerada normal.

O verso “vai viver só” intensifica essa leitura. A mulher que escolhe viver só ocupa, historicamente, um lugar incômodo. A solidão feminina, quando não ligada ao luto ou à espera, foi frequentemente lida como fracasso, desvio ou loucura. Nesse sentido, a afirmação de que ela vai viver só não descreve um castigo, mas uma escolha. O videoclipe expõe, assim, o modo como escolhas de autonomia foram e ainda são facilmente traduzidas como sinais de desatino. A loucura não está na ação da mulher, mas no olhar social que transforma sua autonomia em ameaça.

No plano voco, essa leitura é reforçada por uma mudança significativa na organização sonora. Após o trecho “você é seu próprio lar”, a percussão permanece mais contida, com dedilhados de violão em destaque e toques discretos de tambor. Nessa sequência, a voz da

cantora assume maior centralidade, uma vez que se torna mais firme, clara e sem excesso melódico. Ela conduz os versos com precisão, fazendo com que o enunciado verbal se sobressaia à base instrumental. A repetição dos versos “ela desatinou”, “desatou nós”, “vai viver só”, amplia o peso discursivo, como se a canção insistisse nesses rótulos para expor o modo como eles circulam socialmente.

Após a repetição dos versos “ela desatinou”, “desatou nós” e “vai viver só”, a cantora deixa de articular palavras e passa a sustentar um som prolongado, marcado por uma vocalização aberta semelhante a um “aaaah”. Nesse momento, a voz continua em primeiro plano, mas sem formar novos versos. O que se ouve é a permanência da voz como presença sonora, ocupando o espaço da canção de maneira contínua e expressiva. Essa vocalização aberta não interrompe o sentido construído até então; ela o intensifica, fazendo com que a afirmação já enunciada não precise mais ser explicada em palavras, mas se manifeste como força, duração e insistência.

Essa escolha vocal é significativa dentro da categoria “Louca”. Historicamente, a mulher que falava em tons mais altos, gritava, chorava ou se expressava fora das formas esperadas foi associada ao descontrole, à histeria e à desrazão. Aqui, entretanto, a voz não se apresenta como um excesso patológico, mas como uma afirmação clara de existência. O cantarolar sem palavras escapa às normas do discurso racional e, justamente por isso, evidencia como a chamada loucura pode operar como rótulo social atribuído àquilo que não se deixa enquadrar. Não há perda de controle, mas liberdade expressiva; não há colapso, mas expansão e libertação.

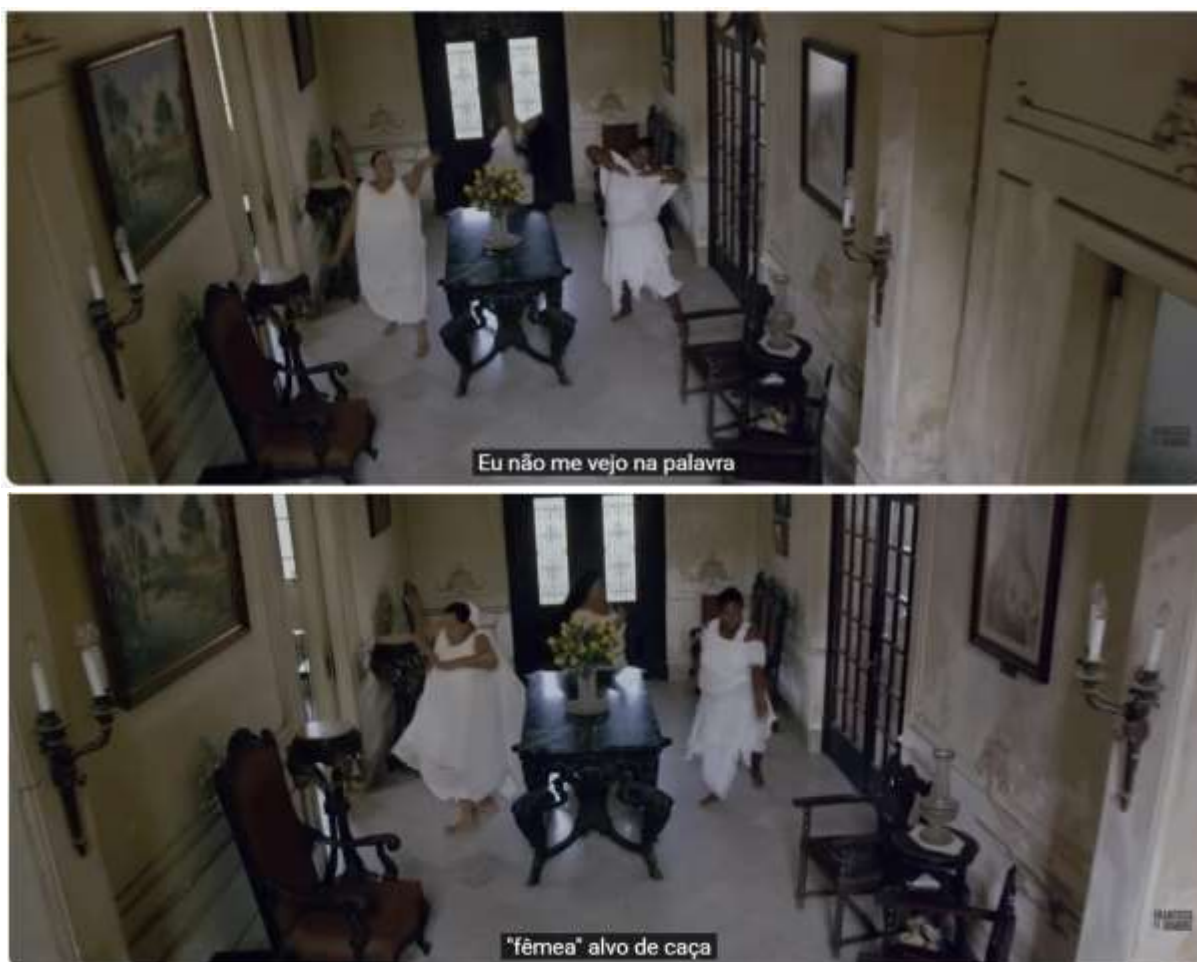
É nesse ponto que o posicionamento do videoclipe se torna mais evidente. Ao longo dos *frames* analisados na categoria “Louca”, o videoclipe se afasta de forma consistente das leituras que historicamente patologizaram o feminino. Como visto na seção 2, discursos médicos e psiquiátricos, como os que atravessaram a histeria nos estudos de Charcot, construíram a mulher como corpo instável, histérico, passível de correção, contenção ou isolamento. No videoclipe, porém, aquilo que poderia ser lido como loucura se apresenta como recusa. A dança, a negação dos rótulos, o afastamento do julgamento externo e a voz que se sustenta mesmo sem palavras compõem um enunciado que ressignifica a loucura não como desvio a ser corrigido, mas como uma resposta crítica às normas que tentaram definir o feminino. Desse modo, a categoria “Louca” se encerra evidenciando que o videoclipe não reforça o estigma, mas o desmonta, abrindo caminho para outras formas de existir que seguem sendo exploradas nas imagens finais da obra.

A próxima subseção realiza uma análise acerca da categoria “má”.

5.4 MÁ

A construção da mulher considerada “má” ocupa um lugar específico na história dos discursos sobre o feminino. Diferentemente da mulher triste, associada ao abatimento e ao isolamento, e da mulher louca, vinculada à instabilidade ou ao desvio emocional, a mulher “má” é aquela cuja conduta é lida como intencional e, por isso, ameaçadora à ordem social. Trata-se de uma figura marcada menos pela fragilidade do que pela suspeita, menos pela perda de controle do que pela ideia de escolha consciente. Como discutido na seção 2, esse imaginário atravessa desde a perseguição às bruxas, até representações mais recentes que associam a autonomia feminina à perversidade moral. É nesse sentido que Georga Mankarious (2013) observa que as mulheres “más” são aquelas que se desviam intencionalmente dos papéis que lhes são socialmente esperados e, por isso, passam a ser consideradas perversas e manipuladoras. A partir dessa perspectiva, inicia-se a análise da categoria “Má”, começando pelo *frame* apresentado a seguir.

Figura 16 – Mulheres dançando juntas no *hall* da casa: maldade/perversidade (2:27; 2:31; 2:36).





Fonte: FRANCISCO, *el Hombre*. Triste, Louca ou Má. YouTube, 5 out. 2016. 4:29 min. Disponível em: <https://youtu.be/IKmYTHgBNoE>.

Na sequência de *frames* acima, as mulheres que antes eram exibidas sozinhas, passam a aparecer juntas, ocupando um mesmo ambiente da casa, identificado como o *hall* de entrada. Trata-se de um espaço de passagem, tradicionalmente associado à recepção e à circulação, no qual a presença costuma ser regulada por expectativas de ordem, compostura e controle. Diferente dos *frames* anteriores, em que cada mulher surgia sozinha em um cômodo específico, aqui a cena se constrói de forma coletiva, com os três corpos compartilhando o mesmo espaço e se movimentando nele de maneira ampla.

Esse ponto é importante, principalmente por se tratar do início da categoria “má”. Em diversos imaginários sociais, a mulher vista como “má” costuma aparecer como uma figura isolada, solitária, quase sempre associada a algo perigoso. Mas, quando essas mulheres aparecem juntas, outro sentido também surge: o de um coletivo feminino lido como ameaça. Historicamente, grupos de mulheres já foram representados de forma negativa, como se a reunião entre elas fosse sinal de desordem, complô ou perigo, algo que pode remeter, inclusive, à imagem das bruxas, citadas na seção 2.

Além disso, no segundo *frame* aparece no trecho da música a palavra “caça” (“fêmea: alvo de caça”), e isso amplia ainda mais esse campo de sentidos. Mesmo sem retomar diretamente a perseguição às bruxas, a palavra traz à tona essa memória de mulheres que, por serem fortes, livres ou fora do padrão esperado, foram perseguidas e punidas. Aqui, porém, o

que os *frames* mostram não é uma cena de perseguição, nem de maldade. Elas não estão sendo caçadas, nem estão fazendo algo que indique crueldade.

Pelo contrário, o que aparece é um momento de liberdade compartilhada e de apoio entre elas. As três estão juntas, dançando, ocupando o espaço sem disputas e sem qualquer sinal de rivalidade. Nenhuma tenta controlar a outra, nenhuma se sobrepõe. Há, na cena, uma força coletiva no feminino que se constrói justamente no “estar juntas”. Nesse sentido, o “má” não aparece como maldade em si, mas como um rótulo que historicamente recai sobre mulheres que rompem expectativas sociais. O que se destaca aqui não são indícios de perversidade, mas sim a sororidade: um gesto de aliança e reconhecimento entre mulheres que, ao compartilharem vivências marcadas por discursos que as patologizam e desqualificam, constroem formas de se apoiar e resistir.

Os movimentos realizados por elas dão continuidade à dança iniciada nos *frames* anteriores vistos na categoria “Louca”. As mulheres seguem dançando, erguendo os braços, girando, avançando e recuando, como se afirmassem que aquele ambiente também lhes pertence. Os corpos já não parecem testar o espaço ou negociar a permanência, eles ocupam, atravessam e reorganizam o ambiente a partir de suas ações. A dança, nesse momento, deixa de ser apenas um ato individual e passa a se configurar como uma ação compartilhada.

O cenário contribui para essa leitura. O *hall* apresenta móveis antigos, quadros, cadeiras dispostas de forma simétrica e uma mesa central com flores, compondo um espaço marcado por certa formalidade. É justamente nesse ambiente, associado à ordem e à apresentação, que os movimentos se tornam mais livres e visíveis. As mulheres vestem branco e assim como nos *frames* anteriores, essa cor não funciona como forma de contenção, mas como continuidade de uma escolha já estabelecida no videoclipe: roupas soltas, que permitem amplitude de movimento e não limitam o corpo.

A letra que acompanha a sequência concentra grande parte do sentido construído nesse *frame*. Os versos “eu não me vejo na palavra”, “fêmea: alvo de caça” e “conformada vítima” aparecem como uma recusa direta a rótulos historicamente atribuídos às mulheres. Ao afirmar que não se vê na palavra “fêmea”, a canção rejeita uma nomeação que reduz a mulher a uma condição biológica e até mesmo animalizada, frequentemente usada para desumanizar e objetificar. A expressão “alvo de caça” reforça essa lógica, ao colocar o feminino na posição de algo perseguido, tomado, apropriado. Já “conformada vítima” aponta para a expectativa de passividade, como se sofrer e aceitar fosse o destino esperado pelas mulheres.

Ao reunir esses termos no verso “eu não me vejo”, a canção se afasta do conjunto de sentidos que sustentam a ideia de uma mulher destinada à submissão. Ela não se vê como alvo, nem como vítima, nem como alguém conformada com um papel previamente imposto. É nesse ponto que a categoria “Má” se delineia com mais evidência, pois aqui a recusa não é lida como fragilidade ou descontrole, mas como uma escolha que desafia diretamente a ordem moral que espera obediência e resignação.

Historicamente, mulheres que recusaram esses lugares foram frequentemente julgadas não apenas como inadequadas, mas como perversas e moralmente condenáveis. A autonomia, a negativa e a recusa de papéis pré-estabelecidos passaram a ser lidas como sinais de maldade, manipulação ou ameaça, fazendo com que a mulher fosse marcada como “má” justamente por não aceitar a posição que lhe foi destinada.

A interpretação vocal reforça esse posicionamento. A voz da cantora aparece firme, sustentada por uma instrumentação mais intensa do que nos momentos anteriores. A percussão se mantém marcada e a guitarra ganha maior destaque, criando uma base sonora que acompanha o tom de afirmação presente na letra. Algumas palavras recebem entonação mais forte, especialmente “fêmea” e “caça”, o que intensifica a recusa e evidencia a carga histórica desses termos.

O conjunto da cena constrói, assim, um deslocamento importante dentro do videoclipe. A mulher não é apresentada como “má” por causar dano ou agir com crueldade, mas sim porque rompe com expectativas que historicamente a mantiveram em posição de submissão. A dança coletiva, a ocupação do espaço e a recusa dos rótulos produzem um enunciado que associa a categoria “Má” à autonomia e à negação consciente de papéis moralmente impostos. Essa sequência dá início à análise da categoria ao mostrar como o videoclipe mobiliza sentidos historicamente atribuídos à mulher “má” e prepara o terreno para o *frame* seguinte, no qual outras materialidades da narrativa verbo-voco-visual surgem.

Figura 17 – Passagem do *hall* ao escritório da casa: maldade/perversidade (2:37; 2:40; 2:46; 2:49)





Fonte: FRANCISCO, *el Hombre*. Triste, Louca ou Má. YouTube, 5 out. 2016. 4:29 min. Disponível em: <https://youtu.be/IKmYTHgBNoE>.

Nessa sequência, os dois primeiros *frames* ainda mostram as mulheres no *hall* de entrada, em movimento. A dança não diminui na intensidade e é nesse fluxo que a letra entra com peso. Quando aparece o verso “prefiro queimar o mapa”, o verbo “prefiro” marca uma

decisão tomada por elas. Trata-se de algo que elas assumem com consciência. O “mapa”, por sua vez, pode ser lido como um caminho pronto, um roteiro que orienta o que é considerado aceitável e adequado para a mulher. Queimar o mapa, então, funciona como uma recusa da direção imposta e dentro da categoria “Má”, a mulher que escolhe sair do traçado esperado é lida como ameaça, não porque tenha feito algum mal concreto, mas porque não se deixou conduzir.

O verso seguinte, “traçar de novo a estrada”, completa esse sentido. “Traçar” aqui indica que é essa mulher quem planeja a sua própria trajetória. O “de novo” sugere recomeço com consciência do que foi deixado para trás. Os gestos acompanham isso de forma coerente, uma vez que a dança segue preenchendo todos os espaços do cômodo, como se os corpos confirmassem essa ideia de não caber mais num caminho estreito.

A partir do terceiro *frame*, a sequência muda de espaço. A câmera deixa o *hall* onde as mulheres dançavam e passa a mostrar outro ambiente através da porta, primeiro de modo entrecortado, depois de modo mais aberto. O novo cômodo lembra um escritório ou uma sala de trabalho. Há uma mesa maior ao fundo, uma cadeira, um sofá e estantes com alguns objetos, além de uma iluminação que entra pelas amplas janelas. Isso cria outra atmosfera. Não é mais a cena dos corpos no centro do *hall*, mas um espaço que sugere organização, planejamento e produção.

Nesse momento, a letra traz os versos “prefiro queimar o mapa” e “traçar de novo a estrada”. A mudança de espaço pode ser lida, interpretativamente, em diálogo com esses versos. Se “queimar o mapa” implica abandonar um caminho pré-definido e “traçar outra estrada” supõe redesenhar o percurso, o enquadramento de um ambiente associado à organização e à definição de rumos reforça essa ideia de mudança. A imagem não mostra ainda quem ocupa esse espaço, mas a aproximação entre o cenário e os versos da canção permite ler essa relação como parte do planejamento para reinventar a própria vida.

Quando a letra diz “ver cores nas cinzas”, o verso abre um campo de sentidos que dialoga tanto com a palavra cantada quanto com a imagem apresentada no *frame*. As cinzas, nesse contexto, podem remeter àquilo que resta depois de um processo de destruição e essa ideia pode ser aproximada da memória histórica das mulheres acusadas de bruxaria que foram queimadas, restando apenas as cinzas de seus corpos, como ilustra a figura a seguir, já apresentada na seção 2 desta pesquisa.

Figura 18 - Representação da execução de uma mulher acusada de bruxaria.



Fonte: Meister Drucke – *A Woman is Burned at the Stake as a Witch*. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.us/fine-art-prints/Jan-%28after%29-Luyken/1644314/A-Woman-is-Burned-at-the-Stake-as-a-Witch.html>

Nesse sentido, as cinzas aparecem como uma marca de violência e de apagamento, mas também como o ponto a partir do qual algo pode (res)surgir. A própria composição da cena no videoclipe ajuda a sustentar essa leitura. O chão do ambiente apresenta uma tonalidade acinzentada e ocupa grande parte do enquadramento, aproximando visualmente o espaço dessas “cinzas” evocadas pela letra. Nesse encontro entre palavra e imagem, aquilo que aparece como resto ou ruína não se apresenta apenas como fim, mas como um espaço aberto à transformação. Assim, ao cantar “ver cores nas cinzas” enquanto o enquadramento destaca esse chão cinza ainda vazio, o videoclipe sugere um lugar a partir do qual algo novo pode surgir, deixando em aberto o modo como essa reinvenção irá se concretizar nos *frames* seguintes.

O quarto *frame* fecha o bloco com “e a vida reinventar”, e aqui essa parte da letra da canção é o ponto mais forte do conjunto de versos. Reinventar não é apenas ajustar detalhes, é refazer a sua forma de existir. E é justamente esse tipo de gesto que costuma ser lido de forma moralizante quando parte de mulheres: mudar rota, refazer o próprio caminho, recusar o destino previsto. Na categoria “Má”, a mulher que reinventa a vida pode ser julgada como má, egoísta, ou perigosa por não se manter no lugar de obediência e permanência. No videoclipe, porém, essa reinvenção não aparece como perversidade, mas como uma possibilidade real de mudança.

No voco, isso também se confirma. A base instrumental continua forte, com a percussão e guitarra bem presentes, e a voz da cantora vem mais firme a cada verso. Essa firmeza soa como convicção e certeza. E quando ela dá mais ênfase em “vida” e “reinventar”, essa escolha vocal funciona como um realce da “parte principal” do enunciado cantado. Todo o conjunto verbo-voco-visual traz a afirmação de não seguir o mapa pronto, de refazer sua estrada, ver

cores no que restou e, com isso, reinventar a vida. A voz, mais alta e marcada nesse fechamento, parece sustentar a ideia de que essa reinvenção não é uma dúvida, mas sim uma escolha assumida de forma consciente, gesto que se amplia de forma mais evidente nos *frames* a seguir.

Figura 19 – Momento de afirmação de si no escritório: maldade/perversidade (2:51; 3:02)



Fonte: FRANCISCO, *el Hombre*. Triste, Louca ou Má. YouTube, 5 out. 2016. 4:29 min. Disponível em: <https://youtu.be/IKmYTHgBNoE>.

No primeiro *frame* da sequência acima, uma outra mulher surge no chão do escritório. A posição do corpo dela não sugere uma queda natural; parece que foi empurrada. Ela está apoiada para trás, com as mãos no piso, e recua um pouco, como quem tenta ganhar distância de algo ou alguém. O corpo permanece contraído e o olhar fixo à frente carrega certa tensão, quase medo, como se algo ali representasse ameaça. A cena não mostra ninguém visível no enquadramento, mas a forma como ela se encolhe e se arrasta levemente para trás permite interpretar esse momento como uma possível situação de confronto.

É nesse ponto que entra o verso “E um homem não me define.” A frase já havia aparecido antes na canção, mas aqui ela ganha outro peso. Não surge em meio à leveza do

movimento, e sim quando o corpo está no chão, em uma posição que aparenta vulnerabilidade. Em seguida, ainda sentada, ela realiza um giro em sentido horário, vira-se de costas para o que quer que estivesse à sua frente e se levanta com movimentos firmes. O que começa como recuo se transforma em um enfrentamento claro.

Esse gesto também retoma sentidos sugeridos nos *frames* anteriores. O chão acinzentado, que já havia sido associado às “cinzas” mencionadas na letra, passa agora a funcionar como o lugar a partir do qual o corpo se ergue. Nessa leitura, a imagem pode lembrar a figura da fênix que renasce das próprias cinzas: aquilo que parecia ruína torna-se um ponto de reinício. A partir daí, os movimentos de dança se ampliam: ela abre os braços, ocupa o espaço do escritório e passa a dançar com segurança, como se reivindicasse aquele ambiente para si.

No *frame* seguinte, depois de se levantar, ela não retorna a uma postura defensiva ou acuada. O corpo dela se expande junto à dança. Os braços se abrem com amplitude, o tronco se projeta para trás e os gestos deixam de ser retraídos. A legenda agora traz: “Eu sou meu próprio lar.” A mudança para a primeira pessoa altera o sentido do que vinha sendo dito anteriormente na canção (“Você é seu próprio lar”). Não é mais uma afirmação geral, é uma declaração própria. Se antes sua identidade parecia estar sob ameaça, agora ela é reivindicada a partir dela mesma.

Ao afirmar que é seu próprio lar, a mulher desloca a ideia do pertencimento masculino. O lar deixa de ser apenas um espaço físico ou uma estrutura que a abriga e passa a ser algo que ela carrega consigo. A definição não depende da casa nem da relação com um homem. Parte dela. Essa afirmação ganha força justamente porque acontece depois do momento de tensão no chão. Dessa forma, a sequência dos *frames* constrói um percurso: do aparente empurrão e medo ao gesto de expansão, da vulnerabilidade à ocupação total e consciente do espaço.

O ambiente também participa desse movimento. Em diversas configurações domésticas, o escritório esteve ligado ao “homem da casa”, ao lugar onde ele organizava o trabalho, planejava decisões e definia rumos que afetavam não apenas a própria vida, mas também a das pessoas que com ele moravam (geralmente esposa e dos filhos). Era um espaço de autoridade e comando masculino. Aqui, porém, a presença da mulher altera essa lógica. O corpo que antes parecia pressionado e acuado se levanta e passa a ocupar amplamente justamente esse ambiente.

Além disso, o escritório pode ser lido como um espaço ligado ao conhecimento, ao trabalho intelectual e à produção de saber. Historicamente, mulheres que detinham conhecimento (especialmente saberes ligados à medicina natural e a práticas de cuidado) foram perseguidas e rotuladas como bruxas.

Nesse sentido, a ocupação desse espaço por uma mulher também pode ser interpretada como a presença feminina em um lugar de pensamento, decisão e produção de conhecimento, dialogando com a própria ideia de reinvenção apresentada pela canção.

Não se pode afirmar que ela já está planejando algo concreto, mas pode-se perceber que o espaço tradicionalmente associado à definição de trajetórias por parte do homem, agora é atravessado pela presença feminina. Nesse sentido, o escritório dialoga com os versos já anunciados anteriormente, sobre queimar o mapa e traçar uma nova estrada, pois sugere o lugar onde esses novos caminhos podem ser pensados a partir dela.

No plano sonoro, a firmeza permanece. A percussão ganha ainda mais marcação, com batidas mais frequentes, e a guitarra segue destacada. A voz da cantora continua segura, sem hesitação, como quem reafirma algo que já está decidido. Não há fragilidade na entonação. Quando ela afirma que não é definida por um homem e que é seu próprio lar, a música sustenta essa certeza.

Em nenhum momento dos *frames* há qualquer indício de maldade. O que existe é a recusa de submissão e a afirmação de sua autonomia. A chamada “maldade”, nesse contexto, aparece apenas como rótulo possível diante de uma mulher que decide não aceitar a definição que lhe foi imposta.

Essa não aceitação se intensifica quando a enunciação passa a se afirmar em primeira pessoa, em versos como “um homem não me define”, “minha carne não me define” e “eu sou meu próprio lar”. Ao assumir o “eu”, o discurso explicita uma posição marcada pela intencionalidade e empoderamento, em que a mulher se coloca como sujeito de sua própria história. Esse “eu”, embora enunciado no singular, não se restringe a uma única mulher, mas aponta para uma dimensão coletiva, na medida em que outras mulheres também aparecem ocupando o espaço e afirmando, cada uma à sua maneira, sua autonomia. É a partir dessa assunção do “eu” que os *frames* seguintes se organizam, ampliando essa afirmação em direção a outras formas de presença e atuação.

Figura 20 – Mulheres juntas em movimentos de afirmação de autonomia e domínio do próprio corpo (3:22; 3:51; 4:05)



Fonte: FRANCISCO, *el Hombre*. Triste, Louca ou Má. YouTube, 5 out. 2016. 4:29 min. Disponível em: <https://youtu.be/IKmYTHgBNoE>.

Nessa sequência de *frames*, o primeiro, acompanhado do verso “desatou nós”, revela um espaço onde três mulheres aparecem reunidas. Uma das mulheres está no chão e seus braços fazem movimentos que sugerem o gesto de desfazer amarras (desatar nós) ao redor do próprio corpo, como se estivesse realmente retirando algo que a prendia. Após esse gesto, ela se levanta e passa a se movimentar novamente pelo espaço, enquanto as outras mulheres aparecem ao fundo também dançando.

No plano vocal, a interpretação da cantora mantém a mesma firmeza presente nos versos anteriores. A voz segue marcada por uma entonação firme, sustentada pela percussão e pela guitarra que continuam conduzindo o ritmo da música. O verso “desatou nós”, cantado nesse contexto, ganha ainda mais força por vir acompanhado dessa base vocal e sonora marcadas, que sustentam a ideia de ruptura com aquilo que antes as prendia.

Na sequência, a cena mostra um grupo maior de mulheres reunidas no que parece ser uma nova sala de estar. No centro da cena, uma mulher aparece sentada no chão, diferente daquela vista no *frame* anterior. As demais se aproximam e ajudam-na a se levantar. Esse gesto constrói uma imagem que dialoga com a ideia de apoio entre mulheres. Como já observado em momentos anteriores da análise, o videoclipe apresenta repetidas vezes situações em que as mulheres aparecem juntas, sustentando umas às outras. Aqui esse movimento reaparece como uma forma de reiterar essa dinâmica de sororidade, e não competitividade.

Depois que essa mulher se levanta, todas começam a se movimentar pelo ambiente. Não há uma coreografia rígida ou sincronizada. Cada uma dança de maneira própria, com gestos amplos e livres pelo espaço. Essa liberdade nos gestos reforça a ideia de autonomia que atravessa os versos cantados nesse momento.

Quando surge o verso “eu sou meu próprio lar”, a dança continua e se espalha pelo espaço da sala. A entonação da cantora permanece firme, mas o arranjo instrumental começa gradualmente a se reduzir. As batidas de percussão diminuem até cessarem, permanecendo primeiro a guitarra e depois apenas o dedilhado do violão. Esse retorno à sonoridade mais suave retoma o clima do início da canção e acompanha o seu encerramento.

Desse modo, os *frames* analisados na categoria “Má” evidenciam que o videoclipe se afasta dos discursos que historicamente classificaram como más as mulheres que se desviavam intencionalmente dos papéis sociais a elas atribuídos. Ao longo da história, esse rótulo foi mobilizado para enquadrar como perversas, manipuladoras ou moralmente inadequadas aquelas que recusavam os limites impostos ao feminino. No videoclipe, entretanto, essas classificações

são tensionadas pela composição verbo-voco-visual da obra, que apresenta mulheres que não se deixam definir por tais julgamentos.

Nesse sentido, ao afirmar “eu sou meu próprio lar”, o enunciado sintetiza o percurso construído ao longo do videoclipe: depois de romper com os rótulos que a classificavam como triste, louca ou má, a mulher passa a reconhecer em si mesma o seu lugar de abrigo e pertencimento, não mais definido por normas externas, pela casa ou pela presença de um homem. Assim, o videoclipe conclui sua narrativa reafirmando a possibilidade de uma existência feminina que se constrói para além das classificações historicamente impostas ao feminino.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, buscou-se compreender de que modo o videoclipe da canção “Triste, Louca ou Má”, da banda Francisco, *el Hombre*, mobiliza discursos historicamente produzidos sobre o feminino, especialmente aqueles que contribuíram para a construção de representações patologizantes das mulheres. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho consistiu em identificar os posicionamentos sociais relacionados à patologização da mulher presentes no referido videoclipe, bem como compreender as materialidades discursivas por meio das quais esses posicionamentos se constroem na articulação entre elementos verbo-voco-visuais da obra.

Para alcançar esse objetivo, a pesquisa fundamentou-se teórico-metodologicamente na Análise Dialógica do Discurso (ADD), ancorada nos estudos de Bakhtin e do Círculo, que compreendem a linguagem como prática social e histórica. A partir dessa perspectiva, o videoclipe foi analisado como um enunciado concreto atravessado por diferentes vozes e valores ideológicos. Do ponto de vista metodológico, tratou-se de uma pesquisa qualitativa, desenvolvida por meio das etapas de descrição, análise e interpretação de 22 *frames* selecionados do videoclipe, considerando a articulação entre materialidades verbais, vocais e visuais.

A análise das materialidades verbo-voco-visuais evidenciou que o videoclipe dialoga com discursos historicamente associados à melancolia feminina, à histeria e ao desvio moral atribuído às mulheres. Sintetizamos no quadro a seguir uma comparação do ponto de vista imagético entre o que se apresenta nos discursos patologizantes sobre a mulher e o que se enuncia no videoclipe.

Quadro 1 – Materialidades visuais nos discursos patologizantes e nos posicionamentos enunciados no videoclipe “Triste, louca ou má”

CATEGORIA	DISCURSO PATOLOGIZANTE E SUAS MATERIALIDADES	POSICIONAMENTOS NO VIDEOCLÍPE E SUAS MATERIALIDADES
Triste/Melancólica	Solidão associada ao isolamento, silêncio, fragilidade e passividade. Materialidades: olhar não visível ou desviado, postura retraída, vestes escuras e justas, ambiente com pouca iluminação.	Solitude como espaço de reflexão e pausa. Materialidades: vestes fluídas e de tons claros, gestos de autocuidado, postura relaxada, cômodos abertos e de diferentes

		tonalidades, olhar visível e visto lateralmente.
Louca/Histérica	Descontrole, irracionalidade e instabilidade do corpo e da mente. Materialidades: manipulação do corpo feminino por terceiros, presença masculina ao redor observando e avaliando a mulher como se seu corpo fosse um objeto de estudo, vestes justas que aprisionam, postura de passividade.	Domínio do próprio corpo, movimentos intencionais e conscientes. Materialidades: deslocamento livre e intencional pelos espaços da casa, ausência de intervenção e análise masculina, roupas livres que permitem movimentos amplos.
Má/Transgressora (Bruxa)	Mulher associada à maldade, ameaça e à figura da bruxa. Materialidades: corpo feminino imobilizado e submetido à punição como espetáculo (fogueira), associação da mulher à figura da bruxa.	Afirmação de si, escolhas e autonomia. Materialidades: ocupação de espaços com firmeza e autonomia, ausência de contenções e punições, corpo livre e amparado por mais mulheres (sororidade), enunciação em primeira pessoa.

Fonte: Elaboração própria, 2026.

Para além das materialidades visuais presentes no quadro acima, os elementos verbo-vocais também foram considerados em sua relação com os discursos patologizantes. Nesse sentido, no que se refere à categoria triste, observou-se que a obra apresenta a tristeza como uma experiência que se aproxima da solidão, configurando-se como espaço de reflexão e pausa. Essa leitura é construída, sobretudo, na forma como a canção se inicia: a voz da cantora aparece mais contida, com menor variação de intensidade, acompanhada por um arranjo marcado pelo dedilhado do violão e pela ausência de elementos percussivos. Essa configuração sonora produz uma ambiência intimista, que se afasta de uma representação da tristeza como colapso ou descontrole. O videoclipe tensiona os discursos que associam a mulher à fragilidade e à melancolia, pois deixa de apresentar a tristeza como traço constitutivo do feminino e a desloca para o campo das experiências possíveis da condição humana.

Já no que concerne à categoria louca, o videoclipe dialoga com a associação histórica entre mulheres e histeria, utilizada para enquadrar comportamentos considerados incompatíveis com os ideais de controle atribuídos ao feminino. Nesse momento da canção, observa-se uma mudança nas materialidades verbo-vocais: a entrada de elementos percussivos e a maior

projeção da voz produzem um aumento de intensidade, enquanto a enunciação passa a enfatizar determinados versos. Esse conjunto cria um efeito que poderia ser associado ao excesso, mas que, no contexto da obra, se configura como expressão de domínio do próprio corpo e afirmação de presença. Assim, o videoclipe desloca o rótulo de um sentido patologizante para uma forma de contestação das normas que buscaram regular a existência feminina.

No que tange à categoria má, a análise mostrou o diálogo com discursos que classificaram como más as mulheres que se desviavam intencionalmente dos papéis sociais a elas impostos. No videoclipe, contudo, esse enquadramento é tensionado na própria construção da cena e da enunciação, sendo intensificado, ao longo da canção, pelo modo como voz e instrumentação ganham força progressivamente. À medida que a música avança, a percussão se torna mais marcada, a presença da guitarra amplia a densidade do arranjo e a voz da cantora se apresenta de forma mais firme e assertiva. Os versos em primeira pessoa, como “um homem não me define” e “eu sou meu próprio lar”, são enunciados com maior sustentação e ênfase, produzindo um efeito de afirmação que não abre espaço para dúvida ou hesitação. Ao apresentar mulheres que recusam as classificações a elas impostas e que afirmam sua existência para além de julgamentos, o videoclipe ressignifica o rótulo de “má” como expressão de autonomia e afirmação de si.

Consideradas em conjunto, essas três categorias evidenciam que o videoclipe constrói um posicionamento discursivo que se coloca em discordância em relação aos discursos historicamente utilizados para patologizar o feminino. Esse movimento se realiza por meio da articulação entre diferentes materialidades verbo-voco-visuais, que produzem sentidos capazes de deslocar representações tradicionalmente associadas às mulheres. No entanto, mais do que apenas tensionar e negar esses discursos, o videoclipe constrói um movimento de ressignificação, ao não se limitar à recusa das imagens patologizantes, mas propor outros modos de significar o feminino. Nesse processo, aquilo que é historicamente marcado como “triste”, “louca” ou “má” deixa de funcionar como marca de desvio ou inadequação e passa a ser reconfigurado como experiência de solidão, expressão de equilíbrio e manifestação de empoderamento, respectivamente.

Os resultados desta pesquisa evidenciam a relevância de analisar produções culturais contemporâneas a partir da Análise Dialógica do Discurso. Ao considerar o videoclipe como um enunciado verbo-voco-visual, foi possível observar como diferentes materialidades discursivas se articulam na produção de sentidos sobre o feminino, evidenciando que categorias como “triste”, “louca” e “má” não correspondem a características naturais do feminino, mas a

rótulos construídos em diferentes contextos sociais para enquadrar comportamentos considerados inadequados às expectativas impostas às mulheres. Nesse sentido, tais categorias, entendidas como formas de classificação do feminino, são retomadas e ressignificadas pelo próprio videoclipe de modo progressivo, acompanhando a ordem proposta pelo título da canção, da tristeza à loucura e, por fim, à maldade, o que evidencia uma construção narrativa que orienta a produção desses sentidos ao longo do desenvolvimento do vídeo.

Por vezes, essas formas de classificação circulam no cotidiano de maneira aparentemente simples ou naturalizada, sendo mobilizadas sem que se perceba o conjunto de sentidos históricos que carregam. Ao evidenciar como esses sentidos são retomados, tensionados e ressignificados no videoclipe analisado, este trabalho contribui para compreender de que modo produções culturais contemporâneas podem funcionar como espaços de questionamento de discursos que, ao longo da história, contribuíram para patologizar ou deslegitimar experiências femininas.

Por fim, esta pesquisa não pretende encerrar a discussão sobre os discursos que atravessam a construção social do feminino, mas indicar caminhos para investigações futuras. Estudos posteriores podem dar continuidade a essa reflexão no campo da Análise Dialógica do Discurso, ampliando o olhar para outros objetos verbo-voco-visuais, como manifestações culturais e práticas discursivas do cotidiano, especialmente em contextos locais e regionais, a fim de compreender como tais discursos se configuram em diferentes condições de produção, circulação e recepção. Nesse sentido, investigações que se voltem a espaços como a cultura popular, os ambientes institucionais e as dinâmicas sociais cotidianas podem contribuir para evidenciar como os sentidos sobre o feminino continuam sendo construídos, reproduzidos e tensionados na vida social.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA; OLIVEIRA. Análise dialógica do discurso: apontamentos de/para pesquisa no Brasil. REDIS: revista de estudos do discurso, nº 11, 2022.
- AMARANTE, P.; NUNES, M. de O. A reforma psiquiátrica no SUS e a luta por uma sociedade sem manicômios. Ciência & Saúde Coletiva, SciELO Brasil, 2018.
- AZZARI, Eliane Fernandes; AMARANTE, Maria de Fátima Silva; ANDRADE, Eliane Righi de. “É verdade este bilete”: relações dialógicas e(m) discurso no ciberespaço. Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 7-32, jan./mar. 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/2176-457341595>.
- BAKHTIN, M.M.; VOLOCHÍNOV, V. Marxismo e filosofia da linguagem. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARBEZAT, Michael D. Burning Bodies: Communities, Eschatology, and the Punishment of Heresy in the Middle Ages. Ithaca: Cornell University Press, 2018.
- BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo, v.I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BERGAMASCO, Luís; PARDELLAS, Nilson. As explosões nervosas da presidente. IstoÉ, São Paulo, ed. 2417, abr. 2016.
- BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. 5. ed., 3. reimpr. São Paulo: Contexto, 2018.
- BRAIT, Beth; MELO, Rosineide. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005, p. 61-78.
- BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- CARDOSO, Yasmin Ribeiro Gatto; SOUZA, Rafael Bellan Rodrigues de. Dilma, uma "presidente fora de si": o impeachment como um processo patriarcal, sexista e midiático. Revista Pauta Geral: Estudos em Jornalismo, Ponta Grossa, v. 3, n. 2, p. 45-65, jul./dez. 2016.
- CASTILHO, Juliana Abrão da Silva. Triste, louca ou má: música e emancipação feminina. Revista Sítio Novo, Palmas, v. 4, n. 1, p. 87–98, jan./mar. 2020. e-ISSN 2594-7036. Disponível em: <https://sitionovo.iftto.edu.br/index.php/sitionovo/article/view/380>. Acesso em: 13 out. 2025.
- CEPAL. Ao menos 4.473 mulheres foram vítimas de feminicídio na América Latina e no Caribe em 2021. Santiago: Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, 2022. Disponível em: <https://www.cepal.org/pt-br/comunicados/cepal-menos-4473-mulheres-foram-vitimas-feminicidio-america-latina-caribe-2021>. Acesso em: 13 out. 2025.
- CHIOVATTO, Ana Carolina Lazzari. A consolidação do estereótipo da "bruxa" e sua ressignificação na contemporaneidade: nuances de uma alteridade disforizada. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. O espelho do mundo: Juquery, a história de um asilo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

DECOOL, Carine. Tentatives de séparation impossible avec spectres et revenants. In G. Morel, Clinique du suicide (pp. 45-52). Paris: Erès, 2004.

DESTRI, A.; MARCHEZAN, R. Análise dialógica do discurso: uma revisão sistemática integrativa. Revista da ABRALIN, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 1-25, 2021. DOI: <https://doi.org/10.25189/abralin.v20i2.1853>. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1853>. Acesso em: 27 ago. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIGITAL O GLOBO. Edições do Jornal O Globo entre 1950 e 1969. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: 12 set 2025.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: DEL PRIORI, Mary (Org.). História das mulheres no Brasil. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FARIAS, Larissa Soares Ornellas. A melancolia no feminino. Revista Mal-Estar e Subjetividade, Fortaleza, v. 12, n. 1-2, p. 165-188, jan./jun. 2012. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1518-61482012000100005&script=sci_arttext. Acesso em: 27 set. 2025.

FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. História da loucura. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1972.

FRANÇA, Jaciara Boldrini. A atribuição da loucura à mulher enquanto instrumento de controle social e dominação. Occursus – Revista de Filosofia, v. 9, n. 1, p. 83-91, jan./jun. 2024. DOI: <https://doi.org/10.52521/occursus.v9i1.13105>.

FREUD, S. (1968). Deuil et mélancolie. In S. Freud. Métapsychologie. Paris: Gallimard. (Trabalho original publicado em 1917)

HORWITZ, Allan V.; WAKEFIELD, Jerome C. A tristeza perdida: como a psiquiatria transformou a depressão em moda. São Paulo: Summus, 2010.

KEHL, Maria Rita. O tempo e o cão: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2010.

KRISTEVA, Julia. Sol Negro: Depressão e Melancolia. Tradução Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.

LAROCCA, Gabriela Muller. A representação do mal feminino no filme A Bruxa (2016). Gênero, Niterói, v. 19, n. 1, p. 88-109, 2. sem. 2018.

LEGRAND, Denisse; PORTERIE, Sidonie; MORIN, Stephanie. Panorama e desafios da violência contra as mulheres em três países da América Latina: Brasil, Uruguai e Argentina. Brasília: Fundação Friedrich-Ebert-Stiftung, 2020. Disponível em: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/17100.pdf>. Acesso em: 13 out. 2025.

LEITE, Miriam Debieux. A dimensão melancólica da histeria. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, v. 2, n. 2, p. 72-87, 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rfp/a/SG7swGJNMKbgzR3qB5CqLgn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 30 set. 2025.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e ‘do lar’. *Veja*, 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 23 set. 2026.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, p. 935-952, 2014.

MAC KNIGHT, Erika. A resignificação do fenômeno de caça às bruxas: ecos no filme *Rua do Medo: 1666 – Parte 3*. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 30, n. 1, p. 465-481, jan./jun. 2024.

MANKARIOUS, Georga. Double Deviance and the ‘Bad Woman’: Representations of Amanda Knox in the Tabloid Media. Georga Mankarious, 22 jul. 2013. Disponível em: <https://georgamankarious.wordpress.com/2013/07/22/double-deviance-and-the-bad-woman-representations-of-amanda-knox-in-the-tabloid-media/>. Acesso em: 8 fev. 2026.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Sobre o pensamento bakhtiniano: uma recepção de recepções. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 82-94, jan./jun. 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S2176-45732013000100007>.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade*. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 22.

MIOTELLO, V. Ideologia in Bakhtin conceitos-chave. Beth Brait (org.) São Paulo: Editora Contexto, 2008. pp. 167-176.

MONTELEONE, Joana de Moraes. Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: o trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920). *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, e48913, 2019.

PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Organização de Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PEREIRA, Maria da Conceição. O lado obscuro do feminicídio na América Latina. *Revista CEDISF*, v.6, n.1, p.45-62, 2021. Disponível em: <https://cedisf.emnuvens.com.br/cedisf/article/download/135/80>. Acesso em: 13 out. 2025.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROHLING, Nívea. A Pesquisa Qualitativa e Análise Dialógica do Discurso: caminhos possíveis. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 44–60, 2014.

SANTANA, Bárbara Melissa. A construção do sujeito feminino em *La Majorité Opprimée*: embates ideológicos. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 18, n. 23, p. 1-18, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>.

SHOWALTER, Elaine. Victorian women and insanity. In: SCULL, Andrew et al. (Org.). *Madhouses, mad-doctors and madmen: the social history of psychiatry in the Victorian era*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1981.

SILVA, A.; COSTA, E. *Livro didático: olhares dialógicos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017. 169 p.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho; BARROS, Neide Célia Ferreira. As propagandas da *Revista Feminina* (1914-1936): a invenção do mito da beleza. *Oficina do Historiador*, Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 7, n. 1, p. 106-120, jan./jun. 2014.

SOBRAL, Adail; GIACOMELLI, Karina. Observações didáticas sobre a análise dialógica do discurso – ADD. Domínios de Linguagem, Uberlândia, vol. 10 n.3, jul./set. 2016, p. 1076-1094.

TAVARES, Ana Carolina. Do silenciamento à insurreição: a mulher e o estigma da loucura em gestos, escritos e imagens. Pelotas: UFPel, 2020.

UNIVESP. D-17_Linguagem e Dialogismo. YouTube, vídeo (13 min 6 s), 11 mar. 2016. Disponível em: <https://youtu.be/KShoiF1XI3A?si=jSoGqz7ltJfDbYVK>. Acesso em: 27 ago. 2025.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaievich. A construção da enunciação e outros ensaios. Organização, tradução e notas: João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

WIDHOLZER, Nara Rejane. A publicidade como pedagogia cultural e tecnologia de gênero: abordagem linguístico-discursiva. In: FUNCK, Susana Bornéo; WIDHOLZER, Nara Rejane. Gênero em discursos da mídia. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2005. p. 17-52.