

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

JULIANA MICHELE STORCH BALKO MORGAN

Moulin Rouge: uma representação carinhosa da prostituição

CASCADEL 2007

JULIANA MICHELE STORCH BALKO MORGAN

Moulin Rouge: uma representação carinhosa da prostituição

Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação
Stricto Sensu em Letras da
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Cascavel,
como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Letras.

Área de Concentração: Linguagem e Sociedade Orientador: Prof. Dr. João Carlos
Cattelan

CASCADEL
2007

Catálogo na Publicação elaborada pela Biblioteca Universitária UNIOESTE/Campus de Toledo.

Bibliotecária: Marilene de Fátima Donadel - CRB – 9/924

Morgan, Juliana Michele Storch Balko

M848m Moulin Rouge : uma representação carinhosa da prostituição /
Juliana Michele Storch Balko Morgan.-- Cascavel, PR : [s. n.], 2007.

140 f.

Orientador: Dr. João Carlos Cattelan

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste
do Paraná. Campus de Cascavel. Centro de Educação, Comunicação e
Artes

1. Análise do discurso 2. Lingüística 3. Semiótica 4. Cinema – Aspectos morais 5. Prostituição 6. Representação 7.
Contra-discurso 8. Gênero 9. Representações sociais I.T

CDD 20. ed.

401.41

302.2343

791.4372

FOLHA DE APROVAÇÃO

Juliana Michele Storch Balko Morgan

Moulin Rouge: uma representação carinhosa da prostituição

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. João Carlos Cattelan

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

EFETIVOS:

Prof. Dra. Iara Bemquerer Costa (UFPR)

Prof. Dr. João Carlos Cattelan (Unioeste)

Prof. Dra. Rita Félix Fortes (Unioeste)

Prof. Dra. Roselene de Fátima Coito (Unioeste)

SUPLENTES:

Prof. Dr. Durvali Emílio Fregonezi (UEL)

Prof. Dr. Ivo José Dittrich (Unioeste)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, Hugo e Lirsila Balko, que, durante toda a minha vida, são verdadeiras fortalezas, não medindo esforços para me dar apoio, incentivo e segurança.

Ao meu amado companheiro e esposo, Gustavo Morgan, que está sempre ao meu lado, tanto nos momentos bons quanto nos difíceis.

E aos meus queridos irmãos, Hugo Filho e Larissa, os quais levo sempre em meu coração e que, de uma forma especial, me dão força.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, em primeiro lugar, por me dar sabedoria, força, persistência e saúde.

Ao meu querido mestre, que confiou em mim ao aceitar me auxiliar na concretização de um sonho e tão bem me orientou com seu vasto conhecimento. Ele que sempre ofereceu uma palavra confortante nos momentos de insegurança e ansiedade. Ao professor doutor João Carlos Cattelan, minha eterna gratidão, admiração e amizade.

A todos os demais professores do mestrado, com os quais tive oportunidade de aprender sobremaneira. Em especial à professora doutora Rita Félix Fortes, que me empolga com seu amor pela vida e pela pesquisa, além de fornecer tão nobres conselhos.

Agradeço ainda as minhas colegas de mestrado, as quais já considero amigas. Obrigada Alzira, Keli e Rosselane por dividirem comigo as angústias e conquistas nesses anos tão especiais de minha vida. Além de me darem forças, certamente aprendi muito com vocês.

“Um texto é verdadeiramente uma máquina preguiçosa que obriga o leitor a executar grande parte do trabalho”. Umberto Eco

RESUMO

MORGAN, J. M. S. B. *Moulin Rouge: uma representação carinhosa da prostituição*. 2007. 140 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2007.

O presente trabalho tem como objeto de pesquisa o filme *Moulin Rouge: amor em vermelho*, do diretor Baz Luhrmann que, ao lado de Craig Pearce, escreveu o roteiro. O filme conta, de uma forma diferenciada e se valendo do gênero musical, uma história de paixão, obsessão e desejo entre um escritor e uma prostituta. Entretanto, mais do que contar uma história de amor, o filme põe em discussão o tema da prostituição. Observa-se, a partir da análise da linguagem verbal e imagética e com base num arcabouço teórico constituído nos entremeios da Análise do Discurso, da Teoria Semiótica peirceana, de alguns aspectos teóricos sobre a Imagem e alguns conceitos da História Cultural, que há duas vozes que permeiam o discurso do filme em análise: uma, que faz parte de uma voz coletiva, que é o discurso generalizante e que corporifica uma visão social com relação à prostituição constituída por um enunciador genérico e pejorativo; outra, que introduz uma outra perspectiva sobre o mundo da prostituição e que pode ser relacionada a um enunciador crítico, taciturno e reflexivo. Ao apresentar uma outra perspectiva sobre a prostituição, o filme se constitui em contra-discurso à imagem comum que atravessa a sociedade de que o mundo da prostituição e as pessoas que dele fazem parte são desumanos e, por isso, constituem parte da escória social. As noções de intertextualidade e conhecimento de mundo são conceitos que, paralelos aos demais, contribuem para uma análise mais detalhada e aprofundada do objeto de estudo, visando a uma definição mais consistente das vozes que permeiam o discurso.

Palavras-chave: representação, prostituição, contra-discurso.

ABSTRACT

MORGAN, J. M. S. B. *Moulin Rouge: a kind representation of the prostitution*. 2007. 140 f. Dissertation (Master's). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2007.

The present study has as its research object the film *Moulin Rouge*, directed by Baz Luhrmann and written by Luhrmann and Craig Pearce. Using the musical genre, the movie tells, in an unusual way, a story of passion, obsession and desire between a writer and a courtesan. However, more than telling a love story, the film favors the discussion of the theme of prostitution. It can be observed, from the analysis of the verbal and imagistic language, and based on a theoretical framework constituted in the intersection of Discourse Analysis, Peircean Semiotics, some theoretical aspects on the Image, and some concepts of the Cultural History, that there are two voices that constitute the discourse of the film under analysis: one is part of a collective voice, which is the generalizing discourse and embodies a social vision concerning the prostitution, constituted by a generic and pejorative enunciator; the other introduces another perspective on the world of prostitution and can be linked to a critical, taciturn and reflective enunciator. By presenting another perspective on the prostitution, the movie constitutes a counter-discourse to the common image that can be found in the society: that the world of prostitution and the people involved in it are inhumane and, for this reason, are the worst part of the society. The notions of intertextuality and world knowledge are concepts that, together with the others, contribute to a deeper and more detailed analysis of the study object, aiming at a more consistent definition of the voices that permeate the discourse.

Key-words: representation, prostitution, counter-discourse.

INTRODUÇÃO

Este trabalho enfrenta um desafio no sentido de que busca propor uma leitura possível para o filme *Moulin Rouge: amor em vermelho*. É um desafio que se apresenta a partir da inquietação provocada por Eco (1986), quando o autor caracteriza o texto como uma máquina preguiçosa que precisa do apoio do leitor para fazer sentido.

Considerando o filme como um texto e, neste sentido, como a contraparte material e suporte de um discurso, o que exige a consideração das condições históricas de sua produção, busca-se realizar a leitura do mesmo por meio do resgate de questões culturais que estão imbricadas no discurso. Essas questões, nas leituras corriqueiras e superficiais, acabam passando despercebidas, tornando o ato de ler, às vezes, uma simples decodificação, o que faz com que se mutile discursos de valor.

Ao assistir a um filme, a avalanche de imagens, cor, falas e a trilha sonora envolvem sobremaneira, mas, à primeira vista, não é possível explorar os infinitos desafios dessa construção discursiva tão cheia de movimento. Ao pensar em *Moulin Rouge: amor em vermelho*, um filme cheio de cores, músicas e emoção, pode-se afirmar que o mesmo aguça a curiosidade do leitor, por apresentar uma série de lacunas a serem preenchidas e esclarecidas no movimento que busca desopacificar o texto.

Eis a principal justificativa desse trabalho: a vontade de preencher algumas dessas lacunas, com base em um construto teórico de respaldo formado a partir da junção de autores que, numa mirada mais apressada, talvez não se complementassem. Mas deve-se notar que, quando se percebe que todos possuem o mesmo fio condutor: a relevância das questões culturais para a compreensão do mundo e dos produtos humanos, tudo se encaixa. Não deixa de ser

empolgante poder perceber e desfrutar do prazer de descobrir como o conhecimento de uma teoria fornece parâmetros que permitem desvelar certos mistérios do discurso.

Para procurar atender aos seus objetivos, esse estudo busca levantar pistas, compreendê-las e interligá-las entre si no intuito de fornecer evidências que sustentem uma leitura possível. Essa leitura assume um trajeto no sentido de demonstrar que o *Moulin Rouge: amor em vermelho* é construído a partir de um jogo de vozes. Ele resgata um discurso social sobre a prostituição e, ao mesmo tempo, articula um contra-discurso que se opõe ao viés social.

Objetiva-se, portanto, demonstrar, a partir de diversos elementos do filme, que há duas vozes que permeiam esse discurso: uma que faz parte de uma voz coletiva, que é o discurso generalizante e que corporifica uma visão social com relação à prostituição, constituída por um enunciador genérico e pejorativo; outra, que introduz uma outra perspectiva sobre o mundo da prostituição e que pode ser caracterizada como uma visão crítica que simpatiza com a cortesã, pois a humaniza, retirando dela o caráter destrutivo que lhe é atribuído socialmente. Essas afirmações só se fazem possíveis mediante a constatação de que o cinema é uma das formas de discursivizar o real. Não é o real, mas apenas uma representação dele.

O primeiro capítulo, *Moulin Rouge em revista*, traz uma revisão geral do filme, tanto em termos de ficha técnica, quanto de enredo e de apresentação de uma análise panorâmica. Ele tem a função de apresentar o objeto de pesquisa e a sua constituição de forma geral, além de indicar, mesmo que de uma maneira ainda superficial, o trabalho de análise que vai se realizar e as conclusões a que se pretende chegar.

O segundo capítulo, denominado *Base teórica*, como o próprio nome diz, constitui o alicerce do trabalho, pois é ele que irá possibilitar a realização das análises posteriores, através da reunião de conceitos que embasam e abrem caminhos interpretativos a serem percorridos. É uma tessitura teórica em que se buscou a articulação de conceitos da Análise de Discurso de linha francesa, da Teoria Semiótica peirceana e da História Cultural.

Uma visão sociológica da prostituição, título do terceiro capítulo, conta com considerações sociológicas sobre o tema discutido pelo filme: a prostituição. Essa perspectiva é essencial para chamar a atenção para a coerção social existente e que é demonstrada no filme através de um discurso moralista, construído a partir de regras sociais que, nas análises veiculadas neste trabalho, é atribuído à sociedade.

O quarto capítulo, *Moulin Rouge*: um hibridismo intertextual, reúne análises de diversos elementos com base na intertextualidade, as quais contribuem para a constituição do discurso e do contra-discurso contrapostos no filme. Ele procura explicitar como *Moulin Rouge*: amor em vermelho retoma textos bíblicos, um clássico do gênero musical, músicas contemporâneas e até o gênero de conto de fadas para gerar efeitos de sentido na representação da prostituição.

E, por fim, o quinto capítulo *Moulin Rouge x conhecimento de mundo*, focaliza a necessidade de determinado conhecimento de mundo para se efetuar certas análises, em sua grande maioria, de imagens do filme. Esse conceito contribui para demonstrar como a organização das imagens e a implementação de certos elementos, inclusive da cultura hindu, exigem do leitor um conhecimento prévio de mundo para poder perceber certos efeitos de sentido e permitir, ao mesmo tempo, adentrar à representação que o discurso social hegemônico possui sobre a prostituição, assim como o seu concorrente, que, com relação a ele, organiza-se polemicamente como um contra-discurso.

1 MOULIN ROUGE EM REVISTA

1.1 Sobre o filme

1.1.1 Ficha técnica

O título original do filme é *Moulin Rouge*, que, em francês, significa *Moinho Vermelho*. No Brasil, ele é apresentado como *Moulin Rouge: amor em vermelho*. O lançamento do filme ocorreu em 2001, nos Estados Unidos, aguçando a crítica e gerando polêmica, por tratar de um tema, até certo ponto, bastante batido: a prostituição.

Moulin Rouge tem a duração de 126 minutos. Foi produzido pelo Estúdio *Bazmark Films*. A distribuição é de responsabilidade da *20th Century Fox Film Corporation*. Ele foi filmado, na maior parte, nos estúdios da *Fox*, em Sydney, na Austrália, não tendo sido feita nenhuma tomada do verdadeiro *Moulin Rouge*: cabaré parisiense que inspirou o filme.

O diretor é Baz Luhrmann que, ao lado de Craig Pearce, escreveu o roteiro. A produção foi feita por Fred Baron, Martin Brown e Baz Luhrmann. A música, que, no filme, recebeu atenção especial, ficou a cargo de Craig Armstrong e Marius De Vries. Donald McAlpine comandou a direção de fotografia, Jil Bilcock, a edição, enquanto os efeitos especiais ficaram a cargo da *Animal Logic*.

O elenco do filme é formado por Nicole Kidman, que interpreta a cortesã *Satine*; Ewan McGregor, que interpreta o escritor *Christian* e se apaixona pela cortesã; Jim Broadbent interpreta Harold Zidler, cafetão e proprietário do *Moulin Rouge*; Richard Roxburgh, duque de Monroth, tenta comprar a exclusividade da cortesã; John Leguizamo atua como Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa, amigo boêmio de *Christian*. Os demais personagens são prostitutas do cabaré *Moulin Rouge* e boêmios que se ligam a *Christian* e a *Satine*.

1.1.2 Enredo

Antes de iniciar a análise de *Moulin Rouge: amor em vermelho*, julga-se necessário um resumo do enredo do filme, para facilitar o trabalho do leitor frente ao que será discutido no estudo. A história retratada pelo filme ocorre no bairro boêmio de Montmartre, em Paris, na França, e tem como foco principal a história de amor de uma cortesã, *Satine*, e um escritor, *Christian*, este originário de família tradicional. O cenário da história é o cabaré *Moulin Rouge*, casa de diversão noturna, na qual *Satine* é a atração principal, fascinando a todos.

O narrador-personagem da história é o próprio *Christian*. O filme inicia remontando o ano de 1900, com *Christian* num quarto de hotel, frente a uma máquina de escrever e declarando que, com o filme, “a maior coisa que se aprenderá é amar e ser amado”. Com esta declaração, *Christian* introduz a história de amor vivida por ele e *Satine*, que ocorrera um ano antes, em 1899: uma história de amor, portanto, vivida em tempo passado e que chega ao telespectador pela voz do homem e não da prostituta.

Moulin Rouge: amor em vermelho situa-se na transição do século XIX para o século XX. *Christian* é um boêmio de coração: desafia os avisos do pai de que poderia se arruinar nos braços de uma cortesã e viaja para Paris para fazer parte da revolução. Ele se hospeda num pequeno hotel, chamado *L'Amour Fou* (Amor Louco), e começa a escrever acerca dos ideais boêmios da liberdade, verdade, beleza e amor. Sofre, no entanto, um bloqueio por encontrar dificuldades para escrever sobre o amor, já que nunca havia se apaixonado.

Christian conhece Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa, boêmio que vive num estúdio, em cima de seu quarto. Toulouse e os seus três amigos boêmios: Satie, um argentino que sofre de narcolepsia e o doutor introduzem *Christian* no mundo da boemia. O escritor demonstra talento para a poesia e acaba substituindo o autor da peça “Espetacular, Espetacular”, defendendo os ideais boêmios, que os amigos estão ensaiando e querem apresentar no bordel *Moulin Rouge*.

Christian precisa convencer o proprietário do bordel *Moulin Rouge*, o cafetão Harold Zidler, de que é um grande escritor e pode escrever a peça. Os boêmios criam um plano: *Christian*, a pedido dos boêmios, vai ao *Moulin Rouge* pela primeira vez e conhece *Satine*, a bela cortesã, denominada por Harold Zidler de “Diamante Cintilante”. Ela apresenta um número que exalta a luxúria e destaca a importância que dá aos diamantes e ao dinheiro, ao declarar que eles são “os melhores amigos das mulheres”.

Após a apresentação, Harold Zidler se aproxima de *Satine* para informá-la que acertou um encontro entre ela e o duque de Monroth, a quem pretendem convencer a investir no *Moulin Rouge*, que precisa ser palco de um grande espetáculo para superar a crise do momento. O espetáculo é importante, tanto para o bordel – no que se refere ao aspecto financeiro –, quanto para *Satine*, que busca a oportunidade de se tornar uma grande atriz: seu maior sonho.

Os boêmios, com o objetivo de promoverem o encontro entre *Christian* e *Satine*, para que ela aprecie o talento dele e convença Harold Zidler a aceitá-lo, fazem com que o autor se passe pelo duque, que está interessado na cortesã. Enquanto se arruma para o encontro com o duque, *Satine* revela à companheira Marie seu desejo de se tornar uma grande atriz, para deixar a vida de cortesã e abandonar o bordel.

Satine – ao chegar ao quarto – situado num monumento que tem a forma de um elefante vermelho, vendo *Christian* que a espera, acredita que ele é o duque e desempenha o papel de

meretriz, insinuando-se com o objetivo de conquistá-lo. *Christian*, bastante assustado, tenta declamar uma poesia para ela.

A cortesã só muda de atitude no momento em que *Christian* canta sobre o amor. *Satine* se surpreende com a sinceridade da canção e com a beleza do amor retratado nela e começa a se encantar com o escritor. A emoção e os sentimentos que sentem são exteriorizados por meio de um dueto, entoado pelos dois.

Satine declara seu amor, afirmando estar apaixonada por um duque. *Christian* desfaz o mal-entendido, afirmando ser escritor e amigo dos boêmios. O verdadeiro duque entra no quarto. *Satine* e *Christian* disfarçam o clima romântico e – com a ajuda dos boêmios e de Zidler – improvisam um ensaio que convence o duque a patrocinar o espetáculo. Nele, *Christian* será o autor e os boêmios, *Satine* e Harold Zidler interpretarão os personagens.

Os boêmios festejam a conquista, enquanto *Satine* e *Christian* pensam um no outro. Ele não consegue resistir e vai se encontrar com ela. Através da música, eles falam sobre o amor. *Satine* revela a *Christian* a causa da sua angústia e tristeza: como cortesã, não tem o direito de amar e, por esta razão, não se apaixona por ninguém. *Christian* tenta convencê-la de que o amor eleva e que todos têm o direito de amar, julgando-a infeliz por não se apaixonar por ninguém.

Satine, entretanto, já encantada com *Christian*, cede à sua insistência. Eles declaram amor um pelo outro e se beijam. Ela prevê as complicações que o romance vai trazer para ambos e sentencia: “isto não vai ser bom para os negócios”, demonstrando ter mais consciência do que ele em relação à situação em que ela vive e sobre o julgamento que a sociedade tem sobre ela.

O amor entre a cortesã e o escritor está condenado. O duque se sente atraído por *Satine* e, como pagamento pelo patrocínio, exige a exclusividade sobre a meretriz. Para evitar que seja enganado por ela ou por Harold Zidler, retém a escritura do *Moulin Rouge* como garantia.

Satine, que está profundamente apaixonada por *Christian*, precisa, em todos os momentos, evitar o duque. Ela passa a se encontrar às escondidas com o seu amor. *Satine* e *Christian* se valem da suposta necessidade de ensaiar a peça para poderem se encontrar e despistarem o duque, que insiste em ter *Satine* e programa vários encontros, aos quais ela não aparece.

Reformas são realizadas no *Moulin Rouge* para transformá-lo num luxuoso teatro. No decorrer dos ensaios, *Christian* escreve a peça, inspirado na musa, *Satine*. A inspiração é tamanha que a peça “Espetacular, Espetacular” se transforma cada vez mais em reflexo das suas vidas. Ela desempenha o papel de uma cortesã hindu, enquanto *Christian* personifica o pobre tocador de cítara, pelo qual a cortesã se apaixonou. Um marajá rico, que se assemelha ao duque de Monroth, atrapalha este amor.

O duque se cansa das desculpas e, considerando que ele é o financiador da reforma do *Moulin Rouge* e, como está de posse da escritura, exige que Harold Zidler tome uma atitude para que *Satine* se entregue. O cafetão vê *Christian* e *Satine* juntos e compreende tudo. Ele ordena que *Satine* acabe o romance com *Christian* para se concentrar em manter o duque feliz, já que estão em jogo o sonho dela e os investimentos dele. Ele a força a aceitar o convite para jantar com o duque na noite em que ela havia marcado um encontro com *Christian*.

Mas *Satine* não satisfaz ao seu amado e nem ao duque. Deixa ambos a esperá-la, passa mal, tosse muito, chegando a expelir sangue e ficar inconsciente. Após examiná-la, o médico comunica a Harold Zidler que *Satine* sofre de tuberculose e está morrendo. O cafetão, em meio ao desespero de perder a sua “boneca”, afirma que, de qualquer forma, o show tem que continuar, não contando a *Satine* nada sobre sua doença. Ele arranja uma desculpa para convencer o duque sobre a causa do seu não comparecimento ao jantar para evitar a perda do patrocinador e do bordel.

O escritor, igualmente, não é informado sobre a doença de *Satine*. Faz a primeira cena de ciúmes, acreditando que ela foi se encontrar com o duque. *Satine* lhe informa que esteve doente, mas ele não acredita. Prevendo que, mais cedo ou mais tarde, terá que ceder às vontades do duque, ela pede para terminar o romance com o escritor, para evitar que ele morra de ciúmes. *Christian* declara que prefere suportar os ciúmes a perdê-la e afirma: “haja o que houver, nós iremos sempre nos lembrar do nosso amor”. *Satine* explica que não é tão simples assim, mas, por amá-lo, aceita ficar ao lado dele e lutar pela felicidade.

O pior ainda está por vir. Sendo alertado por outra cortesã do *Moulin Rouge*, o duque acaba percebendo o amor entre *Satine* e *Christian*. Desconfia que o tocador de cítara representa o escritor apaixonado pela cortesã. Ele não gosta do final previsto para a peça, já que os dois ficam juntos.

O duque sugere que, no final do show, a cortesã hindu fique com o marajá, que pode lhe oferecer uma vida mais estável. Os boêmios, em vão, tentam defender o final em que o cantador de cítara e a cortesã hindu ficam juntos. A insistência de todos somente confirma as suspeitas do duque com relação ao envolvimento de *Satine* com *Christian*. A meretriz, diante da fúria de ciúmes do duque, decide se sacrificar para salvar a todos. Marca um jantar com ele para, enfim, satisfazer aos seus desejos.

A angústia vivida por *Christian* é enorme, pois ele acredita que *Satine* está com o duque e este momento é representado por meio do tango “*Roxanne*”, dançado pelo argentino e uma meretriz. A dança retrata uma história de amor e de conflitos, semelhante ao romance de *Christian* e *Satine*. O boêmio argentino, durante a música, alerta que o homem não deve se apaixonar por uma mulher que se vende.

Satine vai ao jantar e tenta iludir o duque de que está apaixonada por ele, aceitando um

colar de brilhantes como presente, mas o amor que sente por *Christian* a impede de se entregar. O duque confirma, então, o amor que existe entre *Satine* e *Christian* diante da negativa dela, fato ratificado logo após, quando ele vê *Christian* esperando-a, ao olhar pela janela. Enfurecido, tenta tomar *Satine* à força, mas ela é salva por um dos boêmios.

Ao encontrar o amado, *Satine* o abraça e chora, afirmando que não conseguiu se entregar ao duque. *Christian*, com a intenção de ser feliz com a amada, convida-a para largar tudo e fugir com ele. Ela aceita e vai ao seu camarim arrumar as coisas, mas é barrada por Harold Zidler. Ele conta que, se ela não ficar com o duque na noite da abertura do espetáculo, *Christian* será morto.

A cortesã não se intimida e afirma que vai fugir, a despeito das ameaças do duque. Também mostra sua revolta com relação a Harold Zidler, que deixava claro que ela valia apenas o que lhe pagavam. Ela diz que não precisa mais dele, porque encontrou alguém que a ama de verdade.

Zidler, pensando apenas nos negócios, dá o xeque-mate, informando-a de que ela está próxima da morte, pois sofre de tuberculose, doença grave na época, já que não havia cura. Espantada com a notícia, *Satine* declara que o seu sonho de mudar de vida está terminado e que foi tola em acreditar no amor.

A cortesã procura *Christian* para convencê-lo de que não quer mais nada com ele e está com o duque, para, assim, afastá-lo dela e protegê-lo da morte. Ele fica destroçado, mas Toulouse o convence de que *Satine* o ama e que deve ter outra razão para abandoná-lo. *Christian*, tomado pela dúvida, volta ao *Moulin Rouge* na noite de abertura da casa, agora como teatro.

A estréia do *Moulin Rouge* é um sucesso. A casa está lotada com homens e mulheres da alta sociedade. *Satine* sofre crise de tosse, expelindo sangue pela boca e tem dificuldade para terminar o espetáculo. *Christian*, mesmo correndo risco, pressiona-a para que lhe diga o que

aconteceu com ela para ter mudado tanto. A cortesã se esquivava dele, porque vê o capataz do duque perseguindo-o, com a intenção de matá-lo.

O argentino Satie, que sofre de narcolepsia, tem uma crise, fato aproveitado por *Christian*, que se veste como tocador de cítara para substituí-lo. Toda a história do filme, então, passa a transcorrer no show. No palco, na frente do duque e da platéia, *Christian* rejeita *Satine*, lembrando-a do seu papel de cortesã e pagando-a pelos serviços que lhe prestou.

Quando ele está para abandonar a sala do espetáculo, *Satine* começa a cantar a canção secreta dela e de *Christian*. Ele volta, junta-se a ela no palco e eles cantam triunfalmente, junto com os demais integrantes do elenco, os ideais boêmios da verdade, liberdade, beleza e amor. O capataz e o duque tentam atirar em *Christian*, mas são impedidos pelos personagens coadjuvantes.

A cortina se fecha: *Satine* e *Christian* ficam juntos, mas não por muito tempo. Ela começa a tossir violentamente; só então *Christian* descobre que ela está morrendo. Nas palavras finais, ela pede que ele escreva a história de amor deles, porque, assim, eles ficarão juntos para sempre. *Satine* morre e *Christian* chora, agarrando-se a ela.

O filme termina, mostrando *Christian* escrevendo a história, um ano após, no mesmo quarto de hotel, em frente ao *Moulin Rouge*, em ruínas. O filme acaba com a exclamação: "Esta é uma história de amor. Um amor que viverá para sempre".

1.2 Análise panorâmica

O filme *Moulin Rouge: amor em vermelho*¹ conta, de uma forma diferenciada e se valendo do gênero musical, uma história de paixão, obsessão e desejo entre um homem e uma prostituta.

Entretanto, mais do que contar uma história de amor, põe em discussão o tema da prostituição, que, ainda hoje, não é encarado com a seriedade e a isenção analítica que lhe são devidas.

A análise do filme, nesta seção introdutória, é preliminar e ainda é feita de uma forma panorâmica e abrangente. Ela será aprofundada no decorrer dos capítulos *Moulin Rouge: um hibridismo intertextual* e *Moulin Rouge e Conhecimento Enciclopédico*, com a introdução de conceitos teóricos e a observação de aspectos pontuais do filme, com a finalidade de promover uma análise mais substancial. A metodologia de análise vai englobar a leitura indiciária de imagens e a análise discursiva da linguagem verbal, por meio da identificação de pistas presentes no filme, tendo como embasamento teórico o paradigma indiciário proposto por Ginzburg (1999), na obra *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, e tomando como pano de fundo geral alguns aspectos teóricos construídos pela Análise de Discurso de linha francesa.

Para Chartier (1990), em *A história cultural: entre práticas e representações*, os sujeitos culturais se apropriam da realidade e lhe atribuem sentidos e significados que criam uma representação do real. Pode-se considerar o cinema como uma das formas de discursivizar o real. Estudar o filme *Moulin Rouge: amor em vermelho* é acessar a uma das representações da prostituição e uma visão a que ela se contrapõe.

Observa-se, a partir de diversos elementos do filme, que há duas vozes que permeiam o discurso do filme em análise: uma, que faz parte de uma voz coletiva, que é o discurso generalizante e que corporifica uma visão social com relação à prostituição, constituída por um enunciador genérico e pejorativo; outra, que introduz uma outra perspectiva sobre o mundo da prostituição e que pode ser relacionada a um enunciador crítico, taciturno e reflexivo.

¹ Apenas a título de curiosidade, vale ressaltar que uma leitura similar pode ser feita do romance *Lucíola*, de José de Alencar, e, principalmente, da obra *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas.

Ao apresentar dois pontos de vista em contradição sobre a prostituição, o filme se constitui num contra-discurso, à imagem da sociedade, de que o mundo da prostituição e as pessoas que dele fazem parte são desumanos e de que, por isso, constituem a escória social: um mundo de aberrações.

A polifonia presente no filme é observada desde o momento em que se apresenta a personagem *Satine*. Ela concebe a prostituição como um trampolim, através do qual pretende alcançar o seu objetivo de vida, que é o de se tornar atriz. Observa-se, aí, a intencionalidade de mostrar que, no meio da prostituição, ao contrário do discurso corrente que é construído pela sociedade, também existem pessoas com objetivos edificadores e que, muitas vezes, entram na prostituição, não porque a escolheram como uma opção voluntária, mas para tentarem sair de uma situação de degradação. Exemplo do que declara Nahoum-Grappe (1991), no artigo *A mulher bela*, na obra *História das mulheres: do Renascimento à Idade Moderna*:

Para a rapariga pobre, ser bela é um risco a mais que expõe a sua fragilidade social aos olhares de todos. Em contrapartida, a fealdade é uma máscara de indiferenciação protectora que lhe permite não ser referenciada pelo vil sedutor, nem posta em cena como heroína de conto ou de aventura romanesca. A beleza, que tornava deslumbrante a mulher rica, já de si brilhante, agrava os efeitos negativos da pobreza sobre o destino feminino. Duplo agravamento: por um lado, a penúria econômica faz da mulher bonita uma presa indefesa. Esta facilidade é precisamente o que atrai – e define – o vil sedutor. Por outro lado, o feminino que a beleza realça é forçosamente conduzido ao seu destino: o pecado original faz sucumbir a bela à tentação (de uma maçã, de uma jóia, de uma promessa) e depois cai, numa queda definitiva, inscrita no seu próprio corpo. Mencionar a beleza implica um destino tanto mais previsível quanto ele está de acordo com as narrativas emblemáticas que, no interior de determinada cultura, ajudam a definir o mais exactamente possível os papéis sexuais (NAHOUM-GRAPE, 1991, p. 127).

Uma das denúncias feitas pelo filme se refere ao regime de escravidão ao qual a prostituta se encontra submetida. *Satine* é explorada por Harold Zidler, cafetão do bordel. Ele a chama, a todo o momento, de “minha boneca”, o que remete a sua condição de brinquedo, instrumento utilizado por ele como meio de ganhar dinheiro. A visão de exploração é ratificada, ainda, ao se apresentar *Satine* como “Diamante Cintilante”, reiterando a idéia de preciosidade e de fonte de lucros, não em termos de seu caráter ou de sentimentos, mas do que se conquista a partir da exploração de sua beleza física, que fascina.

A revelação da situação de exploração é crescente ao longo da narrativa e chega ao apogeu, quando, apesar de *Satine* estar tuberculosa, continuar sendo posto sobre os seus ombros o peso da responsabilidade de salvar seu local de trabalho. A cortesã, mesmo doente, deve dar lucro para o bordel e cabe a ela a responsabilidade de salvar o estabelecimento, o que, sempre, é frisado pelo cafetão.

O nome Harold Zidler é mais uma das pistas relevantes, pois retoma, foneticamente, o nome Adolf Hitler, nazista e ditador alemão, que subjugou os judeus e, além de procurar exterminá-los, explorou-os cruelmente. Não se pode esquecer, além disso, que dentre os segmentos perseguidos por Hitler, encontravam-se as prostitutas, tidas como criaturas vis e que deveriam ser exterminadas, para que não contaminassem a suposta pureza da raça ariana. *Satine* também é explorada por Harold Zidler, que não está preocupado com os sentimentos ou desejos da prostituta, mas apenas em lucrar e melhorar seu estabelecimento.

Ao demonstrar a procura dos homens e a fascinação deles por *Satine*, o filme leva a refletir sobre uma outra questão: de que é o homem o responsável pelo processo de degradação que a prostituta sofre na trajetória do filme (e da vida). Fica clara a idéia de que a mulher só vende seu corpo, porque tem alguém que a procura e, quanto à *Satine*, pode-se dizer que são muitos os pretendentes, já que, em uma das cenas iniciais, é grande a expectativa dos

freqüentadores do *Moulin Rouge* para saber qual dos seus inúmeros pretendentes a cortesã escolherá para passar a noite.

Neste contexto, o filme se constitui numa denúncia relativa ao sexo masculino, abordando a questão de que a mulher só vende seu corpo, porque existem aqueles que almejam comprá-lo. Entretanto, ainda assim, é somente a mulher que, durante toda sua vida, é “tachada” como leviana ou despudorada, ao contrário do homem, que transita livremente entre o bordel, a família e a sociedade em geral, tendo como explicação para isto a justificativa de que esta conduta “faz parte de sua natureza de macho”. Esta é mais uma das crenças que fazem parte de uma cultura que apregoa a inferioridade da mulher e a superioridade do sexo masculino:

É a evidência: os trabalhos e os dias das mulheres conhecem tensões formidáveis. Estreitamente controladas pelo olhar masculino, mas também pelos constrangimentos econômicos e sociais, a sua análise minuciosa mostra sempre como as mulheres se adaptam, melhor ou pior, às condições que lhes são destinadas (FARGE; DAVIS, 1991, p. 21).

Pode-se afirmar, porém, que o principal objetivo do filme, no entanto, é questionar a visão geral da sociedade com relação à prostituição. O fato é marcante, porque, quando tudo parece estar resolvido e *Satine* está prestes a fugir com *Christian*, é surpreendida com a notícia de que sofre de tuberculose e está para morrer. A reviravolta (e a morte) é providencial para colocar em discussão a forma como a prostituta é tratada e vista pela sociedade. Ela mostra uma determinada concepção da sociedade: a de que, para a prostituta, não há retorno, não havendo forma de ela se regenerar, reintegrar-se à sociedade e ser tratada de maneira igual às demais mulheres. É como se houvesse apenas um caminho possível para essa classe: a degradação e a morte.

Também se pode observar no filme que a estigmatização que a prostituta sofre por parte da sociedade é tão forte que ela mesma acaba por acreditar que é um ser inferior e que não pode

gozar de situações reservadas apenas para as mulheres que agem em conformidade com as regras impostas socialmente. No auge do filme, quando Harold Zidler informa *Satine* que ela irá morrer, ele também procura confortá-la, afirmando: “somos criaturas do submundo, não podemos nos dar ao luxo do amor”.

Considerando que a expressão “criaturas do submundo”, no contexto do filme, refere-se às pessoas que estão ligadas ao mundo da prostituição, em especial, à prostituta, pode-se constatar que Harold Zidler confirma a voz da sociedade sobre a prostituição, já que é ela quem assume constantemente o papel de julgadora da prostituta. Ao proferir a sentença, Harold Zidler e a própria *Satine*, pela atitude de posteriormente terminar seu romance com *Christian*, explicitam a visão social da prostituição como um dos “males da sociedade” ou como um mundo de falsidade, no qual é impossível existirem afinidades e sentimentos como o amor, que estariam ao alcance apenas daqueles que vivem dentro da normalidade prevista pela moral social.

A degradação a que *Satine* vai sendo submetida é representada ao longo do filme por meio do movimento das pás do moinho que se encontram sobre o bordel e também por todas as vezes que *Satine* expele sangue, como se estivesse se esvaindo aos poucos. Em todas as cenas em que estes elementos aparecem, observa-se que *Satine* vive um conflito interno entre sua vontade de deixar a prostituição e levar uma vida diferente e a discriminação social que a condena e não permite que ela mude de vida. Ela enfrenta a resistência social à mudança, quando procura assumir outro papel social. A coerção social se mostra mais forte do que a sua vontade individual de mudança e ela acaba por sucumbir e se submeter ao destino que lhe é imposto socialmente: a morte.

Quando a cortesã morre, cumpre-se a sentença estipulada pela sociedade de que a única saída encontrada para a prostituta é a morte. Não lhe resta outra esperança, como a de, por exemplo, procurar viver a totalidade do amor que sente por *Christian*, constituindo uma família.

A tuberculose que mata *Satine* é a representação metaforizada da prostituição, que é adquirida como uma doença que não tem cura e não oferece retorno. No momento em que acha que vai se libertar, quando decide fugir com *Christian* e recebe a notícia de que está morrendo, ocorre uma cena em que *Satine* está ao lado de uma gaiola com um papagaio preso. A gaiola representa a condição de prisão à qual a prostituta está condenada pela sociedade, sem perspectiva de conquistar a liberdade ou fazer escolhas.

O papagaio que representa a cortesã mostra que, assim como ele, também ela, apesar de se comunicar e se expressar, é ignorada, pois é estigmatizada como inferior ao transgredir as regras morais da sociedade. A fala da cortesã é ignorada como a do animal, ou seja, a sua voz não tem valor perante a sociedade, já que prevalece uma visão sobre ela de degradação e de ser que, moralmente, está condenado à morte.

Até mesmo o nome da personagem *Satine* é estrategicamente escolhido, para indicar uma denúncia em relação à voz social generalizante que é veiculada sobre a prostituta. A partir da informação de que *Satine* é, em francês, o feminino de *Satin* (ser diabólico, demoníaco, que deteriora e que causa o mal), pode-se constatar a presença de um ponto de vista social de que a cortesã é falsa, vende seu corpo, não tem sentimentos e causa males sociais.

O filme, apesar de aparentemente ratificar essa visão difundida, revela simpatizar com *Satine*, ao demonstrar que ela, ao contrário de como é julgada pela sociedade, possui sentimentos e tem objetivos de vida, ou seja, espera poder se regenerar e acredita no amor, a ponto de querer largar tudo, inclusive sua expectativa de ser atriz, para ficar com quem ama. O filme propõe, portanto, uma outra representação da prostituição, procurando demonstrar os aspectos humanos que fazem parte deste mundo e criticando a visão pejorativa da sociedade em relação a estas mulheres. Ele enaltece o amor romântico e arrebatador, capaz de superar todas as dificuldades.

Christian é o representante da voz do autor. Apesar de não aparecer no filme explicitamente, ele representa o ponto de vista daqueles que acreditam que *Satine*, assim como qualquer outra pessoa na mesma situação, merece uma chance. Através da trajetória da personagem *Christian*, cujo nome deriva de Cristo, busca-se constituir uma reflexão junto ao telespectador, inclusive (e, talvez, crucialmente) para os que se denominam cristãos, estabelecendo um contraponto entre o bem e o mal. O bem, vivido por *Christian*, e o mal, por *Satine*, auxiliam-se e o amor de *Christian* vai, aos poucos, purificando *Satine*. A lição é a de que a sociedade não tem o direito de julgar e condenar as pessoas à morte pela forma como elas levam a vida. É preciso oferecer chances àqueles que queiram mudar de conduta. Assim, a prostituição não deveria ser mostrada como “mal da sociedade” ou como mundo de falsidade, mas antes como açambarcando pessoas que possuem sentimentos e paixões positivas, a exemplo do que ocorre com *Satine* em relação a *Christian*.

É possível fazer uma separação entre os personagens que ancoram as duas visões distintas de prostituição. Enquanto, para Harold Zidler e o duque de Monroth, a cortesã não tem direito de amar e está condenada a ser apenas uma mercadoria, tendo seu valor naquilo que se paga por ela, *Christian* e Toulouse revelam que a prostituta também pode amar e mudar de vida a partir do momento em que encontra alguém que a valorize.

Ao considerar, por fim, o título do filme, *Moulin Rouge* (Moinho Vermelho), que foi traduzido como *Amor em vermelho*, tem-se uma chave para a crítica à representação corrente da prostituição que é construída pela sociedade. Por outro lado, a cor vermelha está relacionada ao amor, ao perigo, à sedução, à paixão, à sensualidade, à tuberculose e à morte, elementos que aparecem no filme e estão relacionados a *Satine*. Quanto ao moinho, ele representa a engrenagem construída pela sociedade para destruir a prostituta, ao impor sobre ela a visão de que só lhe resta ser moída, deteriorada e destruída, como ocorre com *Satine* na trajetória do filme.

A partir das pistas observadas, o filme revela um paradoxo, ao chamar a atenção para o fato de que, apesar de ser o homem que cria a prostituição, ele a conceber, ao mesmo tempo, como algo tão vergonhoso para a sociedade, contribuindo para buscar a sua destruição, assim evitando conviver com uma prova escancarada da sua incapacidade de oportunizar lugar para todos. Ou seja: ao mesmo tempo em que a sociedade cria a prostituição, ela também procura encontrar mecanismos para destruí-la. A eliminação da prostituta (mas não da prostituição) não revela menos do que uma hipocrisia social e a cortesã acaba sendo um espelho da vergonha da própria sociedade, justificando-se, então, o desejo social de vê-la morta, como se esta saída drástica resolvesse o problema e a “melhoria” dependesse apenas da eliminação da consequência e não da causa de uma problemática e não de uma mudança da sociedade: o fim da prostituição equivaleria, assim, à morte: saída única, unilateral, ditatorial e desumana.

2 BASE TEÓRICA

Este capítulo² tem a função de construir o alicerce teórico que dará o suporte necessário para a elaboração das discussões do restante do trabalho. As análises posteriormente apresentadas, dessa forma, resultam das conclusões possíveis de leitura efetuada com o auxílio do construto teórico alinhavado aqui.

O eixo teórico que se pretende construir procurará unir discussões apresentadas pela Análise de Discurso de linha francesa, pela Teoria Semiótica peirceana, por alguns aspectos teóricos sobre a imagem e por alguns ensinamentos da História Cultural. Essa base teórica será tomada como pano de fundo geral para a análise do filme, o que não exclui a necessidade de que, no momento de análise, sejam eleitos outros conceitos específicos condizentes com esse eixo interdisciplinar, para possibilitar um estudo mais detalhado e aprofundado do objeto pesquisado.

2.1 Definição de discurso

Ao se propor à realização de um estudo sobre um certo tipo de discurso, neste caso, o cinematográfico, é necessário que se esclareça, antes de qualquer outro conceito, o que se compreende por discurso. Possenti (1990) estabelece três possibilidades de compreensão de

² Deve-se reconhecer que, neste capítulo, são aproximados entre si autores que comumente recebem classificações acadêmico-epistemológicas distintas, dado que, em tese, realizam seus estudos dentro de universos de crença distintos. No entanto, acredita-se na possibilidade de aproximação entre eles e no diálogo entre os seus postulados, já que, de certa forma, todos se posicionam num terreno, *lato sensu*, discursivo de observação, pois demonstram que os ingredientes lingüísticos não são suficientes para a especificação do sentido, devendo-se, para análise, buscar fatores que transcendem a língua.

discurso, sendo que, neste trabalho, apenas duas deverão ser levadas em conta, por se julgar que, juntas, elas fornecem uma compreensão razoavelmente suficiente sobre como o discurso deverá ser compreendido.

A primeira definição apresentada por Possenti (1990) parte dos conceitos de enunciado e enunciação. O autor demonstra que uma das formas de fazer análise de discurso se dá por meio da consideração concomitante da enunciação (a ação de dizer algo – processo de produção) e do enunciado (o que é dito – o produto).

Os aspectos relevantes para a realização de uma análise, segundo essa primeira noção, são dois: primeiro, deve-se levar em conta a ação de falar e não só o que se fala e como se fala, pois se deve considerar que há efeitos de sentido produzidos pelo ato de falar (perguntar, afirmar, prometer, ordenar, entre outros); segundo, deve-se considerar que a enunciação é regrada, já que “não é qualquer pessoa em determinada sociedade que pode dizer o que quer que seja. Há falas distribuídas segundo certas regras” (POSSENTI, 1990, p. 1). Comprova-se isso, por exemplo, no fato de que não é qualquer pessoa que pode nomear, despedir, batizar e medicar. O uso da língua é, pois, regulamentado e está submetido a regras sociais.

Possenti (1990, p. 2) afirma:

Neste sentido, discurso significa, pois, qualquer ocorrência de qualquer seqüência lingüística. O fato de ocorrer é constitutivo, faz com que o enunciado ultrapasse o domínio das regras de sua constituição interna, para produzir efeitos decorrentes do fato de ter ocorrido, e não de ser, por exemplo, gramatical ou não.

O lingüístico não deixa de ser importante, mas não é apenas ele que constitui o discurso. É necessário procurar saber quem produziu o enunciado, para quem, em que tempo, lugar e

também o porquê do ato de dizer, o que Possenti (1990) denomina como condições de aparecimento e efeitos do aparecimento dos enunciados. Ocorre que, ao se observar os aspectos referentes à ação de dizer, esclarece-se por que foi dito, o que foi dito, do modo que foi dito.

A segunda definição de discurso considera a produção lingüística atrelada ao seu contexto de ocorrência, o qual consiste nos fatores externos à língua. O contexto completa (no caso de haver ambigüidade), justifica ou até modifica a compreensão do que é dito. A língua, por si só e abstraída das suas condições de aparecimento, não afirma nada de relevante, a não ser sobre si mesma, sendo auto-reflexiva; ela precisa estar inserida em um contexto que lhe confira significação.

O contexto está além da ação de dizer (enunciação); ele está relacionado ao sistema cultural em que algo é dito, considerando-se que um locutor que diz “x” é um ser social definido e que ocupa um papel dentro da sociedade e uma posição discursiva que lhe corresponde. Essa forma de análise do discurso busca aprofundar as informações sobre quem disse, para quem disse e por que disse; ela se preocupa com as questões culturais que permeiam o discurso.

Apesar das duas definições de discurso, às vezes, aparecerem desatreladas, acredita-se que podem e devem ser consideradas de forma conjunta e complementar, pois uma completa a outra, constituindo uma possibilidade mais abrangente de percepção do discurso em análise. Para se perceber que o texto é incompleto, sendo, sempre, portador de um discurso, não basta que se considere o lingüístico, mas que se leve em conta a enunciação e o enunciado, o produto lingüístico e o seu contexto de ocorrência. Esses aspectos se completam, proporcionando limites mais adequados para uma interpretação mais ampla do objeto analisado.

Bakhtin (1997, p. 12), de certa forma, une essas definições ao afirmar que “a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação”. Apesar de falar de enunciação e não de discurso, a divisão bakhtiniana de situação social mais imediata e meio social mais amplo

indica o mesmo tipo de percepção, ou seja, que o lingüístico e o social são mutuamente constitutivos.

A situação social mais imediata, ou seja, a preocupação de saber quem são os participantes do ato de fala, o que é dito, para quem foi dito, porque foi dito, e assim por diante, e o meio social mais amplo, ou seja, o contexto sócio-histórico, apontam, cada um a sua maneira, para a necessidade de considerar todos os aspectos sócio-culturais que podem auxiliar na compreensão do uso da linguagem, como também todos aqueles de que se deve lançar mão para compreender a enunciação realizada.

Segundo Bakhtin (1997), como o sujeito é um ser social, a linguagem não é uma manifestação de cunho apenas individual. O sujeito é marcado pelo meio social mais amplo e, conseqüentemente, por meio da linguagem, tem-se acesso não só ao sujeito, mas ainda ao grupo, ideologia e cultura a que ele pertence. O contexto é essencial para compreensão do discurso; assim como a partir do discurso se tem acesso ao contexto ou meio social mais amplo em que está inserido o sujeito que fala.

2.2 Condições de produção

A obra *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à* obra de Michel Pêcheux, organizada por Gadet e Hak (1993), apresenta um texto em que Pêcheux (1969) propõe um conjunto de reflexões e busca sistematizar uma forma de entendimento sobre as condições de produção que afetam a

produção de um discurso e que devem ser consideradas no momento do trabalho analítico.

Na construção de sua forma de percepção, Pêcheux (1969) desconsidera certos esquemas que explicariam como a linguagem funciona. O primeiro deles é a teoria behaviorista, que entende a linguagem a partir de um esquema reacional (estímulo-resposta/ação-reação). O segundo é o da teoria da comunicação, que compreende os participantes do ato comunicativo como codificador e decodificador, componentes compreendidos apenas como pessoas físicas e, em alguma medida, passivas; e a linguagem uma mensagem, um código que tem a pura função de transmitir informações.

Por considerar essas duas visões como reducionistas e insuficientes, o autor francês propõe mudanças na forma de enunciar os diferentes elementos componentes das condições de produção do discurso. Ele substitui a noção de mensagem pela de discurso, considerando esse como produtor de efeitos de sentido e não apenas como produtor de troca de informações. Os participantes da comunicação, por outro lado, são denominados pessoas do discurso. Segundo Pêcheux (1969, p. 82), eles designam “algo diferente da mera presença física de organismos humanos individuais”, passando a “designar lugares determinados na estrutura de uma formação social”.

Mais importante do que saber quem proferiu o discurso é saber o lugar social que ele ocupa e qual o papel social que ele representa na sociedade. Pêcheux (1969, p.82) explica que “o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro”.

Em outros termos, as relações entre A e B se dão por meio de um conjunto de imagens. Sendo A e B as pessoas do discurso, observa-se a imagem do lugar de A para o sujeito colocado em A, ou seja, há uma questão implícita (“Quem sou eu para lhe falar assim?”), cuja resposta

subentende uma formação imaginária atrelada ao processo discursivo. Em relação a essas formações imaginárias, tem-se ainda: A faz uma imagem do lugar de B para o sujeito colocado em A (“Quem é ele para que eu lhe fale assim?”); a imagem do lugar de B para o sujeito colocado em B (“Quem sou eu para que ele me fale assim?”) e B também faz uma imagem do lugar de A para o sujeito colocado em B (“Quem é ele para que me fale assim?”).

Além das imagens que os protagonistas do discurso fazem uns dos outros, o autor acrescenta que existe a imagem que se faz do tema, isto é, do assunto abordado no discurso. O assunto interfere na forma como o discurso vai ser produzido e nas estratégias verbais e nãoverbais que serão utilizadas. Cada tema exige uma forma específica para ser dito. Sendo assim, o que é dito ou escrito, para a disciplina de Análise do Discurso, precisa-se dizer, é uma materialidade discursiva. Para entendê-la, deve-se procurar saber do que se trata, como esse assunto é apresentado e como o locutor quer que seu interlocutor focalize esse discurso, ao mesmo tempo em que ele revela uma projeção do que ele pensa que o interlocutor pensa que seja o objeto tratado.

As formações imaginárias, conforme Pêcheux (1969, p. 83), consistem num “objeto imaginário (a saber, do ponto de vista do sujeito) e não da realidade física”. Há autores que discordam de Pêcheux no tocante a essa questão, já que, como foi ressaltado anteriormente, a partir de Bakhtin, por exemplo, o sujeito é um ser social e a formação imaginária que ele faz de si e do outro não é algo resultante de um ponto de vista individual, mas sim de uma visão que é herdada da interação social, ou seja, as representações que as pessoas fazem umas das outras, assim como dos objetos de seus discursos, sofrem influências e seguem regras sociais e culturais, não podendo ser consideradas como estritamente individuais.

O conjunto de imagens age no sentido de constituir um aparato teórico, busca elucidar como o discurso deve ser considerado, revelando como ele está atrelado às suas condições de

produção e propondo uma forma de considerar o discurso, assim como já foi apontado acima, devendo-se, sempre, considerar a relevância dos aspectos que envolvem a enunciação, o contexto e o enunciado. Pêcheux (1969, p. 83) acrescenta que “o ‘referente’ (R o ‘contexto’, ‘a situação’ na qual aparece o discurso) pertence igualmente às condições de produção”, completando, assim, o esquema discursivo que substitui os dois esquemas até então hegemônicos nos estudos da significação da linguagem.

Com a AAD de 1975, Pêcheux reformula seu esquema anterior, acusado de ser psicologizante, e, por meio do entrecruzamento da lingüística, da psicanálise e do materialismo histórico, esboça uma forma menos “psicológica” de compreender os protagonistas do discurso, tomando-os como pertencentes a formações sociais e dominados por um inconsciente coletivo que lhe diz o que devem dizer.

2.3 Efeitos de sentido

Ao falar de discurso, Pêcheux o considera como produtor de efeitos de sentido. Possenti (1997, p. 01) defende que é preciso se desvencilhar da idéia segundo a qual “o sentido é uma espécie de objeto bem definido, contido no ou veiculado pelo significante, de forma bastante estável, embora não para todo o sempre”. Para o autor (1997, p. 5-6),

o sentido é um efeito de sentido porque ele resulta de uma enunciação (e não, simplesmente, dos signos, das palavras, dos enunciados, ou seja, da língua). O sentido não é apenas a contraparte do significante; ele é um efeito do aparecimento do significante em condições dadas. Mas, ele não é, para a AD, seria importante dizê-lo, puramente um efeito do significante, mas um efeito da enunciação do significante. Nesta formulação, o papel da enunciação é de fato mais relevante do que o papel do significante. É por isso, aliás, que ler pode ser, com alguma frequência, nem atribuir sentido a um material que não teria sentido nenhum, nem permitir que um texto signifique qualquer coisa,

mas reprimir sentidos que derivariam dos significantes, se não estivessem em jogo condições de produção, gêneros e outros ingredientes limitadores.

O texto não deve ser visto como tendo um sentido estável e definido, sentido que seria algo prévio e pronto, que uma forma lingüística embala, mas é um efeito. De acordo com Possenti (1997, p. 5), os efeitos de sentido de um texto são construídos, ao se considerar a enunciação como “um ato de um sujeito histórico, submetido a condições de produção”. Os efeitos de sentidos são resultantes da observação de todos os aspectos atrelados ao discurso que até aqui foram mencionados.

Desta forma, não se poderia pensar que a materialidade de um discurso possa ser lida a partir de uma grade de leitura que lhe seja pré-existente ou de alguma estratégia de leitura puramente imanente, mas que os efeitos de sentido de um determinado discurso se constroem na instância própria e específica de aparecimento do enunciado.

2.4 Primado do interdiscurso

Além de outros fatores que contribuem para a compreensão da materialidade discursiva, a descoberta dos efeitos de sentido se faz a partir da localização do discurso dentro de um universo discursivo, de um campo discursivo, de um espaço discursivo e de uma formação discursiva. Como revela Maingueneau (2005, p.17), “nós nos situaremos no lugar em que vêm articular-se um funcionamento discursivo e sua inscrição histórica, procurando pensar as condições de uma ‘enunciabilidade’ possível de circunscrever-se historicamente”.

O discurso, para Maingueneau (2005), é a materialização de posições ideológicas e culturais de uma formação discursiva, sendo esta última o conjunto de enunciados possíveis de um grupo social determinado. O discurso se qualifica como a atualização de parte de uma formação discursiva, uma idéia, uma crença de um grupo.

Maingueneau (2005, p. 21) destaca que “o interdiscurso tem precedência sobre o discurso. Isso significa propor que a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos”, estudo que só é possível a partir da compreensão da tríade: universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo.

Como explica Maingueneau (2005, p. 35),

Chamaremos de “universo discursivo” ao conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada. Este universo discursivo constitui necessariamente um conjunto finito, mesmo que não possa ser apreendido em sua globalidade. É de pouca utilidade para o analista e define apenas uma extensão máxima, o horizonte a partir do qual serão construídos domínios susceptíveis de ser estudados, os ‘campos discursivos’.

Chega-se ao universo discursivo ao se confrontar duas sociedades diferentes. Observam-se distinções macro-sociológicas e princípios gerais que distinguem uma sociedade de outra. Mesmo que possa haver semelhanças, ainda se constata divergências, tanto em termos de estrutura, quanto no que diz respeito a idéias e crenças, o que constitui todas as formações discursivas que direcionam os discursos de uma sociedade. São essas disparidades que diferenciam uma sociedade de outra, que delimitam universos discursivos que podem se assemelhar, mas não são idênticos.

A partir do universo discursivo, recortam-se os campos discursivos, isto porque, se, de um ponto de vista macroscópico, uma sociedade pode parecer homogênea, microsociologicamente, há uma fragmentação. A sociedade é dividida em regiões, sendo que cada qual conta com uma série de aparatos formais institucionais, muitas vezes visíveis, que

estão a serviço da sustentação de uma determinada mentalidade cultural. Os campos discursivos reúnem formações discursivas aparentadas, com princípios gerais de crença mais ou menos comuns. Maingueneau (2005, p. 35-36) conceitua campo discursivo como

um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo. ‘Concorrência’ deve ser entendida da maneira mais ampla; inclui tanto o confronto aberto quanto a aliança, a neutralidade aparente etc... entre discursos que possuem a mesma função social e divergem sobre o modo pelo qual ela deve ser preenchida. Pode-se tratar do campo político, filosófico, dramático, gramatical etc...

O recorte em campos é feito pelo autor para permitir a possibilidade de múltiplas redes de troca. E as subdivisões não terminam. Dentro dos campos discursivos, encontram-se, ainda, os espaços discursivos que, conforme Maingueneau (2005, p. 37), “consistem em subconjuntos de formações discursivas que o analista julga relevante para seu propósito colocar em relação”. Isso ocorre, por exemplo, quando duas formações discursivas, que se encontram dentro de um mesmo campo discursivo, estão em confronto, em choque na disputa de um espaço e pelo poder. Compreende-se, assim, o primado do interdiscurso defendido por Maingueneau (2005), pois se pode conceituar que o discurso que se produz é sempre um interdiscurso que retoma uma ou mais formações discursivas.

Há duas formas de se entender o interdiscurso: uma, em que se produz um discurso que é reconhecido pela formação discursiva própria, ou seja, ele é a repetição de uma formação discursiva que está localizada dentro de um campo e um universo discursivo; e outra, quando se produz um discurso que se relaciona com uma outra formação discursiva, mas sem deixar sua formação discursiva de origem, a partir de um embate polêmico e questionador. Assim, o discurso se constitui num intervalo que percorre um caminho duplo de retomada dos próprios elementos componentes de uma formação discursiva, para reiterá-los, e de contradição em

relação a posições que não se pode assimilar a uma certa forma de atribuição de sentido ao mundo: ou seja, todo discurso tem um direito e um avesso, devendo ser lido no que ratifica e no que nega.

2.5 Jogo de vozes

Maingueneau (2005) prevê que um discurso pode ser formado a partir de mais de uma formação discursiva, ou seja, ele pode ser regido (e geralmente é) por mais de uma voz. Esse é um aspecto relevante para este trabalho. É neste sentido que autores como Ducrot – através de seu estudo da polifonia no âmbito do enunciado – e Bakhtin – com o estudo da polifonia em termos de discurso – vêm contribuir com a construção deste conjunto de reflexões teóricas.

No texto *Esboço de uma teoria polifônica da enunciação*, Ducrot (1987) objetiva contestar e substituir o pressuposto de que, no âmbito do enunciado, o sujeito seja unitário, ou seja, de que cada enunciado possua somente um autor. Para tanto, o autor utiliza-se do conceito de polifonia elaborado por Bakhtin, o qual demonstra que em um texto observam-se várias vozes que falam ao mesmo tempo. Ducrot (1987, p. 161), porém, propõe a aplicação do conceito de polifonia ao enunciado e justifica seu estudo afirmando que esta teoria “sempre foi aplicada a textos, ou seja, a seqüências de enunciados, jamais aos enunciados de que estes textos são constituídos”.

Antes de esboçar a teoria polifônica ducrotiana, faz-se necessário diferenciar os conceitos de frase e de enunciado, o que é crucial para que se possa seguir adiante no estudo do autor. A diferenciação aparece em Ducrot (1989, p. 14), no texto *Argumentação e “topoi” argumentativos*. A frase é conceituada como um objeto teórico, uma “estrutura abstrata, ou seja, algo absolutamente diferente de uma seqüência de palavras escritas”, e que, portanto, não

pertence ao domínio do observável: ela é a-histórica. Já o enunciado é observável, “um segmento do discurso, já que tem, pois, como o discurso, um lugar e uma data, um produtor e (geralmente) um ou vários ouvintes” (DUCROT, 1989, p. 13), sendo, assim, histórico.

Conclui-se que, enquanto a frase tem uma estrutura lexical e sintática, um enunciado é um segmento que apresenta uma escolha relativamente autônoma. Essa autonomia relativa satisfaz duas condições que são: a coesão, já que nenhum dos elementos do enunciado foi escolhido por si só, cada um foi escolhido em função do conjunto e pelo desejo de formar conjunto; e a independência, pois uma seqüência foi escolhida de forma não imposta pela escolha de um conjunto mais amplo de que faz parte. Assim, um enunciado é coeso e independente: ele tem uma função por si só.

Da frase e do enunciado, o autor distingue ainda a enunciação. Ele demonstra que ela pode ser compreendida, pelo menos, de três formas diferentes: a atividade psico-fisiológica de produção do enunciado e as influências sociais que a condicionam; o produto da atividade do sujeito falante, o que Ducrot denomina de enunciado; e o acontecimento constituído pelo aparecimento do enunciado, que constitui “um acontecimento histórico: é dado existência a alguma coisa que não existia antes de se falar” (DUCROT, 1987, p. 168). É importante notar que Ducrot não relaciona o conceito de enunciação ao seu autor, para poder propor, ao esboçar sua teoria polifônica, mais de uma voz no enunciado.

A partir das noções de frase e enunciado é possível diferenciar significação e sentido. Ducrot (1989) denomina de sentido o valor semântico do enunciado, enquanto a significação constitui o valor semântico da frase. Eles diferem quanto ao método e à natureza. Sentido não é a significação da frase mais o contexto: é algo mais. Quanto ao método, o sentido pertence ao domínio do observável, dos fatos e da interpretação do enunciado, enquanto a significação pertence ao domínio das hipóteses explicativas que dão conta do sentido. E, quanto à natureza,

a significação é o conjunto de “instruções que especificam as manobras a realizar para associar um sentido a estes enunciados” (DUCROT, 1987, p. 170); é um conjunto de indicações e de pistas: “a significação da frase não constitui, pois, um conteúdo intelectual, ou seja, objeto de comunicação possível” (DUCROT, 1987, p. 171).

Em Ducrot (1987), observa-se ainda que o sentido é o conjunto de especificações sobre a enunciação. O que o falante comunica ou faz saber é que sua enunciação tem tal ou tal força ou virtude jurídica. O falante transmite um saber sobre a enunciação e aí se realizam os atos ilocutórios. Ao realizar um enunciado, o locutor orchestra os elementos de significação da frase dentro de uma situação, além do que revela uma descrição de sua enunciação. E é desta forma que “o sentido do enunciado é uma representação da enunciação” (DUCROT, 1987, p. 172). O resultado geral da junção do conjunto de instruções da frase, da situação de ocorrência e do próprio enunciado (que representa a enunciação) constitui o sentido.

A partir da definição de sentido e significação, Ducrot (1987) contesta a unicidade do sujeito, ao defender que, para descrever o sentido de um enunciado, é necessário que se considere a possibilidade de ele ser constituído por vozes de origens diferentes. Ele diz que as propriedades do sujeito são as de ser o realizador da atividade psicofisiológica, ser a origem dos atos ilocutórios e ser designado em um enunciado pelas marcas típicas de primeira pessoa. O autor mostra que, em certos casos, essa coincidência acontece: todas as três características se atribuem a um mesmo sujeito; mas, em outras ocasiões, as três características são distribuídas por locutores ou enunciadores diferentes.

São expostas na teoria ducrotiana, portanto, duas formas de polifonia. Uma das formas diz respeito à noção de locutor que seria “um ser que, no próprio sentido do enunciado, apresenta-se como responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade do enunciado” (DUCROT, 1987, p. 182). Cattelan (2003) descreve essa polifonia ao delimitar três tipos de locutores:

um, a quem se deve o dizer (o locutor propriamente dito ou a ficção discursiva); outro, que coincide com o ser do mundo (o locutor pode ser responsabilizado pelo ato ilocutório); e outro, ainda, que, embora distinto do locutor produtor, deixa marcas de primeira pessoa no enunciado (o discurso relatado). A existência desses três locutores possibilitaria a criação de algumas formas de polifonia pela combinação de suas vozes (CATTELAN, 2003, p. 82-83).

O outro caso de polifonia, que se pretende estudar neste trabalho, é o que provêm da noção de enunciador. Ele está pautado na idéia de que

O sentido do enunciado, na representação que ele dá da enunciação, pode fazer surgir vozes que não são as de um locutor. Chamo enunciadores estes seres que são considerados como se expressando através da enunciação, sem que para tanto se lhe atribuam palavras precisas; se eles ‘falam’ é somente no sentido em que a enunciação é vista como expressando seu ponto de vista, sua posição, sua atitude, mas não, no sentido material do termo, suas palavras (DUCROT, 1987, p. 192).

A polifonia apresenta-se pela possível ocorrência de mais de um enunciador dentro de um enunciado que possui um locutor. Neste sentido, deve-se diferenciar enunciador e locutor, já que o primeiro não apresenta as mesmas marcas do último. Observa-se que um enunciador está presente na enunciação através de seu ponto de vista e não de suas palavras, como ocorre com o locutor. Para melhor explicar a questão, Ducrot (1987, p. 192-193) faz uma analogia com o teatro, afirmando que “o enunciador está para locutor, assim como a personagem está para o autor. (...) O locutor, responsável pelo enunciado, dá existência, através deste, a enunciadores de quem ele organiza os pontos de vista e as atitudes”. Assim como o enunciador não é responsável pela fala do locutor, o personagem também não é responsável pela fala do autor:

O enunciador é ainda denominado como ‘sujeito de consciência’, ou seja, ‘a pessoa de cujo ponto de vista são apresentados os acontecimentos’, enquanto ‘o locutor apresenta uma enunciação de que se declara responsável – como exprimindo atitudes de que pode recusar a responsabilidade’ (DUCROT, 1987, p.195-196).

O autor apresenta vários exemplos, como a ironia, a anedota e a negação, para mostrar a pertinência lingüístico-discursiva da noção de enunciador e como ele possibilita a existência de uma série de ocorrências de polifonia. Pode-se restringir a demonstração a como funciona a polifonia no âmbito da negação.

A negação é entendida como polifônica, pelo fato de o locutor pôr em cena um enunciador e o contestar através da negação. Observa-se que “a maior parte dos enunciados negativos (...) faz aparecer sua enunciação como o choque de duas atitudes antagônicas, uma, positiva, imputada a um enunciador E_1 , a outra, que é recusa da primeira, imputada a E_2 ” (DUCROT, 1987, p. 202). Como exemplo, tem-se: “Pedro não é gentil”. Observa-se que o locutor L responsável pelo enunciado se vale de um enunciador E_1 que defende que “Pedro é gentil” e outro enunciador E_2 , ao qual o locutor se assimila e que se contrapõe a E_1 .

A partir da possibilidade de serem observadas diversas vozes em um enunciado, as quais podem ser contrárias como ocorre no âmbito da negação, é que se fará, mais adiante, a análise de alguns enunciados. O exercício terá como intuito identificar as vozes de que o locutor lança mão ao proferir seu enunciado.

Enquanto Ducrot estuda a polifonia em termos de enunciado, Bakhtin propõe o estudo da polifonia no âmbito do texto como um todo. Bakhtin (1997, p. 4) afirma que “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski”.

O autor classifica como texto polifônico aquele que é permeado por diversas vozes, sendo essas independentes e harmônicas e não havendo preponderância de uma sobre a outra. Ao contrário do que é postulado por Ducrot, que se limita ao enunciado e não leva em conta se vozes são preponderantes ou não, para Bakhtin, se as vozes não estiverem em harmonia e uma prevalecer sobre a outra, o texto será homofônico.

Neste estudo, tomar-se-á a liberdade de aplicar a noção de polifonia de Ducrot ao discurso cinematográfico porque se acredita que a polifonia presente no enunciado está a serviço de um projeto de significação maior, que é o discurso. Quanto à polifonia conceituada por Bakhtin, ela dará amparo à afirmação de que é possível observar a existência de mais de uma voz em âmbito maior que o enunciado, mas não será de interesse a idéia de que as vozes que perpassam o discurso são plenivalentes, pois uma das questões que se buscará comprovar é o fato de que, no filme estudado, uma das vozes se mostra como hegemônica.

2.6 Paradigma indiciário

Para a análise de um *corpus*, é necessário que se defina uma metodologia. A análise de um discurso cinematográfico como o de *Moulin Rouge*, que conta tanto com linguagem verbal quanto com imagem, irá se pautar no paradigma indiciário, que é um modelo de construção de conhecimento que se baseia no método abduutivo, ou seja, que parte das particularidades, dos indícios, sinais, reunião de pistas e de uma interligação entre elas para obter uma conclusão. O método indiciário, segundo Ginzburg (1989, p. 149), “é expresso na proposta de um método interpretativo, centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores”.

Esse modelo epistemológico surgiu, no cenário das ciências humanas, por volta do século XIX, mas sua origem, conforme Ginzburg, remete ao princípio da vida humana, quando o homem, por milênios, foi caçador. O homem, nesse momento, de acordo com o autor, se baseava em um saber venatório, que tomava como base pistas e pegadas de animais para caçar ou chegar a um conhecimento. O paradigma indiciário, conforme o autor, também está

relacionado à arte divinatória, da antiga Mesopotâmia, que procurava adivinhar o futuro, mas utilizava o mesmo método do saber venatório, que se voltava para o passado e procurava decifrar o que já havia acontecido.

Na civilização grega, esse modelo de construção do conhecimento embasou uma série de disciplinas como a historiografia, a filologia e a medicina. Exemplo disso é a medicina de Hipócrates, que estabeleceu um método de conhecimento e uma metodologia de trabalho refletindo a partir de sintomas, que são um certo tipo de indício. Desta forma, o estudo do corpo humano, da língua e da história das civilizações passou a estar livre da intervenção mítico-divina.

No século XIX, a aplicação do paradigma indiciário foi marcante na pintura, com a publicação das obras do italiano Giovanni Morelli. Ele inovou ao apresentar uma forma diferente de observar a pintura, da qual muitos historiadores da arte se utilizam até os dias atuais. Através do método indiciário, Morelli diferenciava quadros verdadeiros de falsos, procurando prestar atenção na minúcia e no detalhe, para caracterizar o estilo de um pintor e o que parecia insignificante, muitas vezes, tornava-se o mais importante.

Nos livros de detetive, como os de Arthur Conan Doyle, por exemplo, o método é apresentado nas ações de Sherlock Holmes, que procura desvendar os crimes a partir da junção de pistas e observação, de forma especial, das minúcias. Conforme Ginzburg (1989), Freud também se inspirou no método morelliano para a estruturação da psicanálise e passou a considerar os pequenos detalhes triviais das atitudes humanas como relevantes para a compreensão da mente.

Além das disciplinas já mencionadas, muitas outras se valem do paradigma indiciário para a criação de suas teorias. Entre elas, estão a literatura, a estatística, a astronomia, a meteorologia, a paleontologia, a arqueologia e a geologia, além da medicina e outras. A

estatística, por exemplo, ao contrário da matemática e da física, não é uma ciência exata, mas procura tirar conclusões gerais a partir de alguns indícios.

O paradigma indiciário, apesar de não contar com o rigor científico das ciências exatas, não deixa de ser um dos modos de produzir conhecimento. As ciências exatas são aquelas que alcançam conclusões universais, enquanto o paradigma indiciário é uma ciência peculiar, que trabalha com o hipotético. A natureza do método é conjectural, pois se vale do trabalho hipotético e suas conclusões não têm valor absoluto: ao lidar com suposição, o modelo apresenta apenas e tão somente um certo grau de plausibilidade e de possibilidade de suas afirmações.

Esse paradigma amadureceu e acabou sendo uma ferramenta importante para a sociedade, passando a ser utilizado para individualizar as pessoas. Com o aumento da criminalidade, o método começou a ser utilizado nos registros policiais, na realização de retratos falados e em impressões digitais, o que tornou o processo de identificação mais eficaz. As impressões digitais são usadas até hoje para a denúncia de criminosos e constitui a ideologia de que a pessoa é tão individual a ponto de ser única – os indivíduos são irrepetíveis tanto em marcas biológicas, quanto psicológicas e culturais. Além do controle social, pela observação dos detalhes, o modelo pode ser um auxílio para revelar como uma sociedade funciona e qual é a cultura e ideologia defendida, o que irá colaborar na parte analítica deste trabalho. Como propõe Ginzburg (1989, p. 177),

O mesmo paradigma indiciário usado para elaborar formas de controle social sempre mais sutis e minuciosas pode se converter num instrumento para dissolver as névoas da ideologia que, cada vez mais, obscurecem uma estrutura social como a do capitalismo maduro.

Da mesma forma que o processo indiciário se pauta na observação de sinais, marcas e pistas para a construção de um conhecimento, o leitor deve atentar para os indícios presentes

no texto e interligá-los para conseguir compreendê-lo. Pode-se concluir, então, que esse paradigma tem uma aplicação efetiva no processo de leitura, entendido, aqui, como a atividade de desvendar um texto ou uma imagem.

2.7 Imagem

Sendo o objeto de pesquisa um filme e, como tal, pertencente ao discurso cinematográfico, o estudo se pautará tanto na linguagem verbal quanto na não-verbal, às vezes, mais enfaticamente nas imagens que compõem o filme. A importância desse estudo é justificada por Sartori (2001), que caracteriza o homem como *homo videns*, ou seja: para o autor, a avalanche de imagens do mundo contemporâneo estaria fazendo com que o homem fosse alcançado por uma avalanche visual, sendo predominante, assim, o sentido da visão.

Dondis (1997) destaca a importância e a influência da imagem sobre o homem atual; no entanto, acrescenta que nem todos estão preparados para ver. Não são todos que desenvolvem a capacidade de compreender a complexidade de construção das imagens. Segundo Dondis (1997, p. 4),

a força cultural e universal do cinema, da fotografia e da televisão, na configuração da auto-imagem do homem, dá a medida da urgência do ensino de alfabetismo visual, tanto para os comunicadores quanto para aqueles aos quais a comunicação se dirige.

Da mesma forma que é preciso um alfabetismo verbal para que se aprenda a ler e escrever, a autora acredita que o homem contemporâneo necessita de um alfabetismo visual. Para ela, “é necessário construir um sistema básico para aprendizagem, a identificação, a criação e a compreensão de mensagens visuais que sejam acessíveis a todas as pessoas” (DONDIS, 1997, p. 3).

Acreditando na necessidade de um estudo controlado da imagem, Barthes (1997) fornece uma série de pleitos teóricos. O autor distingue a imagem analógica, que se pautaria na cópia por semelhança, da imagem digital, que teria suas partes escolhidas estrategicamente e possuiria elementos que são intencionalmente dispostos de forma a que criem um determinado efeito de sentido.

O autor defende que a imagem digital, aquela que se encontra, por exemplo, na mensagem publicitária, é que interessa. Barthes (1997) decompõe a imagem digital em três mensagens diferentes para serem estudadas separadamente e inter-relacionadas ao mesmo tempo. São elas a mensagem lingüística, a mensagem icônica não codificada (literal e denotada) e a mensagem icônica codificada (simbólica e conotada).

A mensagem lingüística, a mensagem verbal que aparece junto da imagem, em relação à mensagem icônica (dupla), possui uma dupla função: de fixação e de *relais*. De fixação, porque, para Barthes (1997, p. 32), toda imagem é polissêmica e são necessárias “técnicas diversas destinadas a *fixar* a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem lingüística é uma dessas técnicas”. Ela contribui para com a interpretação e tem “um controle repressivo em relação à liberdade dos significados da imagem; compreende-se que seja ao nível do texto que se dê o investimento da moral e da ideologia de uma sociedade” (BARTHES, 1997, p. 33).

A função *relais* ocorre quando a imagem e o texto verbal apresentam uma relação de complementaridade e um elemento contribui para a compreensão do outro. Neste sentido, é que se fará a análise do discurso cinematográfico presente em *Moulin Rouge: amor em vermelho*, o que é justificado por Barthes (1997, p. 34): “essa palavra – *relais* torna-se muito importante no cinema, onde o diálogo não tem uma função de simples elucidação, mas faz realmente progredir a ação, colocando, na seqüência das mensagens, os sentidos que a imagem não contém”.

A segunda mensagem, denominada de icônica não codificada, é aquela que caracteriza a imagem denotada ou literal. Ela não considera a natureza simbólica da imagem. A existência dessa imagem, como ressalta Barthes (1997), é uma utopia, pois não é possível encontrar uma imagem literal em estado puro. Conforme o autor, ao se tentar elaborar uma imagem ingênua, por exemplo, a ela se incorporaria, imediatamente, o símbolo da ingenuidade, acrescentando-se a terceira imagem, que é a simbólica, ou seja, ela não estaria destituída de conotação.

A imagem literal, para Barthes (1997, p. 34), é uma imagem privativa, “construída pelo que resta na imagem, quando apagamos (mentalmente) os signos de conotação”. Tem-se, assim, o que o autor descreve como uma ausência de sentido que contém todos os sentidos. A função dessa imagem, contudo, é a de naturalizar a mensagem simbólica da conotação. Como destaca Barthes (1997, p. 37),

É, sem dúvida, um importante paradoxo histórico: quanto mais a técnica desenvolve a difusão das informações (especialmente das imagens), mais fornece meios de mascarar o sentido construído sob a aparência do sentido original.

Quanto à terceira mensagem, a icônica codificada, que é simbólica ou conotada, tem seus signos extraídos de um código cultural e, portanto, sua leitura, de acordo com Barthes (1997, p. 38), “depende do saber investido na imagem (saber prático, nacional, cultural, estético)”. É por isso que o autor denomina a imagem como uma lexia que mobiliza diferentes léxicos. Uma mesma lexia (imagem) pode compreender diferentes leituras (léxicos), por possuir uma mensagem icônica codificada que produz efeitos de sentido a partir de um conjunto de práticas e saberes de uma determinada cultura.

O fato ocorre porque a imagem, para Barthes (1997, p. 40), é composta por uma série de significantes que são partes da imagem e que adquirem significados em uma sociedade ou cultura, ultrapassando a significação literal. Esses são denominados conotadores e, ao conjunto deles, o autor dá o nome de retórica da imagem.

Sobre o tema, para Barthes (1997), cabe ao leitor de imagens notar que

Os conotadores não preenchem toda a lexia, sua leitura não a esgota. Em outras palavras (e isto seria uma proposta válida para a semiologia em geral), nem todos os elementos da lexia podem ser transformados em conotadores, resta sempre, no discurso, uma certa denotação (BARTHES, 1997, p. 41).

2.8 Semiótica peirceana

A semiótica postulada por Peirce apresenta aspectos gerais para se percorrer um trajeto metodológico-analítico que, segundo Santaella (2002, p 6), “promete dar conta das questões relativas às diferentes naturezas que as mensagens podem ter: verbal, imagética, sonora, incluindo suas misturas, palavra e imagem, ou imagem e som, etc.”. É por isso que ela vem complementar este embasamento teórico.

Ela é vinculada à fenomenologia – uma quase-ciência que estuda um fenômeno (uma unidade), não se preocupando em sistematizar uma lógica (categorias universais) para todos os fenômenos semelhantes. Como enfatiza Santaella (2002, p. 2),

A semiótica é uma das disciplinas que fazem parte da ampla arquitetura filosófica de Peirce. Essa arquitetura está alicerçada na fenomenologia, uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo, algo simples como um cheiro, uma formação de nuvens no céu, o ruído da chuva, uma imagem em uma revista, etc., ou algo mais complexo como um conceito abstrato, a lembrança de um tempo vivido etc., enfim, tudo que se apresenta à mente.

A fenomenologia dá base para a estética (que procura determinar o ideal último para o qual a sensibilidade dirige, o belo), a ética (estudo dos valores morais e condutas para alcançar o admirável, o belo) e a lógica (que fornece normas, leis para agir razoavelmente). A lógica

determina as leis de pensamento e as condições de verdade e postula que fenômenos possuem uma lógica em comum que pode ser aplicada de forma recorrente. Ela se divide em gramática especulativa, que estuda os tipos de signos, em lógica-crítica, que sistematiza os tipos de raciocínios (argumentos), e em metodêutica, que organiza os métodos que aparecem.

É a gramática especulativa que vai alicerçar a semiótica peirceana, pois permite descrever, analisar e avaliar todos os tipos de signos, ao estudar a natureza deles, sua referência e os efeitos que transmitem. Para tanto, deve-se considerar o conceito de signo, que é o objeto de estudo da semiótica, postulado por Santaella (2002, p. 8):

Em uma definição mais detalhada, o signo é qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo.

A gramática especulativa estuda o signo através de três formas: a significação – o signo em si mesmo; a objetivação – a referência; e a interpretação – os tipos de efeito (interpretante socialmente convencionado que interpreta o signo).

Como afirma Santaella (2002, p. 10), a significação se preocupa em entender o que dá fundamento ao signo: “a relação do signo consigo mesmo, aquilo que lhe dá capacidade para funcionar como tal”, que “pode ser sua qualidade, sua existência concreta ou seu caráter de lei”. Essas propriedades é que o fazem se distinguir como quali-signo, sin-signo ou legi-signo.

O signo é um quali-signo, quando lembra ou sugere algo; quando o signo é reconhecido pelo princípio de semelhança. Um exemplo é a cor vermelha, quando ela representa o sangue: ela o lembra por um princípio de semelhança. É sin-signo, quando aponta ou indica algo; ocorre o princípio de apontamento e de relação com algo existente que ocupa um lugar no espaço, quando o signo se vale de alguma coisa para indicar outra (faz relação). Exemplo ocorre quando se reconhece uma pessoa pelo seu perfume ou seu modo de falar: é um existente que aponta

para um outro existente. Já o legi-signo é uma abstração que se torna concreta na réplica, pelo princípio de generalidade, da lei. Um exemplo é a cor vermelha representando sedução, que é construída a partir da observação de casos (réplica) e se torna uma lei. Vale observar que um mesmo elemento pode ser quali-signo, sin-signo e legi-signo ao mesmo tempo, mas um sempre é preponderante.

A teoria da objetivação estuda a referência, a relação do signo com o objeto a que ele se refere. Pode ser um ícone, quando representa um objeto por semelhança; exemplo disso é, novamente, a cor vermelha, quando se refere a sangue: há uma semelhança entre a cor e o objeto indicado. Um índice, por seu turno, representa o objeto por indicição, com a parte representando o todo. Exemplo é a fumaça que se refere ao fogo. Já um símbolo ocorre por meio de um princípio de lei. Um exemplo é a bandeira, que é convencionalmente utilizada para representar um país, uma cidade ou um estado.

A teoria da interpretação vai abordar a relação entre o signo e o interpretante e procurar responder a pergunta: como os signos são interpretados? Ela estuda o efeito interpretativo do signo, que possui um interpretante social que se divide em três. O interpretante imediato é o potencial interpretativo do signo. Refere-se ao fato de o signo poder significar determinada coisa antes mesmo de ser contextualizado, ainda no seu nível abstrato. Exemplo disso é o fato de que um poema tradicional não se interpreta como uma propaganda, pois ele tem uma forma específica de significar.

O segundo é o interpretante dinâmico, que é o efeito que o signo efetivamente produz no intérprete. Ele tem uma dimensão psicológica, mas mesmo a que parece puramente individual é social. Subdivide-se em emocional – as emoções que tem o intérprete; energético – ação física/mental, quando o signo leva a pessoa a fazer algo, a tomar uma atitude; e lógico,

que possui uma regra interpretativa: no caso, é preciso compreender o que o elemento representa na cultura.

O terceiro é o interpretante final – um limite pensável/resultado interpretativo último a que todo intérprete estaria destinado a chegar, o que jamais é possível. Ele se subdivide em: rema, que é uma hipótese interpretativa, conjectural; dicente (dici-signo), quando o que dá base para a interpretação é algo que se refere a uma existência real; ou argumento, quando a base interpretativa está ancorada nas leis sociais que sancionam um efeito de sentido. Esses conceitos da semiótica serão mais bem elucidados, ao servirem de categorias de análise do objeto de pesquisa.

2.9 Lastro cultural

Deve-se lembrar ainda que, para a leitura de textos verbais ou não-verbais, é preciso entender a importância do lastro cultural que os perpassa e os sustenta. Partir da premissa de que os discursos só fazem sentido devido à base cultural na qual se encontram inseridos aprimora e elucida a atividade de leitura.

Para a História Cultural, ao invés de o mundo ser colocado em texto, é o texto que constrói o mundo. Não é o mundo que determina o texto, mas o contrário. Ler o texto é compreender como uma determinada classe ou grupo social, em um determinado tempo e conjuntura, representa o mundo a partir de um ponto de vista.

O texto é objeto de estudo da História Cultural, no sentido de que é produzido por um grupo social relativamente condicionado pela cultura em que está inserido. Na obra *A história cultural: entre práticas e representações*, Chartier (1990) afirma que todo texto é ficcional,

porque reconstrói a realidade do ponto de vista de um sujeito social. Ou seja, não é o real, mas sim uma representação que é construída do real a partir da visão de um sujeito ou grupo social. É uma apreensão do real que se tem a partir das disposições partilhadas de um grupo. Como destaca Chartier (1990),

Elas (*as práticas culturais*) se referem às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Variáveis consoante às classes sociais ou aos meios intelectuais, elas são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro se tornar inteligível e o espaço ser decifrado (CHARTIER, 1990, p. 17).

Este trabalho procura mostrar como o texto é revelado a partir de uma cultura. Conforme Bakhtin (1976), tudo é cultural e não natural, pois não pode ser isolado do social. É preciso que haja o que o autor denomina de apoio coral:

o ‘contexto extra-verbal’ (...) torna um enunciado pleno de significado para o ouvinte. Compreende 1) o horizonte espacial comum, 2) o conhecimento e a compreensão comum da situação e 3) a avaliação comum da situação por parte dos interlocutores (BAKHTIN, 1976, p. 5).

Pode-se deduzir que um discurso só produz o efeito desejado se contar com o apoio coral necessário: se for partilhado por um grupo que comunga uma série de formações em comum. Foucault enfatiza o mesmo aspecto, ao teorizar sobre a existência de uma alma coletiva que é produzida por um poder que se exerce sobre o indivíduo:

A alma não é uma ilusão, ou um efeito ideológico, mas ela existe, tem uma realidade, que é produzida, em torno, na superfície, no interior do corpo pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos, sobre os que são vigiados, treinados e corrigidos, sobre os loucos, as crianças, os

escolares, os colonizados, sobre os que são controlados durante toda a existência (FOUCAULT, 1999, p. 28).

As produções verbais e não-verbais de um grupo social só serão compreendidas ao se entender a alma coletiva que as rege, os valores culturais que as condicionam e que se refletem em suas obras. Para Ducrot (1989, p. 13-38), este alicerce cultural foi conceituado através do que ele denominou de *topoi* argumentativo. Segundo ele, “a orientação de um enunciado para uma determinada conclusão deve estar baseada em um princípio argumentativo, ou, na minha terminologia, em um ‘*topos*’”. Todo enunciado só pode ser compreendido porque funciona com base em um lugar comum argumentativo, que possui uma base cultural com valores e normas em comum, os quais atribuem sentido ao produto lingüístico.

Sobre a legibilidade de um texto, Vigner (1988, p. 35) afirma que

O texto será legível em relação a uma norma ou a uma certa concepção do verossímil. Norma e verossimilhança funcionam como um sistema ideológico compartilhado pelo escritor e leitor e permitem representar e interpretar o mundo de maneira idêntica.

Assim, a leitura de um texto só é possível porque depende de uma norma, de um sistema ideológico partilhado e, ao mesmo tempo, da verossimilhança, que é aquilo que é considerado verdadeiro por um determinado grupo. Chartier (1999, p. 27) reflete sobre essa mesma questão, quando relata que um texto só funciona e atinge seu objetivo dentro de uma comunidade de leitores, na qual “as táticas dos leitores obedecem a regras, lógicas, modelos”.
Ou ainda:

Observar, assim, as redes de práticas e as regras de leitura próprias às diversas comunidades de leitores é uma primeira tarefa para compreender a figura paradigmática do leitor. Esta independência fundadora não é, todavia, arbitrária. Ela é limitada pelos códigos e convenções que regem as práticas de uma comunidade de dependência. Ela é limitada, também, pelas formas discursivas e materiais dos textos lidos (CHARTIER, 1999, p. 14).

Deve-se considerar, ainda, que o que torna a leitura possível é o lastro cultural que, consciente ou inconscientemente, possibilita a realização da *ananmese*, que, para Bourdieu (1999, p. 70), é a reapropriação de um conhecimento, ao mesmo tempo possuído e perdido desde sempre. Ao efetuar a injunção de um sentido o leitor utiliza-se de um conhecimento que ele tem, mas que não sabe que tem, pois lhe é atribuído culturalmente e sem que o mesmo perceba ou tome consciência disto. Bourdieu (1999) ainda observa que

Essa *anamnese* se alicerça na filogênese e na ontogênese de um inconsciente ao mesmo tempo coletivo e individual, traço incorporado de uma história coletiva e de uma história individual que impõe a todos os agentes, homens ou mulheres, seu sistema de pressupostos imperativos – do qual a etnologia constrói a axiomática, potencialmente libertadora (BOURDIEU, 1999, p. 70).

2.10 Considerações finais

Este trabalho pretende estudar o filme *Moulin Rouge: amor em vermelho*, vendo-o como discurso e observando os indícios materiais dos quais se vale para se constituir. Para tanto, buscar-se-á uma análise desse discurso considerando a enunciação (ação de dizer) e o enunciado (o que é dito), assim como o contexto de ocorrência, para identificar os efeitos de sentido produzidos pelo discurso.

Contribui para essa identificação, portanto, a observação das condições de produção do discurso, ao se pensar no enunciador não como um indivíduo que apenas passa informações, mas como alguém que ocupa um papel social e faz uma imagem de si e de seu interlocutor, o que se reflete no discurso. Neste sentido, serão analisadas falas de personagens do filme, as quais consistem em formações discursivas que indicam a presença de diferentes vozes que perpassam o discurso.

A partir da análise da linguagem verbal, baseada nos parâmetros já esboçados e com apoio da Teoria Semiótica peirceana, que, juntamente com certos tópicos relativos à imagem, também irá contribuir para a análise da linguagem não-verbal, poderá se identificar as diferentes vozes que se aproximam e se confrontam no discurso em estudo para produzir um discurso e um contra-discurso sobre a prostituição.

O intuito é produzir um conhecimento (ou uma leitura, se se desejar) com base no paradigma indiciário, observando as particularidades, as pistas e a interligação entre elas, para obter uma conclusão. Serão buscadas pistas que indiquem para a intertextualidade e o conhecimento enciclopédico, dois componentes teóricos cruciais que serão utilizados adiante na análise do filme.

Está-se entendendo que, para chegar a uma conclusão ou a uma hipótese de sentido, é imprescindível que se pense o discurso produzindo efeitos de sentido devido à base cultural em que ele se encontra inserido. Esse percurso parece refinar a atividade de leitura, porque ler o texto é compreender como uma determinada classe ou grupo social, em um determinado tempo e conjuntura, representa o mundo a partir de um ponto de vista. Isso é o que se pretende com o filme *Moulin Rouge: amor em vermelho*, ao se pleitear a definição de duas diferentes representações da prostituição.

3 UMA VISÃO SOCIOLÓGICA DA PROSTITUIÇÃO

3.1 Coerção social

Nos estudos sociólogos, dois pensadores – Durkheim (1978) e Weber (1991) – postulam de maneiras diferentes a constituição da realidade social. Enquanto o primeiro tem uma visão da sociedade que destaca a sua externalidade, objetividade e seu caráter “coisificado”, o segundo valoriza os significados, as intenções e as interpretações subjetivas levadas para uma situação social pelos atores que dela participam.

Para compreender a visão social atribuída à prostituta, será abordada a teoria dos papéis sociais – que assume que cada indivíduo tem o comportamento determinado socialmente – e a da estigmatização. Para tanto, acredita-se que, inicialmente, o resgate da visão durkheiminiana de coerção social ofereça maior contribuição para que se compreenda como acontecem esses processos.

Na obra *As regras do método sociológico* (1978), antes mesmo de definir o que é fato social, Durkheim procura demonstrar que a sociedade é coercitiva, ou seja, que os indivíduos que fazem parte dela agem norteados por uma pressão coletiva. A pessoa que vive numa determinada sociedade, ao nascer, já encontra uma série de regras e crenças prontas, que devem ser observadas; caso contrário, ela é reprimida pela moral e pela consciência pública. Como explica o próprio Durkheim (1978, p. 2), os indivíduos que vivem em sociedade encontram-se “diante de maneiras de agir, pensar e de sentir que apresentam a propriedade marcante de existir fora das consciências individuais”.

O sociólogo ignora a participação individual na sociedade, pois acredita que tudo se dá a partir de uma esfera do social, que define como cada indivíduo deverá agir para que não sofra repreensão por parte da sociedade. A repreensão consiste na reprovação e possui os mesmos efeitos de uma pena, porque o indivíduo não se submeteu às convenções estabelecidas. Mesmo quando o indivíduo procura escapar das regras e dos padrões que lhe são impostos socialmente, para o autor, o que acontece é que é preciso, então, lutar contra eles e, assim, pode-se sentir o poderio da coerção social, pela resistência que ela apresenta para ser violada. Durkheim (1978, p. 3) destaca que, “já que hoje se considera incontestável que a maioria de nossas idéias e tendências não são elaboradas por nós, mas nos vem de fora, conclui-se que não podem penetrar em nós senão através de uma imposição; eis todo significado de nossa definição”.

Quanto às crenças e práticas constituídas, o sociólogo afirma que elas consistem nas regras jurídicas e morais, nos dogmas religiosos, nos sistemas financeiros, na estrutura política de uma sociedade, no direito, nos usos e até na moda e que implicam em maneiras de agir, de pensar e de sentir do indivíduo que são exteriores a ele, já que lhe são impostas socialmente. Um exemplo citado pelo autor, que retrata a situação de coerção social pela qual passa o indivíduo, é a educação de uma criança: desde cedo, ela é ensinada pelos pais e professores a viver de acordo com as regras estipuladas socialmente (maneiras de ver, de sentir e de agir), para que seja reconhecida como um integrante da sociedade: um ser social.

É uma ilusão o indivíduo acreditar que age, pensa e vê as coisas de acordo com uma elaboração própria, pois elas já lhe foram inculcadas pelo exterior desde sua infância. A pressão exterior também pode ser notada pela diferença entre as ações e sentimentos de uma pessoa, quando ela está sozinha e quando ela está reunida com outras pessoas. Em grupo, muitas vezes, ela pode ser levada a tomar certas atitudes que, se estivesse sozinha, ela reprovaria.

Isso ocorre porque as idéias do grupo acabam sendo coercitivas, assim como ocorre no meio social³.

A partir da pressão imposta socialmente é que o autor vai definir o que é fato social. Ele afirma que é “fato social toda maneira de agir fixa ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior; ou então, ainda, que é geral na extensão de uma sociedade dada, apresentando uma existência própria, independente das manifestações individuais que possa ter” (DURKHEIM, 1978, p. 11).

A partir desse viés, o autor acredita que os fenômenos sociais devem ser estudados de fora, como coisas exteriores, já que se constituem em moldes dentro dos quais os indivíduos devem encaixar suas ações. Assim, pode-se postular o caráter “coisificado” que o autor vincula à realidade social. É com base nesse postulado que ele realiza um estudo de fatos sociais, valendo-se do método composto por regras de observação que, além de considerar os fatos sociais como coisas, também procura afastar todas as pré-noções, tomar por objeto de pesquisa grupos de fenômenos definidos por caracteres exteriores comuns e explorar os fatos sociais nos aspectos em que se encontram isolados de suas manifestações individuais.

Amparado nos princípios citados, Durkheim (1995) elabora a obra *Da divisão do trabalho social*, na qual postula como ocorreu a divisão do trabalho social e as suas causas e conseqüências, sempre alicerçado na visão de que “a vida coletiva não nasceu da vida individual, mas, ao contrário, foi a segunda que nasceu da primeira” (DURKHEIM, 1995, p. 279). Contrariando os utilitaristas, ele explica que não há como indivíduos isolados e independentes deixarem essa situação para viverem em estado de dependência mútua, de cooperação, como ocorre na vida em sociedade.

Durkheim (1995) acredita que a divisão do trabalho acontece para favorecer e organizar a coletividade e, portanto, consiste em um fato social, porque estabelece formas de

³³ Esta questão será mais bem abordada na seqüência, quando se tratar da teoria dos papéis.

comportamento. A partir desta divisão, postula-se uma moral e uma série de direitos e deveres, que norteiam a vida do indivíduo.

É a pressão da sociedade que faz do indivíduo um ser moral. Segundo Durkheim (1995, p. 423), isto ocorre através da divisão do trabalho social, porque por ela “o indivíduo retoma consciência de seu estado de dependência para com a sociedade; é dela que vêm as forças que o retêm e o contêm”. É por esta razão que “os deveres do indivíduo para consigo mesmo são, na realidade, deveres para com a sociedade” (DURKHEIM, 1995, p. 421).

A divisão social constitui a fonte da solidariedade social e também a base da ordem moral, que possibilitam a vida em sociedade, pois controlam o egoísmo humano e fazem com que um grupo de indivíduos forme um todo coerente. Transparece, mais uma vez, o princípio da sociedade como norteadora da vida dos indivíduos e como fundadora de suas regras e crenças.

Como ressalta Durkheim (1995, p. 420),

Não é uma simples justaposição de indivíduos que trazem, ao entrar, uma moralidade intrínseca; mas o homem só é um ser moral porque vive em sociedade, pois a moralidade consiste em ser solidário de um grupo e varia de acordo com essa solidariedade. Façam desaparecer toda vida social, e a vida moral desaparecerá ao mesmo tempo, não tendo mais objeto a que se prender.

Outro momento em que se observa o pensamento durkheiminiano é na investigação sobre a gênese das noções fundamentais do pensamento ou das categorias. No texto *As formas elementares da vida religiosa*, Durkheim (1978) demonstra que as categorias têm origem religiosa e, por conseguinte, social. Para ele, categorias como tempo e espaço foram organizadas coletivamente e para o bem da sociedade.

O sociólogo considera que a sociedade apresenta caracteres próprios e suas representações são diferentes das individuais, pois são mais ricas e mais complexas. É por isto que as experiências sociais acrescentam algo importante às individuais. E o homem, por

consequente, consiste num ser duplo: é tanto individual quanto social. E, em sociedade, a segunda característica ultrapassa a primeira.

A partir desta característica social que se sobrepõe à individual é que o autor justifica a necessidade do surgimento de categorias, já que, assim como é preciso um conformismo moral para viver em sociedade, também se faz necessário um conformismo lógico: de pensamento. As categorias, para Durkheim (1978, p. 217), assumem o papel de “um tipo particular de necessidade moral que está para a vida intelectual assim como a obrigação moral está para a vontade”. E tudo isto tem sua origem no social:

A conclusão geral do livro que se vai ler é que a religião é uma coisa eminentemente social. As representações religiosas são representações coletivas que exprimem realidades coletivas; os ritos são maneiras de agir que nascem no seio dos grupos reunidos e que são destinados a suscitar, a manter ou a refazer certos estados mentais desses grupos. Mas então, se as categorias são de origem religiosa, elas devem participar da natureza comum a todos os fatos religiosos: elas também devem ser coisas sociais, produtos do pensamento coletivo (DURKHEIM, 1978, p. 212).

Durkheim (1978), além de demonstrar seu pensamento através da divisão do trabalho social e da origem das categorias, estuda outros fatos sociais que, segundo ele, são determinados socialmente, a fim de comprovar a sua tese sobre a coerção social e como ela programa a vida dos indivíduos. Nesta pesquisa, não serão abordados os demais estudos, já que se acredita que, com o que foi discutido até agora, é possível compreender no que consiste a base do pensamento durkheiminiano, o qual irá influenciar diretamente nos demais estudos apresentados a seguir.

3.2 Teoria do papel

Na obra *Perspectivas Sociológicas: uma visão humanística*, Berger (1989) se pauta em Durkheim e Weber para demonstrar, de acordo com o primeiro, as marcas da sociedade sobre

o homem e, depois, com o objetivo de amenizar a sensação de claustrofobia social que a primeira concepção de sociedade pode gerar no leitor e com base no segundo escritor, para postular que o homem desfruta de certa liberdade dentro da sociedade. O presente estudo irá se pautar apenas na primeira teoria, por se acreditar que ela dá conta de explicar melhor a questão da estigmatização.

Berger (1989) apresenta o indivíduo e a sociedade como forças antagônicas: a sociedade pressiona e coage o indivíduo. Observa-se, assim, a influência que ele sofre do pensamento durkheiminiano: a coerção social. O autor aprofunda a questão, já que, no capítulo *A perspectiva sociológica*: a sociedade no homem, ele demonstra que a coerção não se dá apenas do exterior para o interior, mas ocorre também no interior do indivíduo, pois ele quase sempre deseja realizar exatamente aquilo que a sociedade espera dele, o que demonstra que a pressão social é muito maior do que se imagina:

Queremos obedecer às regras. Queremos os papéis que a sociedade nos atribui. E isto, por sua vez, é possível não porque o poder da sociedade seja menor, e sim porque é muito maior do que até agora afirmamos. A sociedade determina não só o que fazemos (*nossa conduta*), mas também o que somos (*nosso ser*) (BERGER, 1989, p. 107, grifo do autor).

Para esclarecer a afirmação através da perspectiva sociológica, de acordo com o autor, é preciso examinar três áreas de investigação e interpretação: a teoria do papel, a sociologia do conhecimento e a teoria do grupo de referência. Este estudo irá se pautar apenas no primeiro aspecto, porque a partir dela se pode compreender – sob o viés sociológico – a visão que a sociedade tem da prostituição.

Para Berger (1989), a teoria do papel é uma criação quase inteiramente norte-americana, apresentando como seus fundadores dois pensadores norte-americanos: Charles Cooley e George Herbert Mead. Para explicar a teoria, ele retoma o conceito de *situação* de Thomas Mann, segundo o qual cada situação apresenta expectativas específicas e exige respostas

específicas às expectativas. O fato ocorre de forma bastante efetiva na sociedade, já que, em quase todas as situações sociais, existem pressões poderosas para garantir que as respostas sejam as adequadas.

Berger (1989, p. 107) retoma o pensamento de Durkheim: “a sociedade existe porque as definições da maioria das pessoas para as situações mais importantes são mais ou menos as mesmas”, o que não quer dizer, é claro, que não existam diferenças de comportamento, mas é preciso que haja semelhança nas repostas para que a situação se mantenha viável socialmente, caso contrário, se as diferenças forem excessivamente discrepantes, haverá ocorrência de conflitos e desorganização social. É a partir desse conceito de situação que se compreende o que é a teoria do papel.

Existem expectativas diversas em diferentes áreas da vida e distintos papéis sociais e elas são as respostas tipificadas a expectativas tipificadas, que foram pré-definidas pela sociedade. Na linguagem do teatro,

A sociedade proporciona o *script* para todos os personagens. Por conseguinte, tudo quanto os atores têm a fazer é assumir os papéis que lhes foram distribuídos antes de levantar o pano. Desde que desempenhem seus papéis como estabelecido no *script*, o drama social pode ir adiante como planejado (BERGER, 1989, p. 108-109).

É importante observar, também, que varia a exatidão com que os papéis fornecem instruções ao indivíduo, já que alguns apresentam padrão mínimo, enquanto outros possuem uma série de maneirismos característicos, hábitos de linguagem e gestos, como quando, por exemplo, compara-se o papel social de um lixeiro com o de um médico. Berger (1989) também frisa que o papel não é apenas um padrão regulado para ações externamente visíveis, mas também traz as emoções e atitudes a elas relacionadas, já que, a partir do momento em que se assume certo papel, o indivíduo social passa por mudança não só de atitude externa, mas ainda

das emoções, como um homem recentemente promovido a oficial: ele passa não só a agir como oficial, mas se sente como oficial. Esse processo é raramente baseado em reflexão: “A força do processo está justamente em seu caráter inconsciente, reflexo (*natural*)” (BERGER, 1989, p. 110).

O papel determina as atitudes do indivíduo assim como ele próprio o faz, ou seja, quando a pessoa incorpora um papel na sociedade, acaba tendo que assumir certa identidade. Berger (1989, p. 111) salienta que “até mesmo as identidades que julgamos constituir a essência de nossas personalidades são atribuídas socialmente”. Cita o fato de que, por exemplo, não basta uma pessoa dizer “sou homem”, só porque nasceu macho, o que tem pouco a ver com o papel definido socialmente, pois o papel masculino exige uma série de atitudes que definem a identidade masculina. O autor conclui que “o significado da teoria do papel poderia ser sintetizado dizendo-se que, numa perspectiva sociológica, a identidade é atribuída socialmente, sustentada socialmente e transformada socialmente” (BERGER, 1989, p. 112).

A identidade é atribuída, no sentido de que não é algo que existe antes da sociedade, mas é a sociedade que a estipula, através de atos de reconhecimento social: “somos aquilo que os outros crêem que sejamos (apesar das características genéticas)” (BERGER, 1989, p. 113).

As identidades devem ser sustentadas pela sociedade, porque a pessoa não pode se apegar a qualquer identidade sem o amparo da sociedade; são necessárias outras pessoas que estejam dispostas a reconhecer o ser social na identidade que ocupa. Na vida cotidiana, observa-se que “nossas vidas se desenrolam dentro de uma complexa trama de reconhecimentos e não-reconhecimentos. Trabalhamos melhor quando estimulados por nossos superiores” (BERGER, 1989, p. 115). É por isso que uma pessoa tende a se ligar a pessoas que sustentem suas autoafirmações.

A transformação da identidade, por fim, também constitui um processo social, assim como sua origem e manutenção. O indivíduo, para mudar de papel, precisa da aceitação social:

não basta querer; ele precisa ser aceito socialmente. É relevante notar que as pessoas não assumem apenas um papel, mas vários ao mesmo tempo. O indivíduo que é pai, marido, filho e profissional assume ao mesmo tempo diferentes papéis, de acordo com a situação em que se encontra: em casa, na casa dos pais ou no trabalho:

O homem representa papéis dramáticos no grande drama da sociedade e que, falando-se sociologicamente, ele é as máscaras que tem de usar para representar. [...] O âmbito da pessoa individual pode ser medido pelo número de papéis que é capaz de desempenhar. A biografia da pessoa se nos afigura agora como uma seqüência ininterrupta de desempenhos num palco, para diferentes platéias, às vezes exigindo mudanças totais de roupagens, sempre exigindo que o ator seja o personagem (BERGER, 1989, p. 119).

Nessa atuação, o indivíduo sofre tanto pressões externas quanto internas. As pressões externas estão relacionadas aos outros atores com os quais se praticam os jogos sociais e dos quais depende o reconhecimento do indivíduo no papel em que atua. Pode até haver segregação de papéis, contudo, é necessário o cuidado para um não interferir no outro, de forma que cada pessoa siga as determinações sociais. As pressões internas consistem nas necessidades psicológicas do próprio indivíduo de se sentir reconhecido socialmente e de se ver como uma totalidade. Quando há segregação de papéis que parecem mutuamente irreconciliáveis, as pessoas procuram segregar a consciência como sua conduta, não os reprimindo, mas focalizando sua atenção apenas na identidade particular de que necessitam no momento: “As outras identidades são esquecidas enquanto durar essa cena específica” (BERGER, 1989, p. 122). Ou, melhor: “as estações da vida se sucedem, e uma pessoa tem de mudar de rosto como muda de roupa” (BERGER, 1989, p. 123).

3.3 Estigmatização e prostituição

A partir da teoria dos papéis, são destacados elementos do pensamento sociológico que proporcionam uma imagem da sociedade atuando sobre o homem, que pode ser relacionada, segundo Berger (1989), a um teatro de fantoches, mas o Pierrô do palco social nada deseja senão o destino que o aguarda no cenário. Por meio dessa formulação, o autor vai além do pensamento de Durkheim no que diz respeito à coerção social, já que define a sociedade como algo que

Não só controla nossos movimentos, como ainda dá forma a nossa identidade, nosso pensamento e nossas emoções. As estruturas da sociedade tornam-se as estruturas de nossa própria consciência. [...] As paredes de nosso cárcere já existiam antes de entrarmos em cena, mas nós a reconstruímos eternamente. Somos aprisionados com nossa própria cooperação (BERGER, 1989, p. 136).

O poder da coerção social e o caráter da identidade contribuem para a compreensão mais profunda de como a meretriz é estigmatizada socialmente. Ocorre que as pessoas que são estigmatizadas, elas mesmas acabam acreditando na visão que a sociedade faz dela, já que, como foi visto na teoria dos papéis, a identidade é determinada socialmente. A opinião individual não conta perante o conceito social. A consciência do próprio indivíduo tende a reafirmar aquilo que lhe é atribuído pela sociedade. Berger (1989, p. 116) demonstra isso ao declarar que

O pré-julgamento afeta não só o destino externo da vítima nas mãos de seus opressores, mas também sua própria consciência, na medida em que ela é moldada pelas expectativas da sociedade. A coisa mais terrível que o preconceito pode fazer a um ser humano é fazer com que ele tenda a se tornar aquilo que a imagem preconceituosa diz que ele é.

Na parte analítica deste estudo, será apresentada a forma de representação da prostituição que o filme *Moulin Rouge: amor em vermelho* revela. A abordagem da questão será feita de forma a explicitar a imagem que a sociedade faz da prostituta. Por ora, de acordo com o que foi destacado por Berger (1989), nota-se que, devido ao seu não-reconhecimento, a prostituta acaba acreditando no que lhe é imposto socialmente: que ela é um ser inferior e, por

essa razão, não possui os mesmos direitos que o restante da sociedade, isso porque “a dignidade humana é uma questão de permissão social” (BERGER, 1989, p. 117):

De acordo com a teoria dos papéis, há diferenças nas facilidades ou dificuldades de se mudar de papéis sociais. O fato pode ser notado de maneira especial no caso da prostituta, já que a sociedade não lhe apresenta nenhuma facilidade quando ela procura trocar de papel social. Sabe-se que, ao procurar passar do bordel para casa, tentando deixar a vida de meretriz para assumir papel de esposa, ela sofre com o preconceito, com o não reconhecimento social.

Nesse caso específico, Durkheim (1995, p. 418 e 419) colabora, ao salientar que “é impossível que as ofensas aos sentimentos coletivos mais fundamentais sejam toleradas sem que a sociedade se desintegre; mas é necessário que sejam combatidas com ajuda dessa reação particularmente enérgica que se prende às regras morais”. É o que se observa no caso da cortesã: como ela não segue algumas regras sociais e morais, principalmente as relativas ao casamento, ela tende a ser combatida socialmente. Ela está em desacordo com a exigência da norma social que diz:

A história do adultério é a história de um modelo de comportamento duplo, segundo o qual eram tolerados ao homem as suas ligações extra-conjugais, enquanto as das mulheres não o eram. Uma explicação para esta discrepância está no valor dado à castidade feminina no mercado matrimonial de uma sociedade patriarcal e patrimonial. Não só se esperava que a noiva, na sua noite de núpcias, se apresentasse virgem, como se mantivesse fiel depois do casamento, assegurando dessa forma ao marido uma descendência legítima (GRIECO, 1991, p. 113).

Mais uma vez, a força da pressão social vê-se retratada. Ela é tamanha que aqueles que a violam acabam sendo julgados por serem diferentes. Durkheim (1995, p. 417) diz que, “se o criminoso é objeto da reprovção, é porque não é nosso semelhante. Do mesmo modo, num grau inferior, os atos simplesmente imorais e proibidos como tais, são os que atestam dessemelhanças menos profundas, conquanto ainda graves”. O mesmo autor (1995, p. 418)

questiona: “onde iríamos buscar os traços de nosso modelo, se não em nós e em torno de nós?”. É por isto que o que é diferente não é aceito socialmente, pois se julga como correto e moral só o que é imposto pela coletividade.

Os sociólogos Elias e Scotson abordam a questão das diferenças sociais na obra *Os estabelecidos e os outsiders* (2000). O trabalho tem como objeto de estudo um bairro do interior da Inglaterra, de nome fictício Winston Parva. Eles descrevem a realidade da comunidade e a relação das pessoas que dela fazem parte, destacando a questão de haver uma divisão entre o grupo de moradores mais antigos do lugar, que ele denomina de estabelecidos, e o grupo mais novo de residentes, nomeado de *outsiders* (os de fora e, portanto, inferiores), que são tratados de forma estigmatizada pelo primeiro grupo.

Através da análise das relações na citada comunidade, os autores comentam que é possível constatar como que, em miniatura, um tema humano universal, que é a mecânica da estigmatização, já que a figuração estabelecidos-*outsiders* pode ser observada em outras sociedades, devido a diferentes fatores. No caso de Wintson Parva, a exclusão e a estigmatização dos *outsiders* são utilizadas como arma para que os estabelecidos mantenham sua identidade, afirmem sua superioridade e, principalmente, controlem os mais importantes cargos das organizações locais.

O que importa não é descrever as relações observadas em Wintson Parva, mas fazer uso das conclusões dos autores, de forma a compreender melhor a questão da formação discursiva e social que estigmatiza a cortesã. De acordo com Elias e Scotson,

Em Wintson Parva, como em outros lugares, viam-se membros de um grupo estigmatizando os de outro, não por suas qualidades individuais como pessoas, mas por eles pertencerem a um grupo coletivamente considerado diferente e inferior ao próprio grupo (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 23).

No caso da prostituta, o fenômeno também pode ser observado, já que, além de sofrer estigmatização individualmente, todo o grupo de que ela faz parte é considerado como diferente

e inferior por parte da sociedade em geral, que conceitua os que fazem parte do mundo da prostituição como escória social. Para entender melhor esse fenômeno, conclui-se que essa visão com relação à prostituta só acontece porque, segundo Elias e Scotson (2000, p. 23), “um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído”. Sabe-se que as prostitutas fazem parte de grupo que não tem acesso a nenhum tipo de posição de poder. Por isso, a classe é estigmatizada.

O fato – para Elias e Scotson, assim como para Durkheim – se dá, sobretudo, porque o grupo dos estabelecidos possui um estilo de vida comum e um conjunto de normas e padrões dos quais se orgulham. Por esse motivo, os *outsiders* constituem uma ameaça, já que são tidos como não observantes dessas normas e restrições. O estigma funciona como forma de os estabelecidos, além de manterem sua auto-imagem e identidade, também preservarem suas regras e leis. Sobre o sentimento dos estabelecidos com relação aos *outsiders*, os autores comentam:

Eles põem em risco as defesas profundamente arraigadas do grupo estabelecido contra o desrespeito às normas e tabus coletivos, de cuja observância dependem o status de cada um dos seus semelhantes no grupo estabelecido e seu respeito próprio, seu orgulho e sua identidade como membro do grupo superior (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 26).

Goffman (1982), na obra *Estigma*, descreve o fato, relatando que as exigências feitas aos indivíduos em sociedade são denominadas identidade virtual. O que ele realmente é e os atributos que possui são chamados de identidade social real. Devido à grande discrepância observada entre a primeira (o que se espera) e a segunda (o que realmente é), é que surge o que Goffman conceitua como estigma:

Enquanto o estranho está à nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser incluído [...]. Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é um estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande (GOFFMAN, 1982, p. 12).

Mais uma vez, é preciso retornar ao pensamento durkheimiano, segundo o qual aquilo que é estabelecido pela coletividade pressiona o indivíduo, uma vez que, se ele não atende às expectativas, é estigmatizado. Goffman (1982, p. 07) frisa que sofre com o estigma social o indivíduo “que está inabilitado para a aceitação social plena”.

Para Elias e Scotson (2000), a estigmatização é ainda uma forma de punição. O estigma social imposto pelo grupo mais poderoso ao menos poderoso consiste em defesa, porque “costuma penetrar na auto-imagem deste último e, com isso, enfraquecê-lo” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 24). O enfraquecimento ocorre, porque, assim como para Berger (1989), as pessoas estigmatizadas acabam acreditando na voz daqueles que as consideram inferiores:

Os conceitos usados pelos grupos estabelecidos como meio de estigmatização podem variar, conforme as características sociais e as tradições de cada grupo. Em muitos casos, não têm nenhum sentido fora do contexto específico em que são empregados, mas, apesar disso, ferem profundamente os *outsiders*, porque os grupos estabelecidos costumam encontrar um aliado numa voz interior de seus inferiores sociais. Com frequência, os próprios nomes dos grupos que estão numa situação de *outsiders* trazem em si, até mesmo para os ouvidos de seus membros, implicações de inferioridade e desonra. A estigmatização, portanto, pode surtir um efeito paralisante nos grupos de menor poder (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 26-27).

A constatação pode ser aplicada à imagem que a prostituta faz de si. Ela acredita e se julga de acordo com o julgamento que a sociedade faz dela. O estigma social que lhe é imposto acaba ganhando mais força pelo fato de ela mesma o avaliar.

Para Foucault, na obra *Vigiar e Punir* (1999), a estigmatização pode ser definida como uma sanção normalizadora, utilizada nas inter-relações entre os indivíduos com o objetivo de reduzir os desvios. Segundo Foucault (1999, p. 149), “na essência de todos os sistemas

disciplinares, funciona um mecanismo penal” que possui uma “espécie de privilégio de justiça, com suas próprias leis, seus delitos especificados, suas formas particulares de sanção, suas instâncias e julgamento”.

Mediante a disseminação do poder, observa-se que, “na oficina, na escola, no exército funciona como repressora toda um micropenalidade do tempo, da atividade, da maneira de ser, dos discursos, do corpo, da sexualidade” (FOUCAULT, 1999, p. 149). Tudo o que não está em conformidade com a regra e se afasta dela deve ser corrigido através de castigo disciplinar. A punição engloba “toda uma série de processos sutis, que vão do castigo físico leve a privações ligeiras e a pequenas humilhações” (FOUCAULT, 1999, p. 149).

Demonstra-se, a partir da punição, o poder da norma, já que o mecanismo qualifica os comportamentos a partir de dois valores opostos: o bem e o mal. É bom tudo aquilo que é normal e que está de acordo com a norma. O desvio, o anormal, é considerado o mal, o ruim. Normal e anormal passam, para o autor, não apenas a definir o que está dentro do padrão ou não, mas, especialmente, a qualificar o que é certo e o que é errado:

os aparelhos disciplinares hierarquizam, numa relação mútua, os “bons” e os “maus” indivíduos. Através dessa micro-economia de uma penalidade perpétua, opera-se uma diferenciação que não é a dos atos, mas dos próprios indivíduos, de sua natureza, de suas virtualidades, de seu nível ou valor. A disciplina, ao sancionar os atos com exatidão, avalia os indivíduos “com verdade”; a penalidade que ela põe em execução se integra no ciclo de conhecimento do indivíduo (FOUCAULT, 1999, p. 151).

A meretriz é tida como anormal porque não segue a regra. Seu comportamento sexual é um desvio da regra estabelecida. Ao ser caracterizada como anormal, ela sofre, igualmente, a qualificação de indivíduo mau e inferior. Cai sobre ela a sentença social que, segundo Grieco (1991), no artigo *O corpo, aparência e sexualidade* na obra *História das mulheres: do Renascimento à Idade Moderna*, é uma herança cultural do século XVII, quando

O pudor tornou-se um símbolo de distinção social e moral, particularmente caro às classes médias da sociedade, que condenavam tanto a grosseria física das classes inferiores como a indiferença libertina da aristocracia. É claro que as primeiras vítimas da nova vaga de moralidade social foram as mulheres. Acusadas durante muito tempo por teólogos misóginos e por clérigos sexualmente frustrados como filhas de Eva, as mulheres eram representadas como tentadoras insidiosas cujo principal objectivo na vida era seduzir homens insuspeitos e entregá-los a Satanás (GRIECO, 1991, p. 93).

A classificação atua como punição e humilhação, que a rebaixam e a degradam. A imagem da prostituta, contudo, só pode ser penalizada, no pensamento foucaultiano, como sanção normalizadora no que diz respeito à punição pelo desvio. Mas isto não significa que ela busque a recuperação da meretriz, já que se sabe que ela encontra dificuldades, ao procurar trocar de papel social e ao tentar se reintegrar aos padrões sociais, já que, perante esses, a mulher é vista como alguém que “não tem acesso ao conhecimento para si mesma, mas para tornar a sua presença agradável aos que a rodeiam. Decididamente, ela não é feita para o saber, mas para o prazer e o bem-estar do marido e filhos” (SONNET, 1991, p. 151).

Ou seja, a mulher era alguém que devia viver para os outros e não para si mesma, procurando viver uma vida de virtude e de acordo com a moral social para a boa condução de um lar. Ela nem mesmo podia ser independente e, muito menos, ter contato com o mundo exterior a casa. E para garantir essa reclusão da mulher,

O pai e depois o marido eram legalmente responsáveis por ela, sendo-lhe recomendado que a ambos honrasse e obedecesse. Considerava-se que tanto o pai como o marido serviam de amortecedores entre ela e as duras realidades do violento mundo exterior (HUFTON, 1991, p. 23).

Pode-se perceber que todas essas regras são quebradas pela meretriz, não fazem parte de seu cotidiano e é essa ruptura, portanto, que a condena à exclusão social.

4 MOULIN ROUGE: UM HIBRIDISMO INTERTEXTUAL

De acordo com o que se expôs no capítulo teórico, os discursos não são, em geral, monofônicos. Eles são formados a partir de vozes que coexistem, relacionando-se entre si das mais diversas formas: essas vozes podem variar da paráfrase pura e simples até a contradição mais aguda. O fenômeno, de acordo com o enfoque e o autor, recebe diversas denominações: polifonia, heterogeneidade discursiva, dialogismo, interdiscurso e intertextualidade. Apesar de sempre haver certa semelhança entre os conceitos e o apontamento de um mesmo fenômeno, eles não possuem caráter de equivalência, uma vez que há diferenças teóricas e epistemológicas entre eles, dependendo do autor e da corrente teórica que os formula.

Para o estudo do filme em pauta, *Moulin Rouge: amor em vermelho*, julga-se que o conceito de intertextualidade é uma das ferramentas que possibilita uma análise bastante proveitosa do que acontece na trama do discurso em questão. De acordo com a *Linguística Textual*³ e para buscar delimitar um terreno de observação, pode-se dizer que polifonia e intertextualidade não são conceitos coincidentes, já que, de acordo com Koch (2000, p. 57),

o conceito de polifonia recobre o de intertextualidade, isto é, todo caso de intertextualidade é um caso de polifonia, não sendo, porém, verdadeira, a recíproca: há casos de polifonia que não podem ser vistos como manifestações de intertextualidade.

³ O conceito de intertextualidade foi cunhado pela Teoria Literária e, depois, foi aproveitado pela *Linguística Textual* para descrever uma série de fenômenos. Desta forma, é natural que, ao se falar de intertextualidade, o recorte de observação se dirija ao texto. Neste capítulo, estar-se-á usando o termo 'texto', mas se deve frisar que a compreensão que se tem dele é a sua caracterização como incompleto e portador de um discurso: assim, quando se falar em texto, é como a contraparte material de um discurso que ele está sendo compreendido e não como unidade auto-suficiente que contém todos os ingredientes necessários para a sua compreensão. Pode-se, pois, afirmar, que a compreensão de texto que se tem aqui se aproxima crucialmente da compreensão de discurso como produção de efeitos de sentido.

O pleito da autora deriva do fato de que, conforme demonstrado por Ducrot e Bakhtin, todo texto é permeado por vozes de diferentes enunciadore, ou seja, ele sempre é polifônico. A forma como ocorre a polifonia é que pode variar. Para este estudo, interessa a polifonia que acontece através da retomada de outro texto, fato que se denomina de intertextualidade.

Para se entender o conceito de intertextualidade, pode-se destacar o pensamento de Vigner (1988, p. 32):

Afirma-se aqui a importância do fenômeno da intertextualidade como fator essencial da legibilidade do texto literário, e a nosso ver, de todos os outros textos. O texto não é mais considerado só nas relações com um referente extra-textual, mas primeiro na relação estabelecida com os outros textos.

Ainda de acordo com Vigner (1988, p. 32), “só é legível o já lido”. Tendo em vista que o filme é um texto formado por linguagem verbal e não-verbal, para a sua leitura é crucial lançar mão da intertextualidade. A determinação de alguns percursos de leitura não será possível, sem que se procure reconhecer com que texto ele se relaciona, o que contribui para a produção de determinado efeito de sentido, tal como destaca Roland Barthes (1974), citado por Vigner (1988, p. 32):

O texto redistribui a língua. Uma das vias desta desconstrução é permutar textos, farrapos de textos que existiram ou existem em volta do texto considerado e finalmente dentro dele; todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em diversos níveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis.

Sobre o fenômeno da intertextualidade, é nesse mesmo sentido que Jenny (1979, p. 23) trabalha e teoriza:

tomamos este termo no sentido de ‘texto absorvendo uma multiplicidade de textos, embora centrado num só sentido’. A palavra é por vezes utilizada por M. Arrivé, no sentido de ‘conjunto dos textos que se encontram numa relação de intertextualidade’.

O aproveitamento de um ou de mais textos para a construção ou leitura de outro texto, no entanto, não ocorre sempre de uma forma unilateral, por meio da construção de relações amenas a apaziguadoras. Não se utiliza um texto apenas para reafirmá-lo ou se explicar através dele, mas é recorrente e constante a reminiscência de outro texto para com ele dialogar numa relação de contraposição, embate e polêmica. Todo texto envia a outro texto, porém pode fazê-lo para negá-lo ou confirmá-lo, o que torna o mecanismo da intertextualidade multidirecional e plurivocal: ou seja, multivalente.

Julga-se que se deve concordar com o ponto de vista de Jenny (1979, p. 14) sobre o conceito de intertextualidade:

Herdamos, então, um termo tão ‘banalizado’, e que nos cabe tornar tão pleno de sentido quanto possível. Contrariamente ao que escreve Julia Kristeva, a intertextualidade tomada em sentido estrito não deixa de se prender com a crítica das fontes: a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.

Ou, ainda:

Isto confere à intertextualidade uma riqueza, uma densidade excepcional. Mas, em contrapartida, é preciso que o texto ‘citado’ admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado. Deixa de denotar, para conotar (JENNY, 1979, p. 22).

Na produção de um discurso, além disso, a intertextualidade pode servir como uma estratégia crítica. É mais do que simplesmente se valer de outro texto para dele se lembrar. É se valer de outro texto para, através dele, apresentar um juízo crítico e questionador e corrosivo: uma relação de contradição entre formações discursivas que se digladiam e que buscam garantir

um terreno próprio de leitura. O intertexto serve como argumento para a defesa de um ponto de vista através da defesa ou da contraposição de crenças. Nesse sentido,

Jenny (1979) assevera:

Além disso, McLuhan (que, de resto, não estava a tratar da questão) omite o que constitui a própria essência da intertextualidade para o poeticista: o trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual. As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então o olhar crítico: é isso que o define (JENNY, 1979, p. 10).

Alguns autores, como é o caso de Koch (2000), por exemplo, descrevem as mais diversas formas que permitem a existência da intertextualidade. Não é objetivo, todavia, neste estudo, retomar esse trabalho ou realizar um trabalho parecido. Julga-se suficiente para a realização do presente trabalho, pensar a divisão da intertextualidade nos termos propostos por Vigner (1988, p. 33):

Não desenvolveremos, aqui, todas as formas que pode tomar o trabalho intertextual, nem o seu nível de funcionamento. Ele pode dizer respeito a um gênero inteiro – por exemplo, a relação do romance de cavalaria com o romance picaresco – ou aplicar-se apenas a uma simples passagem; sob a forma de uma breve alusão, ou de uma simples reminiscência.

Vigner (1988, p. 33-34) afirma que, numa perspectiva intertextual, será legível

1) todo texto que, em seu funcionamento obedece a leis, códigos ou convenções definidas pelo texto geral ou arqui-texto, isto é, tudo que constitui um gênero; 2) todo texto que, pela relação que estabelece com textos anteriores ou com o texto geral, dissemina em si fragmentos de sentido já conhecidos pelo leitor, desde a citação direta até a mais elaborada reescritura. Ler significa aí, perceber este trabalho de manipulação sobre os textos originais e interpretá-los.

No que se refere ao primeiro tópico, no qual a intertextualidade se dá através de um gênero, Vigner (1988, p. 33) acrescenta que “reconhecer um gênero é poder regular sua leitura sobre um sistema de expectativa, inscrevê-la numa trajetória previsível, sendo que esse

reconhecimento opera a partir da apreensão de certo número de sinais de abertura”. Sabe-se que a leitura de uma fábula é diferente da de uma novela, de um conto, de um romance, de uma publicidade. A intertextualidade de gênero prepara e direciona o leitor para efetuar a leitura dentro de trajetória possível e que é solicitada pelo gênero em que o texto se apresenta.

Quanto ao segundo tópico, a referência de um texto a outro se concretiza tanto de forma explícita quanto implícita. Muitas vezes, observa-se uma alusão a outro texto a partir da citação dele através do discurso direto ou indireto. Essa referência, todavia, pode se apresentar também de maneira subentendida, cabendo, nesse caso, ao leitor efetuar a ligação e perceber a referência para não comprometer a leitura do texto. Jenny (1979, p. 22) confirma a existência da intertextualidade implícita, ao afirmar que

A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente, presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo.

Cabe ao leitor, ao se deparar com um texto, iniciar sua leitura a partir do viés de que toda obra é inacabada, isso porque, conforme Perrone-Moisés (1979, p. 218),

A obra ‘acabada’ é a obra historicamente liquidada, aquela que nada mais diz ao homem (ao escritor de hoje), a que nada lhe permite dizer. A obra inacabada, pelo contrário, é a obra prospectiva, a que avança através do presente e caminha para o futuro.

Também se deve destacar que

A primeira condição da intertextualidade é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas. Para Bakhtine, o ‘inacabamento de princípio’ e a ‘abertura dialógica’ são sinônimos (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 218).

A partir da visão de que o texto é uma obra inacabada, o leitor se prontifica a realizar as ligações necessárias, inclusive a busca da construção do sentido dele a partir de possíveis relações intertextuais, caso ela não apareça de forma explícita. Só assim, poderá realizar, de maneira mais eficiente, uma leitura, aproximando-se mais da possibilidade de perceber as possíveis relações com outros textos e a utilização dos mesmos para a produção de efeitos de sentido. Jenny (1979, p. 45) acrescenta que

A intertextualidade é, pois, máquina perturbadora. Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do ‘cliché’ por um trabalho de transformação. Se, com efeito, a remanência cultural alimenta todo e qualquer texto, ela também o ameaça constantemente de se atolar, logo que ceda ao automatismo das associações e se deixe paralisar pela irrupção de estereótipos, sempre mais avassaladores.

As afirmações de Topia (1979, p. 171), ao escrever sobre a importância da intertextualidade na leitura de textos literários, podem servir para a conclusão a respeito de todos os tipos de textos:

De facto, cada vez mais o texto literário se inscreve numa relação com a multidão dos outros textos que nele circulam. Ao tornar-se o receptáculo móvel, o lugar geométrico dum fora-do-texto que o percorre e informa, deixou de ser um bloco fechado por fronteiras estáveis e instâncias de enunciação claras. Aparece então como uma configuração aberta, percorrida e banalizada por redes de referências, reminiscências, conotações, ecos, citações, pseudo-citações, paralelos, reactivações. A leitura linear é substituída por uma leitura em travessias e correlações, em que a página escrita não é mais do que o ponto de intersecção de extractos provindos de múltiplos horizontes.

4.1 Como *A Noviça Rebelde*

Para os admiradores do gênero musical, o filme *Moulin Rouge: amor em vermelho* apresenta, nesse sentido, um jogo intertextual em termos de conteúdo e de gênero. Na cena em que *Christian*, recém-chegado a Paris, vai ensaiar uma peça com o grupo de Toulouse-Lautrec, no lugar do boêmio argentino Satie, que teve uma crise de narcolepsia, observa-se um cenário recoberto pelos Alpes suíços, com o escritor vestido de camponês. Toulouse e os outros estão em busca de uma frase para o protagonista, quando *Christian* canta: “*The hills are alive with the sound of music*” (*As colinas estão vivas com o som da música*). Todos elogiam a criatividade de *Christian*. O verso, no entanto, faz parte da canção *The sound of music*, tema e título original do filme *A Noviça Rebelde* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965).

A Noviça Rebelde tem como palco os Alpes suíços, sendo considerado um clássico do gênero. O filme estreou nos Estados Unidos em março de 1966 e continuou a ser exibido até dezembro de 1969. Ficou em exibição por mais de três anos nos cinemas americanos, sem contar que para lá retornou em 1973, tamanho foi seu sucesso.

A intertextualidade entre *Moulin Rouge: amor em vermelho* e *A Noviça Rebelde*, em termos de gênero, serve como indício para que o leitor possa perceber alguns dos efeitos de sentido do filme tendo como parâmetro as características do gênero de filme musical, já que o filme que é o objeto de estudo aqui se vale, para a sua constituição, de um conjunto de músicas que são relevantes para a sua significação.

Sabe-se que *A Noviça Rebelde* conta a história de *Maria* (Julie Andrews), noviça que não consegue seguir as rígidas regras do convento no qual vive. Trata-se de uma noviça bastante fora dos padrões. Ela percorre caminhos que se traçam no sentido não usual, fugindo às regras. Quando a casa do capitão *Von Trapp* (Christopher Plummer) precisa de nova governanta, *Maria* é mandada para lá. Ela terá que cuidar de sete crianças que vivem de acordo com regras rígidas

e são tratadas pelo pai como verdadeiros soldados. A chegada de *Maria* une a família através da música, do amor, da amizade e do carinho.

Em termos de conteúdo, também é possível constatar a intertextualidade entre os dois filmes. Da mesma forma que *A Noviça Rebelde* apresenta uma noviça que foge aos padrões comuns, o filme *Moulin Rouge: amor em vermelho* apresenta uma representação de prostituta que foge à visão estereotipada pela sociedade. E, tal como a música e o amor modificam a rotina e a vida da família do rígido capitão *Von Trapp*, esses dois elementos serão cruciais para a articulação de um contra-discurso, oposto ao discurso social, que simpatiza com a cortesã.

4.2 Em busca de *Satine*

Pode-se afirmar que o uso maciço que o filme faz da intertextualidade é feito para demonstrar, por um lado, o discurso social corrente de representação da prostituição e, por outro, para construir uma representação da prostituição que diverge daquela, constituindo-se num contra-discurso. Pelo menos em quatro casos, podem-se observar ocorrências de intertextualidade implícita de conteúdo no filme que se relacionam com textos bíblicos. O Novo Testamento da Bíblia Sagrada (1993), na tradução João Ferreira de Almeida, apresenta, no livro de Lucas, capítulo 15, três parábolas que contribuem, como pano de fundo, para a construção de leitura do filme, que tem como uma estratégia discursiva a intertextualidade.

Ei-las:

A parábola da ovelha perdida (LUCAS 15:3-7)

Então, lhes propôs Jesus esta parábola: Qual, dentre vós, é o homem que, possuindo cem ovelhas e perdendo uma delas, não deixa no deserto as noventa e nove e vai em busca da que se perdeu, até encontrá-la? Achando-a, põe-na sobre os ombros, cheio de júbilo. E, indo para casa, reúne os amigos e

vizinhos, dizendo-lhes: Alegrai-vos comigo, porque já achei a minha ovelha perdida. Digo-vos que, assim, haverá maior júbilo no céu por um pecador que se arrepende do que por noventa e nove justos que não necessitam de arrependimento.

A parábola da dracma perdida (LUCAS 15:8-10)

Ou qual é a mulher que, tendo dez dracmas, se perder uma, não acende a candeia, varre a casa e a procura diligentemente até encontrá-la? E, tendo-a achado, reúne as amigas e vizinhas, dizendo: Alegrai-vos comigo, porque achei a dracma que eu tinha perdido. Eu vos afirmo que, de igual modo, há júbilo diante dos anjos de Deus por um pecador que se arrepende.

A parábola do filho pródigo (LUCAS 15:11-24)

Continuou: Certo homem tinha dois filhos; o mais moço deles disse ao pai: Pai, dá-me a parte dos bens que me cabe. E ele lhes repartiu os haveres. Passados não muitos dias, o filho mais moço, ajuntando tudo o que era seu, partiu para uma terra distante e lá dissipou todos os seus bens, vivendo dissolutamente. Depois de ter consumido tudo, sobreveio àquele país uma grande fome, e ele começou a passar necessidade. Então, ele foi e se agregou a um dos cidadãos daquela terra, e este mandou para os seus campos a guardar porcos. Ali, desejava ele fartar-se das alfarrobas que os porcos comiam; mas ninguém lhe dava nada. Então, caindo em si, disse: Quantos trabalhadores de meu pai têm pão com fartura, e eu aqui morro de fome! Levantar-me-ei, e irei ter com o meu pai, e lhe direi: Pai, pequei contra o céu e diante de ti; já não sou digno de ser chamado teu filho; trata-me como um dos teus trabalhadores. E, levantando-se, foi para seu pai. Vinha ele ainda longe, quando seu pai o avistou, e, compadecido dele, correndo, o abraçou, e beijou. E o filho lhe disse: Pai, pequei contra o céu e diante de ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. O pai, porém, disse aos seus servos: Trazei depressa a melhor roupa, vesti-o, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés; trazei também e matai o novilho cevado. Comamos e regozijemo-nos porque este meu filho estava morto e reviveu, estava perdido e foi achado. E começaram a regozijar-se.

Além de realizar relações intertextuais com as parábolas transcritas acima, as quais contribuem para que se perceba em que eixo de sentido o filme pretende ser lido no tocante à temática da prostituição, um outro texto bíblico que aparece na teia discursiva do filme em análise é o que aparece transcrito a seguir:

A mulher adúltera (JOÃO 8:1-11)

Jesus, entretanto, foi para o monte das Oliveiras. De madrugada, voltou novamente para o templo, e todo o povo ia ter com ele; e, assentado, os ensinava. Os escribas e fariseus trouxeram à sua presença uma mulher

surpreendida em adultério e, fazendo-a ficar de pé no meio de todos, disseram a Jesus: Mestre, esta mulher foi apanhada em flagrante adultério. E na lei nos mandou Moisés que tais mulheres sejam apedrejadas; tu, pois, que dizes? Isto diziam tentando-o, para terem de que o acusar. Mas Jesus, inclinando-se, escrevia na terra com o dedo. Como insistissem na pergunta, Jesus se levantou e lhes disse: Aquele que dentre vós estiver sem pecado seja o primeiro que lhe atire a pedra. E, tornando a inclinar-se, continuou a escrever no chão. Mas, ouvindo eles esta resposta e acusados pela própria consciência, foram-se retirando um por um, a começar pelos mais velhos até aos últimos, ficando somente Jesus e a mulher no meio onde estava. Erguendo-se Jesus e não vendo a ninguém mais além da mulher, perguntou-lhe: Mulher, onde estão aqueles teus acusadores? Ninguém te condenou? Respondeu ela: Ninguém, Senhor! Então, lhe disse Jesus: Nem eu tampouco te condeno; vai e não peques mais.

Primeiramente, propor-se-á um percurso de sentido para os textos apresentados acima, para, depois, buscar-se demonstrar como o filme realiza uma atividade de resgate deles para a produção de efeitos de sentido.

Os três primeiros textos são parábolas bíblicas. Trata-se de tipo de texto que era utilizado por Jesus Cristo que, para o cristianismo, é considerado o Messias, ou seja, o filho de Deus que veio para ofertar a salvação e a garantia da vida eterna para os pecadores, a partir da sua morte na cruz.

As parábolas eram utilizadas por Cristo para expor o que os cristãos denominam como verdades espirituais, preceitos, mandamentos e leis sobre como deveria ser o comportamento cristão dos seguidores de Deus que almejassem a salvação e a garantia da vida eterna após a morte. Cristo se utilizava de parábolas para tornar os princípios espirituais acessíveis a todas as pessoas, inclusive àquelas de pouca instrução. A parábola era história baseada em exemplos da vida cotidiana, ou seja, uma forma de narrativa que tornava o conteúdo interessante e de fácil compreensão. Escritas e enunciadas de forma metaforizada ou alegórica, essas parábolas revelavam-se mais facilmente compreensíveis do que se explicadas em termos de abstração, o que revela que, às vezes, a forma metafórica é a melhor forma “literal” de expressar um sentido.

O uso de parábolas também contribuiu de forma significativa para que os ensinamentos de Cristo, além de serem mais facilmente memorizados, não fossem “deturpados” com o passar

dos anos. Apesar de Cristo ter iniciado sua pregação por volta do século 30 d.C., ao longo da história, até os dias atuais, os cristãos continuam utilizando as parábolas relatadas por ele para melhor compreender aqueles que seriam os ideais religiosos cristãos.

Além do conteúdo espiritual, nota-se que as parábolas possuem abrangência moral, pois apresentam o emprego das leis divinas na vida privada e na sociedade. O fato ocorre porque, como nas parábolas da ovelha perdida, da dracma perdida e do filho pródigo, Cristo não apresenta apenas uma atitude de Deus com relação aos seres humanos, mas estabelece forma de comportamento a ser seguida pelos homens em suas relações na sociedade, principalmente por aqueles que se declaram cristãos.

Conforme o discurso religioso, as três parábolas apresentam a misericórdia divina para quem se desvia dos princípios de comportamento estipulados pelo discurso religioso cristão para os seres humanos. A ovelha perdida, a dracma perdida e o filho pródigo representam aqueles que estão perdidos e que, momentaneamente, não estariam desfrutando da salvação oferecida por Cristo por não o aceitarem, afastando-se de Deus, e também por não seguirem os preceitos cristãos na vida.

Através da alegria do pastor em encontrar a ovelha perdida, da mulher em encontrar a dracma extraviada e do pai ao rever o filho pródigo, Cristo procura chamar a atenção para o amor e a misericórdia divina, pois ele é quem deixa noventa e nove ovelhas para buscar uma, não desiste enquanto não encontrar a dracma perdida e perdoa o filho logo que o revê. Segundo a Bíblia, essa é a missão de Cristo que, como filho de Deus, tornou-se homem para morrer em favor do pecador e salvar o perdido. Ele não julga e não condena o perdido, que se desvia, mas busca resgatá-lo, porque o ama.

Por meio da forma de viver a sua vida, Cristo torna-se um exemplo para aqueles que se dizem cristãos e seus seguidores. Ele apresenta, através da misericórdia e do amor, a forma de comportamento que cabe àqueles que o seguem: não julgar o que está perdido, mas resgatá-lo. As parábolas apresentam aos cristãos o mandamento divino “amai ao próximo como a ti mesmo”, sendo que o amor deve ser incondicional. Cabe ao cristão não amar apenas a quem segue a Deus e procura seguir as leis divinas, mas também àqueles que se afastam dele, os denominados pecadores. É missão daquele que se professa cristão não julgar, mas acolher, buscar e oferecer amor ao perdido.

Deve-se perceber que a base da defesa de Cristo nesses textos não era a ratificação das atitudes que tinham os judeus, o povo de Deus na época de Cristo. Os escribas e fariseus, que eram os senhores do templo de Deus, as autoridades espirituais entre o povo de Deus, utilizavam-se de leis para julgar e perseguir os pecadores. Essas autoridades não viam Jesus Cristo como filho de Deus; pelo contrário, julgavam-no como um farsante e o repreendiam pelo fato de ele andar com pecadores e professar o princípio de ter vindo para salvá-los.

Os judeus esperavam e ainda esperam um filho de Deus poderoso, que viria para formar um reino glorioso e poderoso, livrando-os do poderio romano, ao qual estavam subjugados. É nesse contexto que ocorre a história da mulher adúltera. Ao perguntarem para Jesus Cristo o que deveria ser feito com aquela que tinha cometido o pecado do adultério, os escribas e fariseus queriam acusá-lo, ao demonstrar a todos que Cristo agia em desacordo com a lei de Moisés e não podia ser o filho de Deus.

O que Jesus faz, contudo, é, mais uma vez, declarar seu amor pela humanidade, independentemente da condição de pecador ou não, demonstrando misericórdia e compaixão. Ele, além de perdoar a mulher, demonstra que, na verdade, todos necessitam de perdão, já que de acordo com seu veredicto “quem nunca pecou que atire a primeira pedra”, não há nenhuma resposta por parte das pessoas que condenavam a mulher. O seu enunciado silencia os

acusadores e denuncia a sua hipocrisia, pela demonstração de que, assim como ela, também eles tinham algo de que podiam ser acusados, não tendo o direito moral, portanto, de julgá-la e a condenar.

4.2.1 *Satine e os textos bíblicos*

Moulin Rouge: amor em vermelho é um discurso que retoma os textos bíblicos, em linhas gerais, de forma implícita. Mas, apesar desta centralidade na intertextualidade de conteúdo não-citada, o uso da citação textual pode ser postulado, tendo por base certas estratégias verbais presentes no discurso em estudo.

A relação do filme com a Bíblia pode ser observada, por exemplo, no nome estrategicamente escolhido para a protagonista *Satine*. O feminino de *Satin* que, em francês, significa satã, ser diabólico, satânico, pode-se relacionar a cortesã com tudo o que seu nome representa. Tomando como recurso a obra *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 805), destacam que

Esse termo – Satanás, o Adversário – observam os tradutores da Bíblia de Jerusalém, é tirado da linguagem jurídica (Salmos, 109, 6-7). O termo passará a designar, cada vez mais, um ser essencialmente mau e tornar-se-á um nome próprio, o do poder do mal, aliás, sinônimo de Dragão, Diabo, Serpente, que são outras designações ou figura do espírito do mal. Satanás tenta o homem para o pecado, como a serpente no Gênesis.

Como sinônimo de Diabo, Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 337), afirmam que

Todo o papel do diabo é esse: espoliar o homem, tirar-lhe a graça de Deus, para então submetê-lo à sua própria dominação. É o anjo caído, com suas asas roídas, que quer partir as asas de todo criador. Ele é a síntese das *forças desintegradoras* da personalidade. Em vez do domínio das forças bem

ordenadas, o diabo representa uma regressão para a desordem, a divisão e a dissolução, não só no plano físico, mas também nos níveis moral e metafísico.

Sob o viés da teoria da objetivação, que integra a semiótica peirceana e que estuda a relação do signo com o objeto a que ele se refere, pode-se verificar que *Satine* se constitui, pelo nome que a identifica, como um símbolo, pois, nela, estão investidos, por convenção, os valores associados a Lúcifer, ser que é tido culturalmente como o responsável por todo o mal. No ato de nomear a cortesã com o nome de *Satine*, recupera-se, por meio de um gesto social de memória, a voz social que julga a cortesã como uma das responsáveis pela degradação social, tanto no plano físico quanto moral. É ela a responsável pela queda, pelo pecado e pela perversão do homem. Ela é a mulher adúltera do texto bíblico, que não merece o perdão, mas que deve ser apedrejada até a morte. *Satine* é, ainda, a Eva que leva Adão a pecar, ao lhe oferecer o fruto proibido. É o reflexo do temor social com relação à mulher, já que “a virtude das mulheres era encarada com mais desconfiança do que a dos homens, porque em cada mulher habitava Eva, a instigadora de todo o mal” (VAN KESSEL, 1991, p. 200).

Além do nome da protagonista, outras estratégias usadas pelo filme podem ser vistas como embaixadoras e representantes da visão social, por exemplo, o que se observa no discurso defendido por alguns dos personagens. No início do filme, quando é apresentado o cenário em que transcorre a história, o bairro de Montmartre, em Paris, local em que se encontra o bordel *Moulin Rouge*, aparece a figura de um padre, que diz: “*Saiam desta aldeia do demônio*”. O pai de *Christian* também julga o local como “aldeia do pecado” e profetiza que seu filho “*vai arruinar sua vida com uma dançarina do Moulin Rouge*”. Tanto o padre quanto o pai confirmam o discurso de que a cortesã e as pessoas que fazem parte do mundo do cabaré são corrosivas, constituindo o que há de pior na sociedade: seres sem sentimentos, afetividade e caráter.

Harold Zidler igualmente pactua com o discurso da sociedade, embora ele seja prejudicado com isso e não se possa deixar de notar a tristeza que o afeta, quando ele faz a sua voz confirmar aquela que o oprime e impede a sua redenção. Nele, pode-se dizer, confirma-se o discurso da profecia que se auto-cumpre, ou seja: ele se torna aquilo que a sociedade diz que ele é. Ao fazer *Satine* acreditar que ela vale apenas o que lhe pagam e por negociá-la com o duque de Monroth em troca de dinheiro para investir no *Moulin Rouge*, ele ratifica a representação social da prostituta como um ser sem sentimentos e que está à venda. Com um nome que lembra, em termos de sonoridade, Adolf Hitler, Zidler constitui-se num operador de memória social e de proposição de um interdiscurso com a história do tirano alemão que subjuguou os judeus, os explorou e até matou: e não só a judeus, mas a ciganos, negros, prostitutas, homossexuais, dentre outros. Assim, também o cafetão tem *Satine* como uma “bonequinha”, um “diamante cintilante”, um produto valioso para comercialização em benefício da sua prosperidade financeira. E a exemplo de como Adolf Hitler considerava os judeus uma raça inferior, Harold Zidler também parece não valorizar a humanidade presente na cortesã, embora novamente deva se reconhecer que, ao agir assim, ele não deixa de revelar a tristeza que o aflige e o dó que sente pelo destino já traçado e determinado socialmente para *Satine*: a fatalidade que paira sobre ela não deixa de ser percebida por ele como a fatalidade que se abate sobre si mesmo.

O duque de Monroth é outro que acredita que *Satine* é mero produto a ser comprado. Ele negocia a sua exclusividade com o cafetão *Harold Zidler* e procura conquistá-la, prometendo-lhe dinheiro e poder. Na noite em que *Satine* está decidida a se entregar ao duque, mas não consegue fazê-lo por amar *Christian*, o duque tenta comprá-la com um valioso presente - um colar de diamantes. A intenção confirma a representação da cortesã, como ser que se deixa atrair apenas pelo dinheiro: alguém que se vende.

O discurso da pretensa imoralidade, pecaminosidade e inferioridade que caracterizaria as criaturas do “submundo” acaba sendo incorporado até mesmo pela própria Satine, em certo momento, quando ela demonstra acreditar nele e o defender. Pode-se chegar a essa conclusão logo início do filme, quando ela aparece como uma estrela negra, triunfante sobre os freqüentadores do *Moulin Rouge*, cantando que o “*Os diamantes são os melhores amigos das mulheres*”. A auto-imagem negativa acontece em decorrência da sentença social que, como destaca o sociólogo Berger (1989), exerce forte influência, inclusive, sobre a autorepresentação dos excluídos.

O mesmo se observa através do julgamento que a prostituta Nini faz de *Satine*. Ela não aceita que *Satine* viva um amor, pois não acredita na veracidade dos sentimentos da colega cortesã e a delata para o duque de Monroth. Também o boêmio argentino Satie, no momento do conflito de *Satine* com *Christian*, sentencia: “*Nunca se apaixone por uma mulher que se vende*”. Vê-se, pois, que os excluídos e os considerados inferiores pela sociedade difamam-se mutuamente, tornando-se porta-voz de um discurso que atravessa os seus discursos e que se revela, de forma crucial, no enunciado de Harold Zidler, que diz: “*Somos criaturas do submundo, não podemos nos dar ao luxo do amor*”.

O enunciado acontece no auge do filme, quando *Satine* está disposta a largar a vida da prostituição e realizar o sonho de ser atriz e, em nome do amor, fugir com *Christian*. Zidler, no entanto, para impedir a fuga, conta-lhe que ela está morrendo, pois ela sofre de tuberculose terminal. Não fosse a fatalidade irreversível que se abate sobre ela, talvez a ação de Zidler pudesse ser distinta, mas, como, certamente, *Satine* morrerá, por que não usá-la para salvar seu negócio. Zidler, em seguida, busca confortá-la, revelando a divisão em que vive: deixar sua humanidade aflorar e fazer frente à mentalidade que o cerca, ou ratificar um discurso no qual ele acredita.

Aplicando-se a teoria polifônica ducrotiana ao enunciado de Harold Zidler, pode-se afirmar que, na voz do locutor, pelo menos duas vozes podem ser ouvidas, relativas a dois enunciadores responsáveis por perspectivas diferentes, típicas da negação, conforme destaca Ducrot (1987). De forma sintética, o enunciador E₁ sustenta que “*Criaturas do submundo podem amar*”, enquanto o enunciador E₂, ao contrário, opõe-se, declarando que “*Criaturas do submundo não podem amar*”, voz que o locutor assume.

Considerando que a expressão “criaturas do submundo”, no contexto do filme, refere-se às pessoas que estão ligadas ao mundo da prostituição, em especial, à prostituta, pode-se constatar que a segunda voz, que atravessa a do locutor, o enunciador E₂, constitui a voz da sociedade sobre a prostituição, já que é ela quem assume, constantemente, o papel de julgadora da prostituta. Detecta-se que E₂ é a voz de um enunciador genérico, que se constitui no senso comum de que o mundo da prostituição e as pessoas que dele fazem parte são desumanos e constituem uma espécie de escória social. É a partir desse viés que a voz deste enunciador afirma que “*As criaturas do submundo não podem amar*”, buscando a perpetuação da visão da prostituição como “mal da sociedade” ou, como um mundo de falsidade, no qual é impossível existirem afinidades e sentimentos como o amor, que estariam ao alcance apenas de quem apresenta uma posição de conformidade com o previsto por determinada moral social. Não se pode deixar de notar que o enunciado de Zidler já nasce naturalizado como uma negativa, cujo pressuposto afirmativo, a não ser para ouvidos atentos, deixou de ser há muito tempo percebido.

A primeira voz, no caso a do enunciador E₁, ou seja, aquela que constitui o discurso que fica pressuposto, distancia-se da outra, que faz parte do senso comum e constitui o enunciador genérico. Ela introduz o enunciado perspectivado pelo viés do mundo da prostituição, afirmando que as pessoas que dele fazem parte também têm o direito de amar e podem fazê-lo com igual qualidade e intensidade. O enunciador da pressuposição poderia ser concebido como

crítico, já que se contrapõe ao discurso corrente sobre a prostituta, construindo a visão de que, nesse universo, também se pode encontrar sentimentos nobres como o amor. O locutor, Harold Zidler, ao negar o enunciador E_1 e se identificar com o enunciador genérico E_2 , comporta-se como um porta-voz da visão social corrente.

Na contramão dessas vozes, porém, encontra-se o locutor *Christian*, a partir do qual se constrói uma outra visada. O enunciado de *Christian*, “O amor nos eleva”, é repetido por ele duas vezes, em cenas em que ele procura convencer *Satine* de que o relacionamento entre os dois é possível, mesmo que ambos façam parte de esferas sociais diferentes: ela, prostituta; ele, escritor, vindo de família tradicional.

O enunciado de *Christian* constitui uma afirmação. Ducrot (1987, p. 202) admite que a negação está presente na afirmação de forma implícita, como um avesso, como a materialização de outra formação discursiva, como um pressuposto, apesar de o contrário ser mais evidente. É a partir dessa constatação que se pode identificar que, no enunciado, o locutor lança mão, como no exemplo anterior, de duas vozes, que são E_3 , “*O amor tem o poder de elevar aquele que ama*” (mas a prostituta não ama, ela se vende), e E_4 “*O amor tem o poder de elevar aquele que ama*” (a prostituta ama e pode ser elevada pelo amor). O locutor se opõe à primeira voz, que está pressuposta não num enunciado construído por meio da negação, mas da própria afirmação.

Comparando esse enunciado às vozes verificadas na fala do locutor anterior, nota-se que existe uma semelhança entre E_1 e E_4 , porque, quando E_4 declara que “*O amor tem o poder de elevar aquele que ama*”, subentende-se que qualquer pessoa tem o direito e pode amar, pois o amor por si mesmo é sentimento que eleva, esteja a pessoa na posição em que estiver. O amor não estabelece fronteiras sociais, como o enunciador genérico E_2 procura defender.

Conseqüentemente, também entre os pares E_2 e E_3 encontra-se uma visão que coincide em relação à temática “prostituição versus amor”. Visto que para E_3 “*A prostituta não ama e, portanto, o amor não tem o poder de elevá-la*”, destitui-se o amor da possibilidade de

ocorrência em esferas consideradas pela sociedade como submundo, como é o caso da prostituição. E₃ concorda, assim, com E₂, que diz que “*Criaturas do submundo não podem amar*”, ou seja, o amor seria um luxo do qual somente podem usufruir aqueles que se encontram em outro mundo, o que, para a sociedade, não é o caso da prostituição.

O locutor *Christian* se distancia da visão social, pondo-a sob descrença e a negando. A constatação fica ainda mais clara ao se confrontar os *topoi* que subjazem aos dois enunciados. Enquanto, no primeiro, tem-se o *topos* (princípio argumentativo) “*Criaturas do submundo não tem o direito de amar*”, no segundo, pode-se assumir o *topos* “*O amor eleva a quem ama e, portanto, é direito de todos*”. O último constitui uma afronta e uma crítica ao conteúdo argumentativo viabilizado pelo primeiro.

Através da análise dos dois enunciados apenas, constata-se que *Christian*, cujo nome deriva de Cristo, age como representante dos ideais defendidos por Cristo de que o perdido deve ser resgatado por amor; ou seja, que não cabe à sociedade julgar a pessoa que se desviou das leis morais, mas recuperá-la.

A partir da trajetória de *Christian* no filme, que faz tudo para resgatar *Satine* e para provar que ela pode amar e ser feliz, entende-se que, sob o viés intertextual, ele é o pastor que não desiste de resgatar a ovelha perdida; a mulher que acende a candeia, varre a casa e procura diligentemente até encontrar a dracma perdida; e o pai que, ao ver o filho voltar para casa, o recebe de braços abertos, em vez de julgá-lo.

Christian segue à risca a missão deixada por Cristo de não esmorecer e tentar salvar aquele que está perdido. Ele não julga ou condena *Satine*; persistentemente procura resgatá-la, porque a ama, da mesma forma que Cristo procede com o pecador.

Christian é, também, um símbolo, pois representa a pessoa de Cristo e a mentalidade cristã. Observa-se, então, a construção de um contra-discurso que contraria o julgamento da

prostituta realizado pela sociedade. Assim, constrói-se a tese de que, ao contrário do que afirma a sociedade, a prostituta também ama e, inclusive, abre mão da felicidade, para que a pessoa que ela ama não sofra, a exemplo do que faz *Satine* no término do filme, fazendo-se passar por pessoa vil e amante do dinheiro, valendo-se desse subterfúgio para se afastar de *Christian* e protegê-lo para que não morra. Ela não pensa em si, mas em quem ama: é capaz de amar com gratuidade.

A segunda voz presente no discurso do filme em análise, portanto, contraria a primeira, a voz social, que diz que o pecado da meretriz é o de transgredir a regra social, fazendo a trajetória da casa para a rua, da vida caseira para a vida pública, sem seguir as regras sociais, realizando um processo inverso e que não lhe é permitido socialmente. Matta (1936, p. 51) chama a atenção para o fato de que o espaço da casa, “reservado às mulheres, é um santuário em que o estranho nunca penetra”. Baseando-se na afirmação, pode-se concluir que a cortesã, ao deixar a condição de mulher donzela, passa a ter as portas fechadas quando optar pela tentativa de retornar ao espaço da casa: “não se pode misturar o espaço da rua com o da casa sem criar alguma forma de grave confusão ou até mesmo conflito” (MATTA, 1936, p. 50).

No contra-discurso, nessa segunda voz, porém, demonstra-se que existe a possibilidade do retorno. A meretriz pode fazer o trajeto inverso, que leva da rua para casa. Ela ama o suficiente para ficar junto de quem ama, ser fiel e seguir os padrões sociais impostos para um relacionamento amoroso.

Um efeito de sentido digno de nota, entretanto, que se constrói através do uso da intertextualidade com textos bíblicos, refere-se não apenas ao fato de se fundamentar uma representação da prostituição diferente da social, mas, sobretudo, de valer-se deles para apresentar uma crítica contundente a uma atitude que se poderia caracterizar como hipócrita. Essa crítica se dirige àqueles que se dizem cristãos e que, muitas vezes, revestem-se do papel do duque de Monroth, do cafetão Harold Zidler, da cortesã Nini ou do boêmio argentino,

julgando e condenando a prostituta, como faziam os escribas e fariseus, que se intitulavam cristãos, mas pautavam suas ações e julgamentos apenas na lei: sem amor, sem misericórdia, sem perdão, sentimentos reivindicados por Cristo, a quem eles afirmavam seguir.

4.3 Do *pop* ao tango

O filme *Moulin Rouge: amor em vermelho* pode ser categorizado como pertencente ao gênero musical. A trama apresenta um amor impossível entre um artista e uma cortesã do mais famoso cabaré de Paris no final do século XIX e é embalada por uma trilha sonora constituída por músicas *pop* dos últimos 30 anos, que, assim como as imagens e a linguagem verbal, contribuem para a produção de efeitos de sentido a partir da relação que estabelecem entre a música e a imagem. Grande parte dos diálogos que ocorrem entre os protagonistas se materializa, apenas, por meio de letras de canções de amor famosas.

Essa forma de diálogo já aparece na primeira cena, que se passa no espaço interno do bordel *Moulin Rouge*. O cafetão *Harold Zidler* convoca os frequentadores para se divertirem e chama as moças do can-can, as “garotas desavergonhadas”. Em vez do tradicional can-can, elas dançam música eletrônica, um tecno do DJ Fatboy Slim, enquanto uma edição acelerada focaliza diversos clientes da casa com as cartolas dançando enquanto cantam “*Here we are now. Entertain us!*” (*Aqui estamos. Divirtam-nos!*), refrão da canção *Smells Like Teen Spirit*, do Nirvana, banda de rock representante do movimento *grunge* da década de 90.

Através dessa referência, a intertextualidade explícita com músicas contemporâneas, percebe-se que o filme diz menos a respeito do século XIX e mais sobre o século XX e XXI, recontando a história da época atual através de um passado estilizado. É um mundo possível e plausível para aqueles que possuem as chaves históricas de acesso para penetrarem nele.

Estabelecendo as relações entre a trama abordada pelo filme e as músicas, é possível observar as duas vozes que perpassam o filme e se referem, cada qual, a uma determinada representação da prostituição. Essa construção é observada, tomando como base de análise todas as músicas da obra, mas algumas contribuem de maneira decisiva para que seja possível chegar a essa conclusão.

Uma delas é a canção *Elephant Love Medley*, interpretada pelo casal de protagonistas, *Satine e Christian*, sob a forma de dueto, sobre o Elefante do Amor, um dos quartos do *Moulin Rouge*. A cena faz referência a grandes pares românticos dos musicais, como Ginger Rogers e Fred Astaire (em diversos filmes) e Olívia Newton John e John Travolta, em *Grease – Nos tempos da brilhantina*. A música é composição que reúne fragmentos de canções de amor que fizeram sucesso, como *All You Need Is Love*, dos Beatles; *Heroes*, de David Bowie; *Pride*, do U2; *I Will Always Love You*, de Whitney Houston, além de outras de artistas famosos, como Joe Cocker, Kiss e Elton John. Algumas mantêm a composição idêntica, igual às letras originais; outras tiveram pequenas adaptações de modo a fazerem sentido no contexto.

Elephant Love Medley (tradução)

Christian: *Love is a many splendoured thing, love, lifts us up where we belong, all you need is love.*

Christian: O amor é a coisa mais esplendorosa, o amor no eleva acima do lugar a que pertencemos, tudo que você precisa é de amor.

Satine: *Please, don't start that again.*

Satine: Por favor, não comece outra vez.

Christian: *All you need is love.*

Christian: Tudo que você precisa é de amor.

Satine: *A girl has got to eat.*

Satine: Uma garota precisa comer.

Christian: *All you need is love.*

Christian: Tudo que você precisa é de amor.

Satine: *Or she'll end up on the streets.*

Satine: Ou terminará nas ruas.

Christian: *All you need is love.*

Christian: Tudo que você precisa é de amor.

Satine: *Love is just a game.*

Satine: O amor é apenas um jogo.

Christian: *I was made for loving you, baby, you were made for loving me.*

Christian: Eu fui feito para amar você baby, você foi feita para me amar.

Satine: *The only way of loving me, baby, is to pay a lovely fee.*

Satine: A única maneira de me amar baby, é pagar a taxa do amor.

Christian: *Just one night, give me just one night.*

Christian: Apenas uma noite, me dê apenas uma noite.

Satine: *There's no way, cause you can't pay.* Satine:

Não vai dar, você não pode pagar.

Christian: *In the name of love, one night in the name of love.*

Christian: Em nome do amor, uma noite em nome do amor.

Satine: *You are crazy and fool, I won't give in to you.*

Satine: Você é louco e tolo, não vou ceder a você.

Christian: *Don't leave me this way, I can't survive, without your sweet love, oh baby, don't leave me this way.*

Christian: Não me deixe assim, eu não posso viver, sem seu doce amor, oh baby, não me deixe assim.

Satine: *You'd think that people would have had enough of silly love songs.*

Satine: As pessoas não podem viver apenas de canções de amor.

Christian: *I look around me and I see, it isn't so, oh no.*

Christian: Eu olho ao meu redor e vejo, não é bem assim.

Satine: *Some people want to fill the world with silly love songs.*

Satine: Muitas pessoas querem encher o mundo com canções de amor.

Christian: *Well what's wrong with that, I'd like to know, cause here I go again... Love lifts us up where we belong, where the eagles fly, on a mountain high.*

Christian: O que está errado nisso, eu gostaria de saber. O amor nos eleva acima do lugar a que pertencemos, onde as águias voam, acima de uma montanha alta.

Satine: *Love makes us act like we are fools, throw our lives away for one happy day.*

Satine: O amor nos faz agir como tolos, jogamos nossas vidas fora apenas por um dia de felicidade.

Christian: *We could be heroes, just for one day.*

Christian: Poderíamos ser heróis, apenas por um dia.

Satine: *You, you will be mean.*

Satine: Você, você será mal.

Christian: *No I won't!*

Christian: Não, eu não serei!

Satine: *And I, I-I'll drink all the time.*

Satine: E eu, eu beberei o tempo todo.

Christian: *We should be lovers.*

Christian: Nós devemos ser amantes.

Satine: *We can't do that.*

Satine: Nós não podemos fazer isso.

Christian: *We should be lovers, and that's a fact.*

Christian: Nós devemos ser amantes, e isso é um fato.

Satine: *Though nothing, will keep us together.*

Satine: Embora nada nos mantenha juntos.

Christian: *We could steal time...Just for one day.*

Christian: Nós poderíamos roubar um tempo... Apenas por um dia.

Both: *We could be heroes, for ever and ever.*

We could be heroes, for ever and ever. We could be heroes...

JUNTOS: Nós poderíamos ser heróis, para todo o sempre. Nós poderíamos ser heróis...

Christian: *Just because I will always love you.*

Christian: Somente porque eu sempre amarei você.

Satine: *I can't help loving...*

Satine: Eu não tenho culpa de amar...

Christian: *You.*

Christian: Você.

Satine: *How wonderful life is...* Satine:

Como a vida é bela...

Both: *Now you're in the world.*

JUNTOS: Agora que você está no mundo.

A intertextualidade efetuada pelo filme com músicas contemporâneas se dá de forma explícita, ou seja, é uma intertextualidade de conteúdo citada. Ela funciona como estratégia que contribui para enfatizar a existência das duas vozes que apresentam pontos de vistas diferentes com relação à prostituição. As primeiras falas de *Satine*, na música, são representantes da crença social de que, para a prostituta, o amor é bobagem, tolice, um jogo, sendo ela passível de venda. Para essa visão, a prioridade da cortesã seria os bens materiais, a preocupação com o dinheiro e não com os sentimentos. *Satine* também revela sua descrença com relação à intenção de *Christian*. Ela não acredita que ele realmente a ame, mas que, devido a sua condição de cortesã, o máximo que ele vai querer é uma aventura, para usufruir dela e depois abandoná-la. Isso decorre da visão social de que a meretriz não é mulher para se amar e com quem seja possível

formar família, já que ela tem a tendência de quebrar as regras morais de fidelidade, instituídas para o casamento, não podendo ser esposa leal. A própria meretriz, como se vê numa série de enunciados, ratifica a norma social e o discurso que a sustenta:

O casamento não era visto apenas como um destino natural da mulher, mas como um agente específico de uma metamorfose que transformava a mulher num ser econômico e social diferente enquanto parte de um novo agregado familiar, a unidade primária sobre a qual se baseava toda a sociedade. A função do seu marido era proporcionar-lhe abrigo e sustento. Ele pagava os impostos e representava o agregado na comunidade. O papel da mulher era o de companheira e de mãe. Nos estratos sociais mais elevados, as mulheres tornavam-se donas de casa, com criados para dirigir, propriedades para administrar com a ajuda de feitores e agentes, e ofereciam hospitalidade em nome dos seus maridos. A aparência e dignidade da esposa confirmavam o estatuto do marido (HUFTON, 1991, p. 47-48).

Ao se analisar, no entanto, as partes da música que são cantadas por *Christian*, comprova-se a existência do segundo ponto de vista presente no filme, que apresenta a possibilidade de amor e de constituição de uma família também para a cortesã. *Christian* defende que o amor é sentimento que atinge a todos, sem exclusão. O amor eleva as pessoas, transformando-as de maneira positiva. Para ele, o amor é essencial e, quando se tem amor, o restante é apenas complemento. Ele é persistente, ao procurar convencer *Satine* de que ela pode amar, quebrando a barreira que a meretriz coloca entre os dois, construída a partir da visão social que foi inculcada nela. Apesar da imposição social, *Christian* acredita em *Satine* e, como a ama, está disposto a firmar compromisso com ela, apesar da reprovação social.

Satine acaba convencida e apaixonada por *Christian*, mas não deixa de revelar seu receio ao afirmar: “*Eu não tenho culpa de amar você*”. É como se ela procurasse justificativa para o seu ato, já que sabe que, para a sociedade, o amor entre uma cortesã e um jovem de família é visto como uma transgressão, um erro e uma fatalidade: um ato a ser condenado.

Outra música com a qual o filme dialoga, e que é relevante para o projeto de significação pretendido, acontece numa cena próxima ao final do filme, quando *Satine* tem o encontro com o duque de Monroth e, paralelamente a isso, *Christian* está sendo corroído pelo ciúme. Entra em cena Satie, o boêmio argentino que sofre de narcolepsia, e é da trupe de Toulouse. Ele interpreta (cantando e dançando), com o objetivo de aconselhar *Christian*, *El Tango de Roxanne*, música que narra o amor de um jovem por uma prostituta e o seu sofrimento devido ao ciúme. É versão, em forma de tango, de *Roxanne*, música do *The Police*, banda de rock dos anos 80. Sting (ex-vocalista e compositor do *The Police*), escreveu a canção para uma prostituta pela qual ele foi apaixonado quando adolescente. O discurso percorre todo o texto e se repete de forma sutil e intertextual durante toda a narrativa. As seqüências de *Christian* imaginando sua amada nos braços do outro é intercalada pelas cenas de dança entre o argentino, Nini – uma das prostitutas do *Moulin Rouge* – e um dos bailarinos da trupe, simulando-se, dessa forma, um triângulo amoroso, e pelas seqüências de *Satine* fingindo ser agradável com o duque, mas com o olhar perdido em direção à janela, através da qual avista *Christian* caminhando solitário, explicitando ainda mais o caráter de triângulo amoroso.

El Tango de Roxanne (tradução)

Roxanne

You don't have to put on that red light

Você não tem que colocar a luz vermelha

Walk the streets for money

Caminhar pelas ruas por dinheiro

You don't care if it's wrong or if it is right

Você não se importa se isso é errado ou certo

Roxanne

You don't have to wear that dress tonight

Você não tem que vestir este vestido esta noite

Roxanne

You don't have to sell your body to the night

Você não tem que vender seu corpo na noite

His eyes upon your face
Os olhos dele em seu rosto
His hand upon your hand
As mãos dele nas suas
His lips caress your skin
Os lábios deles acariciando sua pele
It's more than I can stand
É mais do que eu posso suportar

Roxanne *Why does my*
heart cry?
Por que meu coração chora?
Roxanne
Feelings I can't fight
Sentimentos contra os quais não posso lutar
You're free to leave me, but just don't deceive me
Você é livre para me deixar, mas apenas não me iluda
And please believe me when I say, I love you
E, por favor, acredite quando eu digo, eu te amo

Give you your time
Eu estou certo que se com o tempo for certo
To do what you're saying
Fazer o que você está dizendo
And if you have to
E você tem que fazer
And if he has to,
E ele também
I won't blame you
Então eu não irei culpá-la

(En el alma se me fue
Se me fue el corazón
Ya no tengo mas por quién vivir
Porque no te puedo convencer Que
no te vendas Roxanne)

(Minha alma se foi
Se foi meu coração
Já não posso mais viver
Porque não posso te convencer
Que não te vendas Roxanne)

Roxanne *Why does my
heart cry?*

Por que meu coração chora?

(You don't have to put on that red light)

(Você não tem que colocar a luz vermelha)

Roxanne

Feelings I can't fight

Sentimentos contra os quais não posso lutar

(You don't have to wear that dress tonight)

(Você não tem que vestir este vestido esta noite)

Roxanne

(Why does my heart cry?)

(Por que meu coração chora?)

You don't have to put on that red light

Você não tem que colocar a luz vermelha

Roxanne

(Feelings I can't fight)

(Sentimentos contra os quais não posso lutar)

You don't have to wear that dress tonight

Você não tem que vestir este vestido esta noite

Roxanne

Roxanne

Roxanne

Mais do que a representação do ciúme que *Christian* está sentindo no momento em que *Satine* está para se entregar ao duque, a música ratifica o destino daquele que arriscar se apaixonar por uma meretriz e corrobora a voz social de que para a prostituta não existe retorno, pois ela possui uma índole frágil e que não tem meios de se restabelecer. Na letra do tango, logo na primeira estrofe, explicita-se o julgamento social da prostituta, ao se afirmar sobre ela: “*You don't have to put on that red light. Walk the streets for money. You don't care if it's wrong or if it is right*” (*Você não tem que colocar a luz vermelha. Caminhar pelas ruas por dinheiro. Você não se importa se isso é errado ou certo*). E, mais adiante, quando o eulírico diz “*Porque no te puedo convencer que no te vendas, Roxanne*” (*Porque não posso te convencer que não te vendas, Roxanne*), está presente a confirmação da idéia social de que é impossível impedir que a cortesã se venda: nem mesmo o amor é suficiente para evitar essa atitude por parte da

prostituta. No verso, “*You're free to leave me, but just don't deceive me*” (*Você é livre para me deixar, mas apenas não me iluda*), ela aparece, mais uma vez, como o ser mau, que ilude o homem que a ama e sente prazer nisto, pois não o deixa. Assim, aquele que ama a cortesã terá um trágico fim. É um alerta que o argentino faz para *Christian*, já que este último acredita poder resgatar a cortesã através de seu amor. *Satine* pareceria personalizar a prostituta, que, segundo Grieco (1991, p. 71), seria considerada pela sociedade como tendo

“reflexos terrenos da beleza divina ou tentações lascivas a serviço de Satanás”.

Ao transformar a música *Roxanne*, do The Police, em tango, *El Tango de Roxanne*, produz-se, por meio da intertextualidade, um efeito de sentido digno de nota. O tango argentino nasce no final do século XIX, período em que as grandes cidades da Argentina, como Buenos Aires, estavam recebendo elevado número de imigrantes europeus, na maioria miseráveis, em busca de melhores condições de vida. O fato fez surgir grande número de casas coletivas para pobres (*conventillos*), bordéis e cabarés, nos quais o tango argentino tornou-se famoso:

La soledad masculina dio motivo para el desarrollo de los burdeles y más adelante la trata de blancas favoreció la aparición de los cabarets a la francesa que conquistarán poco a poco el centro de la ciudad. Y así el tango, nacido de la milonga, la habanera y el tango andaluz, ganará terreno en la ciudad y sus sonos repercutirán en los conventillos, los burdeles y los cabarets (MOREAU, 2003, p. 16).

A vida cotidiana dos bordéis, cabarés e *conventillos* acaba por se tornar também o tema das letras dos tangos. São histórias relatadas que, muitas vezes, apresentam como protagonista a mulher. Como declara Moreau (2003, p. 63),

Dos miradas – evidentemente masculinas – se encarnizan sobre la mujer como tema de tango: una, la más fuerte entre los años 1920-40, destaca a la mujer engañadora, traidora, infiel, malvada, y por contraste la otra, menos explícita, deja suponer más que leer claramente, el elogio de la

mujer sincera, recta (*derecha* en el lenguaje de la época), fiel, y hasta angelical.

Para dar ênfase à perspectiva social e à voz corrente sobre a prostituta, o filme se vale do tango, já que ele também apresenta a separação entre a mulher tida como fiel, reta, direita, angelical e que é elogiada por viver de acordo com as normas sociais, contrastando-a com a mulher infiel, caracterizada como enganadora, traidora e malvada, por se desviar dos padrões, em cuja categoria se insere a cortesã. O ritmo representa, pois, a condenação da meretriz por parte da sociedade e, na cena em que aparece, tem-se o clímax da representação do julgamento social ao qual é submetido a meretriz.

Deve-se destacar, também, a sonoridade que constitui o nome da meretriz, suposta protagonista da música cantada. *Roxanne* é uma palavra que inicia com um fonema vibrante sonoro, já que o *r* forte ou múltiplo produz movimento vibratório áspero, que remete à raiva e ao ódio, lembrando os sentimentos da sociedade, principalmente das mulheres casadas, quando descobrem que seus maridos as estão traindo com cortesãs. Também a dor que, conforme o discurso social, é o que sente a pessoa que se envolve e se apaixona por uma prostituta.

Na seqüência do filme, é preciso destacar que o discurso que se posiciona contrariamente à voz social corrente assume que o amor é mais forte que o julgamento social. Quando *Satine* está sendo acariciada pelo duque, vê *Christian* e não consegue mais fingir e não consegue concretizar o ato, já que ama *Christian*. Nesse momento, ao ver *Christian* pela janela, ela canta um trecho da música *Come What May*, cujo refrão é “*Come what may. Come what may. I will love you until my dying day*” (*Aconteça o que acontecer. Haja o que houver. Eu amarei você até o dia da minha morte*).

A observação da intertextualidade do filme com músicas que fazem parte da cultura contemporânea parece ser o bastante para a contraposição do discurso social corrente e o contra-discurso sobre a prostituta, esse podendo ser visto como aquele que simpatiza com ela ou que a

vê de forma mais acurada e crítica: menos moralista. Julga-se que as músicas anteriormente citadas demonstram e servem como exemplo da importância do intertexto musical para gerar os efeitos de sentido que foram destacados. Outras músicas, igualmente significativas para a construção da representação do discurso social, são *Like a Virgin*, da cantora pop Madonna, que é interpretada por *Harold Zidler* e o duque de Monroth, e, de forma irônica, critica a ousadia da cortesã de, em nome do amor, querer se sentir, de acordo com o refrão da música, “*Like a virgin touched for the very first time*” (*Como uma virgem tocada pela primeiríssima vez*); *Sparkling Diamonds*, que afirma que “*Diamonds are a girl's best friend*” (*Os diamantes são os melhores amigos das mulheres*) e apresenta parte da música *Material Girl*, também de Madonna, que diz “*Cause we are living in a material world and I am a material girl*” (*Porque nós vivemos em um mundo material e eu sou uma garota materialista*). Essa música é cantada por *Satine* nos momentos em que ela encarna a perspectiva social de que ela é mulher vil e materialista, que se vende por dinheiro.

Em contrapartida, reforçando o contra-discurso, a música *One Day I'll Fly Away*, cantada por *Satine*, demonstra a compaixão para com a prostituta, apresentando-a como ser que possui sentimentos, que é infeliz por viver na condição de meretriz e sabe que somente o amor pode fazê-la feliz. Através da música, *Satine* questiona “*When will I begin to live again?*” (*Quando começarei a viver de novo?*), demonstrando a vontade de deixar a vida de cortesã e o *Moulin Rouge*. Ela sentencia “*One day I'll fly away. Leave all this to yesterday*” (*Um dia voarei pra longe. Deixarei tudo isso para ontem*) e apresenta como única solução para sua condição o amor: “*What more could your love do for me? When will love be through with me?*” (*O que mais seu amor poderia fazer por mim? Quando o amor será generoso comigo?*).

Outro exemplo é a música *Your Song*, de Elton John, que no filme é interpretada por *Christian*, logo que ele conhece *Satine*. Por meio da música, constata-se a valorização da

cortesã, independentemente do papel social que ela assume, por meio do refrão: “*I hope you don’t mind that I put down in words how wonderful life is, now you’re in the world*” (Espero que você não se importe que eu coloque em palavras como é maravilhosa a vida agora que você está no mundo).

4.4 Era uma vez

Moulin Rouge: amor em vermelho inicia com Toulouse, o boêmio anão, cantando a música *Nature Boy*, cuja letra diz:

There was a boy
 Havia um garoto
A very strange enchanted boy
 Um garoto muito estranho, encantado
They say he wandered very far, very far
 Dizem que ele pensava muito longe, muito longe
Over land and sea
 Além da terra e do mar
A little shy and sad of eye
 Um pouco tímido e com olhos tristes
But very wise was he
 Mas muito sábio ele era
And then one day
 E então um dia
A magic day he passed my way
 Um mágico dia, ele passou no meu caminho
And while we spoke of many things
 E enquanto conversávamos sobre muitas coisas
Fools and kings
 Tolos e reis *This*
he said to me Ele
 me disse isso:

“*The greatest thing you’ll ever learn*
 A coisa mais importante você pode aprender Is
just to love and be loved in return”.
 É simplesmente amar e em troca amado ser”.

A forma como se apresenta a primeira seqüência do discurso lembra a estrutura dos contos de fadas. O primeiro verso da música “*There was a boy*” (*Havia um garoto*) rememora o tradicional “*Era uma vez*”, que marca o início dos contos de fadas e que chama a atenção de crianças e adultos para a narrativa. A estratégia serve, então, como chamariz para que o telespectador, que não deixa de ser um leitor, adentre ao mundo narrativo e fabulativo do filme.

O fato caracteriza a intertextualidade de gênero e fornece pista para que o leitor realize a leitura do texto: ele deve ser lido como um conto de fadas ou como uma outra narrativa fantástica. Uma série de características do conto de fadas, por conseguinte, aplicam-se ao filme. Aspectos de contos de fadas aparecem em cenas do filme, inclusive quando *Satine* e *Christian* se conhecem e começam a se apaixonar. Eles dançam num lugar mágico, que representa o céu, próximo às estrelas, com a Lua tendo o desenho de um rosto de ser humano, que canta para eles. No primeiro beijo, explodem fogos ao fundo, representando a atração e o amor despertado entre eles.

Os contos de fadas apresentam uma problemática existencial: o herói ou a heroína precisa vencer obstáculos ou provas para alcançar a auto-realização, caso, por exemplo, do encontro do príncipe e a princesa em *A Bela Adormecida*, ou do encontro do seu verdadeiro eu, como em *A Bela e a Fera*. Geralmente, a aventura da busca parte de uma metamorfose ou de um encantamento. Assim, o conto de fadas expressa uma atitude diante da vida ligada ao ideal, aos valores eternos e ao espírito.

Em *Moulin Rouge: amor em vermelho*, na primeira seqüência, ao som da música *Nature Boy*, *Christian* aparece datilografando, em máquina de escrever antiga, as sentenças:

“*The story is about love. The woman I love is dead*”, que significa “*A história é sobre amor. A mulher que eu amo está morta*”. Esse é o tema. Trata-se de uma história de amor que antecipa o seu final, a morte da amada, que é a heroína do conto de fadas que ainda não pode se realizar,

mas apresenta um discurso que se mostra sensível o bastante para ver com outros olhos o mundo da prostituição.

O leitor fica, então, na expectativa de conhecer os obstáculos da história, a aventura vivida pelos personagens, pois a lição que ela vai apresentar *Christian* também antecipa ao datilografar: "*The greatest thing you'll ever learn is just to love and be loved in return*" (A coisa mais importante você pode aprender é simplesmente amar e, em troca, amado ser).

Percebe-se que ele é o menino da música. Como não podia deixar de ser, o filme apresenta uma lição de moral, uma atitude perante a vida que, no caso, é a de que o amor é a maior de todas as coisas.

A lição que é apresentada no início do filme é reforçada no final, quando *Christian* a repete, finalizando a narração e, conseqüentemente, a escrita da sua história de amor com *Satine*. A música *Nature Boy* é repetida no final do filme, buscando chamar a atenção para o fato de que não há nada de natural ou de algum destino fatal predestinado pela herança natural na história de vida de uma pessoa, mas que esse traçado é produzido à luz da história. Ou, por outro lado: que o homem é naturalmente bom, sendo corrompido pela sociedade, donde novamente a denúncia do paradoxo que é a sociedade condenar aquilo que ela criou e a hipocrisia que acontece, quando se afirma pertencer a um determinado tipo de discurso e se age contrariamente a ele.

O reforço da música contribui para, novamente, chamar a atenção do leitor para a lição que a história apresenta. Relacionando-a com os estudos intertextuais apresentados, observase que ela nada mais faz do que reafirmar o contra-discurso construído para confrontá-lo com a representação social corrente da prostituição. Ao mencionar que a coisa mais importante que se pode aprender é amar e ser amado, o filme descarta as demais preocupações, inclusive aquelas relacionadas à moral e às regras sociais, que são utilizadas como parâmetro de julgamento da

meretriz por parte da sociedade. O contra-discurso demonstra que, no final de tudo, o que triunfa é o amor.

5 MOULIN ROUGE X CONHECIMENTO DE MUNDO

Até o momento, tem-se tomado como um axioma a afirmação de Eco (1986, p. 37) de que o texto é uma máquina preguiçosa que “quer que alguém o ajude a funcionar”. Isso foi demonstrado a partir da intertextualidade, a qual colaborou de maneira significativa para desvendar aspectos que, numa leitura mais apressada, poderiam ficar ocultos.

Outro recurso que contribui para o desvelamento do texto é o conhecimento de mundo⁴. Não basta ao leitor possuir um conhecimento lingüístico, se esse não estiver atrelado a um conhecimento de mundo. Até mesmo o mapeamento intertextual depende do conhecimento que o leitor já possui e com o qual se depara frente ao texto.

Se, conforme se evidenciará paulatinamente, o texto é uma máquina preguiçosa, que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco, então o texto simplesmente não passa de uma máquina pressuposicional (ECO, 1986, p. 11).

Essa pressuposição só pode ser satisfeita mediante o conhecimento de mundo, ou ainda, como também é denominado, conhecimento enciclopédico ou conhecimento prévio. Segundo Koch e Travaglia (1995), ele serve como ferramenta para estabelecer o sentido de um texto a

⁴ Optou-se por utilizar a nomenclatura de conhecimento de mundo estabelecida por Koch e Travaglia (1995), na obra *Texto e coerência*.

partir da realização de processos cruciais de compreensão. Eco (1986) revela essa importância do conhecimento de mundo, ao afirmar que

A esta altura a conclusão parece simples. Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que “conhecimento de códigos”) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente (ECO, 1986, p. 39).

O texto prevê um leitor-modelo que possa realizar as inferências necessárias na busca de sentido. Como está se trabalhando aqui com a noção de discurso, acredita-se que a mesma constatação pode ser estendida aos trâmites do discurso, para possibilitar o reconhecimento dos efeitos de sentido, assim como o proposto por Eco (1986, p. 60):

Para atualizar as estruturas discursivas, o leitor confronta a manifestação linear com o sistema de códigos e subcódigos fornecidos pela língua em que o texto foi escrito e pela competência enciclopédica a que por tradição cultural aquela própria língua remete. Este complexo sistema de códigos e subcódigos, que definiremos globalmente como *competência enciclopédica*.

Van Dijk (2002), na obra *Cognição, discurso e interação*, propõe um modelo cognitivo de processamento do discurso que consiste, basicamente, na idéia de que o indivíduo constrói e grava modelos de representações cognitivos a partir da experiência e, toda vez que se depara com um acontecimento, projeta o modelo cognitivo construído para compreender e interpretar a experiência concreta. Esses modelos, que também podem ser chamados de blocos organizados de conhecimentos ou esquemas, segundo o autor, são internalizados e utilizados no cotidiano, sendo atualizados na medida em que são adquiridas novas informações através de experiências diversas. Ou seja, novos dados são constantemente adicionados aos esquemas, que são comparados pela psicologia aos esquemas de um computador. Esses esquemas, conforme o

autor, são usados de forma estratégica na produção e na compreensão do discurso, o que ocorre através dos níveis estrutural, semântico e pragmático, que interagem entre si.

Com relação ao nível semântico, dentro da definição de análise semântica do discurso, o objeto específico mais utilizado por parte das diferentes teorias semânticas é a interpretação. Nesse contexto mais geral, ela é conceituada como um processo de atribuição de significados às expressões do discurso. Para Van Dijk, a interpretação é um ato mental, no qual o usuário da língua utiliza-se das representações conceituais formadas em sua memória e atualizadas conforme suas experiências vividas.

O discurso interpretado, por conseguinte, deve ser analisado como um conjunto coerente de sentenças, subjacentes às quais há uma série de proposições também coerentes. A coerência funciona, de forma significativa, para processar a informação objetivada pelo discurso. Isso é realizado, durante todo o texto, pela função de um tópico (o dado/o pressuposto) e pela função de um comentário (o novo), sendo que a informação antiga sempre serve de apoio para a compreensão do novo.

Uma análise semântica, segundo Van Dijk, depende da forma como o usuário da língua se utiliza, no momento da interpretação, dos significados das expressões do discurso, do referencial de modelos cognitivos e do conhecimento de mundo que possui. Essa análise deve procurar demonstrar as estratégias textuais utilizadas para produzir certo efeito de sentido do texto.

No que se refere à análise pragmática de um texto, Van Dijk (2002, p. 74) diz:

o estudo filosófico ou lingüístico da pragmática exige uma análise dos seus fundamentos. Essa base das teorias pragmáticas é, por um lado, conceitual, como na análise da ação e interação; e, por outro, empírica, como na investigação das propriedades psicológicas e sociais do processamento lingüístico na interação comunicativa.

De acordo com o teórico, olhar para o texto pragmaticamente exige que se observe a ação que parte de alguém, compreendendo-a como uma forma de interação, a qual compreende, sempre, *o local, o tempo e as pessoas* da enunciação. Em outras palavras, é, antes de tudo, considerar o contexto no qual o texto está sendo apresentado, ou melhor, acontecendo (“dito”).

No entanto, para a compreensão de um texto, não basta considerar somente o contexto, deve-se deferir também a respeito da situação cognitiva (conhecimento), ou seja, qualquer coisa que envolva cognição tem a ver com psicologia. No âmbito humano da memória, de conhecimento de mundo, condições pragmáticas não se ligam à psicologia, mas às condições sociais. Desta forma, auferir sobre *cognição* é considerar o conhecimento psicológico, já *pragmática* é o social. Por mais dicotômicas que sejam essas duas situações (pragmática e cognitiva), elas estarão sempre ligadas, isto é, as duas entram uma na outra e a “cognição” é o conhecimento de mundo proposto pelo social (“pragmática”). É assim que as teorias cognitivas fazem com que o leitor crie percepções para entender determinados textos.

A verdadeira compreensão dos enunciados como realizando determinados atos de fala se baseia em um complexo processo que envolve o uso de vários tipos de informações (...). A compreensão de certos índices observáveis deveria ser demonstrada em termos de conhecimentos mais gerais: a compreensão envolve conceitos gerais, categorias, regras e estratégias. Esse conhecimento geral não é amorfo, e sim organizado em sistemas conceituais. Uma das formas de explicar essa organização seria em termos de *frames*. (VAN DIJK, 2002, p. 78).

Quando se fala em “frames”, obrigatoriamente, pensa-se em “porção de conhecimento”, isto é, na compreensão de um enunciado, é o conhecimento episódico que o leitor possui, é como se fosse um modelo, um sistema ou um esquema que esse leitor tem internalizado. Os “frames” evidenciam conceitos característicos e típicos de certa cultura.

Os atos de fala podem ser associados aos “frames” porque os leitores têm internalizado seqüências típicas convencionais. Atos de fala são associados à força elocucionária. Para certo tipo de texto ser processado, o leitor deve se valer dos “frames” e a partir da compreensão

verificará os atos de fala. Em outras palavras, texto e contexto são formados por pessoas, isto é, locutor e interlocutor. No entanto, eles não são os únicos elementos essenciais ou envolventes, é importante considerar o local, o momento, a sociedade, o sistema de referência, e até as imagens que os acompanham.

A partir do exposto, e estabelecendo uma ligação entre os pressupostos teóricos de Teun A. Van Dijk e a o filme *Moulin Rouge: amor em vermelho*, a relação interativa presente nesse discurso é a de um autor que escreve para um público (telespectador), que deve ter um bom conhecimento de mundo, no caso, no que diz respeito à cultura hindu, o simbolismo das cores, o teor histórico que marca a doença tuberculose, entre outros aspectos que serão na seqüência delatados, para atender às exigências do processo de leitura. Sempre pensando que “no quadro de uma abordagem construtivista dos mundos possíveis, também o chamado mundo ‘real’ de referência deve ser entendido como um construto cultural” (ECO: 1986, p.

112).

5.1 Interdiscurso com a cultura hindu

O filme *Moulin Rouge: amor em vermelho* realiza um interdiscurso bastante acentuado e evidente com a cultura hindu. A presença é notada tanto na história do show realizado pelos boêmios, “Espetacular, espetacular”, quanto, na ornamentação do quarto de *Satine*, assim como na ornamentação do palco em que o espetáculo se desenrola. Para o processo interpretativo do discurso faz-se necessária a utilização de um conhecimento de mundo relativo a essa cultura,

bem como sobre como ela aparece no filme, como uma memória discursiva, buscando perceber em que cada elemento favorece a construção de um ponto de vista sobre a prostituição.

O quarto de *Satine* encontra-se dentro de um elefante construído junto ao *Moulin Rouge*. Ele é o local almejado pelos clientes do bordel, porque é lá que ela, a estrela do *Moulin Rouge*, oferece prazer aos seus amantes. A cabeça do elefante assume a forma de um coração e toda a decoração é feita com um uso acentuado das cores vermelhas e douradas, condizentes com a tradição da Índia. Sobre o elefante nota-se, ainda, a existência de uma tenda, outro elemento estritamente atrelado à cultura hindu.

Assim como o touro, a tartaruga, o crocodilo e outros animais, o elefante também desempenha, na Índia e no Tibete, o papel de animal-suporte-domundo: o universo repousa sobre o lombo de um elefante. Em numerosos monumentos, a figura do elefante faz as vezes de cariátides: ele é cosmóforo. E é igualmente considerado como um animal cósmico, por causa da semelhança de sua estrutura com a do cosmo: quatro pilares que sustentam uma esfera (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 143).

A introdução desse conhecimento de mundo, ou desse operador de memória sobre um aspecto da cultura da Índia, possibilita concluir que o filme coloca em discussão um tema universal: a prostituição. A retomada de uma tradição oriental em cenário ocidental demonstra a existência de um universo discursivo que envolve o tema da prostituição, trazendo-o à baila e fazendo com que a sexualidade seja discutida abertamente, um dos traços dos hindus, famosos pelas discussões sobre como obter mais prazer, das quais o ícone maior é o *Kama Sutra*.

E, propositalmente, é em cima do elefante, onde se localiza uma tenda (lugar sagrado no qual, segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 877), “o divino é convocado a manifestarse”), que *Christian* procura convencer *Satine* de que ela tem o direito de amar, mesmo sendo uma cortesã. Sobre esse animal, visto pelos hindus como suporte-do-mundo, através das falas e do dueto interpretado por *Satine* e *Christian*, percebe-se a presença de duas formações

discursivas: o discurso social estigmatizante da voz geral, que aparece na própria voz da meretriz, e o seu contra-discurso, apresentado pelo escritor. É válido notar que:

O elefante evoca ainda a imagem de *Ganeça* (deus hindu da Ciência e das Letras, com cabeça de elefante), símbolo do conhecimento. O corpo de homem desse deus representa o microcosmo, a manifestação; e sua cabeça de elefante, o macrocosmo, a não-manifestação. Segundo essa interpretação, o elefante é, efetivamente, *o começo e o fim*, aquilo que se depreende a um só tempo do desenvolvimento do mundo manifestado a partir da sílaba *om* (e, portanto, do não-manifestado) e da realização interior do *iogue*. *Ga-ja*, o elefante, é o *alfa* e o *ômega* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 143).

Não é só o quarto de *Satine* que assume a forma de um elefante. Ela também possui, em seu quarto, uma estátua de *Ganeça*, deus hindu do conhecimento. Eis uma imagem que provoca a conotação de que o filme pretende construir um conhecimento de caráter e importância universal, colocando numa outra perspectiva o tema da prostituição e retirando-o da condição de uma visão pejorativa e estigmatizante.

Como a tenda “simboliza a presença do céu sobre a terra, a proteção do Pai” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 877), é sob ela e, conseqüentemente, sob a proteção divina, que *Christian* apresenta a *Satine* que o amor é tudo de que se precisa, pois ele supera todos os obstáculos e todas as pessoas têm o direito de amar. O amor é, universalmente, tido como o maior dos sentimentos. O próprio deus hindu, *Ganeça*, também considerado o removedor de obstáculos, é garantia disso.

O interdiscurso criado entre o discurso do filme em estudo e os conhecimentos terrestres e as crenças divinas relativos à cultura hindu são revelados logo nas primeiras seqüências do filme. *Satine* aparece para os clientes do *Moulin Rouge* em um balanço. A partir da informação de que

Em certas regiões da Índia a utilização do balanço era proibida fora do domínio ritual: reservava-se o balanço para as comunicações entre a terra e o céu e, mais particularmente, à manifestação da palavra divina (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 115).

confere-se mais uma prova de que o filme se propõe, ou a partir de uma intertextualidade com textos da Bíblia do Cristianismo, predominante no Ocidente, ou mediante o conhecimento da cultura hindu (e de um espaço exótico, poder-se-ia dizer), a resgatar uma pretensa palavra divina, construir um discurso sobre a meretriz que foge do difundido socialmente. Além disso, esse entrecruzamento busca obter a realização de uma crítica aos que se professam religiosos, mas, contraditoriamente, continuam a dar seqüência ao julgamento da cortesã, ao invés de investirem em seu resgate com base no amor.

A opção de *Christian*, ao tomar como cenário do espetáculo boêmio a Índia, confirma essa leitura. Nesse país, o teatro assume um caráter metafísico: ele está vinculado à discussão de temas que envolvem a realidade espiritual humana, fato para o qual chamam a atenção Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 871):

Lembramo-nos da discussão estabelecida por Antonin Artaud entre o teatro oriental de tendências metafísicas e o teatro ocidental de tendências psicológicas. A diferença é de fato estabelecida entre um teatro que se mantém consciente da sua origem divina, que a Índia reconhece, ou seja, de sua própria função de símbolo, e um teatro dito profano. A arte teatral, ensinam os shastras, é o quinto Veda, o Natyaveda criado por Brama, aquele que serve à edificação de todos, visto que os quatro primeiros não podem ser ouvidos pelas pessoas de baixa origem. É o resumo dos símbolos através dos quais devem descobrir o caminho da virtude. É a representação da eterna luta entre os *deva* e os *asura*.

O teatro na Índia não possui apenas o caráter de arte; ele é algo que procura passar um conhecimento capaz de enriquecer o interior do homem, possuindo valor espiritual. Por meio dele, coloca-se em questão temas que envolvem a vida humana e o conflito entre as forças do bem e do mal. Como no filme, a história do espetáculo é, na verdade, uma encenação da própria história de *Satine* e *Christian* (a cortesã hindu e seu amado tocador de cítara lutam para viver

seu amor longe das garras do marajá, no caso o duque de Monroth), torna-se possível analisar, por analogia, a história dos dois e, conseqüentemente, todo o filme, a partir dos parâmetros do teatro na cultura hindu.

Um dos pontos críticos do espetáculo ensaiado e apresentado no filme com relação à visão corrente e difundida socialmente sobre a prostituta é construído pela presença de acrobatas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 11), “o acrobata surge, assim, como símbolo do equilíbrio crítico, fundado no não-conformismo e no movimento. Nesse sentido é fator de progresso”.

A peça é a materialização do não-conformismo relativo à representação que a sociedade faz da cortesã e das pessoas com as quais ela convive, que são estigmatizadas como seres inferiores e disformes moralmente. A afirmação da polêmica e da contradição com relação a essa perspectiva se confirma no fato de que os acrobatas e dançarinos da encenação, interpretados pelos boêmios e pessoas ligadas ao *Moulin Rouge*, através de seus movimentos, acreditam estarem mantendo uma comunicação com Deus: com um discurso pretensamente sabedor da verdade:

Pode-se estabelecer uma aproximação entre certos exercícios acrobáticos e certos gestos rituais e figuras orquésticas que, pelo desafio que opõem às leis da natureza, remetem o sujeito às mãos do próprio Deus, ou lhe supõem um virtuosismo sobre-humano. Acrobatas ou dançarinos desejam, através dessa libertação da ação da gravidade, elevada ao extremo das possibilidades humanas, ser entregues a uma única força: a de Deus. E é como se essa força atuasse neles, por eles, para eles, a fim de que seus gestos se identificassem aos da divindade criadora e testemunhassem sua presença (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 11)

Toda a simbologia de comunicação com o divino contribui para dar crédito ao ideal apresentado pelo show “Espetacular, espetacular”: *"The greatest thing you'll ever learn is just to love and be loved in return"* (A coisa mais importante você pode aprender é simplesmente

amar e, em troca, ser amado), o que é apresentado por *Christian* no início do filme. Ninguém melhor do que a cítara, que somente diz a verdade, interpretada pelo anão Toulouse na peça, para proferir essa lição. A cítara, segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 260),

É, ainda, por sua própria estrutura, um símbolo do universo: suas cordas correspondem aos níveis do mundo; sua caixa fechada de um lado e aberta do outro, como a carapaça da tartaruga, representa uma relação entre a terra e o céu, como o vôo do pássaro ou o encantamento da música (DAVR). A cítara simboliza o canto do universo.

Através da cítara, que só fala a verdade e que representa a voz universal, o contradiscurso proclama o amor como o mais importante a se aprender e, assim, busca construir um discurso digno de credibilidade em relação ao discurso que professa uma voz que se levanta e subjuga ao amor, inclusive, impondo as regras previstas socialmente e indo de encontro ao discurso moralista que prioriza a moral e os chamados bons costumes, acima de tudo. A interpretação da cítara por parte do anão é duplamente significativa, porque, como revela Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 49), os anões “são *seres de mistério*, e suas palavras afiadas refletem a clarividência; penetram como dardos nas consciências demasiadamente seguras de si”, sendo escutados “com um sorriso às vezes amargo, como se sorri de pessoas que dizem ao interlocutor *a verdade sem rodeios*”. A cítara e o anão são porta-vozes de uma voz libertária, fazendo com que a prostituta seja mostrada sob outro prisma.

Deve-se notar ainda que, no momento da reconciliação entre *Christian* e *Satine*, durante o show “Espetacular, Espetacular”, abrem-se as portas do cenário e aparece um dos boêmios com a pele pintada de azul e ornado de acordo com a figura do deus hindu Shiva, que, em um de seus aspectos, é o rei dos dançarinos. Ele é um deus que apresenta uma atitude meditativa, olha para o movimento do universo e sabe que esse não é permanente. O boêmio está atrás de uma anã, o que também remete à representação do deus Shiva feita pelos hindus. Ele pisa com

seu pé direito sobre as costas de um anão que é, para eles, o demônio da ignorância interior, que impede o indivíduo de perceber seu verdadeiro eu.

A imagem do deus Shiva, ao ser representado como rei dos dançarinos, quer dizer: “*Vá além do mundo das aparências, vença a ignorância interior e torne-se Shiva, o meditador, aquele que enxerga a verdade através do olho que tudo vê*”. Ao recorrer a essa imagem, o contra-discurso busca aplicar essa conotação à representação da prostituta. Ele conclama os telespectadores a também irem além das aparências e não julgarem as pessoas, em especial, a prostituta e seus companheiros, por aquilo que eles parecem ser ou da forma que são retratados pela sociedade com base no parâmetro que vigora a partir das normas sociais. O discurso convoca o interlocutor para ir além do senso comum cotidiano e promover a busca por um conhecimento mais aprofundado que o permita tirar conclusões mais seguras.

5.2 Processo de expiação

A trajetória de *Satine* no filme é marcada de maneira muito particular pela vestimenta que ela utiliza. Nas cenas do filme, os trajes da protagonista, além de marcantes, devem ser vistos como conotadores pertencentes à retórica da imagem fílmica, que também produzem efeitos de sentido relevantes para o projeto global de significação do discurso. Para Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 947), “a roupa é um símbolo exterior da atividade espiritual, a forma visível do homem interior”. Ela delata seu proprietário, mostra o que se passa em seu interior, seus sentimentos e até pode manifestar “o caráter profundo daquele que a veste” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 948).

Satine veste-se de acordo com a época em que se passa o filme, no ano de 1899, no momento em que:

Os seus vestidos compridos e volumosos revelavam uma cintura tornada ainda mais delgada pelo uso de um espartilho, e, quando os costumes mais liberais o permitem, podiam mesmo exhibir um peito leitoso e adequadamente empoado e pintado com *rouge* (GRIECO, 1991, p. 83)

O que há de mais revelador em seus trajes, no entanto, não é o formato, mas a cor dos mesmos. A protagonista apresenta uma alternância no uso de roupas de tons claros e escuros, sendo que as cores que predominam quase sempre são o vermelho, o preto ou o branco. Essa alternância revela questões importantes, não só sobre os sentimentos e caráter de *Satine*, mas também sobre a representação da prostituta ao longo do filme.

Antes de conhecer *Christian* e se apaixonar por ele, nas vestimentas de *Satine*, predominam cores fortes, como o preto e o vermelho. Ao se preparar para seu primeiro encontro com o duque, quando precisa conquistar investimentos para o *Moulin Rouge*, *Satine* usa um vestido de vermelho intenso e, no quarto, quando está à espera do duque, apresenta-se com roupas íntimas pretas e um sobretudo preto.

O vermelho das vestes de *Satine*, como símbolo que é, possui uma significação de acordo com a cultura em que aparece, sendo um operador de memória e um gosto social carregado de possibilidades interpretativas. No caso em análise, considera-se o vermelho a partir do que afirmam Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 946):

Não há povo que não tenha expressado – cada um à sua maneira – essa ambivalência de onde provém todo o poder de fascinação da cor vermelha, que leva em si, intimamente ligados, os dois mais profundos impulsos humanos: ação e paixão, libertação e opressão; isso, as bandeiras vermelhas que tremulam ao vento do nosso tempo provam!

É o vermelho que representa a sedução, a tentação, a provocação, que encoraja a satisfação das paixões carnis. A cor transfigura *Satine* como um ser pecador e, ainda mais, como motivo do pecado humano, ser que gera a destruição mediante a libertação e a opressão que vem a seguir, aguçando a perdição ao fazer com que os homens se entreguem às vontades da carne. O vermelho intenso do vestido dela é o juízo social que marca a prostituta como a vilã e a responsável pela perdição humana.

O vermelho escarlate que incendeia não está presente apenas nas roupas de *Satine*, mas se manifesta até mesmo na cor de seus cabelos e em sua maquiagem, o que reafirma a idéia da meretriz como aquela que simboliza o mal, o pecado, a perversão humana. A maquiagem pesada, com a boca sempre vermelha e os olhos escuros, faz da meretriz uma transfiguração da figura humana, na qual a imagem de Deus foi pervertida, pois, conforme Grieco (1991, p. 88), “as mulheres que se pintavam eram também acusadas de ‘alterarem o rosto de Deus’ (não era a humanidade feita à imagem do Senhor?)”.

Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 153) informam que “o corte e a disposição da cabeleira sempre foram elementos determinantes não só da personalidade, como também de uma função social ou espiritual, individual ou coletiva”. O cabelo de *Satine*, que é ruivo, em tom de vermelho, enaltece ainda mais a imagem social que é construída dela. A cor de seu cabelo qualifica e classifica a cortesã: é como um sinal que, aos olhos da sociedade, lembra a posição de ser moralmente inferior que ela ocupa na esfera social e espiritual.

A cor preta é outro símbolo que vem colaborar com a articulação do discurso social. Para Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 740), o preto “é com mais frequência compreendido sob seu aspecto frio, negativo. Cor oposta a todas as cores, é associada às trevas primordiais, ao indiferenciamento original”. Essas características são atribuídas a *Satine*, ao se tomar como base

a representação social feita dela enquanto meretriz, caracterização que se confirma ainda mais em virtude do interdiscurso com a cultura hindu que o filme perfaz e que complementa:

Se o preto se liga à idéia do Mal, isto é, a tudo o que contraria ou retarda o plano de evolução desejado pelo Divino, é que o preto evoca o que os hindus chamam de a Ignorância, a *sombra* de Jung, a diabólica Serpente-Dragão das Mitologias, que é preciso vencer em si mesmo para assegurar sua própria metamorfose, mas que nos trai a cada momento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 743).

O preto ainda pode representar o luto, como referência à morte. Essa simbologia é retomada, quando *Satine*, para garantir o final do espetáculo e salvar o *Moulin Rouge* da ira do duque, precisa entregar-se para ele. A cortesã toma uma decisão dolorosa, por causa do sofrimento ocasionado pelos ciúmes de *Christian*, o que fica explícito nas vestes que ela usa para o encontro com o duque: um vestido preto, com luvas pretas e um véu preto.

O Preto como evocação da morte está presente nos trajes de luto e nas vestes sacerdotais das missas de mortos ou da Sexta-Feira Santa. Junta-se às cores diabólicas para representar, com o auxílio do vermelho, a matéria em ignição. Satã é chamado Príncipe das Trevas, o próprio Jesus é às vezes representado de preto, quando é tentado pelo Diabo, como se estivesse recoberto com o véu negro da tentação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 743).

Não se pode negar o fato de que o uso dessa cor por *Satine* poderia levar a concluir que o fato de *Satine* portá-la ratifica a idéia de o filme representá-la como símbolo do mal, um ser diabólico a serviço de Satã, Príncipe das Trevas. Mas não se pode ignorar, no entanto, a conclusão de que o uso do preto também constrói, polissemicamente, um contra-discurso, para o qual a vestimenta demonstra o sofrimento interno pelo qual a cortesã está passando, como se seu espírito estivesse morto nesse momento. Entregar-se para o duque é, para ela, um sacrifício, como se estivesse morta e, por isso, vestisse luto. Quanto ao véu preto, assim como Jesus é representado envolto por essa cor quando é tentado por satã, a ocasião é uma tentação para a cortesã. É como se ela estivesse se dirigindo até o reino das sombras, à morada de Satã, já que

a cena é bastante escura, quase não há luminosidade e a torre na qual reside o duque aparece envolta por sombras e nuvens escuras, constituindo um aspecto macabro e diabólico.

Durante o jantar, o duque oferece a *Satine* tudo o que uma mulher presa exclusivamente a bens materiais gostaria de possuir: riqueza, poder e, inclusive, um colar de diamantes. Esse objeto representaria a posse do duque sobre *Satine*, ao se inferir que o colar pode significar

um laço de servidão: escravo, prisioneiro, animal doméstico (coleira). De modo geral, o colar simboliza o *elo* entre aquele que o traz e aquele ou aquela que o ofertou ou impôs. Nessa qualidade, liga, obriga, e se reveste, por vezes, de uma significação erótica (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 263).

Mas a meretriz não aceita o laço de servidão. Apesar de tudo o que o duque oferece, ela resiste à tentação, não consegue fingir e ficar com ele. Ao ver *Christian* pela sacada da casa, ela encontra forças e resiste em nome do amor que sente. Retoma-se, aqui, novamente a intertextualidade com os textos bíblicos. *Christian* é o representante de Cristo e a força que a faz resistir à tentação, e a meretriz dá prova de seu amor e fidelidade. O elo de servidão é despedaçado, em cena que remete a um ritual: o duque faz *Satine* se prostrar perante ele de costas, com a cabeça abaixada e, como se desferisse um golpe, tira o colar dela. Ela vive, então, uma cena que remete ao guilhotinamento de pessoas, revelando, com isso, que ela prefere morrer a deixar de viver os valores que, enfim, voltam a tomar conta de si e contra os quais ela não pretende mais se posicionar. O duque ainda tenta apoderar-se à força de *Satine*, mas ela é salva por um dos boêmios.

Na seqüência da história, a cortesã não se apresenta mais a mesma; tudo o que faz é por amor, inclusive, quando tenta fazer *Christian* acreditar que ela não o ama, para evitar que ele seja morto pelo capataz do duque. Ela revive aí o ideal máximo do amor cristão que afirma

dever se dar a vida por quem se ama. Ela está passando por um rito de passagem, um processo de purificação e o encontro com o duque é sua última tentação: eis um interdiscuso com a tentação de Cristo por Satanás no deserto.

As próprias vestes de *Satine* indicam que está ocorrendo uma mudança nela em virtude do amor que começa a sentir por *Christian*, mesmo antes da cena na torre com o duque. Logo após o encontro com *Christian* no quarto do elefante, quando os dois declaram o amor que sentem um pelo outro, *Satine* já aparece vestida de branco. É um indício de que o amor está provocando mudanças em seu interior e ela está revivendo e sentindo paz interior. Tem-se aí o início do processo de purificação ou, como denomina Marco (1986, p. 169), um processo de “expição ou humanização”⁵. A cor branca

É uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 141).

Nos momentos em que *Satine* se encontra no quarto de *Christian*, junto ao leito de amor dos dois, ela está sempre vestida com um roupão branco, com pouca maquiagem: uma vestimenta simples, que representa sua mudança de espírito e simplicidade, longe das roupas cheias de brilho que cintilam, que a associam ao metal cintilante e ferino, durante suas apresentações no *Moulin Rouge*. Muitas vezes, junto de *Christian*, ela ainda usa roupas escuras, em tons de vermelho e preto, mas essas já são bem diferentes das usadas inicialmente e vinculadas à ostentação, pois, além de não possuírem muito brilho e não serem de cores chocantes, são menos decotadas e mais recatadas. Ela nega as atitudes, os hábitos, os amantes e até o vestuário da meretriz, ao se vestir com roupas mais claras e fechadas, despojando-se das roupas escarlates e luxuosas da cortesã, que lembram o prazer e o pecado. Gradativamente, vai

⁵ Marco (1986) discorre sobre o processo de expiação ou purificação ao analisar a vida da cortesã Lúcia, protagonista da obra *Lucíola*, do autor brasileiro José de Alencar. Acredita-se que a mudança pela qual passa Lúcia é semelhante a que acontece com *Satine*, daí a aproximação das obras que será retomada em outros momentos neste capítulo.

deixando o papel de meretriz para incorporar a menina casta através da mudança de trajés e hábitos.

O processo de purificação tem seu fim nas cenas finais do filme. Ao término do show, que é representação da história dos dois amantes, *Christian* e *Satine* se casam. Ela está vestida como uma noiva, toda de branco. A vestimenta branca da noiva significa submissão e disponibilidade, mas também realização, que é o que *Satine* sente com relação a *Christian*. Como menciona Grieco (1991, p. 90), “o branco era a cor associada à pureza, à castidade e à feminilidade. É a cor do corpo celeste ‘feminino’, a lua, em contraste com as cores mais vibrantes do sol ‘masculino’”. Nesse momento o branco:

É a cor da *pureza*, que não é originariamente uma cor positiva, a manifestar que alguma coisa acaba de ser assumida; mas sim uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi realizado ainda. E é este justamente o sentido de origem da brancura virginal, e a razão por que, no ritual cristão, as crianças são enterradas debaixo de um sudário branco, ornado de flores brancas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 143).

O fato de *Satine* encenar o casamento com *Christian*, vestida de branco como uma noiva, e, posteriormente, morrer de branco, indica o estado interior dela. O amor a purificou, promoveu a humanização da prostituta, mesmo diante da reprovação social. Ela morre de branco, como uma virgem, pura, que, renovada pelo amor, encontra-se despojada da vida marcada pela cor escarlate do pecado. Outra prova disso são as pétalas de rosas que caem, quando ela está morrendo: são rosas brancas e vermelhas (o vermelho da sedução e devassidão é agora substituídos pelo vermelho das flores, representando a delicadeza e a metamorfose vividas pela personagem), que sepultam o corpo de uma menina ingênua, pura e casta, que há pouco passou pelo casamento, “instituição que preside à transmissão da vida, aparece aureolado de um culto que exalta e exige a virgindade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 197). Mais do que

a virgindade feminina, *Satine* agora é a virgem para uma nova vida, constituída pelo amor e pelo abandono da vida que levava até então, não por opção, mas por um conjunto de acontecimentos que a empurraram para esse caminho.

5.3 A morte de *Satine*: uma sentença social

Apesar de tentar resgatar a pureza pela mudança de vida, *Satine* sofre dilaceração o tempo todo, por conta do julgamento social que não acredita na possibilidade de ela ter sido purificada pelo amor. Para a sociedade, não há como a meretriz se livrar por completo das marcas deixadas em seu corpo e em seu caráter pela prostituição, para viver plenamente a vida de donzela, ou vir a formar uma família com *Christian*, já que

A maternidade também comportava a necessidade de inculcar certos valores morais e de comportamento. Os livros de conduta doméstica do século XVI consideravam isso tarefa de ambos os pais, mas, progressivamente, tanto os teólogos como os comentadores de moral foram ficando persuadidos de que a moralidade feminina, pelo menos, era uma herança materna. Uma filha era o que a mãe fazia dela. Uma bruxa apenas podia gerar uma bruxa; uma mulher de baixa moralidade, que gerasse bastardos, só poderia produzir mães de bastardos. Porém, uma mulher virtuosa, definida como alguém que imprimia à filha as virtudes da castidade, da limpeza e da sobriedade, ficaria consideravelmente mais bem colocada nesta escala de valores (HUFTON, 1991, p. 63-64).

A degradação e a deterioração a que *Satine* é incondicionalmente submetida podem ser observadas através de dois conotadores presentes nas imagens do filme: o movimento das pás do moinho que se encontra sobre o bordel e o fato de *Satine* expelir sangue, por estar com tuberculose, como se estivesse morrendo aos poucos.

O movimento das pás do moinho está presente em cenas importantes da trama, como quando *Satine* se apaixona; nas cenas em que ela está no quarto e precisa conquistar o duque

para que ele invista no bordel; sempre que ela canta seu desejo de deixar a vida de cortesã e o *Moulin Rouge*; quando está com o *Christian* sobre o elefante e ela diz que é paga para iludir os homens e não tem o direito de amar diante da investida do escritor, que quer lhe provar o contrário; quando ocorre o primeiro beijo dos dois; quando *Satine* é negociada por Harold Zidler com o duque de Monroth; quando ocorrem as crises de *Satine*, devido à doença da tuberculose e ela expele sangue: exemplo disso é o momento em que ela é forçada por Zidler a deixar *Christian* e a se encontrar com o duque; quando ocorre o encontro entre ela e o duque na torre e, da janela da sala onde eles estão, vê-se a luz vermelha do moinho em movimento; quando ela descobre que está morrendo e precisa fingir para *Christian* que não o ama mais; na tempestade, que representa o sofrimento dos amantes devido à separação; durante a encenação da peça, no momento em que *Satine* perde o fôlego, pelo demasiado esforço e a doença, ao cantar a música secreta dos amantes; e em outros momentos de menor importância, mas que complementam o sentido das cenas citadas.

Constata-se, então, que o movimento do moinho com suas luzes vermelhas é exibido nas cenas em que a cortesã apresenta-se em conflito interno. Entre a busca desesperada de fuga à situação em que se encontra e as possibilidades que se abrem à sua frente, *Satine* vai tomando cada vez mais consciência da impossibilidade de retorno a sua vida anterior e casta. Sempre que ela, apesar de sua vontade de mudar de vida, depara-se com a resistência social, que não permite sua mudança de papel social de cortesã para donzela, as pás de moinho aparecem, ratificando o efeito de sentido de que, para prostituta, nada mais resta do que se entregar às moedas e deixar seu corpo ser esfacelado até que se consuma o ato final previsto: a morte inegável.

Nas crises de tuberculose, quando *Satine* tosse e expele sangue devido à doença, ela vive momentos em que esse conflito se transforma em verdadeira batalha travada em seu interior. Algumas vezes, ela acaba por não suportar e, por isso, chega a desmaiar. Chevalier e Gheerbrant

(2006, p. 801) destacam que “o sangue é universalmente considerado o veículo da vida. *Sangue é vida*, se diz biblicamente”. *Satine*, ao expelir sangue, está, conseqüentemente, perdendo sua vida aos poucos, como se estivesse se esvaindo, na medida em que sente que o poder de coerção e condenação social é maior e mais forte que sua vontade individual. A doença da cortesã, aos olhos sociais, é a marca que reflete a sua condição moral, o que explica Grieco (1991, p. 84), ao mencionar que

A beleza já não é mais considerada um trunfo perigoso, mas antes um atributo necessário do carácter moral e da posição social. Ser bela tornou-se uma obrigação, já que a fealdade era associada não só à inferioridade social, mas também ao vício. Não se tornavam as prostitutas repugnantes por causa das chagas da sífilis, e os pobres monstruosos ao serem corrompidos pela sarna e outras doenças de pele? O invólucro exterior do corpo tornou-se um espelho no qual o íntimo de cada um ficava visível para todos.

Para melhor entender a representatividade da tuberculose no filme, é preciso verificar, a partir de um conhecimento histórico, que, a partir dos últimos anos do século XVIII, associou-se à tuberculose pelo menos duas representações. A primeira a definia como uma "doença romântica", idealizada nas obras literárias e artísticas ao estilo do romantismo e identificada como uma doença característica de poetas e intelectuais. A segunda, gerada em fins do século XIX, qualificava a doença como "mal social" e se firmou, claramente, no decorrer do século XX, tendo convivido nas primeiras décadas com a visão romântica. Essas duas concepções apresentaram-se de forma significativa no imaginário social, expressando-se por meio de uma forte auréola estigmatizante.

Na época em que transcorre o filme, a doença era vista como um castigo outorgado àqueles que cometiam o “pecado da carne”. A exemplo do que aconteceu com a sífilis nos finais do século XV, como indica Grieco (1991, p. 94), a doença tinha vindo para ficar gravada na imaginação social “como um castigo terrestre para o pecado da luxúria e, sobretudo, como a conseqüência da freqüentação de casas de má reputação”. A tuberculose que mata *Satine* é a

representação metaforizada da prostituição, adquirida como uma doença que não tem cura e não oferece retorno.

A morte de *Satine*, ao final do filme, é um reconhecimento da condenação social que sofre a cortesã. Ela não pode, na sociedade em que vive, consumir o amor que sente por *Christian*. Não pode, igualmente, tecer planos para formar uma família com ele, como previa o fato de eles terem se casado na peça. Somente lhe resta o cumprimento da sentença social que revê como único destino da prostituta a morte.

A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo. Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada a simbolismo da terra (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 621).

O final da vida de *Satine* demonstra o poder que o juízo de valor da sociedade tem sobre o indivíduo. Para Marco (1986, p. 190), a meretriz “enfrenta uma sociedade mais rígida que lhe permite apenas projetos solitários e a morte silenciosa”. A esse final, pode ainda ser aplicada a constatação de Dante Moreira Leite, na obra *Senhora* – edição crítica de José Carlos Garbuglio (1979): “talvez resulte do duplo padrão de moralidade, que perdoa os erros dos homens, mas não os da mulher”. Essa dupla moral que, no século XIX, era bem marcada por regra social, dividia as posições de homens e mulheres socialmente e, haja vista o discurso concretizado pelo filme, observam-se resquícios da dupla moral ainda hoje.

A mulher brasileira continuava a ocupar posição secundária, inferior e distinta daquela ocupada pelo homem. Enquanto a ele ficavam destinadas as atividades fora do âmbito caseiro – contatos da vida pública, comercial, política e cultural -, à mulher cabiam as atividades estritamente ligadas à casa e a eventual extrapolação deste limite só podia se dar através do homem, do incentivo ao marido e da colaboração em suas atividades. Esta divisão de áreas de atuação era considerada “natural” e era amplamente reforçada pelas teorias

científicas que vigoravam no Brasil na época a respeito da “natureza” distinta de homens e mulheres (ROCHACOUTINHO, 1994, p. 78).

Pode-se, pois, concordar com Marco (1986, p. 1888), ao concluir sobre a obra *Lucíola* o que também se verifica no final do filme *Moulin Rouge: amor em vermelho*: revela-se “a rigidez social: para a cortesã não há perdão. Sua marginalização social é norma suficientemente estabelecida para não despertar questionamentos, culpas ou indagações”.

É através da construção de um contra-discurso, como tem sido observado até o momento, que o filme repercute como uma crítica ao posicionamento social com relação à cortesã. Essa crítica ganha ênfase na escolha do título do filme. O nome *Moulin Rouge* que foi traduzido no Brasil como *Amor em vermelho*, remete à crítica feita por meio do contradiscurso.

De acordo com o *Minidicionário Aurélio Buarque de Holanda Ferreira da Língua Portuguesa* (1989, p. 342), moinho significa: “1. Engenho para moer cereais, composto de duas mós sobrepostas e giratórias. 2. Lugar onde está instalado esse engenho. 3. Máquina para triturar qualquer coisa; moenda”. A imagem do moinho vermelho aparece no filme estritamente vinculada a *Satine*, tanto por meio de cenas, quanto com relação à cor vermelha que remete diretamente à cortesã. Além de retomar a significação anteriormente observada por meio das vestimentas da cortesã, o vermelho é um índice que lembra, por semelhança, o sangue que ela perde ao tossir e, por referência, a sua morte. Conclui-se, então, que as pás do moinho representam a máquina social, que tem efeito coercitivo sobre a cortesã e que a mói, a esmaga, a tritura, tem poder sobre sua consciência e sobre seu futuro, não lhe permitindo outro destino que não seja a morte.

O contra-discurso apresenta a tese de que, apesar de ser o próprio homem o criador da prostituição, é ele quem cria uma engrenagem e um mecanismo de estigmatização social que busca a destruição da mesma. Conforme Grieco (1991, p. 94),

Os bordéis detidos ou autorizados pelas municipalidades eram comuns a toda a Europa de finais da Idade Média. Encorajada e protegida para responder às necessidades de um cada vez maior número de adolescentes sexualmente maduros, de aprendizes descomprometidos e de homens que casavam numa idade cada vez mais tardia, a prostituição foi também encorajada para combater a homossexualidade masculina, considerada como um dos maiores males sociais dessa época e como responsável por várias manifestações da ira divina, tais como a peste, a fome e a guerra. No século XVI, contudo, as mesmas municipalidades que haviam encorajado a prostituição insurgiram-se contra as próprias casas que, poucas décadas antes, tinham desempenhado uma função social importante. Acusadas de propagarem a devassidão e a doença, de fomentarem motins e outras formas de perturbação da ordem pública, de desviarem jovens, de facilitarem o adultério e de arruinarem as fortunas familiares, as prostitutas passaram a constituir (da mesma forma que os vagabundos e as bruxas) uma das classes populacionais “criminosas”, destinada a ser eliminada tanto pelas autoridades civis como religiosas.

O filme revela a hipocrisia social que, mesmo sendo a responsável pela criação da prostituição, assim que esta passa a se encarar como algo vergonhoso para a sociedade, o espelho da própria vergonha social, criam-se mecanismos para o seu extermínio. A deteriorização e destruição da meretriz constituem prova suficiente para elucidar a incapacidade social de oportunizar lugar para todos, uma destruição que nada mais revela do que a vergonha e a culpa pela criação de algo desumano e que precisa ser exterminado, para que não restem marcas dos males que a própria sociedade criou, beneficiando a alguns, que se valem de outros para satisfazerem seus instintos.

CONCLUSÃO

Quando se propõe a decomposição analítica de um discurso como um filme, por meio da observação dos seus conotadores como gestos de memória e das estratégias discursivas que contribuem para a produção de efeitos de sentido, conclui-se que ele se torna um documento cujo processo de leitura pode ser projetado de inúmeras maneiras.

A cada pista encontrada e analisada nesse trajeto, levanta-se, respectivamente, uma série de questões cujas inferências podem ser realizadas a fim de se desentranhar uma significação. É como se se revelasse um complexo quebra-cabeça: cada peça encaixada indica uma outra lacuna a ser preenchida.

Com o trabalho *Moulin Rouge: uma representação carinhosa da prostituição*, procurou-se preencher algumas lacunas indiciadas pelo filme, a partir de um arcabouço teórico que conferiu suporte para as análises e que favoreceu a escolha de duas ferramentas específicas: a intertextualidade e o conhecimento de mundo, embora cada um desses conceitos tenha sido deslocado para um viés de observação que os pôs sob o ponto de vista discursivo e não textual ou psicológico. Com a ajuda desses dois conceitos, visou-se à confirmação da tese inicial de que o filme é constituído por vozes diferentes que indicam, concomitantemente, a presença de um discurso que constrói uma representação negativa da cortesã, mostrando-a como um ser imoral, e um contra-discurso que se opõe, apresentando uma representação pautada em uma perspectiva diferenciada e que critica a primeira. De qualquer forma, são duas formações discursivas que se chocam e constroem duas miradas sobre o mesmo aspecto observado, interpondo entre o mundo e o leitor duas formas distintas de elucidação.

Deve-se notar como o construto teórico auxilia na busca e compreensão de indícios que fazem parte do roteiro do filme. Julga-se que a eleição dos conceitos de intertextualidade e

conhecimento de mundo, a partir da sobreposição da mirada discursiva sobre eles, foram relevantes para explorar esse material discursivo, já que as conclusões apresentadas neste trabalho convergem para o mesmo ponto: a comprovação da hipótese de leitura apresentada inicialmente, ou seja, que o filme se constrói a partir de uma relação polêmica, contrapondo duas visões de mundo sobre um mesmo tema.

Sabe-se, entretanto, que outros conceitos poderiam ser utilizados como suporte para a análise, assim como os que foram escolhidos poderiam ser abordados a partir de um viés diferenciado, isso porque os horizontes teóricos são distintos e a leitura é multifacetada e diferentemente conduzida dependendo do leitor que a realiza.

Os resultados obtidos permitem concluir que *Moulin Rouge: amor em vermelho* se apresenta como resultado de um hibridismo textual ou de um mosaico de citações, porque retoma uma série de textos bíblicos, músicas e diferentes gêneros discursivos para dar suporte as duas representações veiculadas pelo filme. Esse hibridismo poderia ser ainda relacionado com a Literatura Estrangeira, por meio da contraposição com a imagem de prostitutas ficcionais, como Manon Lescaut, Moll Flanders e Margarida Gualtier, ou com a Literatura Brasileira, como se verificou em alguns trechos da pesquisa. Buscou-se, entretanto, um enfoque menos literário e que, ao mesmo tempo, não deixasse de elucidar a representação construída em relação à prostituição no filme que se escolheu como objeto de análise.

Quanto ao conhecimento de mundo, verifica-se que esse, por ser intrínseco ao discurso e possibilitar uma base de análise tão relevante quanto a intertextualidade, se for um pouco mais acuradamente levado à prática, possibilita uma série de entradas para implementações no processo de leitura.

Como este trabalho procura ter um cunho científico, que, por conseqüência, ilumina aspectos da realidade ou do objeto de leitura, e não tudo aquilo que ele permita que seja dito

sobre si, procurou-se priorizar a análise dos elementos que permitiam elucidar a hipótese de trabalho assumida de que o discurso do filme analisado possui uma particularidade: confrontar duas representações sociais da prostituição, assumindo uma delas, a qual tende para a simpatia com esse segmento social. Constata-se que a leitura feita não é, nem de longe, cabal e definitiva e, portanto, ela se pretende apenas como uma abertura de caminhos, tanto para um aprofundamento na análise do presente filme, quanto para o estudo de outras obras cinematográficas mediante o suporte teórico aqui utilizado.

Estudar *Moulin Rouge*: amor em vermelho é ter a oportunidade de perceber a revelação do poder coercitivo que a sociedade possui sobre os indivíduos que a compõem, o que, no caso, evidencia-se por meio da representação da prostituição. É ter a oportunidade de, concretamente, entender que certos aspectos sociais, como a concepção social que se tem da prostituição, perduram historicamente e se revelam na contemporaneidade semelhantemente ao que ocorria há séculos atrás, parecendo que não se evoluiu tanto quanto, às vezes, gostarse-ia de acreditar. É ainda poder saborear uma perspectiva diferenciada sobre a prostituição, uma visada que simpatiza e, porque não dizer, apresenta um afeto sobre o fenômeno, construindo uma imagem carinhosa da prostituta e do grupo que a rodeia.

Poder-se-ia dizer que o filme, diferentemente de outras obras conhecidas sobre prostitutas, logra construir e revelar um outro matiz na palheta de cores do arco-íris, fazendo pensar e perceber outras possibilidades de leitura em relação à prostituição, nesse caso, caracterizada como ocasionada por uma forma de coerção social, que não dá oportunidades para todos, contribuindo para que uma problemática se desenvolva e, depois, por incompetência de resolvê-la, apresentando um caminho único de “solução”: a morte, seja ela social ou física.

REFERÊNCIAS

A Bíblia Sagrada. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Discurso na vida e discurso na arte*. Tradução Cristóvão Tezza. New York: Academic Press, 1976.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 6. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

_____. *Que é escrita? / Escritas políticas / A escrita do romance / Existe uma escrita poética?* In: *O grau zero da escrita*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BERGER, Peter. *Perspectivas sociológicas: uma visão humanística*. Tradução Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1989.

BOURDIEU, Pierre. Anamnese das constantes ocultas. In: *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BURKE, Peter. História social da linguagem. Tradução Álvaro Luiz Hattner. In: *A arte da conversação*. Tradução Estela dos Santos Abreu. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

CATTELAN, João Carlos. Mulher de amigo meu. *Diálogos Pedagógicos*, Cascavel, v. 1, n. 2 e 3, p. 81-98, 2003.

_____. O carnaval, o caos e a cultura. *Educere*, Toledo, v. III, n. 1, p. 11-27, 2003.

_____. O texto como agenciamento autoral de vozes: a redação no vestibular. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 19, n. 2, p. 41-56, 2003.

_____. Segundo eles. *Alfa*, São Paulo, v. 47, n. 1, p. 81-98, 2003.

_____. As sereias e os satãs. *Faz Ciência*, Francisco Beltrão, v. 6, n. 1, p. 29-52, 2004.

_____. Mas, e a cultura? *Varia Scientia*, Cascavel, v. 3, n. 5, p. 57-70, 2004.

CERTEAU, Michel de. As revoluções do crível. In: *A cultura no plural*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1995.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

_____. Comunidade de leitores. In: *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa – séculos XIV e XVIII*. Tradução Mary Del Priori. 2. ed. Brasília: Editora da UNB, 1999.

CHAUÍ, Marilena. Cultura popular e autoritarismo. In: *Conformismo e resistência*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 10 ed. Tradução Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DARNTON, Robert. Toda notícia que couber a gente publica. In: *O beijo de Lamourette*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DONDIS, Doni A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987.

_____. Argumentação e “topoi” argumentativos. In: GUIMARÃES, Eduardo (Org.). *História e sentido na linguagem*. Campinas, SP: Pontes, 1989.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo. Editora Nacional, 1978.

_____. As formas elementares da vida religiosa. In: GIANOTTI, José A. *Durkheim*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 220 (Coleção Os Pensadores).

_____. *Da divisão do trabalho social*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Tradução Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *As formas do conteúdo*. Tradução Pérola de Carvalho. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. Soberania e disciplina. In: *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. 14. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. *Vigiar e punir*. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999.

FREUD, Sigmund. Os motivos dos chistes: chistes como processo social. In: *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Tradução Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Tradução Maria Betânia Amoroso. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais*. Tradução Federico Carotti. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GRIECO, Sara F. Matthews. O corpo, aparência e sexualidade. Tradução Alda Maria Durães. In: DUBY, Georges; PERROT, Mechelle (Orgs.) *História das mulheres: do Renascimento à Idade Moderna*. v. 3. São Paulo: Edibradil; Porto: Afrontamento, 1991.

HUFTON, Olwen. Mulheres, trabalho e família. Tradução João Barrote In: DUBY, Georges; PERROT, Mechelle (Orgs.) *História das mulheres: do Renascimento à Idade Moderna*. São Paulo: Edibradil; Porto: Afrontamento, 1991.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique – Revista de teoria e análise literárias*. Tradução Clara Crabbé Rocha. n. 27. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1979.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2000.

_____; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Texto e coerência*. 4.ed. São Paulo: Cortez, 1995.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: *História e memória*. Tradução Irene Ferreira; Bernardo Leitão; Suzana Ferreira Borges. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

LEITE, Dante Moreira. O duplo humano e o duplo social. In: ALENCAR, José de. *Senhora* (edição crítica de José Carlos Garbuglio). Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1989.

_____. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.

MARCO, Valéria de. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MATTA, Roberto da. *A casa & a rua*. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MOREAU, Pierina Lidia. *La poesía del tango: fueron años de cercos y glicinas...* Córdoba, Argentina: Comunicarte Editorial, 2003.

NAHOUM-GRAPPE, Verónica. A mulher bela. Tradução Maria Carvalho Torres. In: DUBY, Georges; PERROT, Mechelle (Orgs.) *História das mulheres: do Renascimento à Idade Moderna*. São Paulo: Edibradil; Porto: Afrontamento, 1991.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução Bethânia S. Mariani et al. 2.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: *Poétique – Revista de teoria e análise literárias*. Tradução Clara Crabbé Rocha. n. 27. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1979.

POSSENTI, Sirio. Apresentando a análise do discurso. *Glotta*. São José do Rio de Preto, v.12, p. 45-49, 1990.

_____. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. Sobre as noções de efeito de sentido. *Cadernos da FFC*. Marília, n. 2, v.6, p. 1-11, 1997.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SCHMIDT, Siegfried. *Linguística e Teoria de Texto*. São Paulo: Pioneira, 1978.

SONNET, Martine. Uma filha para educar. Tradução Maria Carvalho Torres. In: DUBY, Georges; PERROT, Mechelle (Orgs.) *História das mulheres: do Renascimento à Idade Moderna*. Vol. 3. São Paulo: Edibradil; Porto: Afrontamento, 1991.

TOPIA, André. Contrapontos joycianos. In: *Poétique – Revista de teoria e análise literárias*. Tradução Clara Crabbé Rocha. n. 27. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1979.

VAN DIJK, Teun A. *Cognição, Discurso e Interação*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

VAN KESSEL, Elisja Schulte. Virgens e mães entre o céu e a terra – As cristãs no início da Idade Moderna. (Trad. Maria Clarinda Moreira). In: DUBY, Georges; PERROT, Mechelle (Orgs.) *História das mulheres: do Renascimento à Idade Moderna*. São Paulo: Edibradil; Porto: Afrontamento, 1991.

VIGNER, Gerard. Intertextualidade, norma e legibilidade. In: GALVEZ, et al. *O texto: leitura e escrita*. Campinas, SP: Pontes, 1988.

WEBER, Max. Os tipos de dominação. In: Weber, Max. *Economia e sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva [1922]* (volume 1). Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1991.