UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

JÉSSICA FIORINI ROMERO

IMAGENS-EVA EM MOVÊNCIAS CALEIDO(*E*)SCÓPICAS NA SÉRIE *FILHAS DE EVA* (2021)

MARINGÁ
2024

JÉSSICA FIORINI ROMERO

IMAGENS-EVA EM MOVÊNCIAS CALEIDO(*E*)SCÓPICAS NA SÉRIE *FILHAS DE EVA* (2021)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Linguísticos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Marcelle Lara

MARINGÁ
2024

JÉSSICA FIORINI ROMERO

IMAGENS-EVA EM MOVÊNCIAS CALEIDO(*E*)SCÓPICAS NA SÉRIE *FILHAS DE EVA* (2021)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Linguísticos**.

Aprovada em Maringá, **18 de julho de 2024.**

BANCA EXAMINADORA

gov.br Documento assinado digitalmente
RENATA MARCELLE LARA
Data: 18/07/2024 22:54:30-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.ª Dr.ª Renata Marcelle Lara
Presidente da Banca (UEM/PLE)

gov.br Documento assinado digitalmente
ROSELENE DE FATIMA COITO
Data: 19/07/2024 14:54:15-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.ª Dr.ª Roselene de Fatima Coito
Membro Titular (UEM/PLE)

gov.br Documento assinado digitalmente
RENATA ADRIANA DE SOUZA
Data: 19/07/2024 07:08:25-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.ª Dr.ª Renata Adriana de Souza
Membro Titular Externo (UNICENTRO - Guarapuava/PR)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

R763

Romero, Jéssica Fiorini

Imagens-Eva em movências caleido(e)scópicas na série Filhas de Eva (2021) / Jéssica Fiorini Romero. -- Maringá, PR, 2024.

132 f. : il. color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Marcelle Lara.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. Análise do Discurso. 2. Psicanálise e arte. 3. Artístico. 4. Eva - Personagem biblica - Imaginário. I. Lara, Renata Marcelle, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 401.41

Jane Lessa Monção - CRB 9/1173

Àqueles que, comigo, traçaram esse trajeto.
Enlaçados por sangue ou pelo social, amparam-me com carinho e afeto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Renata Marcelle Lara, por traçar (e se emaranhar n)este caminho junto a mim. Sou grata à toda sua orientação, acolhimento e dedicação que teve comigo nos momentos preciosos de pesquisa, debates e devaneios.

Ao meu querido companheiro e amigo, Rodolfo Lemes, pelas vivências e intimidades, trocas e afetos, e, acima de tudo, por me incentivar tanto! Viajaremos juntos pelo mundo com nossos percursos e nossas histórias.

Aos meus pais, Gilmar Morales Romero e Flávia Fiorini Romero, e à minha irmã, Rafaela Fiorini Romero, que construíram alicerces fundamentais para eu poder alcançar o que conquistei no presente. Ao meu pai, pela sua engenhosidade, pela sensibilidade artística de minha mãe e pela singularidade de minha irmã. Obrigada por me afetarem com tanto amor, carinho, cuidado e conforto!

À minha amiga, Gabrielly Camargo, que, sem dúvidas, tornou minha jornada acadêmica mais leve. Obrigada por todos os momentos em que esteve ao meu lado, construindo e fortalecendo essa nossa amizade em meio a cotidianos tão desordenados e caóticos.

Aos integrantes do Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte – GPDISCMÍDIA, por me proporcionarem encontros acadêmicos com tanta riqueza e conhecimento. Obrigada aos colegas Gustavo Haiden de Lacerda, Thiago Henrique Ramari, Bruno Arnold Pesch, Karla Roberta Neumann, Rubia Passeri Morais, Daniele Marcelo Bandeira, Mariana Bispo Barca, Daniel Macedo Lanes e Matheus Yukio Takahassi. Com vocês, o grupo tornou-se um espaço de aconchego.

Àqueles que cruzaram meus percursos pela Universidade Estadual de Maringá, colegas do mestrado, pelos laços tramados entre conversas e cafés, bem como às professoras e aos professores do Curso de Artes Visuais que, durante a graduação, me conduziram, com tanta sensibilidade, à pesquisa. Nesse trajeto, agradeço, especialmente, às professoras e aos professores do Curso de Pós-Graduação em Letras, Profa. Dra. Luciana Cristina Ferreira Di Raimo, Prof. Dr. Pedro Luis Navarro, Prof. Dr. Edson Carlos Romualdo, Profa. Dra. Érica Fernandes Alves, Prof. Weslei Roberto Cândido e minha orientadora, Profa. Dra. Renata Marcelle Lara, por me apresentarem o mestrado e me proporcionarem discussões tão ricas durante as disciplinas.

Ao professor Dr. João Paulo Baliscei, pela sensibilidade e cuidado com minha pesquisa desde a graduação em Artes Visuais, por meio de nossas discussões no grupo de pesquisa em Arte, Educação e Imagens - ARTEI, até os dias de hoje.

Aos meus amigos da Cia IG, por me proporcionarem, através da dança, um espaço do *artístico* em sua potência de perturbação e que me leva à inquietude do corpo.

À Lígia, por me ouvir com tanto carinho e cuidado.

Às professoras Dra. Renata Adriana de Souza, Dra. Roselene de Fatima Coito e Dra. Luciana Cristina Ferreira Dias Di Raimo, pelo olhar sensível nas observações e zelo durante a leitura das minhas escritas, ainda na qualificação. Agradeço a vocês e à Profa. Dra. Dantielli Assumpção Garcia, por terem aceitado o convite de compor minha banca de defesa da dissertação e me conduzirem a trajetos inquietantes e fascinantes na pesquisa.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, pela bolsa de estudos que me foi concedida, permitindo-me dedicação exclusiva à pesquisa.

Todos nós formamos sempre uma imagem exagerada do nosso corpo, seja por excesso, seja por falta, ou ainda por uma ideia falsa das sensações internas [...]. Isso mostra quanto a imagem que fazemos de nosso corpo é sempre uma imagem falsa, uma miragem conveniente.

Juan David Nasio (2009, p. 59).

RESUMO

Em percursos entrelaçados pela teoria e método discursivos pecheutianos, a psicanálise lacaniana e a Arte, esta pesquisa focaliza, como objeto de investigação, o funcionamento de *imagens-Eva* na análise da materialidade discursiva *Filhas de Eva* (2021). Imagens-Eva, como objeto discursivo, trata-se de uma construção conceitual configurada, nesta pesquisa, pelo jogo entre os campos do imaginário e real, enodados ao simbólico. *Entre*-laçando a presença de um imaginário de Eva (personagem da Bíblia hebraica) e a ausência de uma personagem nomeada Eva na série, a trama con(fron)ta um conjunto de vivências entre mulheres que, emaranhadas por laços de sangue e laços do/no social, perturbam a ordem e, também, dela escapam. Conduzida pelo dispositivo teórico-analítico do *artístico como rasgadura da imagem* (Lara, 2023a), a pesquisa tem como objetivo central analisar o funcionamento dos sentidos de Eva na movência caleido(*e*)scópica do olhar sobre as imagens-Eva. O percurso de análise se fragmenta em objetivos específicos que se voltam a: tensionar, nos atravessamentos entre historicidade e religião, os sentidos de culpa, medo, desejo e pecado mobilizados pelo funcionamento da memória discursiva em Eva e nas personagens da série; compreender, na trama do imaginário, simbólico e real, em *Filhas de Eva*, os processos de identificação e abjeção diante do *eu*; construir, no batimento teórico-analítico, a noção de imagens-Eva como objeto discursivo de pesquisa no entrelaçamento entre a Análise de Discurso, psicanálise e Arte; observar analiticamente as movências caleido(*e*)scópicas do olhar das imagens-Eva em percursos discursivos na série. Movido pela inquietação de como as imagens-Eva se configuram e funcionam na série ao serem perturbadas em movências caleido(*e*)scópicas do olhar, o *corpus* se delineia em um conjunto de *fragmentos cênicos* em torno das personagens protagonistas Stella, Cléo e Lívia. Tal processo percorrido aponta para a construção, de-formação/transformação de sentidos possíveis mobilizados pela retomada da figura Eva e afetados pelas movências caleido(*e*)scópicas do olhar.

Palavras-chave: Discurso. Artístico. Imaginário. Olhar. Eva.

ABSTRACT

In journeys intertwined by Pecheutian discourse theory and method, Lacanian psychoanalysis, and Art, this research focuses on the functioning of *images-Eve* in the analysis of the discursive materiality of *Filhas de Eva* (2021). Images-Eve, as a discursive object, are a conceptual construction shaped in this research by the interplay between the fields of the imaginary and the real, intertwined with the symbolic. Weaving together the presence of an imaginary Eve (a character from the Hebrew Bible) and the absence of a character named Eve in the series, the plot confronts (and simultaneously faces) a set of experiences among women who, entangled by bonds of blood and social ties, disturb and also escape the order. Guided by the theoretical-analytical device of the *artistic as a rend of the image* (Lara, 2023a), the central objective of the research is to analyze the functioning of Eve's meanings in the kaleido(*e*)scopic movement of the gaze on the images-Eve. The analysis pathway fragments into specific objectives focused on: tensioning, in the intersections between historicity and religion, the senses of guilt, fear, desire, and sin mobilized by the functioning of discursive memory in Eve and the characters of the series; understanding, in the plot of the imaginary, symbolic, and real in *Filhas de Eva*, the processes of identification and abjection before the self; constructing, in the theoretical-analytical interplay, the notion of images-Eve as a discursive object of research in the intertwining between Discourse Analysis, psychoanalysis and Art; analytically observing the kaleido(*e*)scopic movements of the gaze on the images-Eve in discursive paths in the series. Driven by the unease of how the images-Eve are configured and function in the series as they are disturbed in the kaleido(*e*)scopic movements of the gaze, the corpus delineates a set of *scenic fragments* around the main characters Stella, Cléo and Lívia. This process points to the construction, de-formation/transformation of possible meanings mobilized by the resumption of the figure of Eve and affected by the kaleido(*e*)scopic movements of the gaze.

Keywords: Discourse. Artistic. Imaginary. Gaze. Eve.

LISTA DE FRAGMENTOS CÊNICOS

Fragmentos cênicos **I – Laços sociais**.....37

Fragmentos cênicos **II – Manifestação feminista**.....41

Fragmentos cênicos **III – Apresentação das personagens**.....43

Fragmentos cênicos **IV – Cléo observando sua imagem diante do espelho**.....51

Fragmentos cênicos **V – Stella olhando para sua imagem no espelho e sua imagem projetada no telão**.....78

Fragmentos cênicos **VI – Stella caminhando em direção a Ademar**.....82

Fragmentos cênicos **VII – Espectro-corpo-mulher**.....87

Fragmentos cênicos **VIII – Stella saltando de um trampolim**.....88

Fragmentos cênicos **IX – Corpos-sujeito-mulheres na cidade**.....90

Fragmentos cênicos **X – Destruição do suposto carro de Kleber**.....113

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração I – Nó borromeano entre os registros RSI..... 67

Ilustração II – Experimento do buquê invertido.....68

Ilustração III – Esquema de dois espelhos.....70

Ilustração IV – Interior do caleidoscópio..... 102

SUMÁRIO

1 ENTRE O DESEJO, O PECADO E A CULPA..... 15

2 DE EVA ÀQUELAS QUE PERTURBAM A ORDEM..... 23

2.1 Movendo a teoria: sujeito e ideologia.....23

2.2 Emaranhados laços de sangue e laços do/no social..... 34

2.3 *Filhas de Eva*.....42

2.4 Eva, "mãe de todos os que vivem".....57

3 TESSITURAS DE IMAGENS-EVA.....66

3.1 "A imagem reina, mas não governa".....66

3.2 *Manchadas* pela culpa.....76

3.3 Imaginário(*s*) de/em Eva..... 88

4 MOVÊNCIAS CALEIDO(*E*)SCÓPICAS DO OLHAR.....101

4.1 Gestos analíticos nos rastros da memória… caleidoscópica..... 102

4.2 Manchas que *manc*(*h*)*am*.....106

4.3 Movências de um *corpo-caleido*(e)*scópico*..... 111

5 FRAGMENTOS E(M) ESTILHAÇOS.....121

REFERÊNCIAS.....124

1 ENTRE O DESEJO, O PECADO E A CULPA

As pesquisas que tracei no desenrolar de minha Graduação em Artes Visuais[1], especialmente durante o Trabalho de Conclusão de Curso, me instigaram à investigação de materialidades visuais feitas por mulheres e, também, as que falavam *sobre*/*de* mulheres. Senti-me tocada e afetada pelas pesquisas que contavam a história delas, minhas e de pessoas próximas a mim. Vivenciamos uma realidade na emergência de exigências múltiplas – sejam elas de movimentos acerca dos direitos das mulheres, liberdade de gênero e sexualidade, movimentos político-sociais, movimentos do meio ambiente, enfim, que mobilizam tantas outras demandas. Nessa realidade coexistem, também, materializadas pelos sujeitos, normatizações, regulações e limitações de um mundo *semanticamente normal* (Pêcheux, 2015a); mundo que impõe classificações rígidas e restritas para, por exemplo, o que cabe ao/no feminino e ao/no masculino, de modo que *nada escape* (Pêcheux, 2015a), como se fosse possível. Após concluída minha graduação, em 2021, ainda me mantive inquieta com a tópica sobre as mulheres, pois no percurso da história, ao falar de mulheres, falamos de um corpo desejado, "[...] um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade" (Perrot, 2007, p. 76). Corpo que *não lhes pertence*, como denuncia Perrot (2005).

Até então, sem nenhum contato anterior com a perspectiva discursivo-materialista de Michel Pêcheux (1938-1983), em 2022 ingressei no Mestrado em Letras, com interesse em conhecer a teoria-método da Análise de Discurso (AD). Encantei-me com a abrangência das temáticas investigadas pela professora Dra. Renata Marcelle Lara, minha orientadora, tendo em vista que, por desconhecimento, eu pensava não ser possível à Linguística abarcar, em suas pesquisas, as materialidades visuais. Foi assim que, de trajetos que percorri, na graduação, em torno dos Estudos da Cultura Visual, na investigação sobre gêneros, sexualidades, imagens, arte e educação, aproximei-me, na pós-graduação, dos estudos discursivos de imagem.

Com meu ingresso no curso de pós-graduação, me interessei em analisar *Filhas de Eva* (2021). A série nacional me afetou, inicialmente, pela brincadeira de um nome que o título evoca. Os primeiros minutos da série despertam a curiosidade em relação à presença de uma

[1] As menções em primeira pessoa do singular registram experiências pessoais de pesquisa na graduação, entre os anos 2017 e 2021, no Curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá, em contraste com a escrita em primeira pessoa do plural que predomina nesta dissertação de mestrado.

personagem chamada Eva, mas em nenhum episódio há uma personagem específica assim nomeada. *Filhas de Eva* retoma o nome de uma personagem das escrituras bíblicas, o que pode ser reconhecido mesmo por aqueles que não têm afinidade com a religião cristã, já que figura no imaginário social como uma personagem edênica, nomeada mãe de todos os que vivem, sendo culpabilizada pela sociedade por seu desejo/ânsia pelo conhecimento proibido e pela condição de significante de transgressão pecaminosa na quebra da semelhança com Deus.

Filhas de Eva é uma produção brasileira lançada em 2021, com um enredo que se passa na cidade do Rio de Janeiro-RJ. No decorrer de doze episódios, a série tece uma trama de eventos que enlaçam as personagens em vivências cotidianas que as afetam e as incomodam. Trata-se, em particular, de mulheres que *perturbam a ordem*. Divulgada num momento político conflituoso e instável no Brasil, a trama caminha entre normativas de um sistema patriarcal e religioso em uma sociedade contemporânea que demanda mudanças culturais, sociais e políticas.

Um ano anterior ao lançamento da série, teve início no país os primeiros casos da pandemia COVID-19, que já vinha afetando grande parte da população mundial. Sob regência do ex-presidente Jair Bolsonaro, a população se deparou com uma marcada divisão partidária, a crescente disseminação de *fake news* e uma série de descasos políticos em torno de demandas básicas ao povo brasileiro, tais como saúde e educação. Nesse período, foi possível observar sucessivas tentativas "bolsonaristas" de demonstrar e afirmar seu extremo patriotismo, a alta devoção a Deus e a compreensão da "família de bem", a partir da apropriação do lema "Deus, Pátria e Família"[2].

Na série, as personagens vivenciam um espaço sócio-histórico-cultural também marcado pelas estruturas patriarcais e religiosas. Têm destaque e protagonismo Stella, Lívia e Cléo, interpretadas, respectivamente, pelas atrizes Renata Sorrah (1947-), Giovanna Antonelli (1976-) e Vanessa Giácomo (1983-). **Stella** queria poder seguir profissionalmente sua carreira de mergulhadora, mas quando se casa com Ademar, abandona seus *hobbies* e profissão em prol do marido, advogado envolvido em esquemas financeiros internacionais, incluindo lavagem de dinheiro. Em sua festa comemorativa às Bodas de Ouro (50 anos de casamento), a personagem não se reconhece mais nessa imagem que, até então, cumpria com seu papel de

[2] Esse *slogan* político irrompe em meio a um movimento fascista no Brasil comandado por Plínio Salgado: a Ação Integralista Brasileira. Esse mote recupera sentidos mobilizados pelo nazifascismo europeu e é adotado por Jair Bolsonaro e seus seguidores em falas e anúncios proferidos em *lives* de redes sociais (Almeida, 2022).

mãe e esposa "bela, recatada e do lar"[3]. Tal *i*-reconhecimento[4] a impulsiona a pedir o divórcio em público, diante dos convidados. **Lívia**, psicóloga, filha de Stella, é casada com Kleber, e ambos são pais de Dora. A personagem constrói alicerces para forjar a imagem de uma família perfeita, o que, na trama, é desestruturada, aos poucos, por uma sequência de desentendimentos, discussões e traições. Lívia tem seu trabalho e sucesso invejado pelo marido, que, inclusive, plagia seus textos e angaria todo o mérito e fama. Já sua filha, Dora, feminista e ativista pelos direitos das mulheres, não se entende com a mãe por esta aceitar se submeter a um sistema patriarcal e sexista que oprime as mulheres. **Cléo**, abreviação de Cleópatra, está desempregada e volta a morar com a mãe, Dona Zezé, por falta de dinheiro. Além de ter que lidar com os primeiros sintomas de Alzheimer da mãe, também precisou forjar narrativas "aceitáveis" em relação à ausência do irmão enquanto esteve preso, já que Zezé desconhecia tal situação. No decorrer da narrativa, a amizade entre Cléo e Lívia vai se fortalecendo. Sem o conhecimento de ambas, Cléo também se torna amante do marido da nova amiga. Lívia, a todo momento, pede auxílio à Cléo para ajudá-la em seus problemas familiares. Tal como a personagem lembra, Cléo é "especialista em 'tirar' as pessoas no fundo do poço" (23' 44'', episódio 2). Afirmação que, logo depois, é refutada por Cléo, já que, na sua visão, ela não "tira" as pessoas de lá, ela "guia"/auxilia essas pessoas quando passam por momentos ruins.

O trajeto investigativo de *Filhas de Eva* se fundamenta pela Análise de Discurso francesa, fundada por Pêcheux nos anos 60 do século XX, e suas repercussões no Brasil, entremeada aos estudos psicanalítico-lacanianos e aos estudos didi-hubermanianos nos territórios da arte. Sobre a AD pecheutiana, Orlandi (2012) aponta que ela se singulariza como disciplina de entremeio. "E é justamente o estar *entre*, nem aqui e nem ali, e lá e aqui ao mesmo tempo", como aponta Lara (2023a, p. 98), que possibilita a nós, analistas de discurso, "manter *ardente* [...] a tensão, a inquietude, o estranhamento. É esse *entre* constitutivo da AD que continuamente convoca para si a revisão, a indagação, a incerteza, o não-saber". Assim, a

[3] Este foi o modo como a Revista Veja, em 2016, se referiu à Marcela Temer (então casada com Michel Temer) e, desde lá, o comentário ganhou notoriedade em *memes*, artigos e denúncias feministas. Isso causou controvérsias por enfatizar qual imagem se espera de uma mulher: bela, comportada, que não causa escândalos e prioriza sua vida em família. A matéria tem como título: *Marcela Temer: bela, recatada e "do lar": a quase primeira-dama, 43 anos mais jovem que o marido, aparece pouco, gosta de vestidos na altura dos joelhos e sonha em ter mais um filho com o vice*. Disponível em: https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar. Acesso em: 30 maio 2024.

[4] Trata-se de um jogo de palavras trabalhado por nós, na seção 2, ao analisarmos um fragmento de uma cena de Cléo, que nos demanda uma sustentação conceitual. Tal jogo mobiliza as textualizações de Pêcheux e Althusser em torno do processo de interpelação-identificação no qual operam mecanismos de reconhecimento do *eu* e desconhecimento do funcionamento ideológico que produz tal reconhecimento. A inserção do "i" no termo "reconhecimento" marca, conceitualmente, o processo de não se reconhecer em sua própria imagem do corpo.

autora especifica o "*entre*" como potência ao "*im*-possível", ao "*im*-provável" e à "*in*-quietude" (Lara, 2023a), e isso faz com que haja a possibilidade, aos analistas de discurso, de abertura para tecermos nossas inquietações nos entremeios do discurso, psicanálise e Arte.

O percurso da AD pecheutiana é, então, conforme Orlandi (2012), movido pela incompletude, inerente à linguagem. Incompletude que se faz "[...] lugar do possível, do irrealizado, do vir a ser, do sentido outro" (Orlandi, 2012, p. 88). Isso, segundo a autora, aponta para um sentido que não se fecha e para um sujeito *itinerante*/*errante*. Assim, na prática teórico-metodológica discursiva, como sinaliza Petri (2013), opera um *movimento pendular* – batimento do *ir* e *vir* entre a teoria e a análise cujo "[...] pêndulo agita os processos de produção de sentidos sobre o *corpus*, movimentando a contemplação que estagnaria o analista e, consequentemente, o movimento de análise" (Petri, 2013, p. 42). E é nessa prática que o analista de discurso, conforme Lara (2023a, p. 99), "[...] dá a ver o funcionamento da contradição, da incompletude, da falta e da resistência da/na língua e a resistência do/no sujeito".

Imersas no percurso analítico como prática discursiva, ao assistir à série, fomos confrontadas por *espelhos*, presentes na trama como objetos cênicos compositivos do cenário discursivo, que foram nos apontando para uma regularidade do/no discurso. Partimos, assim, de *fragmentos cênicos* que correspondiam visualmente à ideia de um espelho – superfície plana e lisa capaz de refletir a luz, objetos e pessoas –, cujo funcionamento discursivo movimentava sentidos outros possíveis no jogo provocado pela perturbação do especular. As possibilidades com o registro do imaginário, significado em termos lacanianos como especular, nos permitiram a observação da movência intrínseca aos *fragmentos cênicos* que nos levaram à configuração do *corpus*. Foi por meio dos jogos entre os espelhos que adentramos na materialidade da série e movimentamos nosso olhar analista para sua potência na compreensão do *eu*[5].

Respaldadas na conceituação de *fragmentos cênico-artísticos* em Lara (2023a) – ao dar movência à noção de *recorte*[6] de Orlandi (1984) –, nomeamos de "fragmentos cênicos" os conjuntos de cenas selecionadas da série que nos levaram à configuração do *corpus* analisado. Tais fragmentos cênicos se distinguem do que intitulamos, nas subseções 3.1 e 4.1, como

[5] O *eu*, por nós grifado em itálico, especifica o termo em sua dimensão conceitual psicanalítica.

[6] A noção de recorte, tecida por Orlandi (1984), se refere a uma unidade discursiva que se afasta da linearidade da segmentação. Tal recorte é compreendido por ela como "um *fragmento* da situação discursiva" (Orlandi, 1984, p. 14, grifo nosso).

“Ilustração I”, “Ilustração II”, “Ilustração III” e “Ilustração IV”, já que estas não fazem parte dos fragmentos presentes na série, mas de outros materiais visuais.

Lara (2023a) mobiliza os *fragmentos cênico-artísticos* pelo dispositivo teórico-analítico do *artístico como rasgadura da imagem*, na análise de materialidades visuais. Como analista de discurso, em *errâncias* pelo pensamento de Didi-Huberman e Lacan, a autora compreende a noção de *rasgadura da imagem* na potência do *fissurar*, *abrir* e *rasgar* a imagem, conduzindo-nos à sua *de-superficialização* no processo discursivo. Segundo ela, “o *fragmento cênico-artístico* jamais é dado”, pois “trata-se de uma construção discursiva” (Lara, 2023a, p. 91). Baseada nessa construção, não se limitando apenas a materialidades consideradas “artísticas”, a autora investiga o *artístico* como “[...] materialização do jogo do poético com o político” (Lara, 2023a, p. 92), tendo sua potência discursiva em perturbar, incomodar e transgredir. Sua conceituação abarca os fragmentos cênico-artísticos como parte constitutiva das materialidades visuais. Dessa forma, compreendemos que o *artístico* funciona, em *Filhas de Eva*, como potência para se pensar a perturbação e a transgressão no funcionamento das *imagens-Eva* frente à investigação dos *fragmentos cênicos* postos, por nós, em confronto.

Do lugar de analistas de discurso, inquietadas pela psicanálise em enlace com a Arte, o olhar que retorna desse jogo compositivo de espelhos nos dá alicerces à construção conceitual da formulação discursiva imagens-Eva. Como objeto discursivo de nossa pesquisa, imagens-Eva configura-se e funciona no jogo entre o imaginário e o real, enodados ao simbólico, ao emergir e ganhar espessura nos atravessamentos da historicidade, religião e ideologia, de uma personagem das escrituras cristãs: Eva. O jogo conceitual imagens-Eva aponta para múltiplas imagens fragmentárias e moventes forjadas num imaginário sobre Eva, entrelaçado a dizeres sócio-históricos e ideológicos, dominantes ou não. O significante imagem ganha, portanto, destaque nesta pesquisa, especialmente no campo do imaginário, pelo encontro, na Arte, do discurso com a psicanálise. Como afirma Didi-Huberman (2012, p. 210), as imagens “[...] tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações”.

Frente à potência analítica provocada por *Filhas de Eva*, iniciamos nosso percurso investigativo provocadas pela seguinte pergunta discursiva: Como as *imagens-Eva* se configuram e funcionam na série ao serem perturbadas em movências caleido(*e*)scópicas do olhar? Tal formulação, “movências caleido(*e*)scópicas do olhar”, emerge no trabalho de desconfiguração e (re)configuração da memória discursiva, mobilizada por Didi-Huberman

em suas escritas *diante do tempo* e *da imagem*, por uma *semelhança informe*. Ela aponta para uma memória em que suas formas são estruturadas e desestruturadas num movimento caleidoscópico que brinca com os sentidos, fazendo-os moventes e errantes. É caleido(*e*)scópico pois, afetado pelo olhar, transita entre o especular e o escópico.

Ao configurar o nosso objeto discursivo de investigação, na materialidade discursiva *Filhas de Eva*, objetivamos analisar o funcionamento dos sentidos de Eva na movência caleido(*e*)scópica do olhar sobre as imagens-Eva. Desse modo, em cada seção teórico-analítica, pontuamos, respectivamente, nossas discussões em torno das personagens Stella, Cléo e Lívia e investigamos, nesses emaranhados laços de sangue e laços do/no social, o funcionamento de imagens-Eva. O objetivo geral desta pesquisa, em fragmentos intrincados, leva, assim, a: tensionar, nos atravessamentos entre historicidade e religião, os sentidos de culpa, medo, desejo e pecado mobilizados pelo funcionamento da memória discursiva em Eva e nas personagens da série; compreender, na trama do imaginário, simbólico e real, em *Filhas de Eva*, os processos de identificação e abjeção diante do *eu*; construir, no batimento teórico-analítico, a noção de imagens-Eva como objeto discursivo de pesquisa no entrelaçamento entre Análise de Discurso, psicanálise e Arte; observar analiticamente as movências caleido(*e*)scópicas do olhar das imagens-Eva em percursos discursivos na série.

Dividida em três seções teórico-analíticas, a dissertação tem seu início ***De Eva àquelas que perturbam a ordem*.** Nesta seção, conceituamos as noções de sujeito e ideologia imbricados aos atravessamentos da historicidade e religião. Em torno das escritas de Orlandi (2012) sobre sociedade e organização urbana, discutimos como se dão os laços de sangue e laços do/no social na série, trazendo à discussão a noção de social e resistência. Apresentamos – já como delimitação inicial de entradas no material de análise para configuração do *corpus* – as personagens da série, Stella, Cléo e Lívia, seus conflitos e histórias. Damos sequência a um movimento analítico acerca dos pré-construídos, que parte do título da série até seu enfoque na personagem Cléo. Por último, remontamos ao imaginário em torno de Eva a partir das divergências e aproximações entre os mitos de criação do mundo e da humanidade, os sentidos levantados pelas escrituras e como a história oficial(izada) se coloca neste processo de interpretação/significação.

A segunda seção, ***Tessituras de Imagens-Eva***, dá base e sustentação teórica à formulação conceitual imagens-Eva. Neste percurso, esboçamos como esse termo conceitual se emaranha no entrelaçamento entre os registros imaginário, real e simbólico. Pontuamos,

aqui, como se materializam os jogos de espelhos e seu funcionamento na formação do *eu*, a imagem do corpo e o outro. Nesta seção, exploramos, pela perspectiva lacaniana, a questão do *olhar* e da *mancha*, de modo a estruturar, na relação entre o escópico e o especular, a constituição de imagens-Eva. Sobretudo, com aporte na psicanálise, ousamos, do lugar de analista, compreender como, no imaginário, se dão os processos de identificação e abjeção do *eu* na emergência do *estranho* em um movimento analítico traçado por *fragmentos cênicos* de Stella.

Por último, em ***Movências caleido(e)scópicas do olhar***, no encontro entre discurso, psicanálise e Arte, nos trajetos percorridos entre Pêcheux, Lacan e Didi-Huberman, esboçamos a conceituação de uma memória discursiva que, por sua movência errática/errante, reivindica o *olhar*. Nessa seção, exploramos o funcionamento da memória em torno de seus processos de atualização de sentidos na movência entre lembrança e esquecimento. Mobilizamos, nela, também, a história das mulheres em processos de apagamento e silenciamento pelos quais suas histórias se deslocaram. Analisamos a atuação de imagens-Eva nessa trama que construímos no trabalho material com a série e, por fim, observamos, em *fragmentos cênicos* de Lívia, o processo de eclosão de corpos-caleido(*e*)scópicos em *Filhas de Eva.*

2 DE EVA ÀQUELAS QUE PERTURBAM A ORDEM

Na trama que enlaça os fios da historicidade e da religião em *Filhas de Eva*, deparamo-nos com corpos que desafiam o estabilizado e perturbam a ordem[7]. Corpos que habitam um *espaço citadino* (Orlandi, 2012), no qual não há lugar para "[...] homens e mulheres que, de algum modo, perturbem a ordem ou dela escapem", como observa Louro (2004, p. 88).

Alicerçada no trajeto analítico da série, esta seção tensiona sentidos em torno da figura de Eva, que retornam em corpos-sujeitos-mulheres e provocam inquietação, desvio e resistência – corpos-sujeitos-mulheres que denunciam e se desviam da *homogeneidade lógica* (Pêcheux, 2015a). No jogo das formações imaginárias entre as personagens, as descontinuidades, "[...] as transgressões e as subversões que essas três categorias (sexo-gênero-sexualidade) podem experimentar são empurradas para o terreno do *incompreensível* ou [até mesmo] do *patológico*" (Louro, 2004, p. 82, grifos nossos).

2.1 Movendo a teoria: sujeito e ideologia

O sujeito, como Orlandi (2004) pontua, é aquele que se individualiza, se identifica e produz sentidos que significam a cidade e é por ela significado. Nessas significações, como a autora exemplifica, o sujeito mobiliza e produz sentidos como os de violência, sociabilidade, cultura, entre outros. Nesse processo, o Estado estrutura certos mecanismos que individua(liza)m[8] sujeitos atribuindo sentidos, segundo valores, e simbolizando relações de poder na sociedade, conforme aponta Orlandi (2012). Tais valores, como ela explica, variam de determinações sócio-históricas que afetam/classificam os sujeitos em uma divisão maniqueísta, como, por exemplo, aquele que é pior/melhor, bonito/feio, rico/pobre. Segrega-se o que não se quer na sociedade e, estando fora, como a autora aponta, é como se

[7] Em *Cidade dos Sentidos*, Orlandi (2004) diferencia os termos "ordem" e "organização", tal como apontado nas discussões das subseções 2.2 e 3.3. Ordem, para ela, parte do domínio simbólico, "[...] na relação com o real da história (a sistematicidade sujeita a equívoco)", enquanto a organização se "[...] refere ao empírico e ao imaginário (o arranjo das unidades)" (Orlandi, 2004, p. 35). Ao empregarmos o termo "ordem" na formulação "De Eva àquelas que perturbam a ordem", que dá título a esta seção, assim quando retomamos tal termo, relacionado à perturbação, em outros lugares, estamos tocando em sentidos que circulam, socialmente, no imaginário, ou seja, "ordem" enquanto manutenção do sistema pela coerção e controle do sujeito.

[8] Individua(liza)ção se refere a dois processos de identificação, investigados por Orlandi (2008, 2010, 2012), que funcionam de forma interligada: a individuação e a individualização.

não existisse. O poder de decidir e regular os processos de segregação, decidindo quem se enquadra nos limites do urbano e da sociedade, trata-se, de acordo Orlandi (2012), de uma questão política. Segundo ela, a sociedade capitalista organiza e hierarquiza essas divisões que, regidas pelo político, vão além de excluir, pois funcionam também pela segregação.

Nos processos de individua(liza)ção, que ocorrem na relação com o Estado, a individuação produz a imagem de um sujeito uno, responsável e dono de sua vontade (Orlandi, 2010). Sujeito, este, próprio do imaginário do mundo capitalista, isto é, sua forma-sujeito capitalista. A autora aponta que, o sujeito se individua pelo Estado ao ser interpelado pela ideologia, no simbólico, e, assim, constituído em sua forma-sujeito-história. Ao individuar-se, segundo Orlandi (2010), o sujeito estabelece um laço social que o significa e o destaca de um corpo coletivo. Um sujeito individuado, para Orlandi (2012), é resultante de sua identificação com uma formação discursiva, já que ele se identifica com certos saberes e não outros, constituindo-se em uma posição-sujeito que, com suas práticas, se inscreve na sociedade. Já o processo de individualização é tratado por Orlandi (2008, p. 105) como aquele que produz um sujeito "[...] visível, calculável, logo, identificável e, portanto, passível de controle". Um sujeito individualizado, nessa compreensão da autora, na "evidência" de ser sujeito, de ter liberdade e livre consciência, opera por meio de práticas reguladas por mecanismos ideológicos e coercitivos do Estado, isto é, "mecanismos individualizantes", em termos foucaultianos.

Em torno desses processos, Carling (2021, p. 60) situa que o

> processo de identificação (por individualização) produz um apagamento do processo de individuação, pelo funcionamento da Ideologia[9]. Ou seja, o processo de individualização produz o efeito de evidência de que o sujeito é uno, por ser identificável, ter um nome, registros que o identificam. Ao mesmo tempo, o processo de individuação é apagado, pois o sujeito tem a ilusão de que suas identificações se dão a partir dele, sem se dar conta de que as identificações se dão sócio-histórico e ideologicamente. Assim, o sujeito age conforme as determinações que o individua(liza)m, de acordo com a história. Sendo essas determinações históricas, os processos de individua(liza)ção são diferentes conforme a formação social.

Para Orlandi (2012), na identificação com uma formação discursiva e seus sentidos, o sujeito estabelece com a sociedade uma relação política, dominada pelo Estado. Isso faz com

[9] Em alguns casos, o termo "Ideologia" aparece diferenciado de "ideologia" por sua inicial maiúscula. Em uma observação em torno de duas proposições de Althusser, Pêcheux (1995, p. 149) aponta que, em maiúsculo e singular, se refere a "Ideologia em geral". Já a outra terminologia, configura *uma* ideologia entre um todo complexo dominante.

que o Estado *individue*/*individualize* o sujeito "[...] pelas instituições e pelos discursos, daí resultando não o indivíduo como nasce mas uma forma sujeito que o Estado individualiza", tornando-o um sujeito individua(liza)do (Orlandi, 2012, p. 202).

Aproximamos, assim, os processos de individua(liza)ção, propostos pela autora, com os *Aparelhos de Estado*, investigados por Althusser (1980, 1999). Segundo o autor, estes funcionam por mecanismos que, pela atuação do Estado, de forma ideológica e repressiva (pela violência), regem e determinam os sentidos dominantes de uma sociedade. Os Aparelhos de Estado atuam na manutenção da ordem, permitindo às classes dominantes assegurar sua dominação por meio de práticas de regularização, determinação e reprodução de sentidos. O autor os classifica em *Aparelhos Ideológicos de Estado* – AIE, que funcionam predominantemente pela ideologia, e *Aparelho Repressivo de Estado* – ARE, que funciona pelo primado da violência/repressão. Isso significa que tanto os AIEs quanto o ARE operam, conforme o autor explica, simultaneamente, pela ideologia e pela violência, mas prevalecendo, em seu funcionamento, um ou outro.

Por intermédio da ideologia dominante, de formas contraditórias, é assegurada a harmonia e a unidade entre o ARE e os AIEs, como explica Althusser (1980). Em sua compreensão, os AIEs são múltiplos e distintos. Para ele, estes incluem instituições tais como a família, a escola, a religião e a mídia, que operam como instrumentos de reprodução, manutenção e legitimação das relações de poder existentes e da ideologia dominante. Para o autor, compete, a todos os AIEs, "[...] a reprodução das relações de produção, isto é, das relações de exploração capitalistas" (Althusser, 1980, p. 62-63).

Na discussão em torno da ideologia e do sujeito, Althusser (1980, p. 93) ressalta que "[...] só existe ideologia pelo sujeito e para sujeitos", de modo que num jogo de dupla constituição, a categoria de sujeito é constitutiva de toda ideologia bem como "[...] *toda a ideologia tem por função* (*que a define*) '*constituir*' *os indivíduos concretos em sujeitos*" (Althusser, 1980, p. 94). Essa compreensão o leva a sustentar como sua tese central que "a ideologia interpela os indivíduos como sujeitos" (Althusser, 1980, p. 93).

Antes de alcançar sua tese central, Althusser (1980) observa que a *ideologia em geral* não tem história, sendo *omni-histórica*. Norteado pelas ideias de Sigmund Freud[10], sua discussão é de que ela é *eterna* tal como o inconsciente, situando a ideologia como "[...] omnipresente, sob a sua forma imutável, em toda a história" (Althusser, 1980, p. 76). Em

[10] Sua explicação parte da retomada dos estudos freudianos sobre o *sonho*. Neles, conforme explica Althusser (1999), Freud aponta o inconsciente como eterno, não tendo história. A terminologia da *teoria da ideologia em geral* também se apoia na proposta freudiana da *teoria do inconsciente em geral*, como explica Althusser (1980).

torno das proposições do autor, ao tomá-la como imutável e eterna, Gillot (2018) explica que a ideologia tem esse caráter por ser um elemento necessário à toda formação social.

Em virtude de seu caráter eterno, Althusser (1980, p. 102) afirma que a ideologia *sempre-já interpelou* o indivíduo em sujeito, de modo que "[...] os indivíduos são sempre-já interpelados pela ideologia como sujeitos", resultando em indivíduos *sempre-já sujeitos*. Como *sempre-já sujeito*, Pêcheux (1995) discute que o sujeito é uma modalidade discursiva na qual é produzido como "causa de si". Nesse processo, segundo o autor, o sujeito é moldado por uma complexa teia de significantes, emergindo dessa rede na evidência de ser sujeito e de seus sentidos.

Pêcheux (1995, p. 152) destaca que o conceito de *Ideologia em geral*, defendido por Althusser, "[...] permite pensar 'o homem' como 'animal ideológico', isto é, pensar sua especificidade enquanto *parte da natureza*". Tal compreensão aponta para a *ideologia* e *inconsciente* como *estruturas-funcionamento* que dissimulam sua própria existência no interior de seu funcionamento, engendrando "[...] um tecido de *evidências* '*subjetivas*', devendo entender-se este último adjetivo não como 'que afetam o sujeito', mas 'nas quais se constitui o sujeito'" (Pêcheux, 1995, p. 153).

Diante da afirmação de que *a ideologia não tem história*, Althusser (1999) defende um sentido *positivo* contrastante às concepções iniciais apresentadas em *A Ideologia Alemã*, que considerava a ideologia como "[...] pura ilusão, puro sonho, isto é, nada" (Althusser, 1999, p. 196). Incomodado por esta compreensão, Althusser (1999, p. 197) especifica que

> esse sentido é positivo, se é verdade que o caráter próprio da ideologia é ser dotada de uma estrutura funcionamento tais que estes a transformam em uma realidade não-histórica, isto é, o[m]ni-histórica no sentido de que essa estrutura e esse funcionamento estão presentes, *sob uma mesma forma*, *imutável*, no que se chama a *história* inteira, no sentido de que o *Manifesto* define a história como a história da luta de classes, isto é, *a história das sociedades de classes*.

A proposta de Althusser (1999) acerca da teoria da *Ideologia em geral* é contrastada por ele na teoria das *ideologias particulares*. Estas últimas, com suas histórias próprias, são definidas pelo autor numa dupla relação: de domínio específico, como, por exemplo, a ideologia religiosa, moral, política, entre outras, ou um domínio de classe, como ideologia burguesa ou proletária. Conforme ele explica, "[...] uma teoria *das* ideologias repousa, em última instância, sobre a história das formações sociais, portanto, dos modos de produção

combinados nas formações sociais, e das lutas de classes que aí se desenvolvem" (Althusser, 1999, p. 196).

A tese central acerca da ideologia, proposta por Althusser (1980), é a ramificação de outras duas. A primeira, apresentada pelo autor, sustenta que "a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência" (Althusser, 1980, p. 77). Segundo o autor, as relações imaginárias são *concepções de mundo* que não compreendem a realidade. Essas concepções, de acordo com ele, são *ilusões* que fazem *alusão* à realidade do mundo. Nesse entendimento, Althusser (1999, p. 203) discute que,

> no entanto, embora admitindo que não correspondam à realidade, portanto, que constituam uma *ilusão*, aceita-se que elas [*concepções de mundo*] fazem *alusão* à realidade e que seja suficiente "interpretá-las" para reencontrar, sob sua representação imaginária do mundo, a própria realidade desse mundo (ideologia = ilusão/alusão).

O autor compreende que, na ideologia, o que são representadas são as relações dos sujeitos com as condições de existência reais, ou seja, seu mundo real. Essas relações, conforme Althusser (1980), apontam para representações imaginárias do mundo real.

Dando seguimento, a segunda tese apresentada por ele é de que a ideologia tem uma *existência material*, isto é, a ideologia existe em um aparelho que opera em sua(s) prática(s), e tal existência é material. Para Althusser (1980, p. 87), as práticas ideológicas "[...] são reguladas por *rituais* em que elas se inscrevem, no seio da *existência material de um aparelho ideológico*".

Ao colocar em questão as duas teses apresentadas, Althusser (1980, p. 85) discute que a relação imaginária "[...] é em si mesma dotada de uma existência material". Desse modo, tais proposições encaminham Althusser (1980, p. 93) na sustentação de sua tese central de que "a ideologia interpela os indivíduos como sujeitos".

A *interpelação* é, então, explicada por Althusser (1980) pelo gesto em que o indivíduo, quando interpelado, volta-se para si mesmo como sendo "eu", e, assim, torna-se sujeito. Conforme o autor, o indivíduo "[...] volta-se, crendo-desconfiando-sabendo que é a ele que chamam, portanto reconhecendo que 'é efetivamente ele' que é visado pela interpelação" (Althusser, 1980, p. 100). Ou seja, na interpelação, segundo Althusser (1980), a ideologia opera de modo que ela "transforma" *todos* os indivíduos em sujeitos. Trata-se, assim, do momento em que o sujeito é *chamado à existência* (Althusser, 1980). O autor argumenta que o que funciona neste processo é o *reconhecimento* de que, de fato, era o sujeito

a quem a interpelação se dirigia, e não outrem. No entanto, o reconhecimento causado pela interpelação nos dá "consciência" de tal prática, pois, como discute Althusser (1980, p. 98), "[...] de maneira nenhuma nos dá o *conhecimento* (científico) do mecanismo deste reconhecimento". Sendo assim, ao passo que há o reconhecimento ideológico no processo de interpelação (Althusser, 1980), a outra função da ideologia compete ao *desconhecimento*.

Conforme Pêcheux (1995), a evidência do sujeito é oculta, desde sempre, pela interpelação. Para ilustrar essa operação, Pêcheux (1995, p. 155) relata a "injunção absurda" de crianças que se referem aos outros tal como: "Senhor Fulano de Tal, o senhor poderia me dizer o seu nome?". Portanto, para o autor, o emaranhado entre o absurdo, a evidência da interpelação e o retorno do *estranho no familiar* são compreendidos de modo similar ao funcionamento do pré-construído. Isso se dá, pois, segundo Pêcheux (1995, p. 156), o efeito de pré-construído consiste "[...] numa *discrepância* pela qual um elemento irrompe no enunciado como se tivesse sido pensado 'antes, em outro lugar, independentemente'". Tal compreensão o permite sustentar que o efeito de pré-construído é

> [...] *a modalidade discursiva da discrepância pela qual o indivíduo é interpelado em sujeito*… ao mesmo tempo em que é "*sempre-já sujeito*", destacando que essa discrepância (*entre* a estranheza familiar desse fora situado antes, em outro lugar, independentemente, *e* o sujeito identificável, responsável, que dá conta de seus atos) funciona "por contradição", quer o sujeito, em toda sua ignorância, se submeta a ela, quer, ao contrário, ele a apreenda por meio de sua agudeza de "espírito" (Pêcheux, 1995, p. 156).

Sendo assim, em torno desse pensamento, Pêcheux (1995, p. 155) considera que "a 'evidência' da identidade oculta que esta resulta de uma identificação-interpelação do sujeito, cuja origem é, contudo, 'estranhamente familiar'". Trata-se da contradição entre a emergência da estranheza familiar e um sujeito identificável e responsável por seus atos (Maluf-Souza, 2011). Ao tomar o processo de identificação-interpelação, compreende-se, então, um processo em que desponta, sob a evidência, o desconhecimento imaginário em seu efeito de unidade do *eu*; o desconhecimento da alteridade do sujeito; bem como o "*desconhecimento de que o familiar e o estranho se entrelaçam* [...]" (Lagazzi, 2013, p. 317, grifo nosso).

A categoria de *sujeito*, para Althusser (1980), é uma *evidência primeira*, pois como *efeito ideológico elementar*, há a evidência de que somos sujeitos. O autor explica que a evidência trata daquilo que, no *não* surgimento da dúvida, não podemos deixar de (nos) reconhecer(mos). A evidência é, portanto, conforme Althusser (1980), aquela que, no processo de interpelação, se faz presente no desconhecimento do jogo dos efeitos ideológicos

em discurso. Como explica Gillot (2018), o que opera nesse jogo é a função de *reconhecimento-desconhecimento* na representação de um sujeito assujeitado e dividido – este, por sua vez, envolvido no mecanismo da interpelação ideológica. Praticamos repetidamente, como sujeitos, "[...] rituais do reconhecimento ideológico, que nos garantem que somos efetivamente sujeitos concretos, individuais, inconfundíveis e (naturalmente) insubstituíveis" (Althusser, 1980, p. 97). Esse sujeito passa pelo processo de interpelação que toca a "[...] evidência ou a certeza de ser sujeito, sujeito livre, sujeito moral, sujeito responsável por seus atos, sujeito único e insubstituível" (Gillot, 2018, p. 101).

Para Althusser (1980, p. 103), a operação de *interpelação* afeta o indivíduo mesmo anterior ao nascimento, pois, "antes de nascer, a criança é portanto sempre-já sujeito, designado a sê-lo na e pela configuração ideológica familiar específica em que é 'esperada' depois de ter sido concebida". Como salientamos, afetado pelos estudos freudianos em torno do inconsciente, Althusser (1980) explica que a criança sofre de expectativas da família nessa pré-designação ideológica. Isso faz com que, desde antes do nascimento, a criança já seja afetada pela ideologia. Quanto a isso, Gillot (2018, p. 102) elucida que "a criança, tomada em uma 'configuração ideológica familiar específica', antes mesmo de seu nascimento, é 'sempre-já sujeito', ou seja, 'intimada a sê-lo'", atuando assim, nesse processo, conforme o autor, um *devir-sujeito da criança*.

Sustentada pela compreensão de que, mesmo antes de nascer, um indivíduo é sempre-já sujeito, Mariani (2012a, p. 43) desenvolve que, na construção do aparelho psíquico do bebê, faz-se essencial o investimento da mãe (biológica ou não), resultante da "[...] aposta de que daquele bebê há de advir um sujeito". Para a autora,

> [...] a criança é falada e está inscrita no discurso da maternidade, o qual oferece ao bebê sentidos, sentidos que produzem sua entrada no mundo da linguagem e do desejo. É um discurso que conjuga voz, gestos, olhar e é nesse discurso sem palavras que o bebê se inscreve, sendo falado e entrando na linguagem a partir dos significantes, do enxame de significantes do Outro[11] (Mariani, 2012a, p. 43).

[11] No livro *Os outros em Lacan*, Quinet (2012) aponta que o "pequeno outro" se trata daquele que é rival e, ao mesmo tempo, igual ao *eu*. O *eu*, segundo o autor, constrói sua imagem especular a partir do outro. Ao passo que o "grande Outro", diferenciado pela letra maiúscula, é abordado por Quinet (2012) como o discurso do inconsciente, um "palco" de onde "vêm as determinações simbólicas da história do sujeito" (Quinet, 2012, p. 15). Na Análise de Discurso, Maluf-Souza (2011) aproxima o discurso do inconsciente ao que Pêcheux compreende como as determinações do interdiscurso, as quais produzem efeitos de evidência para o/no sujeito em processos de identificação.

Tudo isso nos leva a compreender que desde antes de nascer somos *sempre-já* sujeitos – sujeitos divididos, afetados pelo inconsciente, e assujeitados, interpelados pela ideologia. O *não-sujeito*, como Pêcheux (1995, p. 155) discute, "[...] é interpelado-constituído em sujeito pela Ideologia", fazendo com que todo indivíduo seja, então, *sempre-já-sujeito*. Resultado disso, segundo o autor, é a *evidência do sujeito* que o faz crer como sendo *único*, *insubstituível* e *idêntico a si mesmo* – evidência que o faz acreditar ser o único a poder falar "eu" ao falar de si. A ideologia é, então, conforme Pêcheux (1995), aquela que fornece evidências das quais "todo mundo sabe", tal qual designa o que é e o que deve ser, sob forma de constatação ou norma.

No processo de interpelação, de acordo com Pêcheux (1995, p. 161), atuam as formações discursivas (FD) e as formações ideológicas (FI), de modo que "[...] os indivíduos são 'interpelados' em sujeito-falantes (em sujeitos de *seu* discurso) pelas formações discursivas que representam 'na linguagem' as formações ideológicas que lhes são correspondentes". Isso acarreta, como explica o autor, no vínculo entre o sujeito de direito – estruturado e constituído pelos Aparelhos Ideológicos de Estado e Aparelho Repressivo de Estado –, e um sujeito ideológico, formado pelo processo de interpelação-identificação.

De acordo com Pêcheux e Fuchs (1997), a instância ideológica funciona pela interpelação – por meio de um processo de assujeitamento ideológico –, atuando na reprodução das relações de produção. Nesse processo, sem se dar conta, tomado pelo efeito de evidência de exercer sua livre vontade, o sujeito é *conduzido* "[...] a *ocupar seu lugar* em uma ou outra das duas classes sociais antagonistas do modo de produção" (Pêcheux; Fuchs, 1997, p. 166). Segundo os autores, o que assegura essa reprodução das relações de classe (lutas de classes) são os Aparelhos Ideológicos de Estado. Ou seja, a reprodução é, assim, "[...] assegurada pelo exercício do poder de Estado nos Aparelhos de Estado" (Althusser, 1980, p. 54).

No interior desses próprios aparelhos há, conforme explicam Pêcheux e Fuchs (1997), relações antagônicas, relações de dominação e, também, de aliança pelo afrontamento de posições políticas e ideológicas. Os autores partem do aspecto de luta que se dá nesses aparelhos para especificar o funcionamento do que denominam de "formação ideológica". Esta diz respeito a um elemento "[...] suscetível de intervir como uma força em confronto com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em dado momento" (Pêcheux; Fuchs, 1997, p. 166).

Uma formação ideológica constitui-se, de acordo com Haroche, Pêcheux e Henry (2020, p. 33-34), de um conjunto de atitudes e representações que "[...] não são nem 'individuais' nem 'universais' mas que se relacionam mais ou menos diretamente a *posições de classes* em conflito umas em relação às outras". Os autores lembram que,

> [...] sendo dada uma formação social a um momento determinado de sua história, ela se caracteriza por meio do *modo de produção* que a domina, por um estado determinado pela *relação entre classes* que a compõem. Essas relações se expressam por intermédio da hierarquia das práticas que esse modo de produção necessita, sendo dado *aparelhos* por meio dos quais se realizam essas práticas; a essas relações correspondem *posições* políticas e ideológicas, que não constituem indivíduos, mas que se organizam em *formações* que mantêm entre si uma relação de antagonismo, de aliança ou de dominação (Haroche; Pêcheux; Henry, 2020, p. 33).

Segundo os autores, as formações ideológicas comportam, como componentes, uma ou mais formações discursivas interligadas. Isto acontece a partir de uma posição dada numa conjuntura, ou seja, no interior de um aparelho ideológico, como salientam Pêcheux e Fuchs (1997). Os autores frisam que a formação ideológica se refere ao

> [...] efeito necessário de elementos ideológicos "não-discursivos" (representações, *imagens ligadas a práticas* etc.) *numa determinada formação discursiva*. Ou melhor, no próprio interior do discursivo ela provoca uma defasagem que reflete essa exterioridade (Pêcheux; Fuchs, 1997, p. 168).

Nessa compreensão, a defasagem diz respeito a uma manifestação do esquecimento nº1, "[...] inerente à prática subjetiva ligada à linguagem" (Pêcheux; Fuchs, 1997, p. 168). Por ser um esquecimento de ordem ideológica e sermos afetados pela ideologia, esse esquecimento resulta na ilusão de sermos a origem do que dizemos, como aponta Orlandi (2005).

Na compreensão de Indursky (2020, p. 306, grifo nosso), "[...] é o indivíduo que, interpelado pela ideologia, se constitui como sujeito, identificando-se com os dizeres da formação discursiva que representa, na linguagem, um *recorte* da formação ideológica". Sendo assim, a formação discursiva é aquela pela qual o sujeito se identifica com certos sentidos e outros não, conforme Orlandi (2012) aponta.

Pêcheux e Fuchs (1997) reforçam que só há o funcionamento do processo de interpelação dos indivíduos em sujeitos pela ideologia por meio de um conjunto de formações ideológicas. Estas, segundo os autores,

> [...] desempenham no interior deste conjunto, em cada fase histórica da luta de classes, um papel necessariamente desigual na reprodução e na transformação das relações de produção, e isto, em razão de suas características "regionais" (o Direito, a Moral, o Conhecimento, Deus etc…) e, ao mesmo tempo, de suas características de classe. Por esta dupla razão, as formações discursivas intervêm nas formações ideológicas enquanto componentes (Pêcheux; Fuchs, 1997, p. 167).

Pêcheux e Fuchs (1997) exemplificam o funcionamento das FIs e FDs a partir da formação ideológica religiosa, como ideologia dominante, em uma sociedade de produção feudal. Nessa explicação, tal forma da ideologia dominante atua a partir do AIE religioso, tanto em suas práticas cerimoniais como, também, intervindo em relações jurídicas e econômicas. Os autores discutem que, nesse processo, diversas FDs intervêm como componentes em suas formas específicas. Sendo assim, há, por exemplo, a FD da *pregação camponesa reproduzida pelo* "*Baixo-Clero*" e, por outro lado, *o sermão do Alto-Clero para os Grandes da nobreza* (Pêcheux; Fuchs, 1997). Ambas as FDs, segundo os autores, tratam das mesmas "coisas", mas em formatos diferentes e de "coisas" diferentes.

O conceito de "formação discursiva" foi inicialmente pensado por Foucault (2008) em *A Arqueologia do Saber*. Como observado por Indursky (2005), um dos pontos fundamentais que diferenciam a noção de FD trabalhada por Pêcheux e Foucault é a ideologia. Sendo a ideologia, na concepção de Pêcheux, segundo Indursky (2005, p. 185), princípio organizador e critério primeiro, ela permite "[...] pensar no pertencimento de um enunciado a uma FD bem como na individuação de uma FD". Já em Foucault é "[...] preciso afastar a noção de *ideologia*, entre outras, no momento de fazer o exame dos enunciados e de decidir sobre seu pertencimento a uma formação discursiva" (Indursky, 2005, p. 185). A autora explica que o objeto da arqueologia de Foucault se trata da ordem do repetível, isto é, saberes que se repetem. Para Pêcheux, ao passo que há essas repetições, há também transformações que expõem "[...] o caráter *intrinsecamente contraditório* que regula as relações de produção" (Indursky, 2005, p. 185). Indursky (2005) enuncia que Foucault até trata da questão das transformações em meio a regularidades, mas estas são fortemente reguladas, pois não se marcam por falhas e nem pela contradição.

A formação discursiva é, para Pêcheux (1995, p. 160), aquilo que "[...] determina *o que pode e deve ser dito*", de tal maneira que não há um sentido próprio e ele é produzido, regulado e especificado por ela. Essa determinação se trata não apenas da natureza das palavras empregadas, como explica Haroche, Pêcheux e Henry (2020), mas afeta as

construções nas quais essas palavras combinam. Desse modo, "[...] as palavras mudam de sentido segundo as posições ocupadas por aqueles que as empregam"; isto é, "[...] as palavras 'mudam de sentido' ao passar de uma *formação discursiva* a outra" (Haroche, Pêcheux e Henry, 2020, p. 34).

Orlandi (2012) exemplifica que termos, palavras ou expressões não funcionam necessariamente da mesma forma, assim como não necessariamente produzem os mesmos sentidos para cada um de nós, justamente por estabelecermos entre eles relações diversas. Segundo a autora, as relações sociais são alimentadas pela ilusão de julgarmos produzir sentidos que nos parecem "evidentes". No entanto, como afirma, eles podem "[...] significar diferentemente para diferentes posições sujeitos" (Orlandi, 2012, p. 203).

Tais relações sociais, organizadas pelo sistema capitalista, de acordo com Orlandi (2012), funcionam, na contemporaneidade, a partir de práticas que, administradas pelo Estado, se sustentam pelo aparato e ideologia jurídicos. Como explica, essa forma de organização, regida pelo político, leva à divisão, hierarquização, exclusão e segregação. Conforme Orlandi (2012, p. 204), "sujeitos e sentidos se constituem na relação da língua com a história" e, assim, afetados pelo inconsciente e ideologia, "[...] têm suas práticas sociais funcionando no espaço urbano; significando e sendo significados através delas, nas suas diferenças".

Para Pêcheux (1995), os sentidos não existem "em si mesmos". São determinados por posições ideológicas em jogo no processo sócio-histórico. As FDs caracterizam o espaço por onde se constituem os sentidos e têm como encargo dissimular "[...] sua dependência com respeito ao 'todo complexo dominante' das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas" (Pêcheux, 1995, p. 162). O "todo complexo dominante" das FDs é definido por Pêcheux (1995) como interdiscurso.

Pelos sentidos não existirem *em si-mesmos*, como reforça Pêcheux (1995, p. 160), o jogo pelo qual são determinados se marca num processo em que "[...] *as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo posições sustentadas por aqueles que as empregam*". Isto é, em relação às posições inscritas em determinadas formações ideológicas que as palavras, as expressões e proposições adquirem seus sentidos (Pêcheux, 1995).

Em meio a regulações de formações ideológicas religiosa e patriarcal, e regidos por tantas outras formações discursivas que detêm a dominação dos corpos e sentidos na contemporaneidade, corpos-sujeitos-mulheres, como (em) *Filhas de Eva*, irrompem como transgressão. Na série, os modos de regulação e controle dos corpos-sujeitos-mulheres se

manifestam sob normas, valores e práticas do patriarcado – sistema que, como hooks (2019b) argumenta, privilegia e beneficia os homens. Para a autora, eles (os homens) são os *principais* responsáveis pela manutenção do sexismo e da opressão sexista, já que, por meio desse regime, apoiam e perpetuam seu poder, explorando e oprimindo as mulheres (além de, acrescentamos, outras pessoas que não se identificam/se representam tal como a norma lhes impõe). No tocante a estruturas enraizadas e fortificadas, em um sistema que os privilegia e beneficia, sendo eles os principais responsáveis pela sua preservação, "[...] sua erradicação só será possível se os homens assumirem a tarefa de transformar a consciência masculina e a consciência da sociedade como um todo" (hooks, 2019b, p. 130).

2.2 Emaranhados laços de sangue e laços do/no social

Conforme Orlandi (2004, 2012) pontua, o modo como se organiza um espaço impacta na configuração dos sujeitos e suas relações, significando-os. Em suas escritas, a autora diferencia o *espaço urbano* de *cidade* (espaço citadino), de modo que, para ela, a noção de "cidade" abrange e se materializa não em um espaço abstrato ou empírico, mas em um espaço material histórico, social e significativo, sobreposto pelo discurso urbano. Na cidade, "[...] sujeitos, práticas sociais, relações entre o indivíduo e a sociedade têm uma forma material", e isso é resultado da "[...] simbolização da relação do espaço, citadino, com os sujeitos que nela existem, transitam, habitam, politicamente significados" (Orlandi, 2012, p. 200). Tal como a pesquisadora, compreendemos a cidade como espaço de interpretação/significação, no/pelo qual se produzem, enlaçados à memória, relações (d)e sentidos entre os sujeitos que a constituem (Orlandi, 2004, 2012).

Em sua compreensão, há um laço que ata o corpo dos sujeitos, urbano, ao corpo da cidade. Nessa relação, esses corpos são significados um pelo outro, pois formam um só. Como aponta a autora, "nosso corpo, urbano, que se textualiza como um corpo de cidade, ocupa um espaço e é ocupado por ele" (Orlandi, 2012, p. 201). Na discussão em torno da cidade e do urbano, Orlandi (2012, p. 201, grifo nosso) sustenta que "a cidade é *significada* pelo urbano". Em outros termos, há uma sobreposição do urbano à cidade. Para ela, não se tratando da representação da cidade em seu real, o urbano é

> [...] o imaginário pelo qual a cidade é tomada ou como espaço empírico, já preenchido, ou como um espaço abstrato, calculável, administrado por

> especialistas da gestão pública: com seus planos, projetos, políticas públicas etc. Nesse sentido, enquanto declinada pelo urbano, a cidade é já significada a priori, em nosso caso, pelos padrões capitalistas. Indo mais além, podemos mesmo dizer que o urbano se sobrepõe à cidade e esta é identificada com o social, isto é, as relações sociais são hoje, muito frequentemente, consideradas como o mesmo que relações urbanas (Orlandi, 2012, p. 201).

Nessa discussão, a autora nos conduz ao termo "organização", organização urbana, que sustenta o imaginário projetado *sobre* a cidade. Para ela, o urbano, a partir desse imaginário, organiza, planeja e calcula o espaço da cidade. Isto é, o urbano diz respeito a um "enquadramento" do que constitui a cidade, como pontua Orlandi (2004). A organização urbana silencia "[...] as reais necessidades histórico-materiais do espaço enquanto instância real, própria à cidade que está sempre em movimento" (Orlandi, 2012, p. 199).

Uma das problemáticas levantadas em sua escrita em torno da organização urbana é a criação de muros com finalidade de separar os ricos dos pobres. Situação que se tornou recorrente em cidades grandes nas quais os contrastes econômicos são marcados por condomínios de alto luxo e, logo ao lado, favelas. Na compreensão de Orlandi (2012, p. 205), ao criar esses muros, pratica-se uma violência simbólica

> [...] rompendo sentidos na conjuntura histórica de significação, rompendo com uma certa memória, estabelecendo-se outra forma de relações urbanas, instaurando uma outra forma de relação entre os sujeitos sociais urbanos, outra "urbanização". Está-se mexendo com o corpo social, com o corpo do sujeito.

A autora discute como essas segregações afetam o social, de modo que, na projeção de muros, se reduz os espaços de sociabilidade. Em uma organização em que se separam os sujeitos sem distinção entre o "hostis", inimigos, e o "socius", nossos iguais, segundo Orlandi (2012), o social fica *indistinto*.

Os *muros* – aqui também compreendidos em nível simbólico – abrangem, conforme Orlandi (2012), os diversos meios de segregação, classificação, determinação e hierarquização do social. Observamos, assim, que na sociedade em que vivemos, segregam-se ricos dos pobres; pessoas jovens de pessoas idosas; aqueles que têm acesso ao ensino institucional daqueles que não alcançaram os níveis básicos escolares; separam-se aqueles/as que, por gêneros e sexualidades outras, "ameaçam" a estrutura da família tradicional. Separa-se, para o *outro* lado do muro, aqueles/as cuja existência não há significado e interesse. É, então, pela segregação que se restringe e reduz o alargamento do (laço) social.

Na série, esses muros se desestabilizam, pois nela funciona a contradição. *Filhas de Eva*, assim, afeta(m) uma certa organização urbana[12] que tenta impor limites rígidos às relações afetivas, às manifestações e comportamentos esperados para cada gênero, às posições adequadas para cada idade, entre tantas outras. Ao abordar a contradição, Pêcheux (1995, p. 147) a compreende como não simétrica, já que ela não pode "[...] ser pensada como a oposição de duas forças que se exercem uma contra a outra *em um mesmo espaço*". Segundo o autor, as contradições constituem as *condições ideológicas da reprodução/transformação das relações de produção*. Elas repercutem em "[...] deslizamentos, deslocamentos, etc., no todo complexo das ideologias teóricas sob a forma de *relações de desigualdade-subordinação que determinam os "interesses" teóricos em luta numa conjuntura dada* [...]" (Pêcheux, 1995, p. 191). Não funcionando a partir de forças opostas, a contradição, no *corpus* analisado, atua como possibilidade de deslizes na formação de laços do/no social.

O social é afetado pelo efeito de homogeneização e de evidência de uma unidade imaginária. No entanto, como trata Lagazzi (2013), ele é também um espaço em que a mudança sempre se faz possível, tecendo novos *laços*. A discussão de *laços do/no social* na série aponta para um social que fala de *relações entre sujeitos de linguagem* (Lagazzi, 2013). Social como espaço do invisível, do alhures, do "[...] não-realizado, do impossível, das diferentes modalidades de ausência, do que pode vir a ser de outro modo", como "espaço de linguagem, do movimento de sujeitos na linguagem, do movimento de sujeitos de linguagem" (Lagazzi, 2013, p. 313).

Emaranhadas por laços de sangue e laços do/no social, *Filhas de Eva* con(fron)tam a trama no relacionamento que se dá entre seus corpos-sujeitos-mulheres num espaço urbano. Na série, observamos corpos que se vinculam e se emaranham nesses laços no/pelo confronto à norma(tização) e à perturbação do estabilizado. Há um vínculo familiar, um *laço de sangue*, que ata Stella à sua família, mas nesse entremeio, emerge Cléo – ponto de inquietação de um corpo-sujeito-mulher que (se) estrutura (n)o (seu) reconhecimento de pertencimento no social, fazendo surgir, dessa relação, um *laço do/no social*.

Filhas de Eva nos confronta com a desestabilização do imaginário de unidade do/no social pela contradição. À primeira vista, tal produção movimenta, pelo título da série, uma relação sanguínea e familiar, considerando também as relações entre mães, pais e filhas(os) não sanguíneos que também fazem dessa união uma família. No entanto, o que ressoa a partir

[12] Tal como tratamos as especificidades entre "ordem" e "organização", em Orlandi (2004), no início desta seção, aqui observamos a organização urbana funcionando no imaginário e sendo significada pela perturbação de um sistema, de uma "ordem", como manutenção/estabilização do sistema. Cf. a nota 7.

do termo “filhas” é um emaranhado de relações entre personagens que, pelas suas histórias, constituem-se num laço não *apenas* sanguíneo, que as torna, todas, filhas de Eva. Em ***fragmentos cênicos* I**, contemplamos dois laços sociais que nos chamam a atenção. O primeiro, à esquerda, é um retrato da trajetória da amizade entre Stella e Catarina, e o segundo, à direita, marca a reconstrução do laço entre Cléo e Lívia.

***Fragmentos cênicos* I – Laços sociais.**

Fonte: *Filhas de Eva* (2021), temporada 1, episódios 9 e 12.

Stella era amiga próxima de Catarina desde antes do noivado com Ademar. No entanto, com o passar dos anos, ambas se distanciaram. Catarina tornou-se médica, viajou pelo mundo e, já mais velha, teve que lidar com um câncer em estágio avançado. Após o divórcio, 30 anos passados, Stella decide rememorar essa amizade e vai ao encontro de Catarina. Nesse encontro, Stella percebe que, enquanto a amiga viveu “vários mundos”, ela deixou de vivê-los e se incomoda pelas escolhas que fez. Escolhas que a enquadraram em um espaço familiar e a afastaram de uma possível carreira profissional como mergulhadora. No (re)encontro das duas, em um jardim, Catarina faz um pedido à Stella: “Você vai me ajudar a sair de cena na hora certa”. Após um tempo, ao se deparar com a amiga internada no hospital e ciente de que as chances de melhora e tratamento do câncer eram nulas, Stella, cumprindo a promessa que fez à Catarina, apazigua seu sofrimento. As trocas e afetividades entre as personagens sustentam laços que chegam, até mesmo, aos limites da morte. Catarina confia a Stella o fim de sua vida.

Entre Lívia e Cléo, embora mais recente, o laço também vai sendo tecido pela amizade. A cena que constitui os ***fragmentos cênicos* I** corresponde a um pedido de desculpas de Cléo à Lívia por ter se envolvido com Kleber, mesmo que ela não soubesse do casamento de ambos, assim como ao momento em que Lívia, com a recém descoberta de sua gravidez, convida Cléo para ser madrinha de seu filho. Na série, a história que leva a esse laço de

amizade entre as duas tem início quando Cléo conhece o marido de Lívia, Kleber, nas Bodas de Ouro de Stella, e sem saber que ele era casado, torna-se amante dele. Na mesma festa, Cléo conhece Lívia e se tornam amigas, mas ambas desconheciam as relações afetivas que mantinham com Kleber. Cléo, quem descobre primeiro o casamento de seu amante com sua amiga, não consegue contar a Lívia. Ao final, mesmo com a traição de Kleber, elas optam pela amizade, já muito fortalecida.

De acordo com hooks (2019a, p. 34-35),

> [...] como mulheres, fomos socializadas pelo pensamento patriarcal para enxergar a nós mesmas como pessoas inferiores aos homens, para nos ver, sempre e somente, competindo umas com as outras pela aprovação patriarcal, para olhar umas às outras com inveja, medo e ódio. O pensamento sexista nos fez julgar sem compaixão e punir duramente umas às outras.

Em uma sociedade capitalista patriarcal é comum que as mulheres se coloquem umas contra as outras em relações de disputa e superioridade, competindo entre si pelo *status* de "esposa fiel", "boa esposa", "boa mãe", "esposa troféu"[13]..., garantindo uma lógica de submissão, disciplina, obediência e aparência. Mas, no caso de Lívia e Cléo, atua aí uma perturbação desses sentidos. Lívia e Cléo priorizam sua amizade, um laço social tramado entre elas. Perante uma sociedade capitalista patriarcal que se organiza pela imposição do ódio e disputa entre mulheres, emerge, como resistência, a necessidade do corpo-sujeito-mulher estabelecer laços que o signifique no mundo. Orlandi (2012) pontua que, diante de um corpo *delinquente*[14] (desviante da norma, marginalizado, segregado e excluído)[15], supõe-se (e é esperado pela sociedade) que o laço social poderia estar desfeito. Quando nossa atenção se volta para Lívia e Cléo, elas perturbam tais sentidos, já esperados

[13] O termo "esposa troféu" ganhou visibilidade nas redes sociais para se referir a mulheres que optam e querem ser sustentadas por um marido que assuma a responsabilidade de provedor financeiro. Segundo relatos da BBC, na matéria *"Nasci para ser esposa troféu": as mulheres que defendem serem sustentadas como forma de valorização*, publicada em 2024, elas sentem-se valorizadas e independentes, pois, assim, o marido trabalha enquanto elas cuidam de si, da família, dos filhos e do lar. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/cg6dywxwzz7o. Acesso em: 27 junho 2024.

[14] Segundo o *Dicionário Etimológico*, o termo vem do latim *delinquere* que significa "'*abandonar definitivamente*' alguma coisa (neste caso, a lei ou o que é certo)". Ainda segundo o dicionário, o termo é significado como estar em falta com algo, em nível moral, por exemplo, ou mesmo "[...] cometer um crime, errar, fazer algo ruim ou ofender alguém". Disponível em: https://www.dicionarioetimologico.com.br/delinquente/. Acesso em: 13 junho 2024.

[15] Na discussão de Orlandi (2012) em torno do sujeito desviante/resistência, observamos que o termo "delinquente" funciona nas relações sociais já associado a algo considerado "ruim", o que produz/sustenta o efeito de estabilização e homogeneização de sentidos negativ(ad)os que repercutem no imaginário em sociedade atrelados a tal termo.

pela sociedade capitalista patriarcal, não desfazendo o laço social, mas tramando-o e fortalecendo-o.

A partir da noção de *resistência*, a autora instiga uma ressignificação dos significantes em torno desse corpo que escapa das normativas sociais, como aquilo que desperta o deslocamento de sentidos outros. Tal noção é pensada por ela como movimento que se faz da forma-sujeito-história no processo de individua(liza)ção pelo Estado[16]. Orlandi (2012, p. 229) aponta que "o Estado, em uma sociedade de mercado predominantemente, falha em sua função de articulador simbólico e político". Desse modo, o sujeito se individua pela falta e é na falha do Estado – necessária e estruturante ao/do funcionamento do sistema capitalista –, que há ruptura/irrupção da resistência. Isto é, "na falha, ela se abre em ruptura, onde o sujeito pode irromper com seus outros sentidos e com eles ecoar na história" (Orlandi, 2012, p. 231).

Para Maluf-Souza (2011), é no escape e deslizamento dos atravessamentos do Outro – aquilo/o que organiza seus méritos, escolhas, preferências – que o sujeito encontra sua via de resistência. Na discussão sobre os modos de subjetivação e identificação de sujeitos desviantes, a autora aponta que o sujeito desviante é *marcado* pelo discurso perante transtornos que a sua presença representa na vida citadina. O padrão de desvio é marcado desde o incômodo até suas aparências, modos de ser/agir, conviver e lidar com as normativas sociais. Tal como afirma, esses sujeitos são sempre colocados em posições de *litígio e enfrentamento com a ordem social estabelecida*, significando-se em seus espaços de habitação, espaços da/na cidade. Segundo ela,

> essa é, pois, a via pela qual o sujeito escapa e resiste, quer pela necessidade de afrontamento, quer como resíduo expropriado pelos modos de produção capitalista, que reconhece e assegura apenas o sujeito inscrito numa dada ordem de produtividade (Maluf-Souza, 2011, p. 247).

No caso analisado pela autora, são nas formas pelas quais o sujeito se subjetiva e é subjetivado por outrem que o morador de rua emerge como sujeito desviante. Isso resulta na inquietação de que o sujeito, enquanto função, não é respondido por "quem ele é", "mas 'no que' ele se encarna, 'onde e como' se materializa" (Maluf-Souza, 2011, p. 253).

No encontro entre inconsciente e ideologia, a questão da resistência do sujeito, segundo Leandro-Ferreira (2015, p. 165), é da ordem da incompletude, ou seja,

---

[16] Processos de identificação, trabalhos em Orlandi (2008, 2010, 2012) e pontuados, nesta dissertação, na subseção 2.1.

> o sujeito resiste à dominação, resiste ao enquadramento, à manipulação, nem sempre de forma consciente e nem sempre de forma exitosa, mas o faz sem cessar. Ao resistir, o sujeito deixa materializados na linguagem suas falhas, suas contradições e seus enfrentamentos, e, assim, emerge no fio do discurso.

A compreensão da autora parte da noção de *falha*, pois nela algo escapa e abre brechas para a resistência. Leandro-Ferreira (2015) considera o inconsciente como *forma de resistência do sujeito*. Inconsciente que atua no corpo-sujeito na emergência de lugares possíveis para a falha. Segundo a pesquisadora, a resistência se fabrica diante da falha da ideologia que se abre em rupturas pelas quais o sujeito irrompe sentidos outros.

A falha, conforme Orlandi (2012), é o lugar do *possível*. Assim, como compreende, sendo a ideologia um espaço com falhas, no processo de identificação há rupturas, há brechas para a resistência. Esta irrompe em processos discursivos por meio de *furos*, *falhas* e *incompletudes*, que "[...] nos serve[m] de indícios/vestígios para compreender os pontos de *resistência*" (Orlandi, 2012, p. 213, grifo nosso). Em torno dos modos de assujeitamento do capitalismo na contemporaneidade, Orlandi (2012, p. 234) sinaliza que "[...] há um resto, nas relações assimétricas, que produz a resistência, não na forma heróica a que estamos habituados a pensar, mas na divergência desarrazoada, de sujeitos que teimam em (r)existir".

Orlandi (2012) considera que, no espaço social, há laços que se tramam pelo medo, pela desconfiança e in-sociabilidade, mas o que os une é a segurança e a abertura do espaço social. Para ela, retomando as investigações de Georges Bataille, "na ausência de laços que unem os sujeitos de forma menos impessoal", o sujeito busca nele simbolizar "um vínculo que o ate ao 'seu' mundo. Buscando assim pertencimento e sentido" (Orlandi, 2012, p. 193). A autora entende que a aspiração ao laço social e à ilusão de proteção em torno desse laço leva à necessidade de suprir um *déficit* de laços sociais causado frente ao isolamento, frieza e impessoalidade da lei na democracia. Com isso, segundo Orlandi (2012), o sujeito significa sua singularidade na *afirmação de si* e na construção de *pontos de referência*.

Frente a uma sociedade patriarcal, os movimentos feministas tornaram-se espaços possíveis para construção e fortalecimento de laços sociais, a fim de buscar proteger interesses em comum de pessoas que querem lutar contra o sexismo. Como denúncia ao auto-ódio feminino e o conflito enraizado entre mulheres que as separa, hooks (2019a) argumenta que o movimento feminista se tornou um espaço de conexão e união entre as mulheres que demandavam a luta contra as relações de domínio e hierarquia. Para hooks (2019a), se tratada com os interesses de classe e raça, a sororidade é poderosa.

Em *Filhas de Eva*, na cena que abarca os ***fragmentos cênicos* II**, observamos a união das personagens em defesa de um pensamento em comum. Stella, Cléo e Lívia se reúnem com Dora e outras manifestantes para denunciar uma lei que visava proibir a amamentação pública. Nessa cena, as protestantes se colocam frente à janela do deputado que propôs a lei e exigem seus direitos. Ao final, todas tiram as blusas para expor os seios como forma de protesto.

***Fragmentos cênicos* II - Manifestação feminista.**

Fonte: *Filhas de Eva* (2021), temporada 1, episódio 8.

Segundo Orlandi (2012), sendo a cidade um espaço social dividido e a sociabilidade estando comprometida, a sociedade busca, mesmo em condições adversas, se manifestar por meio de inscrições no corpo e nas ruas (tal como a tatuagem, o grafite, o rap etc.). Como processos identitários, o sujeito se simboliza sob a necessidade de estabelecer um laço social (Orlandi, 2012). Em ***fragmentos cênicos* II**, até mesmo Lívia, quem julgava mal o posicionamento político de Dora, se junta às outras para protestar. Em sociedade, afetado pela lei e democracia, o sujeito busca meios de se significar nela. Nesse momento, Lívia se depara com a necessidade de se (re)significar. Isso se dá pois, para a vida social, faz-se necessário a confiança e a crença de um *corpo social sólido* e, portanto, *sem feridas*, como aponta Orlandi (2012). Segundo ela, crer nessa completude provoca a manutenção do narcisismo grupal e responde ao narcisismo individual do sujeito. Essa compreensão a leva à noção de "*esprit de*

corps", que emerge sob esse sentimento de *um* no todo em sociedade, ou seja, o gesto de reconhecer seu *pertencimento* em uma sociedade que mantém unidos seus membros que a compõem.

Ancorada em conceitos de Bataille e Eugène Enriquez, Orlandi (2012) aponta a necessidade de os sujeitos estabelecerem "comunidades segundas" – grupos que elegemos e nos quais satisfazemos nossos desejos –, mesmo já tendo a família, a própria nação ou a comunidade de uma igreja. A autora explicita que a elas dirigimos nossos imaginários, pois "[...] são grupos em que cada um pode desempenhar seu desejo de reconhecimento como o reconhecimento de seu desejo e de seu ser" (Orlandi, 2012, p. 190). Emerge, então, dessas comunidades, o sentimento de estar e fazer parte de um grupo, *corpo compacto com seus rituais*, soldado por um mesmo tipo de imaginário (Orlandi, 2012). A essas questões, Orlandi (2012, p. 190, grifo nosso) pontua que o conceito de "*grupo-corpo* acalma a angústia da cisão do sujeito. O que é uma denegação também da diferença entre o sujeito singular e o grupo. Daí a contradição latente". *Emaranhados laços de sangue do/no social* nos mobiliza, então, nesse trajeto de corpos-sujeitos-mulheres que, na emergência da falha, abrem brechas para a mudança, para a resistência.

2.3 *Filhas de Eva*

Desde o início da série *Filhas de Eva*, somos mobilizadas pela busca, em um trajeto investigativo frente aos personagens, sobre quem é Eva nessa história. O título brinca com a nominação *Eva* pelo mecanismo de *antecipação* imaginária[17] (Pêcheux, 1997) que nos interpela e conduz a uma busca (in)consciente por associar tal nome a alguma personagem que compõe o enredo da série, quando, de fato, ainda no início do episódio, observa-se a inexistência de tal nomeação de um sujeito específico. O efeito de evidência é desestruturado na própria movência de sentidos do título: enquanto Eva pode indicar um nome próprio que individualiza uma pessoa, no espaço social, em meio a tantas outras com nomes próprios, aponta, também, pela historicidade, para uma personagem das escrituras bíblicas. Ao sermos instigadas pelo título, que desestrutura a identificação inicial e, ao mesmo tempo, nos

[17] Na compreensão de Pêcheux (1997), esse mecanismo funciona nos processos discursivos das formações imaginárias. Trata-se, segundo ele, de um processo em que o sujeito projeta eventuais "respostas" advindas do outro. Na explicação de Orlandi (2005), as antecipações dão ao sujeito a possibilidade de se colocar na posição do interlocutor que o escuta, ajustando o que fala com base no efeito que imagina causar em seu ouvinte.

inquieta, o *corpus* investigado reivindica um retorno a tal personagem, partindo de um imaginário cristão que não cansa de produzir efeitos.

No caminho traçado pela inquietação, somos conduzidas à uma sequência cênica[18] na abertura que apresenta *Filhas de Eva*. Nela, Stella está em um salão de festas durante a comemoração de 50 anos de seu casamento com Ademar. Nesse espaço simbólico, ela assiste a imagens, projetadas em um telão, que retomam momentos vividos por eles ao longo desses anos de casamento, tal como um *flashback* de histórias e acontecimentos marcantes que atravessaram suas vidas. Sentada à mesa, junto aos convidados, em ***fragmentos cênicos* III,** Stella olha para o telão, que projeta essas memórias, e rememora cenas do noivado, de sua viagem de lua de mel, da comemoração ao recém diploma de Direito, do seu então noivo, e de sua gravidez, além do nascimento e crescimento de sua filha.

Seguida dessa cena, a câmera se desloca na ambientação do espaço e caminha entre os personagens, apresentando-nos, em outras cenas que compõem os ***fragmentos cênicos* III**, cada um deles. Cléo e Dora (filha de Lívia) são vistas num relance: a primeira, levando o bolo do casamento; a outra, desviando-se dos olhares da mãe a cada taça bebida. Lívia, enquanto assiste às imagens da mãe projetadas no telão, marca sua presença numa postura elegante ao lado de Kleber, seu esposo, e, entre os dois, está sua filha Dora. Ademar, o marido de Stella, caminha pela festa cumprimentando os convidados, em particular seus parceiros de negócios. Após cumprimentá-los, no momento que se senta à mesa ao lado de Stella, ela se levanta e anuncia, em meio aos convidados: “eu quero o divórcio!”.

***Fragmentos cênicos* III – Apresentação das personagens.**

[18] Segundo o *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Aumont e Marie (2012, p. 268), uma *sequência* se refere a um conjunto de acontecimentos em vários planos, a “[...] um momento facilmente isolável da história de um filme”. Já a *cena*, como explicam, diz respeito à unidade de ação, sem tempo determinado. Na nossa escrita, a formulação “sequência cênica” se refere ao conjunto de acontecimentos que se localizam no interior do salão de festas, em comemoração às Bodas de Ouro, mas que se individualizam/fragmentam em cenas específicas.

Fonte: *Filhas de Eva* (2021), temporada 1, episódio 1.

Nesse trajeto de busca em torno de "Eva", tendo em vista a ausência de uma personagem assim nomeada, a primeira a quem voltamos nosso olhar é Stella, que nos (causa) estranh(ez)a. Em tal ausência, o nome Eva retorna como potência significante, em termos simbólicos, históricos e ideológicos, irrompendo em Stella sentidos de transgressão e perturbação da ordem. Ainda que Stella não se refira, necessariamente, à Eva, esta, por sua vez, a afeta, bem como às outras personagens, e funciona, potencialmente, como aquilo que perturba[19].

Stella é uma palavra de origem latina e significa "estrela", tal como consta no *Dicionário de Nomes Próprios* (c2008-2024). Uma outra variação do nome, Ester, em hebraico, segundo o *Dicionário de nomes hebraicos* (2015), também aponta para esse significado. Quando aproximada às escrituras hebraicas, a "estrela" nos remonta a dois momentos bíblicos. No Livro de Mateus (Bíblia [...], 1990, Mt. 2, 1-11, p. 1181-1182), a "estrela" é uma guia para os magos do Oriente se orientarem até o menino Jesus, recém-nascido, em Belém. Como narra a Bíblia (1990), a estrela surge em seu nascimento e ilumina o percurso dos magos, enviados por Herodes que queria matar Jesus. Outro momento que nos chama a atenção para essa discussão é no Livro do Apocalipse (Bíblia [...], 1990, Ap. 22, 16, p. 1540), quando Jesus se refere a si mesmo como "a brilhante estrela da manhã". Nos

[19] Esta discussão é desenvolvida na subseção *Imaginário*(s) *de/em Eva*, onde investigamos o nome "Eva" como potência do *artístico* (Lara, 2023a, 2023b), funcionando em nosso objeto discursivo imagens-Eva.

casos apresentados, seja em seu emprego bíblico como no sentido dicionarizado, a estrela funciona como guia e orientação divina, a luz que brilha e ilumina o caminho dos outros[20].

Em *Filhas de Eva,* o funcionamento do nome Stella desloca-se para uma movência outra de sentidos. Ao pedir o divórcio, depois de 50 anos de casada, a personagem desestabiliza o efeito festivo do ritual de Bodas de Ouro. Esse gesto, como *ato simbólico* (Pêcheux, 1997), vai tramando *Filhas de Eva* no decorrer dos episódios. Stella é, assim, "culpada"/responsabilizada por guiar as outras personagens nessa trama, inquietando a ordem, como "véu que protege" o sistema. Dessa forma, Stella, como marca da contradição, atua nesse jogo que ilumina e assombra, orienta e desnorteia, tecendo esse emaranhado entre mulheres que perturbam e são perturbadas pelo *espectro* de Eva[21].

Na cena prévia ao pedido de divórcio, parte dos ***fragmentos cênicos* III**, em que Stella assiste a lembranças projetadas no telão, uma das que se destaca, nesse relance, é sobre ela saltando de um trampolim. Quando jovem, a personagem desejava tornar-se mergulhadora profissional. Depois de casada, muitos de seus *hobbies*, estudos e relacionamentos foram postos em segundo plano para poder apoiar e auxiliar[22] Ademar, do lugar de esposa, em casa e no trabalho dele. Stella, além de estar envolvida nos compromissos empregatícios do marido, tinha seu nome usado em esquemas de lavagem de dinheiro e criação de contas no exterior, sem seu conhecimento. A personagem não apenas se cansa de ter (exclusivamente) seu tempo voltado a(os compromissos de) Ademar, como também se indigna pela falta de reconhecimento dele frente à "renúncia" de sua vida pessoal.

Stella alcança, no pedido de divórcio, um átimo de *poder* na tomada do rumo da sua vida. O pedido causa choque, desconcerto e, até mesmo, raiva em sua família, já que o poder, nas mãos daqueles que, supostamente, não o tem – no sentido de não lhes ser reconhecido como tal dentro dessa hierarquia familiar tradicionalista –, desconcerta. Ao tomarmos as relações de poder na realidade em que vivemos, observamos que nela transbordam "[...] homens e mulheres que não gostam de mulheres poderosas", pois, nas relações que construímos uns com os outros, "estamos tão condicionados a pensar o poder como coisa

[20] O significado bíblico do nome Estela pode ser encontrado em *Nomes Bíblicos*. Disponível em: https://nomesbiblicos.com.br/dicionario/estela-significado-biblico-do-nome/. Acesso em: 27 junho 2024.
[21] Essa discussão é sinalizada na seção 3, especificamente nas subseções 3.2 e 3.3.
[22] Tal como pontuado na subseção 2.4, a Bíblia Sagrada (1990) se refere à mulher como aquela que foi criada por Deus para ser a "auxiliar" semelhante ao homem.

masculina que uma mulher poderosa é uma aberração. E por isso ela é policiada" (Adichie, 2017, p. 33)[23].

A mulher, na compreensão de Spivak (2010), é um sujeito duplamente oprimido. Seja, segundo a autora, pela dominação imperial na divisão internacional do trabalho, seja pela dominação masculina na construção dos gêneros. Para a autora, "se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade" (Spivak, 2010, p. 67). De acordo com Spivak (2010), o sujeito subalterno é aquele sem voz política ou cujo discurso não é ouvido. A autora critica a violência epistêmica imperialista do intelectual ocidental que molda o subalterno como alteridade. Como teórica pós-colonial, denuncia que o colonialismo ainda perpetua a opressão através do discurso, mantendo o sujeito subalterno como inferior.

Em suas escritas, Spivak (2010) também denuncia os interesses do "feminismo internacional". Este, por sua vez, defende ideais que se limitam a uma imagem universal e homogeneizante ao sujeito do feminismo, excluindo as divergências que existem entre classe e raça. Spivak (2010) questiona o espaço de fala dado à mulher, destacando que as consequentes interpretações demarcam os interesses dos intelectuais ocidentais. Sua fala nos aproxima de Stella no momento em que a voz da personagem não é ouvida. No caso de Stella, ao apresentar sua demanda à família, é tratada como louca e "fora de si". Isso somente reforça a argumentação de Spivak (2010, p. 126), ao fim de seu texto, quando denuncia que "o subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à 'mulher' como um item respeitoso nas listas de prioridades globais".

O pedido de divórcio de Stella faz dela um corpo-sujeito-mulher que escapa à homogeneidade lógica da vigilância patriarcal. As inquietações dos personagens, membros da família, denunciam um corpo desviante à *coerção lógica disjuntiva* (Pêcheux, 2015a). Sobre isso, Pêcheux (2015a) argumenta que tudo se passa diante da *falsa-aparência de um real natural-histórico homogêneo*, coberto por proposições logicamente estabilizadas. Isso se apresenta numa configuração *tal*, como se "[...] nenhuma pessoa tivesse o poder de escapar totalmente", mesmo, "[...] aqueles que se acreditam "não-simplórios": como se esta adesão de

[23] Em uma analogia, podemos pensar essa questão do poder em relação às mulheres a partir do que Ramari (2023) conceitua como cor*po*lítico, que se dá na imbricação das noções de corpo discursivo e de "sujeito político" ranceriano. Segundo ele, o cor*po*lítico é a materialidade discursiva do sujeito político, "[...] fazendo-se forçosamente visto e ouvido, especialmente por representantes do ARE e dos AIEs, em um processo no qual significa e é significado em meio às tensões e às eventuais mudanças que provoca" (Ramari, 2023, p. 19). O cor*po*lítico, para o autor, se manifesta impondo dizeres quando e onde não têm autorização, resultando na desestabilização e transformação da ordem social.

conjunto devesse, por imperiosas razões, vir a se realizar de um modo ou de outro" (Pêcheux, 2015a, p. 32). Em espaços discursivos logicamente estabilizados, unificados por uma série de *evidências lógico-práticas*, como Pêcheux (2015a, p. 31) aponta, "[...] supõe-se que todo sujeito falante sabe do que se fala".

Nesses espaços discursivos logicamente estabilizados, que se apresentam sob aparências de uma *lógica disjuntiva*, Pêcheux (2015a) reitera que se torna "impossível", como uma espécie de interdição, ser uma coisa e outra (que a contrapõe) ao mesmo tempo. Em sua compreensão,

> esses espaços – através dos quais se encontram estabelecidos (enquanto agentes e garantia dessas últimas operações) detentores de saber, especialistas e responsáveis de diversas ordens – repousam, em seu funcionamento discursivo interno, sobre uma proibição de interpretação, implicando o uso regulado de proposições lógicas (Verdadeiro ou Falso) com interrogações disjuntivas ("o estado de coisas" é A ou não-A") e, correlativamente, a recusa de certas marcas de distância discursiva [...], em particular, a recusa de quaisquer aspas de natureza interpretativa (Pêcheux, 2015a, p. 31).

As "operações" mencionadas por Pêcheux (2015a) dizem respeito a um conjunto de meios para gerir socialmente os "indivíduos"[24]. Dentre algumas delas, o autor se refere à marcação, identificação, classificação, comparação, ordenação, separação em critérios definidos, assim como a vigilância e coerção. Tal como Pêcheux (2015a) esclarece, essas operações se apresentam, sob aparências da coerção lógica disjuntiva, pelo *espaço administrativo*, jurídico, econômico e político que ordena o logicamente representável com um conjunto de proposições dispostas e classificadas como verdadeiras ou falsas.

Stella, ao pedir o divórcio, é acusada pela filha, marido e genro de ter enlouquecido. Ademar grita: "Você tá completamente louca!". Lívia espanta-se, indagando ser um surto ou mistura de remédios com bebida: "Você bebeu? Você misturou com algum remédio? Foi isso? Você misturou bebida?". E Kleber conjectura: "Sabe o que eu acho que pode ter sido? Pressão baixa". Frente a essa cena, suas inquietações têm como finalidade indicar os limites de "[...] sanidade, de legitimidade, de moralidade ou de coerência", pois a partir delas, os corpos que "[...] escapam ou atravessam esses limites ficam marcados como corpos – e sujeitos – *ilegítimos*, *imorais* ou *patológicos*" (Louro, 2004, p. 82).

[24] O termo "indivíduos" é empregado por Pêcheux (2015a), nesta discussão específica, para marcar esse processo de individualização e logicização como controle do sujeito no social.

A relação entre os personagens e as falas dirigidas a Stella sobre seu comportamento sinalizam como os jogos de imagens funcionam num processo discursivo. Um dos mecanismos na produção de um discurso é a relação de sentido entre eles – uns se relacionam com os outros, de modo que "um dizer tem relações com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis" (Orlandi, 2005, p. 39). No desenvolvimento de suas formulações a respeito das condições de produção de um discurso, Pêcheux (1997) em *AAD-69,* denomina essas relações de *formações imaginárias*. Ele defende que elas são projeções/imagens resultantes da relação entre sujeitos na produção de sentidos durante um processo discursivo. Para Pêcheux (1997, p. 77), "[...] um discurso é sempre pronunciado a partir de *condições de produção* dadas". Tais condições, conforme Orlandi (2005), funcionam e se manifestam por meio de mecanismos específicos, como as relações de sentido, as antecipações e as relações de força.

Pêcheux (1997) explica que um discurso é moldado pelo efeito de sentidos gerado entre posições específicas na estrutura de uma formação social, que podem ser identificadas como pontos A e B. Esses pontos representam lugares que entram em jogo e são designados nos processos discursivos. Conforme o autor,

> [...] 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 (Pêcheux, 1997, p. 82).

Neste processo que Pêcheux (1997) menciona, o que funciona são as *imagens* resultantes dessas projeções, ou seja, as formações imaginárias consistem em pontos de vista dos sujeitos (objetos imaginários) e não são representações da realidade física. Quanto às relações de sentidos, o autor expõe que as formações imaginárias são sempre atravessadas pelo "já ouvido" e o "já dito".

São os pré-construídos que falam antes e constroem o efeito de evidência: são saberes que "todo mundo sabe", o "já-ouvido" e o "já-lá", como Vinhas (2020) explica. Caracteriza-se por pré-construído aquele que, no processo discursivo, tensiona "*aquilo que foi dito antes, em outro lugar, e que, à revelia do sujeito, marca sua presença naquilo que ele diz*" (Vinhas, 2020, p. 4). A autora enfatiza que ao negar esse saber dominante e "evidente", provocado pelo efeito de pré-construído, nega-se também os efeitos dos mecanismos de antecipação das formações imaginárias que fortalecem e evidenciam tais pré-construídos. Na série, ao pedir o divórcio, Stella é vista pela sua família como aquela que "enlouquece", por não se

"comportar" de acordo com o que se espera/imagina socialmente de uma mulher casada há 50 anos, margeada, em *espaços discursivos logicamente estabilizados* (Pêcheux, 2015a), pela imagem "mãe de família" nos moldes tradicionais/patriarcais.

Também chama a atenção o imaginário forjado in-conscientemente por Lívia a respeito de sua mãe, Stella. Seu casamento e a imagem de sua família se dá em uma trama idealizada por ela: nenhuma desordem ou deslize escapa de seu julgamento. No decorrer dos episódios, Lívia é confrontada com revelações sobre o pai, Ademar, que está sob risco iminente de prisão por práticas ilícitas, ao mesmo tempo em que ela se recusa a acreditar na veracidade de denúncias contra ele, envolvendo lavagem de dinheiro. A personagem também lida com Kleber, que, incomodado com o sucesso dela, se recusa a prestigiar um convite, por ela recebido, para falar sobre relacionamentos e sobre a prática da psicologia em um programa de televisão. Lívia (con)cede ao marido seu lugar no programa, enquanto esse plagia seus escritos (e de outros autores) e angaria para si o crédito e a fama.

O pedido de divórcio de Stella impacta Lívia numa quebra de realidade na qual se protegia, tendo-a idealizado durante toda a vida. A imagem (no âmbito da formação imaginária) que tinha da mãe escapa do seu suposto controle, emergindo, assim, imagens de uma mãe que pede o divórcio; uma mãe que denuncia seu marido (quem "deveria" ser "seu amor" para toda a vida); uma mãe que quer ser *livre* e *viver*. Lívia é presa ao sistema patriarcal – este que garante e fortifica sua hierarquia beneficiária ao poder masculino; que relega mulheres a posições subalternas. Cabe destacar que tal sistema afeta não somente homens, mas também inclui as formas de identificação de sujeitos-mulheres na sociedade, cmo ocorre com a personagem Lívia, que se recusa a aceitar que a mãe escape às normativas de gênero enraizadas no sistema em que vive.

Na série, põem-se em jogo corpos que são regulados e marcados pelas normativas sociais, culturais, políticas e religiosas, mas que, ao mesmo tempo escapam, em parte, delas e as perturbam. Tal prática de regulação também se manifesta em Cléo: corpo-sujeito-mulher materializado por significantes de um olhar da mãe *sobre* ela, pelo qual foi interpelada no decorrer de sua vida. Cléo "fabrica narrativas" que afastam da mãe os atos ilegais de seu irmão. Para sua mãe, Dona Zezé, o irmão de Cléo, Júlio César ("Julinho", como elas o chamam), é o "filho que ela pediu a Deus" – um "homem honesto", "bem de vida", com um "bom emprego" e que auxilia os povos carentes na África.

Todas essas narrativas fantasiosas sobre o irmão partem do esforço de Cléo para ocultar da mãe o fato de que Julinho esteve preso pelo envolvimento em esquemas ilegais e

não em viagem "missionária" em prol de povos carentes, como a fez acreditar Cléo. Tal acobertamento que Cléo dá ao irmão é na tentativa de proteger a mãe de ter que lidar com a verdade sobre o filho. Dona Zezé, desde o início da narrativa, dá sinais de que sofre de Mal de Alzheimer. Tal doença, discursivamente, acaba funcionando como uma "espécie de proteção" ao que ela "não quer ver" na imagem do filho. Além de ações cotidianas, do presente, serem esquecidas por Dona Zezé, já no final da temporada, no episódio 11, a mãe de Cléo também esquece do que lhe foi contado sobre o filho. Cléo, enfurecida pelas falhas do irmão, conta à mãe toda a verdade velada até então. Na manhã seguinte, Dona Zezé esquece o que ouviu, e a repetição do imaginário que sustenta a imagem do "bom filho" se mantém pelos efeitos do Alzheimer que provocam o esquecimento, e não apenas pelas histórias criadas por Cléo.

Há, em meio a isso, um conflito entre a imagem pela qual Cléo se identifica enquanto sujeito, mas que a mãe desconhece, e a imagem que a mãe tem da filha, mas na qual a personagem não se reconhece. Nesse processo de projeção imaginária, em meio a jogos de imagens, Cléo é vista pela mãe como alguém sem estabilidade financeira, amorosa e empregatícia. Dona Zezé, assim, cria essa imagem (depreciativa) da filha. Cléo conserva os significantes forjados para a/pela mãe quando precisa deles para manter a imagem do irmão como o "bom sujeito" (Pêcheux, 1995, p. 215), protegendo-o. O "bom-sujeito" é aquele em que há uma superposição entre o sujeito da enunciação e o sujeito universal, forma-sujeito da FD. Isso acarreta, segundo o Pêcheux (1995), na plena identificação do sujeito "livremente consentido". Trata-se do sujeito que, identificado por uma FD, "[...] sofre cegamente essa determinação, isto é, ele realiza seus efeitos 'em plena liberdade'" (Pêcheux, 1995, p. 215).

No caso de Cléo, o processo de identificação é outro, não funcionando como exemplo de um "bom-sujeito". Há uma cena em *Filhas de Eva*, integrada aos ***fragmentos cênicos* IV**, em que Cléo se vê diante de um espelho antes de sair para uma entrevista de emprego. Ela está em sua casa, se arrumando, e observa sua imagem especular. Prestes a sair de casa, Cléo retorna em frente ao espelho num gesto de ensaio de fala: "Oi, meu nome é Cleópatra Ramos de Sou… Não, Cleópatra, não. Oi, meu nome é Cléo Ramos de Souza". Nesta cena, Cléo volta-se para o espelho em que vê sua imagem, pois sente a necessidade de confirmar quem é, se reconhecer. Há, em jogo, um processo de *identificação-interpelação* (Pêcheux, 1995), operando em Cléo no confronto com sua própria imagem.

***Fragmentos cênicos* IV – Cléo observando sua imagem diante do espelho.**

Fonte: *Filhas de Eva* (2021), temporada 1, episódio 4.

Diante do espelho, Cléo, ao encenar uma apresentação de si para uma entrevista de emprego, dizendo "Oi, sou Cleópatra", como *sujeito ideológico* – "aquele que diz ao falar de si mesmo: 'Sou eu!'" (Pêcheux, 1995, p. 154) –, opera pelo assujeitamento-identificação e, também, pela identificação da sua *imagem significante do corpo* (Nasio, 2009)[25], como imaginário de tal nomeação. Isto é, trata-se de sua imagem que vê no espelho e seu nome com o qual se identifica e é interpelada desde a nascença. Como abordamos no primeiro tópico, ainda nesta seção, "[...] praticamos ininterruptamente os rituais do reconhecimento ideológico que nos garantem que somos efetivamente sujeitos concretos, individuais, inconfundíveis e, naturalmente, insubstituíveis" (Althusser, 1999, p. 211). Mediante essas práticas rituais de reconhecimento ideológico, apontadas por Althusser (1980, 1999), reconhecemos que somos sujeitos ao sermos chamados por nossos nomes ou, por exemplo, sermos cumprimentados por outrem. Na evidência do reconhecimento da interpelação, Althusser (1980, 1999) ressalta o jogo que se dá no desconhecimento do funcionamento ideológico, resultando em um processo de *reconhecimento-desconhecimento*.

No confronto de si com a imagem que retorna do espelho, bem como da nomeação Cleópatra, como marcação identitária de registro – que é atravessada pelo peso histórico de um imaginário em torno de Cleópatra, rainha do Egito, uma mulher forte e poderosa, como a mãe certifica e insiste em relembrar à filha, orgulhosa de assim tê-la nomeado –, à abreviação Cléo, parte do seu nome pelo qual se reconhece, funciona o *i*-reconhecimento de si no desconhecimento do outro. Nesse encontro, opera o *desconhecimento* (Althusser, 1980; Pêcheux, 1995) que constitui o funcionamento ideológico nos sujeitos; mas, opera, também, o *i*-reconhecimento da imagem (de Cleópatra) frente ao desconhecimento do outro (da mãe). É

[25] Nesta pesquisa, mobilizamos a *imagem significante do corpo*, em Nasio (2009), para as discussões em torno do nome próprio. O nome próprio funciona, assim, como a imagem que se constrói do corpo simbólico/significante.

“só Cléo”, afirma-se, abrindo um hiato entre ela e a outra, Cleópatra, a “rainha deusa, soberana sagaz e muito mais habilidosa que seus antecessores” (Robles, 2019, p. 180).

O termo *i*-reconhecimento, mobilizado por nós, trata-se de um jogo que se deu em meio às traduções de Althusser (1980, 1999). Em *Sobre a reprodução*, o processo de “evidência” da interpelação-identificação é marcado pelas terminologias “reconhecimento” e “irreconhecimento” (ao invés de desconhecimento), isto é, na “evidência” de que somos sujeitos, “[...] se exerce a função de *reconhecimento* ideológico que é uma das duas funções da ideologia como tal (sendo que a outra é a função de *irreconhecimento*)” (Althusser, 1999, p. 211). Em nota, os termos são traduções do francês, “reconnaissance/méconnaissance”[26]. Ao trabalharmos com o *i*-reconhecimento, que emerge da terminologia “irreconhecimento”, resultante de uma tradução, significamos a adição do “i” marcando o registro do imaginário. Dessa forma, no nosso percurso investigativo, o *i*-reconhecimento diz respeito ao processo de não se reconhecer em sua própria imagem do corpo. Diferenciamos, assim, nesta escrita, o reconhecimento (em reconhecer que sou eu, um sujeito), o desconhecimento (do funcionamento ideológico) e, em um terceiro movimento, o *i*-reconhecimento (o não reconhecimento da própria imagem do corpo). Em ***fragmentos cênicos* IV** há, funcionando, o *i*-reconhecimento de Cléo na imagem significante Cleópatra, o desconhecimento do funcionamento ideológico e o desconhecimento da mãe que insiste em reconhecer Cléo a partir de significantes retomados por ela, determinados pelo nome de nascença.

Nasio (2009) discute que existem *imagens do corpo*, sejam elas visíveis ao sujeito ou não. Cléo, diante do espelho, vê sua *imagem especular* (conceito que desenvolvemos na discussão da seção 3). Ao trazer à tona o conflito com o próprio nome, Cléo não se reconhece em sua *imagem do corpo simbólico*, isto é, o *significante* (Nasio, 2009) Cleópatra. Para o autor, a imagem do corpo significante é o *nome* que designa uma parte significante do corpo, é o nome que a nomeia. Não é uma imagem visível, como no caso da especular. Funcionamos por significantes corporais e estes, por sua vez, ocupam o lugar do próprio sujeito, como apontado pelo autor. O corpo significante “[...] é a singularidade corporal que determina, direta ou indiretamente, o curso de nossa existência” (Nasio, 2009, p. 98). Na compreensão do psicanalista, isso significa que nos alienamos a características significantes desse corpo a nós impostas, de modo que “[...] somos o que nossos significantes corporais querem que sejamos” (Nasio, 2009, p. 98).

[26] Segundo as traduções do dicionário Linguee, *méconnaissance* se traduz em desconhecimento, e *reconnaissance* em reconhecimento. Disponível em: https://www.linguee.com.br/. Acesso em: 18 jun. 2024.

Em Cléo, a imagem desse corpo significante se estrutura pelo nome Cleópatra. E, a partir dele, vemos sua potência significante operando na personagem. Retomando Althusser (1980), a criança, antes mesmo do nascimento, é sempre-já sujeito e é afetada pela pré-designação ideológica. O nome, escolhido pela família e imposto à criança antes de nascer, funciona como um determinante que causa expectativas e produz significantes no sujeito. Essa "evidente" identificação-interpelação passa a ser, no caso de Cléo, uma *contra-identificação* (Pêcheux, 1995). Sendo uma das modalidades de tomada de posição, esta se especifica com o sujeito que "se volta" contra o sujeito universal, como apontado por Pêcheux (1995, p. 215). Trata-se de um "mau-sujeito", aquele que "[...] luta contra a evidência ideológica, sobre o terreno dessa evidência, evidência afetada pela negação, revertida a seu próprio terreno" (Pêcheux, 1995, p. 215).

Em torno dessa modalidade, Indursky (2020, p. 308) explica que

> [...] o sujeito do discurso questiona saberes pertencentes à Formação Discursiva em que ele se inscreve e o faz a partir do interior desta mesma formação discursiva. Isto é: a contra-identificação é um trabalho do sujeito do discurso sobre os dizeres e os sentidos que são próprios à FD que o afeta e, por conseguinte, se institui como forma de resistência à forma-sujeito e ao domínio de saberes que ela organiza.

O "mau-sujeito", diferente do "bom-sujeito", se contra-identifica com a FD imposta a ele como determinação exterior de sua interioridade subjetiva, o interdiscurso (Pêcheux, 1995). Diante disso, como observamos na série, há esse funcionamento do "mau-sujeito" (Pêcheux, 1995) em Cléo quando ela se contra-identifica com os determinantes sociais, culturais e históricos que nomeiam e dão forma à imagem de um corpo significante, nomeado "Cleópatra". Já na relação com seu irmão, Julinho, há, operando, uma urgência de Cléo em sustentar a imagem do corpo simbólico significada pelo nome "Júlio Cesar", antigo imperador de Roma. Para poupar a mãe de ter que lidar com o fato de o filho não se enquadrar na imagem de um "bom-sujeito" que ela sustentou a vida toda (filho dedicado, trabalhador), Cléo protege a imagem do irmão, no próprio silenciamento do fato de ele já ter sido preso, o que distancia os significantes cujo nome "Julio Cesar" carrega historicamente.

Vemos, assim, neste percurso, que a série *Filhas de Eva* brinca com determinados nomes bíblicos e nomes da história que se tornam potentes em nossa discussão: Eva, Stella, Cleópatra e Júlio César. Rancière (2014), em sua escrita, aponta para a história como uma série de acontecimentos em torno de sujeitos designados por nomes próprios. Para ele, "existe história porque os seres falantes são reunidos e divididos por nomes, porque eles nomeiam a

si mesmos e nomeiam os outros com nomes que não têm ‘a mínima relação’ com o conjunto de propriedades” (Rancière, 2014, p. 53). Desse modo, a história se constitui com nomes que carregam e evocam significantes específicos, marcados histórica e socialmente. Para o autor, os nomes *identificam*, mas não *classificam*, a partir de um conjunto de propriedades ou características comuns entre indivíduos. Em suma, segundo o autor, “[...] as palavras da história são nomes. Um nome identifica, não classifica” (Rancière, 2014, p. 53).

Tal como compreende Daltoé (2022), há força dos sentidos sobre o nome próprio, seja ele operando como identificador de um objeto único no mundo, como portador de um significado não relacionado ao significante que lhe abriga, assim como elemento referencial. A autora argumenta que “[...] se nos identificamos a um nome, organizador da evidência do sujeito, é porque somos já a partir dele interpelados e assujeitados pela ideologia” (Daltoé, 2022, p. 73).

Ao compreender o “nome próprio” não como uma propriedade, mas como aquilo que *designa o sujeito sem representá-lo*, Pêcheux (1995, p. 264) evidencia que “[...] a imposição do ‘nome próprio’ constitui a forma em edição príncipe do *efeito de pré-construído*, que representa a modalidade discursiva da discrepância pela qual o indivíduo é interpelado em sujeito de seu discurso”. Sua discussão aponta para a interpelação do indivíduo em sujeito, já que o sujeito é “[...] constituído sob a evidência da constatação que veicula e mascara a ‘norma’ identificadora” (Pêcheux, 1995, p. 159). Ou seja, é pela ideologia que, segundo o autor, há a evidência dessa norma designando ao sujeito *o que é e o que deve ser*. Pela evidência do sujeito, que *eu sou realmente eu*, se manifesta o processo de interpelação-identificação “[...] *produz*[*indo*] o sujeito no lugar deixado vazio” (Pêcheux, 1995, p. 159). Isso é explicado por Baldini e Mariani (2013, p. 111, grifos nossos) pelo fato de que, diante dessa “evidência do sujeito”,

> *nem mesmo o significante de um nome próprio significa o falante como tal no mundo*. Seu *nome próprio* faz parte desse jogo de significantes que deslizam, está inserido em um sistema que porta uma ausência e não traz um único significado; seu nome próprio *faz parte da fantasia que o constitui em sua realidade psíquica* e seu(s) significado(s) está/estão atrelado(s) *aos sentidos imaginários* que ele pode produzir a partir desta inserção no jogo significante.

O nome próprio, nessa compreensão, atua no processo pela identificação, mediante o modo pelo qual o sujeito é interpelado no discurso, e no jogo de significantes que o constitui. Em torno dessa compreensão, Daltoé (2022, p. 74) argumenta que

> [...] o nome próprio se insere nesta cadeia significante que fala do sujeito enquanto ele se significa, num processo que lhe é familiar, mas sempre, em alguma medida, estranho. Desse modo, o "ei, você aí!" continua proveitoso pois fala da interpelação do sujeito que, ao se mover em relação ao chamado, nunca sabe exatamente se é dele que se fala ou não. Ou seja, a interpelação ideológica também joga com estas dúvidas, afinal, nunca temos a compreensão de como ela funciona, só sabemos que ela funciona.

Retomando a afirmação de Pêcheux (1995) acerca do nome próprio e do efeito de pré-construído – sendo estes os "*sempre-já-aí*" da interpelação ideológica –, vemos que a imposição do nome próprio aponta para estruturas (pré-construídos) que fornecem sentidos sob sua forma de universalidade/"evidência".

Conforme Vinhas (2020), os pré-construídos funcionam como saberes dominantes e "evidentes". A autora destaca que é vinculado a uma FD dominante que os pré-construídos produzem seus efeitos, determinando a construção e produção de sentidos. Vinhas (2020) explica que o que se diz é atravessado e marcado por um discurso anterior – anterioridade marcada pelo interdiscurso, local onde resgatam-se os saberes que significam o nome próprio.

Ao se *contra-identificar* (Pêcheux, 1995) com os significantes incrustados em seu nome, Cléo abre/fissura o efeito de pré-construído que funciona na "evidência" dos sentidos produzidos pelo nome Cleópatra. Ou seja, no encontro com a série, observamos que sua recusa ao ser interpelada como Cleópatra, nega o saber evidente que o seu nome naturaliza como pré-construído. Como abordado, historicamente o nome Cleópatra aponta para uma rainha do Egito, com sua força e reconhecimento sócio-histórico, mas Cléo não se identifica com esses significantes que emergem associados a tal nomeação. Ainda que não se reconheça em Cleópatra, a personagem alcança sua singularidade em "Cléo" e, assim, potencializa sua própria identidade, afastada da que lhe era esperada enquanto reprodução imaginária de uma personagem que, na história, já existiu.

No confronto inicial que introduz Stella, Cléo e Lívia, a série também desestabiliza e brinca com os pré-construídos em torno do nome Eva. Esse ponto, que nos interessa como entrada analítica, por meio da noção de nome próprio e efeito de pré-construído (se reconhece como tal), nos direciona à Eva como sendo e não sendo, ao mesmo tempo, um nome próprio de individualização de um sujeito. A série desestabiliza esse efeito de nome próprio como nomeação individual de um personagem ao passo que retoma uma personagem das escrituras que aponta para um conjunto de sentidos sócio-histórico e ideológicos a ela intrincados.

Sentidos que marcam o nome próprio Eva a partir de saberes tidos como evidentes, pré-construídos.

A convocação do nome próprio "Eva" invoca o pecado, a transgressão e a culpa, de modo que: "Eva é a que comeu o fruto proibido", é "a primeira mulher", é "a mulher de Adão" e é "a mãe de toda a humanidade". O pré-construído opera ao lado da posição dominante na luta política, ideológica e de classes, que, pelo trabalho da história e da ideologia, se naturalizou como própria ao funcionamento de todas as FDs que compõem o interdiscurso (Vinhas, 2020). O retorno de um imaginário em torno de Eva na discursividade da série, paradoxalmente à ausência de uma personagem assim nomeada, movimenta determinados sentidos histórico-religiosamente associados à "imagem-Eva" (religiosa e ideologicamente fabricada), tais como a aproximação com a transgressão, a culpabilização, a submissão, entre outros. Desse modo, confrontar-se com (o imaginário acerca de) Eva, na série, é abrir(-se a)/fissurar uma *série* de *pré-construídos* em torno dela num sistema em que o patriarcado tem sua dominância e hegemonia.

Em nossa investigação, o nome Eva se marca como potência do *feminino* (Souza, 1998)[27]. Ao argumentar sobre a força que tem um nome, Perrot (2007) mostra que, historicamente, na prática de adquirir os sobrenomes de linhagens masculinas ao se casarem[28], as mulheres perdem seus sobrenomes de família e, registradas com os sobrenomes de seus esposos, restam-lhes apenas seus nomes. Além disso, tal prática dificulta a reconstrução de linhagens femininas, já que, culturalmente, os sobrenomes das linhagens masculinas costumam ser repassados de geração em geração. O nome Eva (e o imaginário construído em torno dela/sobre ela) não se perde na história assim como acontece com sobrenomes de infinitas linhagens femininas, e sim ganha potência e se fortifica. Nas escrituras bíblicas, Eva é assim nomeada por Adão e referida, em tais escrituras, como "mãe de todos os que vivem" (Bíblia [...], 1990, Gn. 3, 20, p. 16). Ao longo da história, quem carrega, junto a si, a culpabilidade, submissão e o pecado são suas *filhas*. Culpabilizada por seus desejos e marcada nas escrituras como pecadora, Eva carrega em si a imagem-fardo junto a suas filhas.

---

[27] Tal discussão é abordada na subseção 3.2, *Imaginário*(s) *de/em Eva*.

[28] Há, ainda, como parte do ritual do casamento civil, o processo de incorporação do sobrenome do marido ao sobrenome da mulher recém-casada. No Brasil, segundo Jusbrasil (2022), o acréscimo do sobrenome do marido passou a ser facultativo a partir da lei do divórcio, em 1977, a Lei nº 6.515, alterando, assim, o Código Civil de 1916. Em 2002, segundo o Artigo 1.565, do Código Civil Brasileiro (2002), "qualquer dos nubentes, querendo, poderá acrescer ao seu o sobrenome do outro", anunciando que ambos os cônjuges, se optarem, podem inserir o sobrenome do outro em seu próprio nome. Disponível em: https://www.jusbrasil.com.br/noticias/ha-45-anos-brasileiras-podem-optar-por-manter-nome-de-solteira/1689246571. Acesso em: 27 junho 2024.

Nos/pelos textos bíblicos, vai sendo construído esse imaginário em torno dela. Funcionam e operam, assim, em uma trama rígida, fortificada e estabilizada, os sentidos em/de *Eva*.

2.4 Eva, "mãe de todos os que vivem"

A inquietação de estudiosos em relação à história de criação do mundo e do universo, conforme abordado por Paiva (2020), gira em torno da existência de dois mitos distintos que estruturam a Bíblia Sagrada[29]. Ambas as versões do mito são registradas no livro[30] de Gênesis[31] e, como a autora observa, há uma inclinação entre os intérpretes das escrituras em harmonizar esses e outros relatos como se fizessem parte de uma única narrativa.

A primeira narrativa escrita em Gênesis trata do ato de criação do mundo e da humanidade em seis dias, sendo a humanidade, de todas as criaturas vivas, o ponto mais alto de criação (Bíblia [...], 1990). Nessa escrita, Deus cria o céu e dá forma à terra, antes vazia e sem forma. Nela, ele faz a noite e o dia; separa a terra seca das águas que reinavam o espaço; faz produzir sobre a terra árvores e frutos; cria o sol, a lua e as estrelas; dá vida aos seres vivos do céu, dos mares e da terra; e, por fim, no último dia, como narrado nas escrituras, dá vida à humanidade. Não há nomeação dos seres criados e ambos foram criados juntos, semelhantes entre si e a Deus:

> Então Deus disse: "Façamos o homem à nossa imagem e semelhança. Que ele domine os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra". E *Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou; e os criou homem e mulher* (Bíblia [...], 1990, Gn. 1, 26-27, p. 14, grifo nosso).

Escrita por sacerdotes no tempo do exílio na Babilônia (586-538 a.C.), conforme as notas explicativas da Bíblia (1990), esta primeira versão da história enfatiza a criação da humanidade por um deus criador, único e vivo. Outra versão da história de criação do mundo e da humanidade, também registrada nas escrituras, que ora se mescla à anterior, tal como

[29] Nesta dissertação, focalizamos nossas observações para a análise da Bíblia Sagrada – Edição Pastoral. Tal edição traz textos acessíveis à comunidade bíblica cristã, com notas explicativas sobre as escrituras.
[30] A Bíblia organiza/estrutura um conjunto de *livros* que formam, de modo geral, as escrituras.
[31] Gênesis, o primeiro livro da Bíblia, tem como significado "nascimento" ou "origem". Ele compõe o conjunto dos cinco primeiros livros da Bíblia, o Pentateuco. Em Gênesis, há a compreensão mitológica da criação do mundo e da humanidade, explorando os dois primeiros capítulos para narrar a origem do homem e da mulher como o ponto mais alto da criação divina. A partir do terceiro capítulo, Gênesis introduz a presença do mal, destacando eventos como a desobediência e transgressão de Adão e Eva no Jardim do Éden (Bíblia [...], 1990).

Paiva (2020) discute, narra a história de criação e corporifica, com seus respectivos nomes, os personagens Eva e Adão.

O primeiro homem, formado e moldado da argila do solo, torna-se vivo por Deus com um sopro de vida em suas narinas e assim aparece na segunda versão da história de criação (Bíblia [...], 1990). Deus cria um jardim em Éden[32] para o homem viver, cultivar e cuidar. Nesse jardim, conforme a narrativa bíblica, dentre as plantas e árvores de espécies diversas, havia a árvore da vida e a árvore do conhecimento do bem e do mal – esta última sofria de um empecilho: seus frutos foram proibidos, por Deus, de serem comidos, pois, se os comesse, o homem morreria. Nessa versão do mito, a mulher surge na história de criação quando Deus percebe que o homem estava sozinho, e ele propõe fazer uma " [...] *auxiliar* que lhe seja semelhante" (Bíblia [...], 1990, Gn. 2, 18, p. 15, grifo nosso). Ao dormir, Deus toma uma das costelas do homem, no lugar fez nascer carne e, então, molda, da costela de Adão, uma mulher. Depois de criada, "[...] o homem exclamou: 'Esta sim é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem!" (Bíblia [...], 1990, Gn. 2, 23, p. 16).

As escrituras da Bíblia Sagrada são resultado de diversas tradições – das quais incluem a tradição javista, eloísta, deuteronomista e sacerdotal[33] –, evidenciando, nos primeiros capítulos, a presença de duas narrativas variadas e, por vezes, contraditórias, como explica Paiva (2020). A autora ressalta ainda que múltiplos autores contribuíram para a composição desses textos, que foram elaborados e transmitidos oralmente na fundação do povo de Israel, passando de uma geração para outra. Paiva (2020) reitera que, ao longo do tempo, as histórias bíblicas e mitológicas foram reformuladas, reinterpretadas e reescritas, sendo propagadas até os dias atuais durante esse processo de formação das diferentes vertentes religiosas. Nota-se, com isso, "[...] o quanto a cultura e os costumes da época em que a tradição foi formada interferiram na compreensão e interpretação do texto sagrado e como esse processo se repetiu ao longo dos anos até os dias de hoje" (Paiva, 2020, p. 13).

---

[32] Conforme consta em Gênesis (Bíblia [...], 1990), o Jardim do Éden, localizado no Oriente, é um lugar mencionado no mito de criação que evoca a ideia de um paraíso na terra. Descrito como o ponto de encontro dos maiores rios do mundo, neste jardim há árvores e frutos abundantes. A narrativa, proveniente de nômades que viviam em terras desérticas, trata o Jardim do Éden como um paraíso idealizado em contraste com o ambiente árido que enfrentavam. A imagem da chuva, nesta narrativa, é central, pois a água é responsável por frutificar e cultivar o solo, simbolizando a água da vida.

[33] A tradição *javista*, que se refere a Deus como "Javé", narra a história de Israel desde sua criação até a posse da terra em Canaã, representando o pensamento da tribo de Judá. Quanto à tradição *eloísta*, que chama Deus de "Elohim", esta destaca, nas escritas, as manifestações divinas em santuários e locais sagrados. A tradição *sacerdotal*, por sua vez, dá enfoque à interpretação dos sacerdotes e à mediação entre Deus e os homens, além de marcar seus costumes e tradições religiosas. Por fim, a tradição *deuteronomista* (re)conta a pré-história israelita desde os tempos de Moisés, situando sua terra e o povo como herança sagrada de Deus (Anacleto; Geise, 2017).

Sendo o livro mais lido e vendido no mundo[34], a Bíblia Sagrada passou por diversas reescritas e interpretações ao longo dos séculos para atender necessidades sócio-históricas e culturais, fabricando verdades e instaurando suas narrativas próprias. Greenblatt (2018) mostra que a narrativa de Gênesis se trata de uma releitura de um mito sumério, o *Gilgamesh*[35] babilônico. Ao aproximar ambas as narrativas, o autor comenta que "se o narrador hebreu pretendia abalar crenças mesopotâmicas profundas, teve um êxito brilhante. Virou o mito de origem de cabeça para baixo. O que no *Gilgamesh* era triunfo, no Gênesis transformou-se em tragédia" (Greenblatt, 2018, p. 65). O autor conta que no mito sumério há um relato de iniciação sexual entre Shamhat, prostituta do Templo de Ishtar, e Enkidu, criatura criada da argila pela deusa-mãe Aruru; há um processo que leva o homem selvagem, Enkidu, à civilidade; o desenrolar da cidade como um lugar bom (sem precisar mencionar um paraíso); a dificuldade de aceitação da mortalidade; acima de tudo, uma amizade intensa entre dois homens, Enkidu e Gilgamesh, um guerreiro poderoso e construtor. De acordo com o autor, na necessidade de enfatizar alguns princípios como o casamento, família e procriação, o povo hebraico excluiu da narrativa a amizade entre dois homens e trouxe a história de Adão e Eva.

A Bíblia Sagrada, de origem hebraica, é resultado de uma das várias reescritas e interpretações em torno das histórias contadas sobre o início da humanidade e a criação do mundo. E estas são, de fato, versões. Lara-Pimentel (2008, p. 170, grifo nosso), citando e dando movência a uma formulação de Orlandi (2001), enfatiza que "*o que há são versões* – dizeres que podem ser esses e outros, dessas e de outras formas, apesar do efeito de evidência factual". Para a pesquisadora, ainda que haja a repetição de um mesmo dizer, o texto/a formulação são outros. Portanto, aponta que, "como o dizer é sempre uma versão, não há *fatos* significando existência autônoma de sentidos, fora das relações de linguagem" (Lara-Pimentel, 2008, p. 170). Sendo assim, se um dizer é uma versão entre tantas outras possíveis, como observado pela autora, a história de Eva, contada pela Bíblia Sagrada, também é uma entre outras versões sobre *Ela*. Há a versão narrada pelos povos sumérios, há a narrada pelos povos hebraicos, tanto como há a versão narrada em *Filhas de Eva*.

Como explica Paiva (2020), as narrativas de criação do mundo refletem interpretações condizentes com as perspectivas patriarcais predominantes na época de sua redação, suas

[34] Tal informação consta na notícia *Como a Bíblia ganhou tanta relevância?*, publicada no *site* da Sociedade Bíblica do Brasil. Disponível em: https://www.sbb.org.br/artigos/como-a-biblia-ganhou-tanta-relevancia. Acesso em: 17 jun. 2024.

[35] No capítulo 3, "Tábulas de argila", do livro *Ascensão e queda de Adão e Eva*, Greenblatt (2018) conta sobre o mito sumério e aborda as especificidades entre ele e o mito hebraico.

visões e modos de entender o mundo. Ainda que tenham duas narrativas de criação da humanidade na Bíblia Sagrada, diferentes entre si, que falem sobre a criação da mulher (uma narrativa que trata sua criação junto ao homem e a outra que afirma que ela teria sido criada a partir da costela de Adão), a que mais se destacou na interpretação/significação histórico-cultural, como ela reforça, foi a segunda. Além do destaque à primeira narrativa, harmonizar as duas versões do mito de criação em Gênesis como se fossem uma só resulta num processo de estruturação de uma *história única* – esta que, segundo Adichie (2019), retrata a visão de um povo de maneira homogênea, limitando sua mobilidade de poder ser significado de outras formas. Adichie (2019) entende que esse processo de instauração e estruturação de histórias únicas contribui para a formação e propagação de estereótipos sobre um povo, um lugar, uma narrativa ou uma cultura. Isso significa que, "[...] durante milhares de anos, a história de Adão e Eva foi vista não como uma conjunção de fontes diversas, mas como uma história única, uma história que fascinava, perturbava e comovia homens e mulheres" (Greenblatt, 2018, p. 42).

As escrituras que constituem o livro de Gênesis, de acordo com a Bíblia (1990), compõem um conjunto de histórias e leis que orientavam e conduziam o povo judeu na prática e reflexão dos ideais propostos pelo projeto de Deus. Acerca disso, Paiva (2020) argumenta que, por ter um sentido representativo para um grupo, a Bíblia tem suas escritas voltadas para como se organizava a sociedade na época e o que se pensava dela. Isso resulta em interpretações que, além de construir um imaginário de Eva como pecadora, culpada, desejante e submissa à Adão, apontam também para a forma como se tratavam as mulheres neste período sócio-histórico.

Entrelaçado à história de Eva e Adão, como explica Paiva (2020), há um outro mito[36] sumeriano arcaico, com adaptação pelo judaísmo, localizado no livro judaico *Alfabeto de Ben-Sira*, presente também no *Zohar*, em que é criada a personagem *Lilith*. A autora explica que algumas tradições a consideram como a primeira mulher de Adão, identificando-a como a mulher anônima que aparece no primeiro relato de criação da Bíblia Sagrada. Conforme sua explicação, a existência de Lilith se dá na criação à imagem e semelhança de Deus e não como produto derivado da costela de Adão. Segundo a contextualização de Paiva (2020, p. 63),

[36] Sicuteri (1987) aponta para a possibilidade do mito ter sido perdido ou removido durante a época de transposição da versão jeovística para a sacerdotal. Para o autor, nos escritos sumérios e acadianos, nos testemunhos orais dos rabinos sobre o livro Gênesis, é possível localizar rastros da personagem, caros à tal discussão.

> Nos textos judaicos chamados *Midrash*, encontramos interpretações de histórias bíblicas feitas por rabinos para preencher lacunas no texto bíblico, visando um melhor entendimento e interpretação. A primeira criação do ser humano no Gênesis, estando em discordância com a segunda, que explica a criação de Eva, foi interpretada de modos diversos pelos judeus. Uma das hipóteses encontradas nos *Midrash* para harmonizar as duas narrativas foi atribuir a Adão uma esposa anterior à Eva, criada do barro como ele. Passagens relativas a essa possível mulher foram acrescentadas ao texto judaico conhecido como *Beresit Rabba*, que trata da interpretação do Gênesis por diversos rabinos.

A pesquisadora, assim, mostra que o imaginário fabricado em torno da figura de Lilith contribuiu para a demonização da personagem. Das diversas interpretações e adaptações que contam o mito de Lilith, conforme Paiva (2020, p. 63), uma delas, localizada no *Beresit*, a apresenta como alguém que desagradou Adão "[...] pelo seu componente sexual e impuro representado pelo sangue, provavelmente menstrual, e saliva, que denota lascívia na cultura judaica". Uma outra interpretação, rabínica, comentada pelo *Rabi Reuben ben Hoshke Cohen*, segundo a autora, é sobre sua origem: Lilith foi criada do barro, tal como Adão, misturado a excrementos e sujeitas, resultando em uma mulher impura e inferior. Enquanto, em outra interpretação, também rabínica, associam a personagem à serpente que tenta Eva a comer o fruto proibido (Paiva, 2020).

Conforme Paiva (2020), o livro judaico *Alfabeto de Ben-Sira*, narra que, pelo fato de Lilith e Adão terem sido criados igualmente, a personagem se recusa, nas relações sexuais, a ficar por baixo sendo dominada por ele. Paiva (2020) aponta que, incomodada com a submissão, Lilith foge e, como condição de sua fuga, teve que matar cem de seus filhos por dia. Em vingança, ousava estrangular bebês desprotegidos enquanto deitava-se com homens desacompanhados, como aponta a autora.

No que se refere à trama entre essas duas personagens da mitologia de criação do mundo, Telles (2021) aponta que, enquanto Lilith permanece exilada, Eva tornou-se símbolo de lascívia feminina, causa da queda e do pecado, além de motivo para depreciação da mulher. Como a autora argumenta, a diferença é que a primeira nasceu do barro *semelhante* a Adão, enquanto a outra nasceu de sua costela. Em torno disso, Telles (2021, p. 20) compreende que

> Eva é criação da inconsciência do homem, é parte (costela) em relação ao todo. *O homem torna-se precondição para a existência da mulher, ele espelha a imagem de Deus enquanto ela só a recebe, como reflexo, através dele e, por isso, também ela deverá servi-lo*.

Para Koltuv (1986), há cisão entre o feminino de Lilith, primitivo, instintivo e de livre espírito, e o feminino de Eva, mãe de todos os viventes, que se mantém ao lado de Adão pelo juízo patriarcal. Desse modo, na cisão de dois aspectos do feminino[37] que sujeita as filhas de Eva, "existe Eva, a mãe de todos os viventes, e Lilith, o açoite punitivo de Deus, que mata as crianças" (Koltuv, 1986, p. 102). Nos mitos de criação, conforme Koltuv (1986, p. 26), "Lilith emerge como uma qualidade instintiva do feminino, emanado de Deus e do Diabo, e associado, de um modo bastante elementar, à humanidade". Segundo a autora, Lilith, criada sobre imagem e semelhança do homem, era tanto desejável como perigosa.

No confronto entre os imaginários forjados em torno de Lilith e Eva, até os dias atuais, há, encarnado nas personagens, como aponta Robles (2019), a ideia de uma "mulher boa" e uma "mulher má". Segundo a autora, Lilith, criatura temida, é suplantada por Eva, inferior e submissa. No entanto, como reforça Robles (2019), ambas as personagens sofrem das consequências de seus pecados, orgulhos e desejo por igualdade.

No período em que as histórias bíblicas foram escritas, como Paiva (2020) explica, desponta a preocupação com a castidade feminina. Isso se dá, segundo ela, pela exigência de uma sociedade mais controlada pelos homens que precisavam transmitir seu poder e herança a partir de esposas castas, virgens e fiéis. Resultado disso, então, é o aparecimento de Virgem Maria, como caminho à redenção. Apesar de essa figura transgressora de Eva ser "causadora" do pecado e da condenação de todas as mulheres viventes como sendo culpadas, conforme Perrot (2007), o sistema eclesiástico oferece e organiza escapatórias para as mulheres que se desviam das normas, deixando-as "no eixo", sendo elas a prece, convento de virgens sagradas e a santidade. Frente a essa situação, assoma a Virgem Maria, "[...] antídoto de Eva. A rainha da cristandade medieval" (Perrot, 2007, p. 84, grifo nosso).

O modo como o sistema religioso operou na validação e propagação de histórias representativas para seus povos nos aproxima dos mecanismos ideológicos e repressivos que permitem ao Estado deter seu controle, determinação e hegemonia. A religião, como complexo sistema das igrejas e que funciona, segundo Althusser (1980), como um AIE, teve um papel fundamental para instauração de seus ideais e doutrinas. Na formação de um imaginário sobre Eva, os Aparelhos de Estado tiveram seu papel significativo na consolidação e manutenção de sentidos veiculados em torno de tal imagem, uma vez que, na mitologia

[37] Na subseção 3.3, *imaginário*(s) *de/em Eva*, ao retomarmos uma discussão da psicanálise, tratamos a questão do "feminino", em Souza (1998), como aquele que se opõe à norma.

judaico-cristã, atribui-se à Eva tripla culpa: "[...] por ter cedido às tentações da serpente, associada ao diabo, por ter incitado o primeiro homem a pecar desobedecendo as ordens divinas e pela perda do paraíso" (Paiva, 2020, p. 56).

Os escritos bíblicos, por muitos anos, foram utilizados como meios de catolicizar e educar seus fiéis, sob condutas e práticas dos AIEs (religioso, familiar e, até mesmo, o escolar). Estes, por sua vez, atuam no papel de perpetuação dos costumes, restrições e práticas que permitem moldar e regular o funcionamento da sociedade, desde a infância, determinando quais normas sustentam sua dominação. Perrot (2007) denuncia que em religiões como o judaísmo, o cristianismo e o islamismo, as escritas bíblicas foram confiadas e interpretadas apenas aos homens. Em vista disso, a autora ressalta que "o catolicismo é, em princípio, clerical e macho, à imagem da sociedade de seu tempo. Somente os homens podem ter acesso ao sacerdócio e ao latim. Eles detêm o poder, o saber e o sagrado" (Perrot, 2007, p. 84). Nas histórias bíblicas, há escritos sobre as mulheres, mas não são elas que têm a voz (Paiva, 2020).

A tradição religiosa implicou um imaginário em torno de Eva que aponta para uma figura culpada, que marca o princípio de uma condição caracterizada pela dor, trabalho e morte para toda a humanidade. Dessa forma, Eva é marcada como sendo "a mulher, a deusa, a mãe e a amante, a abnegada parideira de homens que atravessa os séculos trazendo o símbolo da queda" (Robles, 2019, p. 42). Ou seja, os estereótipos em torno de Eva, fabricados e moldados pelas escrituras, sustentam sua história "única", tornada "natural"/naturalizada. Estereótipos que tornam a história das mulheres, sua *única história* (Adichie, 2019). Para Adichie (2019, p. 22), "é assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna".

Em nossa aproximação com *Filhas de Eva*, observamos que os sentidos de/em Eva, provocados na/pela série, resultam de um jogo conflituoso que se instaura sob a dominância de determinadas formações ideológicas. Sendo assim, os sentidos produzidos pela/na série podem (ou não) funcionar da mesma forma daqueles produzidos sob formações discursivas outras, como, por exemplo, as que envolvem as escrituras bíblicas e o discurso religioso de sujeitos que interpretam suas escrituras. A partir das condições de produção da série, Eva é significada dentro de um contexto sócio-histórico em que tem, como dominância, as formações ideológicas religiosa e patriarcal. A partir desse ponto, a série mobiliza diferentes discursos produzidos pelas FDs.

Com isso, nos inquietamos, junto à Paiva (2020), a pensar que os sentidos de/em Eva poderiam ser outros se estivéssemos em um outro cenário – pelo qual outra FI teria sua dominância. Para a autora, se a bíblia fosse *escrita por mulheres*, as escrituras e suas interpretações posteriores poderiam ser muito diferentes. Além do mais, como observamos nas escritas de Greenblatt (2018), a própria narrativa hebraica fez questão de excluir da história a amizade entre dois homens, como em *Gilgamesh*, para dar prioridade à constituição de "família", tal como a conhecemos, casamento, entre homem e mulher, e a procriação.

Ainda que operem sob a formação ideológica patriarcal e religiosa, há em jogo diversas FDs que atuam diferentemente em *Filhas de Eva* e na Bíblia hebraica. Há uma FD que (se) sustenta (n)a narrativa do povo hebraico sobre a história de dois personagens que viviam num paraíso e o perdem por transgredir uma ordem de Deus. Em outra FD, há o funcionamento da interpretação dos fiéis, afetados pelo patriarcado, que consideram Eva a pecadora e culpada pela perda do paraíso. Em outra, a figura feminina, tratada como pecadora, é ressignificada no confronto ao estabilizado de outra FD. Diante dessas e outras FDs em funcionamento, o que funciona nesse jogo é a contradição, pois os sentidos de Eva não necessariamente se opõem nessas duas materialidades. Os sentidos de/em Eva funcionam por *deslizes* e *deslocamentos* (Pêcheux, 1995). Isso provoca, na série, uma ressignificação, na contemporaneidade, a partir da retomada de uma personagem da Bíblia hebraica. Os deslocamentos permitem Eva transitar entre uma personagem forjada para ser mãe e auxiliar de Adão, a uma personagem interpretada como culpada e pecadora, para, na série, tornar-se um símbolo de transgressão e denúncia a um conjunto de normativas que movimentos sociais e feministas vêm combatendo na atualidade.

3 TESSITURAS DE IMAGENS-EVA

Nesta seção, em que estabelecemos relações de entremeio discursivo com a psicanálise no/pelo movimento do olhar para *Filhas de Eva*, nos confrontamos com a construção conceitual, no batimento teórico-analítico, de imagens-Eva – formulação discursiva tecida no processo de investigação do *corpus*. Esta seção remonta ao(s) *imaginário(s)*[38]: noção pensada e conceituada por diferentes autores, de áreas distintas, – tais como Pêcheux, Lacan e Nasio –, que também contempla, em sua forma (no) plural, *imaginário*(*s*) forjado(s) por sujeitos sociais na construção/funcionamento de suas "realidades".

Na trama das formações imaginárias, segundo a compreensão de Pêcheux (1997), o sujeito constrói a sua própria "realidade", atribui significados a ela, identifica-se com essas significações e constrói a(s) imagem(s) de si e dos outros. Ao tomar o imaginário como mecanismo que constrói e falseia a realidade, lidamos com esse registro que é lar das paixões e dos ódios[39], pelo qual somos "[...] tomados e alienados nas imagens que fazemos de nós mesmos", como ressalta Mariani (2016, p. 41).

Ainda nesta seção, mobilizamos a noção de imagem de corpo na construção conceitual de imagens-Eva. O significante corpo inquieta-nos ao ser tomado como retrato de um mundo encoberto pelo véu enganador que falseia a percepção que temos de nós mesmos (Nasio, 2009).

3.1 "A imagem reina, mas não governa"

Na perspectiva psicanalítica, as formulações de Lacan a respeito do imaginário compõem o processo de identificação e formação do *eu*, teorizado por ele como "estádio do espelho". Na compreensão de Lacan (1988), o registro do imaginário toca a imagem especular e, por meio dele, não vemos que a imagem engana, pois o sujeito se depara com um desconhecimento tão fundamental que não compreende o que aí há de eludido. O imaginário é, então, definido em termos psicanalíticos, conforme apontam Roudinesco e Plon (1998, p.

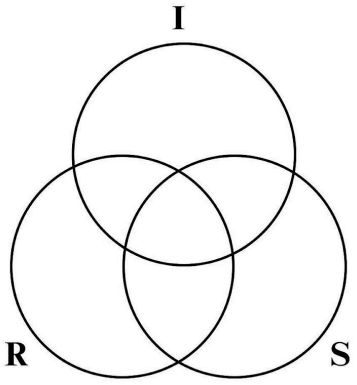
[38] O termo *imaginários* é apresentado por Mariani (2016), no texto *Um imaginário e outros*, para se referir a três autores, por ela focalizados, que abordam a questão do imaginário: Pêcheux, Althusser e Lacan. Estes, ora se aproximam, ora se distanciam em suas conceituações e denominações.

[39] Ao abordar o imaginário como "*lar* das paixões e dos ódios", movimentamos o que Mariani (2016) escreve acerca das paixões e dos ódios, emaranhado ao sentido de "lar" discutido em Quinet (2013), quando este esclarece que tal termo diz respeito aos pontos de referência do/no imaginário, o *heim*.

371, grifo nosso), como o "[...] lugar do *eu* por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captação e engodo". Sendo o *eu*, assim, pela ótica lacaniana, um "lugar de desconhecimento", Nasio (2009, p. 55) o considera como entidade imaginária, "[...] cunhada por todas as nossas ignorâncias, erros e miragens que confundem a percepção que fazemos de nós mesmos".

Na instância do *eu*, como explica Quinet (2013), a realidade, tal como a conhecemos, é moldada pelo imaginário e determinada pelo simbólico, entrelaçados ao real. No emaranhamento pelo nó borromeano[40] entre esses três registros, como mostra a ***ilustração* I**, o imaginário é formado, "de maneira tal que, quando um dos círculos é desfeito, os outros dois também se desfazem" (Chemama, 1995, p. 104).

Ilustração I – Nó borromeano entre os registros RSI.



Fonte: composição visual produzida pela autora.

Na diferenciação entre os campos do real, simbólico e imaginário, Jorge e Ferreira (2005, p. 36) apontam o real como campo do *não-sentido*, o simbólico, o *duplo-sentido*, no qual "o equívoco e o mal-entendido formigam", e o imaginário, aquele pelo qual, sob ilusão, o *sentido é unívoco*.

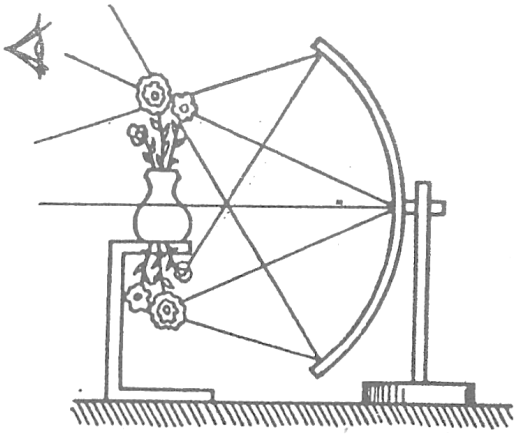
Campo foracluído, inapreensível e impossível de ser simbolizado, segundo apontam Jorge e Ferreira (2005, p. 32), "[...] ao *real* falta representação psíquica", não se representa por palavras e nem por imagens. Na realidade que se constrói para cada sujeito e por eles, "[…] o real é causante, ainda que velado" (Quinet, 2012, p. 24), de modo que não cessa de produzir seus efeitos. Conforme explica Mariani (2016, p. 42), na estreiteza entre imaginário, simbólico e real, o gesto de "sair do imaginário é deslocar-se em direção ao desconhecido, ao

[40] O conceito de nó borromeano que fundamenta a intersecção entre os registros do imaginário, simbólico e real sustenta a ideia de que, na trama de três círculos interligados e conectados, quando um deles é rompido, os três se separam.

esburacamento provocado pelo real, o que resiste à simbolização". No que diz respeito ao *simbólico*, sendo o lugar dos significantes, segundo Jorge e Ferreira (2005), este corresponde às relações entre inconsciente[41] e linguagem. Para Lacan (1986), a situação do sujeito é caracterizada por seu lugar no mundo simbólico, o que implica na constituição do mundo como tal na relação entre o imaginário e o real. No que toca ao registro do *imaginário*, Jorge (2022) o associa à defesa contra a devastação do real. Segundo o autor, o imaginário é "[...] a figura [que] se posta de costas para o maremoto: a ordem do imaginário se institui para fazer face à desordem do real" (Jorge, 2022, p. 61). Dessa forma, o imaginário é o campo responsável por criar a ilusão necessária que nos impede de apreender o real, sendo, este, faltoso e esburacado.

Para explicar o entrelaçamento entre os registros real, simbólico e imaginário, Lacan (1986) usa, como metáfora, o *experimento do buquê invertido*. Nesse experimento, o autor descreve que há um vaso real sobre uma caixa oca, e, embaixo dela, um buquê de flores; ao centro da situação descrita, se localiza uma semiesfera, como na ***ilustração* II**. De acordo com ele, o buquê, escondido na caixa em que o observador não vê sua posição, é refletido na superfície esférica formando uma imagem real, uma imagem invertida.

Ilustração II – Experimento do buquê invertido.



Fonte: Lacan (1986, p. 94).

Nesse funcionamento, exposto por Lacan (1986), o observador vê, de um ponto no interior do cone, um buquê imaginário formado no gargalo do vaso. Segundo o autor, ao passo

[41] Maluf-Souza (2011) distingue a noção de inconsciente a partir das perspectivas da psicanálise e análise de discurso. Segundo ela, na perspectiva analítico-discursiva o inconsciente é considerado a "[...] via de acesso ao material que interpela, pela história e pela ideologia, o sujeito" (Maluf-Souza, 2011, p. 252). Quanto à abordagem lacaniana, conforme a autora, o inconsciente é o depositário das experiências recalcadas do sujeito, numa dada temporalidade.

que não vemos o buquê real, escondido, o que, de fato, vemos é um buquê imaginário. Isso resulta na "[...] impressão de realidade, sem deixarem de sentir que alguma coisa é estranha, borrada, porque os raios não se cruzam muito bem. Quanto mais longe vocês estiverem, mais a paralaxe agirá, e mais a ilusão será completa" (Lacan, 1986, p. 95). Nesse sentido, o autor destaca que essa ilusão é formada quando o olho se posiciona no interior do cone. Ou seja,

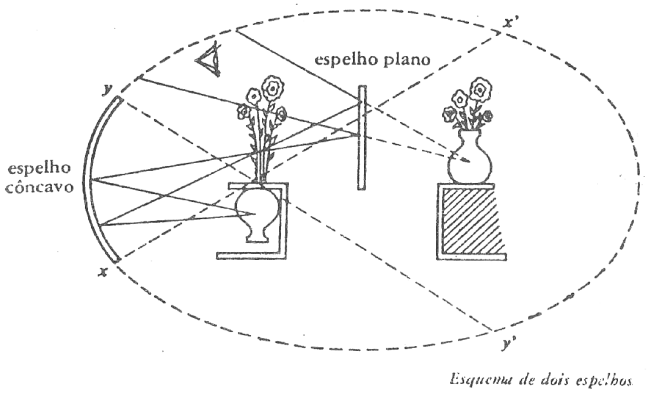
> para que a ilusão se produza, para que se constitua, diante do olho que olha, um mundo em que o imaginário pode incluir o real e, ao mesmo tempo, formá-lo, em que o real também pode incluir e, ao mesmo tempo, situar o imaginário, é preciso que uma condição seja realizada – eu o disse a vocês, o olho deve estar numa certa posição, deve estar no interior do cone (Lacan, 1986, p. 97).

Como a ilusão se produz diante de um posicionamento específico de quem vê, em um caso contrário, se quem vê está no exterior do cone, não vê o que é imaginário, mas "[...] verá as coisas no seu estado real, inteiramente nu, quer dizer, *o interior do mecanismo, e um pobre vazio*, ou flores isoladas, segundo os casos" (Lacan, 1986, p. 97, grifo nosso). Cabe a nós reforçarmos que, por conta desse funcionamento, Lacan (1986) conduz sua discussão afirmando que o emaranhado entre imaginário e real se constitui pela situação do sujeito, seu lugar no mundo simbólico – olho que vê que, neste esquema, representa/simboliza o sujeito.

Esse esquema, que ilustra o *experimento do buquê invertido*, não tem sua origem em Lacan. Trata-se, de fato, de um experimento clássico da Física. A partir dele, é possível "[...] ilustrar de uma forma particularmente simples o que resulta da intrincação estreita do mundo imaginário e do mundo real na economia psíquica" (Lacan, 1986, p. 95). No contexto psicanalítico, o *experimento do buquê invertido* pode ser pensado como uma analogia à formação do *eu*. Na prática, Lacan (1986) situa nesse esquema a imagem do corpo como o vaso imaginário com o *buquê de flores real*. Segundo o autor, a imagem do corpo compreende a primeira forma do sujeito que situa *o que é e o que não é do eu*. O esquema do buquê invertido, então, é caro a Lacan (1986) na compreensão do imaginário.

Com o propósito de pensar essa analogia à formação do *eu*, Lacan (1986) modificou o experimento anterior e o estruturou em um *esquema de dois espelhos*. Conforme a ***ilustração* III**, que representa o esquema do autor, o espelho côncavo, que produz a imagem do buquê invertido, é posicionado do lado esquerdo; o vaso é colocado dentro da caixa e o buquê de flores em cima, enquanto o olho está entre o espelho côncavo e o objeto. Frente a essa disposição dos elementos, de acordo com Lacan (1986), para que a ilusão do vaso invertido ocorra, faz-se necessária a inserção de um espelho plano no meio da sala.

Ilustração III – Esquema de dois espelhos.



Fonte: Lacan (1986, p. 147).

O espelho permite ver, de acordo com Lacan (1986), mesmo que de modo não direto, a imagem nítida e em condições adequadas. Isso resulta, portanto, na situação em que, "[...] num ponto simétrico ao ponto em que está a imagem real, vou ver aparecer essa imagem real como imagem virtual" (Lacan, 1986, p. 147). Esse esquema, então, como o autor argumenta, representa suas teorizações a respeito do estádio do espelho.

Estruturadas por Lacan (1998) no desenvolvimento da teoria do *estádio do espelho como formador da função do eu*, as formulações a respeito do imaginário têm como base os estudos freudianos sobre o narcisismo[42]. Lacan (1998, p. 101) discute que "a formação do [*eu*] simboliza-se oniricamente por um campo fortificado, ou mesmo um estádio", pois permeia uma arena de disputas em que a alienação e a proteção frente ao despedaçamento são essenciais para estruturar a realidade imaginária. No estádio do espelho, tal como explica Quinet (2013), a consciência é da instância do desconhecer – não vemos que a imagem do corpo é enganosa e sua ilusão nos é desconhecida. Trata-se, portanto, de "'um momento de *insight*[43] configurador' [...]. O *insight* confere o caráter narcísico ao conhecimento do eu, que é, na verdade, um desconhecimento, pois constituído a partir da projeção da imagem de si no mundo" (Quinet, 2013, p. 154).

[42] Como o enfoque de nossa pesquisa volta-se, do lugar de analistas de discurso, para a perspectiva lacaniana que é constitutiva dos escritos de Pêcheux nas conceituações da Análise de Discurso, não nos prolongaremos nas discussões de Freud a respeito do narcisismo.

[43] *In sight of* é o ponto de vista do eu, segundo Quinet (2013). Trata-se, conforme o autor, de um termo da língua inglesa que significa a tomada de consciência, esclarecimento ou mesmo inscrição.

Como ponto de partida, Lacan (1998), sob influência dos trabalhos de Henri Wallon[44], relata o aspecto comportamental de uma criança que, a partir dos seis meses até os dezoito meses de idade, de inteligência instrumental superior à de um chimpanzé, ao se olhar no espelho, reconhece sua imagem. Nesse processo, o corpo da criança experimenta, em gestos lúdicos, "[...] a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio refletido" (Lacan, 1998, p. 96), em movimentos repetitivos que buscam resgatar a instantaneidade da imagem. O estádio do espelho, para Lacan (1998, p. 100), é a compreensão do processo de identificação pelo qual o sujeito assume uma imagem, pois trata-se de

> [...] um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim, o rompimento do círculo do *Innenwelt* para o *Umwelt* gera a quadratura inesgotável dos arrolamentos do *eu*.

Caracterizado pela antecipação de uma imagem corporal unificada, o estádio do espelho é a fase em que, conforme Jorge e Ferreira (2005) explicam, a criança é totalmente dependente do outro. Tal prefiguração do corpo enquanto imagem, segundo os autores, cria a ilusão de domínio que produz o júbilo e a alegria na criança ao realizar os gestos em frente ao espelho. De acordo com Nasio (2009), trata-se de uma fase do desenvolvimento infantil em que a criança tem a percepção visual mais desenvolvida que sua coordenação sensorial-motora. O autor aponta que isso provoca alegria na criança, ainda precoce e imatura do ponto de vista motor, ao se descobrir na imagem do espelho. A criança, então, segundo Nasio (2009), se percebe como *unidade*, coerente e que se movimenta, e *entidade*, ser "uma" diferente das outras.

O estádio do espelho tem como função revelar "[...] relações do sujeito à sua imagem, enquanto *Urbild* [45] do eu" (Lacan, 1986, p. 91), sendo a imagem corporal a estruturação do *eu-ideal*. De acordo com Quinet (2013, p. 154),

> essa imagem é o eu ideal formado pela imagem do outro, i(*a*), que dará a unidade que constitui o eu. Esta prefiguração da unidade corporal é

[44] A teoria do estádio do espelho é desenvolvida por Lacan, na clínica e diante da observação de crianças, sob influência dos estudos de Wallon (1879-1962) sobre o comportamento de humanos e primatas. Psicólogo francês, Wallon foi um dos pioneiros que deram início às investigações a respeito da imagem do corpo a partir do estudo sobre o comportamento de bebês diante do espelho.

[45] Termo utilizado pelo autor relativo a protótipo ou arquétipo.

> acompanhada de uma jubilação que corresponde à satisfação narcísica de saber-se um corpo. O eu é portanto constituído por esta imagem que se corporifica: corpo unificado, corpo em sua totalidade, em suma, corpo humano.

Sendo assim, conforme o autor, é pelo processo de antecipação que o sujeito se identifica com a imagem unificada do corpo para construir seu *eu*. Retomando as escritas lacanianas, Jorge e Ferreira (2005) apontam que não somente a antecipação de uma imagem unificada, mas a fuga de uma experiência dolorosa frente à imagem de um corpo despedaçado, aponta para o júbilo demonstrado pela criança perante sua imagem especular. Em suma, como Nasio (2009) sublinha, há uma defasagem entre o que a criança *vê* no espelho e o que a criança *sente* em seu corpo. O autor propõe que, se a criança pudesse dar um testemunho do que vê e sente diante do espelho, ela diria "Ali, no espelho, vejo-me harmonioso e me regozijo com isso; aqui, no meu corpo, sinto-me agitado pelo revolver das minhas pulsões e tenho medo disso" (Nasio, 2009, p. 87).

O estádio do espelho, conforme ressalta Mariani (2016, p.45), trata-se de "um momento crucial em que passa a operar a divisão, entre o 'eu', em sua captura imaginária, e o sujeito do inconsciente". Diante dessa clivagem, divisão entre o *eu* e o sujeito do inconsciente, conforme a autora, o sujeito experimenta a falta, algo que fica fora do espelho, um resto inapreensível, e a tentativa de dar conta disso gera angústia, decepção e a frustração de um não-preenchimento. O sujeito dividido, segundo Jorge (2022), marca-se como um sujeito em conflito, incapaz de sua identificação total e da apreensão da totalidade. O *eu* – corpo *visto* e *sentido* (Nasio, 2009) – é "[...] a sede das resistências ao pulsional, e a ilusão de totalidade que ele configura estará a partir daí em constante confronto com a parcialidade da pulsão" (Jorge, 2022, p. 61).

A imagem faz o outro parecer inteiro e unificado, função que, conhecida por Lacan (1998) como *Gestalt*, simboliza a permanência mental do *eu*, tal como prefigura sua destinação alienante. No processo que constitui a formação do *eu*, distingue-se a imagem despedaçada – imagem de um corpo fragmentado e retalhado –, de outra, unificada, – imagem de um corpo que se forma na indistinção entre a imagem do outro e a imagem do espelho (Quinet, 2013). Essa transição descreve um processo em que, "antes reinando em um corpo

em unidade, agora elas [as pulsões auto-eróticas[46]] se dirigem a essa imagem ideal para dar ao corpo sua unidade imaginária" (Quinet, 2013, p. 153).

O corpo despedaçado é um corpo pulsional, um "corpo sem imagens e sem sentido", de acordo com Jorge e Ferreira (2005, p. 40). Mas, salientamos, corpo sem imagens *visíveis* e *apreensíveis*. Acerca disso, Nasio (2009) compreende que há imagens do corpo e estas se ramificam em *imagem especular*, *imagem mental*, *imagem-ação* e *imagem nominativa*. Isto significa, para o autor, que a imagem do corpo se apresenta como *duplo* de uma representação plástica ou reflexo em uma superfície polida (espelho), duplo de uma representação mental da consciência ou inconsciente, tanto como pode se desdobrar em uma ação ou assumir forma. Há, de acordo com Nasio (2009), essas quatro formas de viver nosso corpo que apontam para imagens do corpo visíveis e não visíveis. A imagem desse corpo despedaçado, *corpo real*, que se apresenta pelas nossas sensações, se configura como

> imagem fluida e fugidia, verdadeiro fantasma que desaparece no momento em que nossa consciência gostaria de desenhar seus contornos. Eis por que a imagem consciente de nossas sensações físicas nunca é nítida, mas sempre evanescente, nunca realista, sempre sugestiva (Nasio, 2009, p. 78).

Essa imagem, conforme Quinet (2013, p. 154), ainda não tem sua constituição em uma imagem visível, pois não há nesse corpo consistência e capacidade de distinção de seus elementos como totalidade: "[...] no início, não há unidade, o corpo do indivíduo pode ser concebido como um corpo retalhado, despedaçado, fragmentado pelas pulsões auto-eróticas".

É a partir da relação com a imagem especular que o sujeito se constitui num *eu* que tem a ilusão de totalidade e completude de seu corpo; ilusão que vela a falta constitutiva do sujeito, segundo Quinet (2013). O espelho implica a função do *eu* na qual "[...] a falta não aparece porque não existe imagem do que falta" (Quinet, 2013, p. 117).

De acordo com Nasio (2009), a imagem do *corpo imaginário* é a imagem percebida num relance, instantâneo, e como um todo (*Gestalt*). Não se tratando de aparência física, segundo o autor, essa imagem é perceptível e visível de fora; ela é fascinante. Isso implica em uma imagem que nunca deixa de nos abalar, nos cativar, nos decepcionar ou nos aborrecer, pois a imagem do corpo imaginário nunca nos deixa indiferentes, como alerta Nasio (2009).

Nasio (2009, p. 89) explica que a imagem especular resulta do processo de identificação com um outro no espelho, formando não apenas a imagem de nossa silhueta,

[46] Quinet (2012) explica que, na perspectiva lacaniana, as *pulsões auto-eróticas* se referem ao prazer de contemplar sua própria imagem. Elas, segundo o autor, convergem para a imagem com a qual o sujeito se identifica para construir seu *eu*, o *eu-ideal*.

mas “[...] *a silhueta de meu irmão humano*”. Trata-se da identificação, segundo o autor, “[...] com a imagem de um semelhante tão humano quanto ele”, que está diante do espelho (Nasio, 2009, p. 89). A respeito dessa relação entre o *eu* e o outro, Quinet (2013) discute que “Lacan desfez a ilusão de totalidade, a pretensão de síntese e a miragem da unidade do eu, mostrando que o eu é – antes de mais nada – outro”, pois “sou feito à imagem e semelhança do outro” (Quinet, 2012, p. 7). Desse modo, “a unidade do corpo é prefigurada pela imagem do outro ou pela imagem do espelho, pois ambos não se distinguem, como nos ensina Narciso” (Quinet, 2013, p. 54). Bestificado pela *imagem do outro-si-mesmo* (Quinet, 2013), Narciso, personagem da mitologia grega, se afogou no próprio reflexo. Ele “apaixonou-se por si mesmo, sem saber que aquela imagem era a sua, refletida no espelho das águas” (Vasconcellos, 1998, p. 18). Isso posto, a percepção visual do corpo – o *eu* –, como explica Quinet (2013), situa-se nessa identificação especular, no campo do imaginário, cuja formação é dada na identificação com o outro. Logo, o estádio do espelho “é a aventura original através da qual, pela primeira vez, o homem passa pela experiência de que se vê, se reflete e se concebe como um outro que não ele mesmo” (Lacan, 1986, p. 96).

Em uma das proposições em torno do estádio do espelho, Nasio (2009, p. 90) argumenta que “*somos alienados tanto em relação à nossa imagem quanto em relação a nosso semelhante*”. Já que o *eu* não se desvincula do outro, seu semelhante no espelho, nos alienamos a ele e à nossa própria imagem, como afirma o autor. Segundo Quinet (2012, p. 8), o *eu* é alienado ao seu outro-ideal, pois o registro imaginário compreende “[...] o domínio do corpo, da forma e da imagem do outro, meu próximo, que, além de rival, é também atraente, fascinante, amante” (Quinet, 2012, p. 8). Ao passo que o sujeito se identifica com o outro, este se torna indissociável do *eu*, e o *eu* do outro, tal como explica o autor. Para ele, o outro é a alteridade egóica, a projeção narcísica do *eu* – o “espelho que me envia minha própria imagem a ponto de considerá-la semelhante” (Quinet, 2012, p. 12). Portanto, o engodo do imaginário, elucida o autor, é o desconhecimento do sujeito perante a projeção do seu *eu-ideal* a partir do outro. Sendo sede da alienação fundadora, como aponta Jorge (2022), o *eu* se constitui pela imagem do outro.

Mariani (2016, p. 45) esclarece que “não há como o sujeito se apreender uma vez que, em sua constituição, está alienado e dependente do outro especular. Suas relações (consigo mesmo, com os outros) são sempre e necessariamente alienadas e imaginárias”. Segundo sua compreensão, nas relações especulares em que o *eu* é o outro, são tênues os limites entre o corpo de um e do outro. Nas relações imaginárias, quando falta a mediação simbólica, sem

limites ou demarcação, "[...] o impasse gera fusão e confusão" causando "[...] rivalidade, hostilidade, agressividade etc. Se no imaginário o outro é correlato do eu, logo não há nunca lugar para mais um" (Jorge; Ferreira, 2005, p. 41).

A imagem especular é um anteparo ao inconsciente: "eu, como consciência, lido, rivalizo, desejo e brigo com os outros meus semelhantes desconhecendo o Outro do inconsciente, que me determina como sujeito", e o outro, como semelhante, se apresenta como rival, mas também objeto de amor narcísico – "eu me amo no outro" (Quinet, 2012, p. 11). O Outro, como *discurso do inconsciente*, é um lugar, um palco, lugar não localizável no cérebro, "de onde vêm as determinações simbólicas da história do sujeito", conforme Quinet (2012, p. 15), ou seja, é um lugar simbólico, dos significantes. Durante toda a sua vida, o sujeito procura um Outro em que possa ancorar "[...] seu amor e sua segurança. Mas o Outro falta por estrutura, e o sujeito ao longo da vida só encontra alguns substitutos, e mesmo assim jamais a completude, pois o Outro é incompleto e inconsistente" (Quinet, 2012, p. 21).

No estádio do espelho, como Nasio (2009) explica em suas proposições em torno da teoria lacaniana, a presença do Outro se corporifica na figura do adulto que acompanha a criança. Segundo o autor, essa fase se constitui de uma relação triangular entre a criança, sua imagem e o Outro – "encarnado" no adulto que a segura nos braços. Esse adulto é testemunha da cena e é a ele que a criança se dirige em busca de aprovação diante da imagem, de acordo com Nasio (2009). O "grande Outro" compreende "[...] tanto todas as pessoas que marcam minha existência como as determinantes sociais que me condicionam", sejam elas influências sociais, econômicas ou culturais (Nasio, 2009, p. 61).

Quinet (2012, p. 15) afirma que "o 'eu' está para o outro assim como o 'sujeito' está para o Outro". Segundo o autor, enquanto o *eu* se manifesta em sua unidade imaginária, o sujeito é sem identidade própria. Ou seja, o sujeito, para o autor, é um *vazio*, um *furo* no conjunto da linguagem que se representa por significantes. O sujeito *desliza* "[...] de significante em significante pelo conjunto da linguagem que compõe o Outro" (Quinet, 2012, p. 16). Como apontado anteriormente em Nasio (2009), somos constituídos por aquilo que nossos significantes corporais determinam. Em torno disso, o autor discute que

> [...] somos alienados em relação a uma característica marcante de nosso físico e nada podemos fazer quanto a isso! Nada podemos fazer a não ser amar ou amaldiçoar o destino que a dita característica nos impõe. [...] Em suma, o corpo significante é a singularidade corporal que determina, direta ou indiretamente, o curso de nossa existência (Nasio, 2009, p. 98).

A imagem desse corpo significante, *corpo simbólico*, segundo o autor, se dá pelo nome que faz referência a uma parte significante do corpo. É o corpo simbolizado, "[...] ele próprio símbolo e, sobretudo, agente de mudanças na realidade do sujeito" (Nasio, 2009, p. 99).

Em resumo, Lagazzi (2013, p. 313) pontua que os sujeitos se identificam em relações significantes e essa "[...] identificação é um processo simbólico". Similar ao processo de interpelação, em Pêcheux (1995), discutido na seção anterior, o processo de identificação, na ótica lacaniana, parte de significantes que, por determinação e imposição, vêm ao encontro do sujeito. A alienação, como é denominado esse processo, conforme Quinet (2012), é resultante de um processo de identificação e representação com os significantes do Outro – cuja força de imposição é determinante ao sujeito. Sendo assim, "o sujeito não é aquilo que o Outro aponta para ele" (Quinet, 2012, p. 16). O sujeito, então, é aquele que se encontra alienado aos significantes vinculados como lugar do inconsciente e "o outro é o eu ideal: imagem desenhada e esculpida pelos significantes do Outro" (Quinet, 2012, p.12). É o significante que estrutura a forma da imagem que mascara e envolve o real, pois, conforme Quinet (2013, p. 52), "a imagem reina, mas não governa". Por fim, o simbólico é "[...] definido como o lugar do significante e da função paterna, o imaginário como o das ilusões do eu, da alienação e da fusão com o corpo da mãe, e o real como um resto impossível de simbolizar" (Roudinesco; Plon, 1998, p. 371).

3.2 *Manchadas* pela culpa

Nosso *corpus* de pesquisa põe em movência o funcionamento imaginário da figura de Eva, produzindo uma reviravolta nas redes de sentidos em torno de gerações de mulheres que, pelas escritas e interpretações acerca da narrativa hebraica, foram *culpabilizadas* pelo ato *transgressivo* por ela cometido. Em *Filhas de Eva*, o processo de identificação imaginária com os desejos do Outro é desestabilizado no confronto com a imagem do *eu-ideal* – esse *outro mim mesmo* (Quinet, 2012). O *eu-ideal*[47], segundo Nasio (1995), se amarra ao campo imaginário, estando presente na relação entre o *eu* e a imagem. Como explica o autor, o *eu-ideal* se prende a uma imagem carregada do que eu já espero, no *eu*, reconhecer-se. Nasio

[47] Por outro lado, o ideal do *eu* lacaniano, como explica Nasio (1995), volta-se para o campo simbólico. O ideal do *eu* não se refere a um elemento da realidade psíquica particular, mas a um "[...] elemento com uma constância que organiza, que dá coerência à ordem dessa realidade psíquica. É como um fio ordenador, um eixo diretivo que ordena a realidade psíquica" (Nasio, 1995, p. 24).

(1995, p. 24) aponta que “quando não me sinto bem olhando-me no espelho, é em relação a um modelo ideal, o ideal imaginário – não simbólico –, o *eu* ideal”. Stella, Cléo e Lívia, nos desdobramentos da série, confrontam suas “identidades” e rivalizam com o outro, construído na identificação com representações de uma cultura patriarcal, de submissão e culpabilidade, já que é nesse outro com as quais se reconhecem que as representações conferem “o hábitat narcísico ao *olhar* inapreensível da visão” (Quinet, 2013, p. 61, grifo nosso).

No que diz respeito à questão do *olhar*, a série nos confronta, ainda no primeiro episódio, com fragmentos cênicos que nos chamam a atenção. O primeiro momento integra uma cena que ocorre no interior do quarto de Stella, como representado na imagem à esquerda nos ***fragmentos cênicos* V**. A personagem levanta-se da sua cama e caminha em direção a um espelho retangular emoldurado, que está acoplado a uma penteadeira. A imagem no espelho, inicialmente desfocada, ganha nitidez aos poucos e expõe sua vestimenta. Stella usa um vestido longo, de coloração rosada e clara, com brilho e elegância, característico de festa. Vemos, na imagem refletida no espelho, Stella inserindo um brinco em sua orelha. Num plano de filmagem picado[48], que estrutura o ponto de vista dos espectadores numa posição superior e acima dos personagens da tela, Stella se vê frontalmente diante do espelho e encara sua imagem refletida. Diante do espelho, ela não se reconhece mais. Stella (se) olha no espelho e, ao se olhar, é olhada por sua imagem. A imagem que retorna não tem o mesmo efeito da imagem especular. Enquanto esta funciona na identificação do *eu*-outro, a imagem escópica, que retorna, faz emergir uma estranheza no retorno do olhar, fazendo com que Stella não se identifique com essa imagem que a olha.

O outro fragmento cênico trata de um momento, no salão de festas, seguido desse, onde ocorre a comemoração dos 50 anos de casada. Faz parte do mesmo recorte temporal que nos apresenta Stella na série, descrita por nós anteriormente. A cena em que Stella pede o divórcio transcorre de modo fragmentado nos primeiros minutos da série, para então ser retomada no decorrer do episódio, após um *flashback* – que retorna no tempo para narrar os eventos anteriores.

Nessa cena, Stella está sentada à mesa com seus convidados. Ela assiste, num telão, a lembranças de momentos em que era mais jovem. Essas lembranças variam entre as vivências que construiu, desde jovem, com o marido, suas amizades próximas e atividades que

[48] Nomenclatura empregada no estudo cinematográfico para descrever uma tomada na qual a câmera é posicionada acima do objeto ou personagem em cena. Esse enquadramento é frequentemente utilizado com a finalidade de representar o sujeito como vulnerável e frágil, em contraste com o “plano contrapicado", que busca conferir-lhe uma sensação de superioridade, exaltação e triunfo (Martin, 2005).

praticava, como o mergulho. Nesse momento, há um processo de transição entre trilhas sonoras. Inicialmente, toca como plano de fundo a música *You are my sunshine*, cantada por Jasmine Thompson, e, em seguida, efeitos sonoros que emitem ruídos de tensão ocupam esse espaço sonoro. Ruídos incômodos e de volume denso. A imagem cinematográfica é formada por Stella, de costas para o telespectador, olhando para o telão onde se projetam imagens do passado. Em tal cena, não apenas os sons tensionam entre si, mas as imagens começam a se contrapor numa relação de espelhamento entre imagens de Stella na atualidade e Stella mais jovem, no passado. Quando os ruídos invadem todo o espaço ocupado pela música, Stella se levanta e anuncia seu pedido de divórcio.

***Fragmentos cênicos* V – Stella olhando para sua imagem no espelho e sua imagem projetada no telão.**

Fonte: *Filhas de Eva* (2021), temporada 1, episódio 1.

Em ambas as cenas, ao olhar/ser olhada, a imagem que retorna de Stella é um registro do imaginário, antes familiar, agora estranho. Diante da imagem especular – o eu-outro –, algo incomoda e a perturba no retorno de um olhar *estrangeiro* (Souza, 1998), olhar que não é senão dela mesma. Lacan (1988, p. 76) afirma que "o mundo é *onivoyeur*, mas não é exibicionista – ele não provoca nosso olhar. Quando começa a provocá-lo, então começa também o sentimento de estranheza" (Lacan, 1988, p. 76).

O olhar é apresentado por Lacan (1988) como aquilo que, na via da visão, algo escorrega, passa, e é elidido. Quinet (2013) argumenta que o olhar da psicanálise é aquele que incide *sobre* o sujeito, não se tratando *do* olhar do sujeito – é um olhar inapreensível, invisível e pulsional. Trata-se de um "objeto de *desejo ao outro, desejo para o Outro*" (Quinet, 2012, p. 26). Nele, conforme o autor, não há imagem especular e nele não se admite alteridade. Ao olhar e ser olhada, Stella se depara com o olhar que a "[...] surpreende na função de *voyeur*, o[a] desorienta, o[a] desmonta, e o [a] reduz ao sentimento de vergonha. O olhar de que se trata é mesmo presença de outrem enquanto tal" (Lacan, 1988, p. 84).

No seminário *O Olhar em psicanálise*, Nasio (1995) discute que o olhar surge e se desenvolve, dentro do contexto da visão, em um momento particular: o da fascinação. Nela, emerge o olhar e o sujeito do olhar. Para o autor, a fascinação é uma experiência que se produz no limite do imaginário, pois se trata do momento intermediário entre visão e olhar. É, segundo ele, o momento em que o olhar se atualiza. Em sua compreensão, o autor chama de fascinação a *falha* da visão. Sendo assim, trata-se do modo como "[...] se atualiza, o modo como se manifesta a emergência de um olhar inconsciente. O olhar irrompe quando um resplendor fascinante recorta-se no fundo imaginário e estável da visão do eu" (Nasio, 1995, p. 34).

Na compreensão do autor, o ver se refere ao *eu*, e, o olhar, ao inconsciente. Nasio (1995) argumenta que nós vemos o mundo das imagens, ou seja, quem vê é o *eu* na dimensão imaginária. Segundo o autor, já que *a imagem é o eu*, "o eu não sabe, desconhece, portanto, que faz parte da imagem e que a imagem faz parte dele" (Nasio, 1995, p. 20). O *eu* só percebe imagens em que ele se reconhece, cujas formas adquirem sentido para o *eu*, e

> é por essa razão que ver – não olhar, ver – é sinônimo de prever, de imaginar o que se espera; ver é sempre esperar aquilo que se vai ver; não há surpresa no ver, porque se trata de algo que se relaciona com o reconhecimento, e assim, nunca há surpresa no ver. Trata-se de estar sempre à espera de encontrar, na imagem das coisas visíveis e pregnantes[49], nossa própria imagem (Nasio, 1995, p. 31).

Enquanto o ver admite apenas imagens em que o *eu* se reconhece e espera encontrar, o olhar, por outro lado, como o autor aponta, surpreende o *eu*. De acordo com Nasio (1995), quando faltam imagens em que o *eu* se reconhece, não há mais reconhecimento e o mundo imaginário se desfaz.

O olhar se situa nos limites do imaginário, conforme Nasio (1995). Como ressalta, ele não é visto no reflexo, não há imagem sua e, portanto, em termos lacanianos, não é especularizável. O olhar é, assim, um *circuito interno em nós* (Nasio, 1995). Trata-se de

> [...] um ato provocado por uma imagem que vem da coisa até nós, sem que essa imagem seja a imagem desta ou daquela coisa visível. Ver vai de mim para a imagem do mundo, imagem pregnante; olhar começa por uma imagem, uma imagem especial, *é uma imagem deslumbrante*, já não é pregnante, é deslumbrante, *é uma imagem confusa*, *quase um clarão que nem se vê* (Nasio, 1995, p. 32, grifos nossos).

[49] Nasio (1995) argumenta que "imagens pregnantes" são aquelas que fazem o *eu* refletir o que ele é, estando relacionadas a nossas histórias, impressões e sensações. Segundo o autor, trata-se de "[...] imagens em que o eu se reconhece" (Nasio, 1995, p. 21).

O olhar está fora de nós; não nasce em nós. Em torno disso, Nasio (1995) o considera como um resplendor intenso de uma luz intermitente e, logo, sua reverberação. O olhar, assim, é um resplendor que "[...] não só nos atrai, mas nos confunde, que nos cega e dissolve o eu imaginário que somos" (Nasio, 1995, p. 32). De acordo com o autor, enquanto o *eu* se vê ofuscado e confuso, há esse "algo" no inconsciente em andamento.

Quinet (2013) explica que o que revela o olhar é a *mancha*. A mancha é aquela que, na presença do olhar, o revela no registro especular: "[...] ela representa o olhar, *ela mancha o espetáculo narcisista do mundo*, desvendando o segredo da imagem" (Quinet, 2013, p. 164, grifo nosso). Para Lacan (1988, p. 75), sua função é, "[...] ao mesmo tempo [,] o que comanda mais secretamente e o que escapa sempre à apreensão dessa forma da visão que se satisfaz consigo mesma imaginando-se como consciência".

É na estranheza diante de sua imagem que Stella insere-se no quadro como mancha; ela se faz mancha. Isso se dá, pois, quando algo *fascina* e "*titila*" no quadro, há a presença do olhar (Nasio, 1995). A mancha é incompatível com a imagem narcísica que vela o olhar e sua função é de "[...] tornar aparente o ponto do olhar em que o sujeito não é quem olha, mas é olhado: o olhar surge quando o sujeito se torna a mancha no quadro" (Quinet, 2013, p. 64). Nesse sentido, Stella, ao olhar e ser olhada, diante de imagens que retornam, torna-se mancha – nos termos de Quinet (2013), a *mancha-olhar*. A *mancha-olhar* que pode levar ao impossível de suportar, já que

> a imagem domina a aparência de nosso corpo, nosso eu, nossa imaginação e até mesmo nossos sonhos noturnos e diurnos. A imagem reina sobre as relações entre indivíduos no palco do mundo, e da mundanidade, em que, como num baile à fantasia, cada um se veste com sua *persona*. Por trás da máscara, não há nada. Brilha apenas o olhar: olhar-desejo; olhar da morte (Quinet, 2013, p. 152).

A *persona*, da qual Quinet (2013) menciona, é o véu que cobre o olhar, que esconde a falta e a nudez por meio da imagem narcísica. Desse modo, "enquanto o véu é um anteparo que esconde, a mancha é um anteparo que desvela. O primeiro esconde a presença do objeto, tem função de engodo, enquanto que a mancha denota a presença do objeto olhar" (Quinet, 2013, p. 164). Segundo a compreensão do autor, a mancha não vela o olhar; ela o desvenda, apresentando reflexos de um corpo despedaçado.

Ao passo que a realidade imaginária, sua *persona*, construída pelo sujeito, é desestabilizada e rompida, a despersonalização advém (Quinet, 2013). Torna-se um sujeito

“fora de si”, que desde sempre fora mascarado pela imagem e agora emerge como presença, “olhar de sua própria imagem que o olha”, conforme Quinet (2013, p. 68). Tal como o autor enuncia, o estrangeiro toma do sujeito o que ele tinha de mais familiar: sua casa, sua imagem especular e seu corpo. Em Stella, o estrangeiro invade sua imagem especular, aquela em que se reconhecia, até então, no espelho. Ele, assim, toma “[...] sua casa, seu *Heim*. O estrangeiro tomou-lhe o que ele [/ela] tinha de mais familiar. Não só a casa, mas sua imagem especular e seu corpo tornaram-se objetos do gozo do Outro” (Quinet, 2013, p. 170).

Após o pedido de divórcio, as imagens de Stella do passado retornam ao presente como aparições, como manchas, causando incômodo na personagem. As imagens do passado, dela como mergulhadora, retornam provocando o estranhamento num território que então lhe era familiar. Esse retorno do estranho causa abjeção na imagem que Stella tinha de si até então, no casamento. O estranhamento se manifesta em Stella pela experiência da abjeção na própria emergência do abjeto – aquilo que se desvela como “uma emergência maciça e repentina de estranheza, que, por mais familiar que possa ter sido em uma vida opaca e esquecida, agora me atormenta como algo radicalmente separado, repugnante” (Kristeva, 1982, p. 2, tradução nossa).

Ao discorrer sobre o corpo, Butler (2022) explora o conceito de abjeto, de Julia Kristeva. Segundo Butler (2022), o “abjeto” refere-se àquilo que, do corpo, foi expelido, descartado como excremento e transformado literalmente em “Outro”. Embora pareça uma expulsão de elementos estranhos, segundo a autora, é precisamente por meio dessa expulsão que o estranho se estabelece. O abjeto, como retoma Butler (2022), define as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito.

Stella experiencia a abjeção na ruptura do laço com Ademar, imagem corporificada do *eu*-outro, que, antes amado, agora irrompe como abjeto pelo estranhamento causado com a presença do *estrangeiro* (Souza, 1998) incômodo. Segundo Fleig (2004, p. 134), “a dor psíquica não se localiza na carne, mas no laço entre aquele que ama e a pessoa amada”, sendo “a denúncia da lesão do laço com o outro”. É, então, no olhar de Stella, olhada por esse outro-estrangeiro, que emerge a angústia, a dor psíquica. De frente para sua imagem no espelho e para sua imagem no telão, há *aquilo* que mancha – que causa estranhamento e angústia –, e “tudo que era do mundo da representação desaparece e o sujeito é confrontado por sua falta-a-ser, fora do mundo da representação” (Quinet, 2013, p. 81).

Stella se confronta com algo que a inquieta, que mancha o imaginário pelo qual se reconhecia e se identificava como “boa esposa”, e faz retornar uma presença/memória que já

lhe foi familiar, seu *lar*: a imagem de si como mergulhadora. Essa imagem aparece como algo com a qual ela se identificava e se reconhecia: corpo-imagem-mulher que dava forma à sua existência e pelo qual vivia. A imagem da mergulhadora, no entanto, pela qual se reconhecia como sujeito, teve que ser silenciada e interditada ao longo da vida durante o período em que esteve casada com Ademar.

Enquanto casada, Stella alimentou uma imagem de si, forjada por uma imaginário patriarcal validado por Ademar (do qual faz parte e o reproduz). Esta imagem sustentou uma "identidade" (imaginária) de Stella que correspondia a uma "esposa perfeita" em um casamento "feliz". O confronto do *eu* com a imagem projetada no telão, em ***fragmentos cênicos* V**, produz o choque entre a imagem de Stella do presente e a imagem de Stella do passado, a ponto de a imagem da mergulhadora, como o estrangeiro, estranhar a imagem atual. Isso significa que algo que ficou tão distante, e retorna como um *estranho*, vem estranhar a imagem presente de Stella, *como se não fosse ela*. O estranho, aqui, não foi fabricado pelo próprio sujeito, Stella, mas irrompe de uma relação de submissão, controle e silenciamento de sua singularidade.

A cena seguinte, que integra os ***fragmentos cênicos* VI**, mostram Stella, em um clube, caminhando ao encontro de Ademar. No fragmento cênico à esquerda, vê-se uma duplicação da imagem de Stella, projetada por um jogo de câmera, enquanto no fragmento à direita, Stella aparece frente a Ademar. Trata-se de um dos momentos em que Stella, após o divórcio, enfrenta Ademar para lhe cobrar seus bens materiais, entre outros direitos envolvendo questões jurídicas.

***Fragmentos cênicos* VI – Stella caminhando em direção a Ademar.**

Fonte: *Filhas de Eva* (2021), temporada 1, episódio 4.

Stella caminha numa postura de enfrentamento a Ademar, mas também consigo mesma. Ela entra em confronto com uma realidade forjada e sustentada pelo imaginário de uma sociedade patriarcal, da qual Ademar, por comportamentos e ações, reproduz e reforça.

No instante da passagem dessa imagem sua que retorna refletida pelo pilar espelhado, Stella dá de encontro com Ademar. Após o divórcio, a personagem passa a não se identificar mais com a imagem de "subserviência" até então sustentada no/pelo casamento com ele. Em uma das discussões que tem com Lívia, a personagem se queixa que não se reconhece mais em tal imagem. Diante da situação em que Stella aponta os erros e faltas do marido, a filha exclama: "Meu Deus! Eu não tô nem te reconhecendo mais!". Exclamação, assim, refutada por Stella: "Eu que não tô me reconhecendo há décadas" (6'41", episódio 2).

É, então, nesse processo de separação que Stella se *desidentifica* com a FD de família patriarcal, da qual, durante o casamento, se identificou, plenamente, enquanto "bom-sujeito" (Pêcheux, 1995). Nessa modalidade de tomada de posição, como explica Indursky (2020, p. 310), "[...] o sujeito do discurso desidentifica-se de uma formação discursiva e sua forma-sujeito para deslocar sua identificação para outra formação discursiva e sua respectiva forma-sujeito". A série mostra esse enfrentamento marcado pelo confronto com a imagem identificada-interpelada em uma FD de família patriarcal, reforçada e reproduzida por Ademar, da qual Stella, enquanto casada, suportou (sustentou/aguentou). Stella caminha em direção a ele, mas o enfrentamento é consigo mesma. Enfrentamento que se dá por essa imagem especular do seu *semelhante* (Nasio, 2005), o outro pelo qual ama e odeia. Por causa dessa relação que confundimos nossa imagem especular com nosso semelhante, somos alienados a essa imagem do semelhante e necessitamos dele para construirmos o *eu*, como aponta Nasio (2009).

Essas imagens, que compõem os ***fragmentos cênicos* VI**, apontam para um jogo com o que, até então, lhe era familiar – a imagem que tinha de si, marcada na cena em questão pela figura do marido, de frente a Stella – , e sua imagem atual, refletida no pilar, com a qual luta para ampará-la. Foram 50 anos de um casamento em que as vontades e desejos de Stella foram tomados em último plano, ou até mesmo desconsiderados. Ao deparar-se com a imagem de Ademar diante de si, a imagem que tinha dele, antes familiar, agora emerge como estrangeira.

Enlaçado ao simbólico e ao real, o estrangeiro se apresenta no imaginário, em um átimo, na emergência de uma experiência que aponta para o "[...] momento de *ruptura no tecido do mundo*, essa teia de véus, imagens, sentidos e fantasmas que constituem o pouco de realidade que nos é dado a provar" (Souza, 1998, p. 157, grifo nosso). Tecido constituído de ilusões e engodos que estruturam a realidade. Esta, construída sob a necessidade humana de um mundo *semanticamente normal* (Pêcheux, 2015a), se dá pelo mundo das imagens, e as

relações que fazemos através delas, cujos corpos almejam e se moldam em enquadramentos rígidos e fixos, estimando, acima de tudo, a estabilização e regularidade de sentidos. Quando o sujeito experiencia a presença do estranho, produzindo essa ruptura do véu imaginário que o encobre do "contato" com o real, emerge o *mal-estar*, a angústia que se depara com o *rompimento do laço com o outro* (Fleig, 2004). O estrangeiro, assim, conforme esclarece Souza (1998, p. 156, grifo nosso), "é capaz de suscitar angústia e horror justamente porque nos concerne, convive conosco, e *por estar tão em nós, tão escondido em nós, se perde aí*".

Dessa forma, o sujeito se confronta com uma estranheza do próprio corpo. Um *eu* que não se reconhece mais no outro, resultando, portanto, no jogo da *semelhança informe* (Didi-Huberman, 2015a)[50], entre o *eu*-outro: o paralelo entre aquilo que é mais comum, *familiar*, ao mais desconcertante, (que, agora, é) *estrangeiro*. Tal como as projeções do passado se apresentam a Stella, o estrangeiro/estranho vem de encontro ao imaginário despido de proteções, como presença angustiosa e, como afirma a autora, impossível de suportar. O que antes Stella admirava, se identificava e se reconhecia – sua imagem especular –, "[...] vira espectro, vulto, fantasma anunciador da morte. O que era motivo de júbilo torna-se causa de estranheza, o familiar é agora estranho" (Souza, 1998, p. 159).

Voltando para os ***fragmentos cênicos* V**, que mostram Stella olhando para si, há a aparição de um *duplo-ela-mesma* no qual ela vê aquela pessoa que ela não pode vir a ser por conta de quem se tornou. O duplo-ela-mesma aparece na imagem de si que retorna do passado, como mergulhadora, perturbando sua imagem atual. O *duplo* é uma das formas do estranho, como apresenta Souza (1998), e sua experiência se confunde com o *eu-ideal*, em sua plenitude e onipotência imaginárias. Conforme a autora, o duplo ganha seu sentido terrorífico e ameaçador. Segundo Souza (1998, p. 159), "que o duplo possa suscitar inquietude e estranheza não é evidente, não se vê, de imediato, o porquê". Stella, ao olhar sua imagem no espelho do quarto e ser olhada por ela, tal como ao olhar para sua imagem projetada no telão e ser olhada por ela, experiencia o duplo: aparição que se confunde com o *eu-ideal*, que retorna produzindo estranhamento na imagem especular presente. Duplo que causa incômodo e a assusta enquanto presença estrangeira, mas familiar.

Retomando Freud, Quinet (2013) explica que o duplo provoca o sentimento de *unheimlich* – nome para a angústia, situado na instância do supereu, fenômeno não do campo especular, mas do escópico. Segundo o autor, para que se manifeste a angústia no sujeito, não

[50] Essa aproximação, desenvolvida na subseção seguinte, aponta para uma discussão em que Didi-Huberman (2015a) põe a noção de "semelhança" à prova, na prática e na teoria.

basta apenas o não-reconhecimento da imagem especular, mas o encontro com esse estranho-familiar intruso. Stella é olhada por esse estranho que a afeta e a captura pelo olhar que a olha no espelho. Esse momento é marcado pela ruptura da imagem especular, pois a personagem não se reconhece mais. Segundo Quinet (2013, p. 167), o olhar "[...] se mostra portador de uma destruição que lhe é própria" no momento em que "[...] quebra o espelho da imagem que o cobre". Em outros termos, o olhar se manifesta como a modalidade de presença da pulsão de morte no imaginário, atravessando o espelho para além da jubilação (Quinet, 2013).

Com a presença do duplo, o espelho, conforme Quinet (2013, p. 167), "[...] longe de velar o olhar, fonte de angústia, o desvenda" – se presentifica a significação mortal do olhar, aquele que encontramos nas imagens do corpo despedaçado. Neste caso em específico, como o autor apresenta, o "[...] espelho se reduz ao olhar" (Quinet, 2013, p. 167) – nele, as imagens se desmancham e nada as fixa. Dessa situação, o olhar que emerge é aquele que "[...] impede sua fala e seu pensamento, deixando transbordar a angústia" (Quinet, 2013, p. 167). Ao mesmo tempo que a *mancha-olhar* pode suscitar desejo, como ponto agalmático, é, também, ponto de angústia que aniquila o sujeito, ou seja, "é a imagem do duplo que se apresenta no espelho: um duplo que não é duplicação da imagem, mas forro, o olhar, objeto da angústia (Quinet, 2013, p. 168).

No estranhamento de Stella causado tanto no confronto com a imagem de Ademar, quanto pela imagem de si mesma no espelho e telão, emerge a angústia. Para Lacan (2005, p. 87), ela aparece no enquadramento do que já estava em casa, como um "[...] *hóspede desconhecido*, que aparece inopinadamente". Angústia que se manifesta pela aparição de um *estrangeiro-antes-conhecido*. Ela não diz respeito à dúvida, porque, para Lacan (2005, p. 88), é a "[...] causa da dúvida", já que é a*quilo que não engana*. Ele explica que, a partir da dúvida, há sempre tentativas e esforços de combater a angústia por meio de engodos, "[...] porque o que se trata de evitar é aquilo que, na angústia, assemelha-se à certeza assustadora" (Lacan, 2005, p. 88).

Nesse entendimento, como observado nos ***fragmentos cênicos*** desta subseção, a angústia emerge pelo olhar ao revelar o véu enganador que encobre a realidade. Realidade que, tal como explica Quinet (2013), se estrutura pelo imaginário, determinada pelo simbólico, operando sobre uma equivocidade própria com os significantes, de tal modo que os significantes "fazem do mundo uma rede de traços em que a passagem de um ciclo a outro torna-se então possível. Isso quer dizer que o significante gera um mundo, o mundo do sujeito

falante, cuja característica essencial é que nele é possível *enganar*" (Lacan, 2005, p. 87, grifo nosso).

Ao voltarmos ao ***fragmentos cênicos* V**, observamos que, no retorno do olhar que olha Stella, o que ela experiencia é o encontro com o *real mortífero*. Segundo Quinet (2013), ele desestabiliza a idealização e harmonia do mundo especular, pois ele se mostra com uma destruição que lhe é própria. O real mortífero da pulsão escópica pode se manifestar como ruptura na harmonia do mundo especular, que então se decompõe e o espelho deixa de exercer sua função de véu – presença incompatível com a manutenção da imagem narcísica (Quinet, 2013). Isso se explica porque, segundo o autor, a quebra com as identificações simbólicas provoca a *perda dos pontos de referência imaginários*. Com a perda desses pontos de referência, o "[...] lugar que o sujeito havia encontrado para si no Outro, seu 'lar', seu *Heim*, se tornará então *Unheim*, estranho" (Quinet, 2013, p. 68). Ao olhar e ser olhada, Stella se defronta, então, com o real do corpo, "corpo inominável, pura fenda, grito mudo, boca escancarada sem voz. É o corpo em excesso, impossível de se deixar inscrever, for[a]cluído do simbólico, e que de fora retorna em forma de alucinação" (Fleig, 2004, p. 138). É nele que, segundo Fleig (2004), se manifesta a angústia, o estranhamento em si mesmo, do seu corpo – a experiência do *duplo*.

Assim que Stella pede o divórcio e abandona a festa em comemoração aos seus 50 anos de casamento, espectros (seus) do passado retornam e perturbam, inclusive ganhando corporeidade imaginária. Um deles aparece no hotel em que se hospeda após tomar a decisão de não mais permanecer na casa que morava com Ademar. Retratado nos ***fragmentos cênicos* VII**, esse espectro assume a corporificação de Stella mais jovem e aparece para ela próximo à piscina do hotel, como um convite a um mergulho. Tais fragmentos cênicos registram o momento em que a personagem, perseguida por imagens como aparições do estranho, olha para esse espectro-corpo-mulher que lhe retorna o olhar. É nesse "átimo", tal como apontado por Souza (1998), que o estranho emerge em Stella.

***Fragmentos cênicos* VII – Espectro-corpo-mulher.**

Fonte: *Filhas de Eva* (2021), temporada 1, episódio 2.

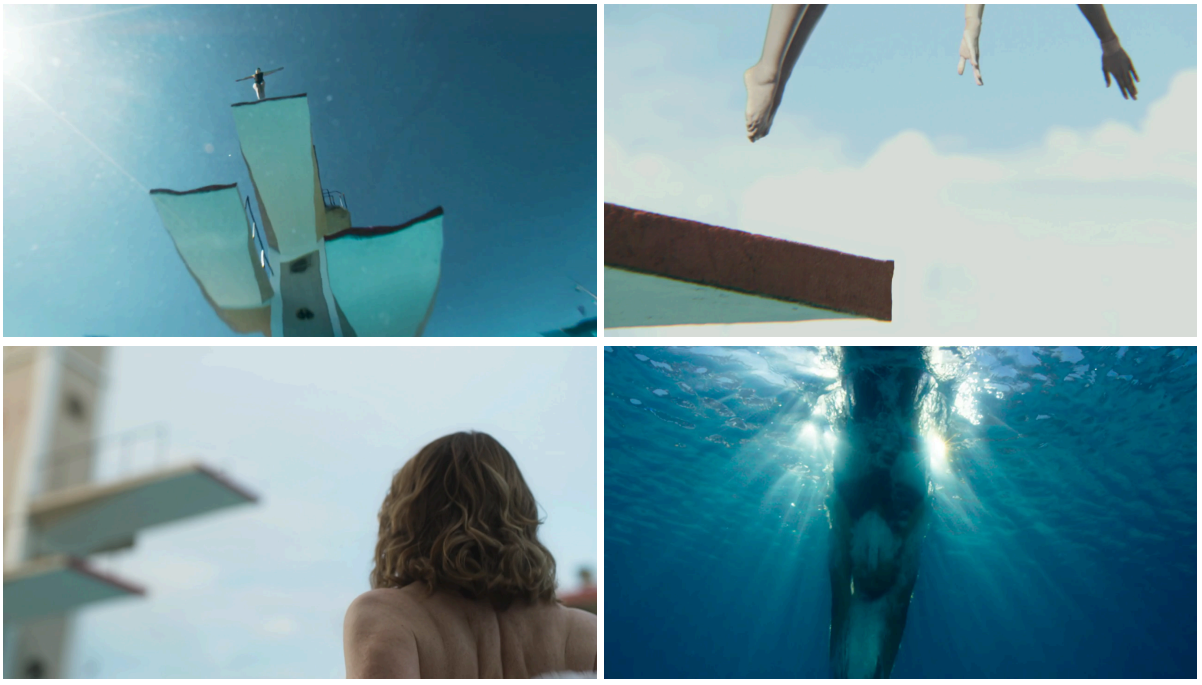
Já que não se reconhece mais em si mesma – o *eu*-corpo com o qual se identificava –, o estranho não resulta do espectro da mergulhadora, mas do choque provocado por esse (des)encontro de imagens (a imagem de Stella do passado e a imagem de Stella do presente). O choque de Stella estranhando essa essa imagem da mergulhadora produz o reconhecimento do que, de fato, é familiar. Ao passo que esse estranho, que antes era marcado por sua própria imagem, desliza para a figura de Ademar, Stella se reconhece e se identifica com esse outro-estranho, que agora retorna como familiar. Ela a olha e é olhada por ele. Aquilo que era espectro, anunciador do *real mortífero* (Quinet, 2013), causa da angústia, é abraçado por Stella.

Na discussão de Souza (1998, p. 163, grifos nossos),

> é nesse estado de alma que o estranho como "doloroso fastio do mundo" se presentifica ao sujeito. Pudesse este acolher o efêmero, admitir a transitoriedade de todas as coisas, *abraçar* o nômade em sua transição fugaz, pudesse o sujeito dizer sim ao estrangeiro, *esse passageiro da diferença, e o estranho haveria de se conjugar, não com inquietude, desalento, dor e medo, paixões tristes, mas aliar-se com a alegria do novo, com a afirmação do múltiplo, afirmação trágica do plural, do diferente*.

No final deste episódio, em que se inscrevem os ***fragmentos cênicos* VII**, Stella sorri para esse espectro que a perseguia. Ele a convida para o mergulho, a queda. Já nos ***fragmentos cênicos* VIII,** Stella caminha em direção ao trampolim e salta.

***Fragmentos cênicos* VIII – Stella saltando de um trampolim.**



Fonte: *Filhas de Eva* (2021), temporada 1, episódio 2.

O acolhimento desse espectro, que antes provocara estranhamento em Stella, aponta para a mobilização do "novo" no mesmo (que emerge de uma experiência já existente no retorno do passado em sua inscrição [no] presente), do diferente, mas causa, também, a *inquietude*. Pensamos, assim, como analistas de discurso, a inquietude na abertura para o *nonsense*, o alhures, o irrealizado, o devir, considerando que, em meio à inquietude, se faz fissuras e rasgaduras..., se *fragmenta*.

3.3 Imaginário(*s*) de/em Eva

Filhas de Eva mobiliza uma narrativa em um espaço citadino cujas transformações, mudanças culturais, exigências históricas e políticas exigem o movimento e a desorganização. Trata-se de corpos-sujeito-mulheres, como consta em ***fragmentos cênicos* IX**, que estão na cidade – espaço simbólico inquieto de *flagrantes* (Orlandi, 2004), perturbando seu imaginário,

e, ao mesmo tempo, compondo-a enquanto estrutura. Para Orlandi (2004), a cidade, por meio dos *flagrantes*, *põe em movimento* aquilo que sofre da vontade de impressão (imaginária) de totalização, homogeneização e arredondamento – o *fragmentário*. Ao tensionar os dois termos, *flagrante* e *fragmentário*, Orlandi (2004, p. 29) pontua que o *fragmentário* é aquilo afetado por um "[...] olhar[51] organizado e organizador (do urbano) que é totalitário", enquanto os *flagrantes* da cidade, como a autora explica, são estampas da narratividade urbana. Para ela,

> a narratividade urbana, enquanto fala que desorganiza, é um modo discursivo de se trabalhar a espessura semântica da cidade, atravessar o urbano saturado e flagrar o real da cidade se significando em clarões, relâmpagos, luminosidades que não duram senão o tempo de um flash, de uma mirada, de um lembrete. Fulgurações. Mas que ficam na retina produzindo seus efeitos (Orlandi, 2004, p. 36).

Nessa compreensão, a narratividade urbana, tomada por Orlandi (2004, p. 30) como "palavras *da* cidade", se estampa em cenas em que o sujeito participa, isto é, em que ele "se narra como parte da cena". Como exemplo, a autora explica que

> o rapper não fala sobre a cidade de um lugar externo a ela. Como arte, o rap é uma "instalação" no domínio da música: ela *ao mesmo tempo se estampa e é parte do urbano*. O discurso urbano, como dissemos, se dá segundo diferentes modalidades: nome de ruas, letreiros, grafitos, painéis etc. A música rap (ritmo e poesia: rep) é uma dessas modalidades entre as diferentes textualizações do discurso urbano (Orlandi, 2004, p. 31, grifo nosso).

Sendo assim, o *rap*, tal como outras manifestações e expressões socioculturais, são formas do discurso urbano, que funcionam/se estampam na cidade "como *flagrantes* de um olhar (um corpo) em movimento" (Orlandi, 2004, p. 31). Os *flagrantes*, assim, atuam "desorganizando o imaginário do urbano e entregando (se) (a)o real da cidade" (Orlandi, 2004, p. 30). Resultados da materialidade da cidade que "[...] des-organiza esse lugar totalizador [do urbano] e, obrigando ao percurso/movimento, nos disponibiliza[m] para outra apreensão de sentidos" (Orlandi, 2004, p. 29).

Do lugar de analista de discurso, Orlandi (2004, p. 35) se incomoda com as estabilizações produzidas no/pelo imaginário urbano, saturado, sem espaços vazios, onde "[...] não há possível, não há falha, não há equívoco. Tudo se dá previamente, definitivamente

[51] O termo "olhar", utilizado por Orlandi (2004), não significa da mesma forma que o mobilizamos na dimensão psicanalítica em torno das escritas de Lacan, Nasio e Quinet.

projetado". Para ela, "[...] o silenciamento vem pelo discurso do (sobre o) urbano, suturando as falhas desse espaço, os equívocos, os possíveis sentidos da cidade", mas, ao silenciar esse espaço, ele *responde significativament*e (Orlandi, 2004, p. 31).

Observamos a partir das escritas de Orlandi (2004; 2012), entrelaçadas às de Quinet (2012) em torno do pensamento lacaniano, que *Filhas de Eva* mobiliza a cidade como espaço significante que se dá no encontro do simbólico com o imaginário, em que o real comparece na estrutura simbólica, fazendo buraco, e no imaginário como falta, desorganizando o discurso urbano[52].

Os ***fragmentos cênicos*** abaixo, que constituem a cena final da série, retratam o entrelaçamento das personagens no decorrer dos episódios. *Filhas de Eva* se emaranham em laços de sangue e, também, em laços pelo/no social, que as unem não somente pelo familiar, mas pelo desejo, pelo pecado, pela transgressão, pela culpa e pelo *impuro*[53].

Fragmentos cênicos **IX - Corpos-sujeito-mulheres na cidade.**

Fonte: *Filhas de Eva* (2021), temporada 1, episódio 12.

Ao nos interessarmos pelo funcionamento dos espelhos em *Filhas de Eva*, o tomamos, dentro da narratividade urbana, como um *flagrante da cidade* (Orlandi, 2004). Segundo Devel (2006), são numerosos os espaços públicos em que nos deparamos com vitrines, espelhos, superfícies espelhadas e vidros. Se em nossas casas, caminhamos em busca dos espelhos, no espaço público da cidade, eles vêm até nós, como observa a autora. Na cidade, assim, nos confrontamos com nossas imagens refletidas no acaso, nessa brevidade do olho que vê sua imagem num relance, num *flash*, num *flagrante* (Orlandi, 2004).

---

[52] Tal discussão, que traz a cidade como espaço significante, foi desenvolvida, especialmente, na seção 2.

[53] Em uma aproximação com os escritos hebraicos na Bíblia Sagrada (1990), o sangue menstrual é abordado como uma impureza sexual. Na Bíblia (1990, Lv. 15, 19-33), considera-se quem menstrua (delimitada nas escrituras como as mulheres) uma pessoa impura. A questão da pureza e impureza em alguém é significada pelos hebraicos como "forças perigosas" e que se afastam do sagrado. A escritura sobre *o puro e o impuro*, no livro bíblico Levítico, marca um conjunto de regras e proibições religiosas antigas que, segundo a Bíblia (1990), foram abolidas nas escrituras do Novo Testamento.

Devel (2006, p. 159) investiga o *corpo-reflexo* como corpo que existe "através de imagens reflexivas que surgem ao acaso no tecido urbano". Por meio da distinção que faz entre superfícies espelhadas e envidraçadas, tal como a relação que se dá entre nosso corpo e as imagens produzidas por meio delas, a autora explica que o espelho permite ver a exterioridade em relação ao próprio corpo. Isto é, no espelho, se vê um corpo e se vê sua imagem. Por outro lado, diferente dos espelhos – o qual nos permite (nos) vermos definidamente, tal como Devel (2006) pontua, o duplo refletido no vidro não é claro e muito menos preciso. Para a autora, o vidro traz uma sensação de incerteza e confusão já que permite ver o outro lado pela sua transparência. Isto é, no caso do vidro,

> os efeitos de reflexo e de transparência *perturbam visualmente* os marcos espaciais. Mais ainda do que uma perturbação, o espaço interior e o espaço exterior se misturam um ao outro a ponto de se confundirem, contaminando com a mesma incerteza a disposição dos elementos no espaço. Parece que *não há mais limites e delimitações*. A interface do vidro, pela circulação visual que ela provoca, não pode cumprir funções separadoras: visualmente ela não separa mais (Devel, 2006, p. 158-159).

Como elementos da narratividade urbana, essas superfícies espelhadas e envidraçadas se dispersam pela cidade e nos permitem investigar as relações que temos com o *eu*, o outro e a nossa própria imagem do corpo. A relação apontada por Devel (2006) nos instiga a pensar em uma possível aproximação com o que, em âmbito psicanalítico, se diferencia entre o "ver" e o "olhar". Ao mobilizarmos o "espelho", tratamos do quesito do imaginário, aquilo que, retomando Nasio (1995), se vê e se espera ver, enquanto as especificidades do "vidro" podem ser avizinhadas do que compreende o olhar – aquilo que causa incômodo e perturba.

Os espelhos, que no nosso percurso analítico tomamos como *flagrantes da cidade*, nos termos de Orlandi (2004), se marcam atravessados pelo olhar. Olhar que é mobilizado, como observado na seção 4, pela movência caleido(*e*)scópica. Desse modo, ao nos confrontarmos com nosso objeto discursivo imagens-Eva, isso nos convoca a pensar no olhar como aquele que atravessa, rasga a superfície do especular-imaginário e provoca a inquietação no sujeito que é olhado. Assim, o olhar opera tal como uma superfície envidraçada, no instante que nos causa *perturbação dos marcos espaciais*, como observado por Devel (2006).

Em torno da construção conceitual "imagens-Eva", o termo "imagens" aponta para esse imaginário afetado pelo *olhar*, *manchado* pelo pecado e perturbado pelo funcionamento do *artístico como rasgadura da imagem* (Lara, 2023a, 2023b). Tal perturbação, como analisada por nós em *Filhas de Eva*, marca-se por uma *rasgadura* das referências e alicerces

que tecem o mundo imaginário e, logo, uma desestruturação das formas e contornos que delineiam o sujeito. Na intrincação de escritos de Didi-Huberman com os de Lacan e Pêcheux, Lara (2023a, 2023b) constrói esse dispositivo discursivo do *artístico como rasgadura da imagem* para análise de materialidades visuais.

Tal dispositivo de "rasgadura da imagem" a encaminha a um processo *des*linearizante, *des*concertante e *des*logicizante (Lara, 2023b). Tendo em vista que nosso corpo é uma unidade imaginária, "rasgar a imagem", conforme explica a autora, faz alusão à rasgadura da pele que funciona como camada protetora do *eu-ideal*. A composição da pele, ou como Anzieu (1989, p. 44) nomeia, "Eu-pele", corresponde "[...] à necessidade de um envelope narcísico e assegura ao aparelho psíquico a certeza e a constância de um bem-estar de base". O prazer (re)estabelece o equilíbrio e a harmonia do corpo, na "[...] segurança de um envelope narcísico, a aquisição prévia de um Eu-pele" (Anzieu, 1989, p. 234).

Afetada pelo funcionamento desse dispositivo teórico-analítico, Lara (2023c) argumenta que, no registro imaginário, somos afetados por determinações que delineiam *bordas* e *enquadram* o sujeito. A autora discute que as bordas dão os enquadramentos necessários ao sujeito para viver em um *mundo normalizado*/*normatizado* (Pêcheux, 2015a). Segundo Lara (2023c), as bordas funcionam como proteção ao sujeito para encontrar seu lugar no social e, assim, ser reconhecido a partir de um determinado enquadramento.

Assim, compreendemos que em espelhos há *bordas* (Lara, 2023c) enquadrando um determinado campo visual capturado por nossos olhos. Isto é, há bordas que contornam nossas imagens do corpo, visíveis ou não, determinando o que se enquadra na construção de nosso *eu*. Na cena que investigamos ainda nesta seção, disposta à esquerda nos ***fragmentos cênicos*** **V**, o que vemos é a imagem do corpo Stella no espelho. Frente ao recorte cinematográfico que posiciona nosso olho, vislumbramos apenas a silhueta do corpo, posta de costas. Stella se confronta com essa imagem e é essa imagem que lhe retorna o olhar. Chama nossa atenção seu enquadramento. Há um espelho retangular com bordas que enquadram esse corpo-imagem-mulher que a olha. No entanto, ao ser inquietada por essa imagem que a olha, Stella resiste ao enquadramento; ela *trans*borda (Lara, 2023c). No que diz respeito ao processo de *trans*bordamento, este permite, continuadamente, a

> [...] abertura-fechamento ao *alhures*, ao *nonsense*, que no próprio desmanchar de bordas vai tecendo outras, mas também suscetíveis à (*des*)mancha(r). É um sinal de que as bordas que contornam e dão forma, pondo em fôrmas os sujeitos, são uma estrutura *falha*, estando o sujeito

> envolto na trama dos sentidos de um *continuum* bordar-desbordar por trajetos moebianos (Lara, 2023c, p. 186).

O *trans*bordar se marca, assim, no percurso discursivo da autora, pela constante movência entre bordar e transbordar, ou seja, fissurar a borda, mas que leva o sujeito à busca de bordas outras, ao mesmo tempo de novas fissuras, feridas e *rasgaduras*. E é por meio do dispositivo discursivo de análise, o *artístico como rasgadura da imagem*, que se

> [...] potencializa o jogo do olhar que tensiona, no ponto de encontro entre o buraco e o sujeito, o apertamento das bordas na sua própria rasgadura que vai fissurado, ferindo e promovendo suturas em feridas abertas no/pelo social que não cansam de não se fechar, de modo que as suturas são, de fato, efeitos de fechamento (Lara, 2023c, p.188-189).

Segundo a compreensão de Anzieu (1989), mesmo diante de tantas falhas, o *eu-pele* pode ser reconstruído. Há, neste processo de emergência da dor, o qual afeta o corpo e desorganiza o aparelho psíquico, a necessidade de reconstruir essa camada protetora imaginária, esse *eu-pele*, como apontado pelo autor. Acerca desse pensamento, Leandro-Ferreira (2013b) explica que, para (re)construção do *eu-pele*, os superinvestimentos e carências do corpo se inscrevem nele como *invólucro*, *camada protetora* e *escamoteadora do eu*. Esses processos reforçam e dão sustento às ilusões necessárias para se viver na(s) realidade(s) que cada sujeito, imaginariamente, constrói na relação com o(s) outro(s). Sendo assim, há sempre a necessidade de o sujeito se (re)enquadrar, (re)construir suas bordas, e (re)constituir seu *eu-pele*. Diante de um tecido de mundo esburacado, tal realidade que se mostra com falhas, o sujeito se depara com as rachaduras, as aberturas, rupturas. Lidamos com um corpo que "[...] jamais poderia representar uma completude ou satisfação plena", pois, "sendo a falta o seu real, o corpo é sempre desejante, *ferida aberta em busca de suturas* que se desdobram em outras feridas e suturas" (Lara, 2023b, p. 105, grifos nossos).

Com isso, mobilizamos o *artístico* (Lara, 2023a, 2023b) em nosso material como potência de rasgadura da imagem a partir do significante "Eva" em nosso objeto discursivo. Imagens-Eva, assim, se constrói diante da emergência do significante "Eva" como aquele que perturba nossos registros *imaginário(*s*)*, mundo das imagens, do corpo. Logo, perturba, também, o imaginário regido pelo *urbano* que totaliza, homogeneiza e satura a *cidade*, espaço movente e significante (Orlandi, 2004, 2012). Eva, funcionando como significante do *artístico* (Lara, 2023a, 2023b), retoma a potência de um corpo-imagem-mulher que desestabiliza o já estabilizado. Ao desestruturar as *bordas* (Lara, 2023c) que as enquadram

nesse mundo normatizado/normalizado pelo *discurso urbano que silencia o real da cidade* (Orlandi, 2004), *Filhas de Eva* emergem como corpos-imagem-mulher que denunciam e confrontam o imaginário (já) estabilizado, mancham o *espetáculo narcisista do mundo* (Quinet, 2013) e se *doam ao olhar* (Neckel, 2014)[54].

No decorrer de *Filhas de Eva*, as personagens são inquietadas e confrontadas com suas próprias imagens do corpo. Elas são afetadas pelas imagens-Eva. Esse jogo de palavras que constroem nosso objeto discursivo mobiliza o estranho, não somente como *duplo*, mas em sua outra forma: o *feminino*. O feminino é pensado por Souza (1998) como diferença e alteridade, já que a norma é o masculino, o fálico, o adulto e o europeu. O feminino "é o Outro que se opõe ao mesmo, resiste ao *um* da norma, faz objeção ao todo, à totalização, se contrapõe à ordem dominante" (Souza, 1998, p. 159, grifo nosso). O feminino, enquanto *estranho-estrangeiro* (Souza, 1998), é, também, pensado por nós como a emergência da abjeção. Abjeção que contraria o vigente, o cristalizado, o estabilizado da FD de família patriarcal. Aquilo que perturba a identidade, o sistema e a ordem – experiência que confronta a alteridade, fardo repulsivo e íntimo da memória – terra de esquecimento sempre lembrada, que retorna como aversão e repugnância (Kristeva, 1982).

Imagens-Eva, enquanto imagens fragmentárias/fragmentadas de/em Eva, dão abertura à emergência e ao retorno do *estranho-estrangeiro* (Souza, 1998) em sua potência do feminino. Estrangeiro que, perdido, retorna

> [...] como fato bruto destituído de forma, nos confronta com a distância, com o longínquo, com o *informe*, nos fazendo experimentar a estranha presença daquilo que antes nos fora familiar (Souza, 1998, p. 156, grifo nosso).

Ao falar do informe, Souza (1998, p. 157, grifo nosso), discute que "há *formas*, figuras, do estranho", de modo que o informe não deixa de ter uma forma. Na compreensão de Didi-Huberman (2015a), baseado em ideias de Georges Bataille, o informe não é contrário à forma. Trata-se, segundo ele, de formas transgressivas que têm seu valor de perturbação ao jogar com as *semelhanças dilacerantes*. Sua discussão é que "[...] não há transgressão que valha sem uma *forma* na qual se possa situar, fazer agir a transgressão" (Didi-Huberman, 2015a, p. 28, grifo nosso). A forma é o lugar fundamental da transgressão, da qual é

[54] A partir da análise de corpos femininos na discursividade artística, Neckel (2014, p. 207-208) conceitua um "corpo-imagem" como corpo interditado pela sociedade que "se *doa ao olhar*, para dizer que existe, mesmo na interdição do olhar". O corpo-imagem se faz ver; ele "[...] documenta a falha no social, que por sua potência expõe nossa impotência do sentido de muitas vezes ser visto, porém, não olhado, excluso de um 'mundo semanticamente normal'" (Neckel, 2014, p. 206).

sustentada por uma "[...] abertura de corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredido" (Didi-Huberman, 2015a, p. 28). Sendo a imagem do corpo uma substância *deformante do nosso eu* (Nasio, 2009), o informe atua na transgressão e deformação dessa forma-corpo.

Didi-Huberman (2015a) discute o informe diante da investigação que versa sobre a produção de Bataille na revista *Documents*. Nela, Bataille (2018, p. 147) entende que

> [...] o *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.

Com intuito de potencializar sua compreensão em torno do informe, a tese de Didi-Huberman (2015a) ocupa-se de observar os trabalhos de *desmontagem teórica*, em torno da noção clássica de semelhança, e a *montagem figurativa*, que se aplica na prática editorial da revista *Documents*. Enquanto trabalho teórico, *Documents*, organizada por Bataille e seus amigos, era uma revista que, segundo Didi-Huberman (2015a), punha em questão a autonomia e hierarquização das belas-artes, em suas tradições clássicas seculares e enraizadas. Quanto ao seu trabalho de montagem figurativa, a experimentação de Bataille com relação à semelhança resultou em uma "[...] assombrosa rede de relações, de contatos implícitos ou explosivos, de verdadeiras e falsas semelhanças, de falsas e verdadeiras dessemelhanças…" (Didi-Huberman, 2015a, p. 23). Didi-Huberman (2015a) afirma, ao ocupar-se em seu trajeto analítico da produção escrita e visual na revista de Bataille, que este soube tornar a semelhança dilacerante. A discussão do historiador da arte parte, assim, da investigação da *forma* da revista *Documents*, esta que, segundo ele,

> [...] deve ser pensada como uma autêntica revista de arte, mas no sentido preciso, no sentido ativo e não temático de que certa *arte das semelhanças* – certa arte das aproximações, das montagens, dos esfregamentos, das atrações de imagens, em suma, certo estilo de pensamento figural duplicado de certo estilo de pensar as figuras – presidia verdadeiramente à composição, à *forma* dessa revista (Didi-Huberman, 2015a, p. 27).

O autor aponta que uma autêntica revista de arte passa a expressar as "tarefas das imagens", tratando-se de pôr a noção de semelhança à prova. As tarefas das imagens tem como função "[...] pôr em jogo (na prática) e pôr em questão (na teoria), em um mesmo movimento, a noção de semelhança, isto é, a noção da *relação visual* mais evidente, e também a mais desconcertada, que podemos conhecer na vida cotidiana [...]" (Didi-Huberman, 2015a, p. 22). Nesse entendimento, a noção de semelhança é, assim, experimentada e experienciada. No jogo iconográfico das semelhanças, como pontua Didi-Huberman (2015a), Bataille inseria, na revista, imagens como se fossem objetos encontrados por acaso, ou seja, *dessemelhanças sem laços (aparentes) de continuidade*.

No processo que se dá pelo jogo da semelhança informe, faz-se necessário, segundo Didi-Huberman (2015a), superar toda a fixidez da imagem, rasgar o véu da ilusão, furar, lacerar e perturbar. Isso porque, segundo o autor,

> reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas - uma *crueldade nas semelhanças* (Didi-Huberman, 2015a, p. 29).

A *obra de laceração*, tal como o pesquisador nomeia este processo, resulta em colocar a noção e prática da semelhança à prova e, também, põe, no mesmo plano, o que é tido como evidente e o que é perturbador. Como o autor ressalta, um trabalho (seja ele artístico ou não) só atinge seu valor de perturbação ao produzir *formas transgressivas* e *semelhanças dilacerantes*.

Nesse percurso, interessou-nos uma aproximação entre a *obra de laceração* (Didi-Huberman, 2015a) e a *experiência do informe* (Souza, 1998). A experiência do informe, segundo Souza (1998), é a perda das imagens, palavras e sentido – resultando na rasgadura do véu imaginário do corpo-sujeito. Para Didi-Huberman (2015a), a obra de laceração resulta de um processo transgressivo de (de)semelhanças, que passa, também, pela rasgadura/laceração.

A noção de rasgadura, por Didi-Huberman (2013), é entendida como o mesmo que abrir a imagem, abrir a lógica, isto é, a *abertura de uma lógica*. Essa questão é aproximada por Didi-Huberman (2013) dos estudos sobre os sonhos em Freud. Para o autor, Freud rasgou a noção de imagem por meio da interpretação dos sonhos, pois a representação deles é lacunar, como que "fragmentos postos juntos". Didi-Huberman (2013) argumenta que o jogo

desconcertante realizado no trabalho do sonho tem sua relação com a semelhança, figurar o mesmo, já que, a partir dela, produz-se no sonho um deslocamento. O sonho traz à semelhança a *deformação* e a *desfiguração* sob a falta que lhe é constitutiva, como apontado por ele.

De acordo com Didi-Huberman (2013, p. 202),

> [...] a falta, a rasgadura, funcionam no sonho como o motor mesmo de algo que estaria entre o desejo e a coerção – o desejo coercitivo de figurar. Figurar apesar de tudo, portanto forçar, portanto rasgar. E, nesse movimento coercitivo, *a rasgadura abre a figura*, em todos os sentidos que esse verbo pode ter.

A rasgadura, assim, abre o imaginário que não deixa de ser faltoso, cuja falta lhe é constitutiva. Com isso, como Didi-Huberman (2013) reforça, há funcionando esse jogo entre o assemelhar e o dessemelhar, entre o figurar e o desfigurar.

Diante do informe, na transgressão da forma em *formas miseráveis de subversão* (Didi-Huberman, 2015a), observamos, na série *Filhas de Eva*, imagens-Eva que *de*-formam. De-formam-se, então, num jogo que ao se (des)estruturarem, unem fragmentos erráticos em movências da memória para a (re)construção de um trajeto outro. Nesse jogo, entre estilhaços de imagens-Eva, estas formam imagens, mas também as de(*s*)formam no ato de transgressão/*laceração*. A experiência do estranho e do informe se manifesta nas personagens da série no confronto entre semelhanças dilacerantes, circulando como corpo(reidade)s que se manifestam no imaginário perturbando e convocando o deslocamento e movência dos sentidos de culpa, pecado e desejo, mobilizados na/pela figura Eva. Mobilizar imagens-Eva na série é, então, dar a ver essa abertura à fragmentação, constitutiva do sujeito, frente a um corpo-sujeito-mulher que vai ao seu encontro. Fragmentação que se realiza pela abertura, pela *rasgadura da imagem* (Lara, 2023a, 2023b).

Há dois significantes em jogo na estruturação do termo conceitual imagens-Eva, como antecipamos na introdução. Enquanto o significante "imagens" registra o campo do imaginário, "Eva" é marcado como potência do *artístico* (Lara, 2023a, 2023b), pela perturbação do/no registro imaginário. Ao mobilizarmos "Eva", provocamos esse retorno do estranho-*feminino* (Souza, 1998), presença estrangeira e informe. Eva foi feita à imagem e semelhança de Deus, como narra a Bíblia Sagrada (1990), assim como todos os seres humanos. Mas, ao transgredir a ordem divina, coloca essa noção de "semelhança", entre uma figura divina/*sagrada* e uma humana/*profana* (Agamben, 2007), à prova. Observamos, nesse

jogo das (de)semelhanças, a emergência da *semelhança informe* (Didi-Huberman, 2015a) que confronta Eva, culpabilizada e julgada pecadora, ao divino.

Em torno das conceituações de Agamben (2007) sobre o *profanar* e o *ser especial*, Furtado (2020) compreende Eva como *mulher espectral*. Segundo a autora, este é um ser da misoginia, cujo espectro se forma na retina do observador que "[...] vê o ser da imagem feminina e crê nele a fonte primeira" (Furtado, 2020, p. 141). Ela se forma diante de uma relação triangular em que a imagem-espectro formada no espelho é vista pelo observador e não pelo sujeito refletido, como aponta Furtado (2020). Assim, o observador, que vê a imagem, "[...] é incapaz de enxergar o corpo do sujeito origem do raio luminoso refletido e de perceber que a imagem vista se forma na sua própria retina de observador" (Furtado, 2020, p. 140).

Furtado (2020) afirma que a *mulher espectral* não é um *ser especial*, pois ela não se modifica a cada instante quando vista pelo observador. O *ser especial*, para Agamben (2007), é o ser das imagens – imagem enquanto acidente e não substância. A imagem é acidente pois "[...] não se encontra no espelho como em um lugar, mas no sujeito", isto é, existe por meio de outra coisa e não por si mesma (Agamben, 2007, p. 45). Sendo insubstancial, não substância, acidente, o ser especial acontece no sujeito, não tem seu lugar próprio, pois a imagem está no espelho. Uma das características da imagem, segundo o autor, é que ela não tem realidade contínua, já que é gerada a cada instante em função da movência de quem a observa. Outra característica define o *ser especial* como espécie, "[...] uma visibilidade ou uma aparência. Especial é o ser cuja essência coincide com seu dar-se a ver, com sua espécie" (Agamben, 2007, p. 46). Para o autor, se atribuímos uma identidade e classificação ao ser especial, "sacrificamos" sua especialidade. Assim, especial é, para Agamben (2007, p. 48), "um ser – um rosto, um gesto, um evento – que, não se assemelhando a *nenhum*, se assemelha a *todos* os outros. O ser especial é delicioso, porque se oferece por excelência ao uso comum, mas não pode ser objeto de propriedade pessoal".

Em função do que define o *ser especial* em Agamben (2007), a *mulher espectral*, para Furtado (2020, p. 142), "[...] não se modifica conforme o observador, ela é (por isso ser substancial), está sempre lá". Tal constituição a permite "[...] ser Eva e todas as suas filhas e, ao mesmo tempo, imprimir sobre cada uma delas a sua essência, que se quer constante" (Furtado, 2020, p. 142). A *mulher espectral*, como explica, tem a permanência de uma substância constante que a identifica, mas também a plasticidade que possibilita, pela sua

forma, a universalização. O que diferencia a *mulher espectral* do *ser especial*, é que este agrega

> [...] todas as suas qualidades sem, ao mesmo tempo, ser identificado por nenhuma delas, ao passo que a *mulher espectral*, apesar da sua universalização, que se dá a partir de cada uma de suas qualidades, possibilidade assegurada pela plasticidade de sua forma, faz o caminho inverso ao ser identificada pelas suas qualidades inicialmente individuais e, então, constituir-se a partir delas em um universal cuja plasticidade simbólica possibilita a forma maleável, da qual também advém um dos aspectos para a adjetivação *espectral*, a uma substância constante. Assim, a partir da identificação de uma origem em Eva, a *mulher espectral* se constitui do particular para o geral a partir da retina do espectador (Furtado, 2020, p. 143).

Para a autora, a *mulher espectral* designa todas as mulheres, como grupo de indivíduos da espécie, exceto a Santa Maria. Furtado (2020) aponta que Maria remete ao sagrado, à ausência de pecado, um ser único e "[...] incomparável, pela impossibilidade da sua recorrência no mundo" (Furtado, 2020, p. 171), ao passo que Eva, identifica-se como originária da *mulher espectral*.

Em torno disso, significamos imagens-Eva como múltiplas imagens, fragmentos (in)conscientes no encontro do imaginário, simbólico e real em torno de Eva. Imagens, fragmentárias e fragmentadas, que se identificam como sendo universalmente *Filhas de Eva*, e, ao mesmo tempo, equipadas do que caracteriza sua plasticidade de *mulher espectral* (Furtado, 2020). "Eva", assim, funciona pela contradição, pois, ao passo que se refere a todas as mulheres (como suas filhas), é significada em cada uma diferentemente. Isto é, Eva significa-se em formas múltiplas ao mobilizar sentidos de desejo, pecado e culpa que irrompem na fragmentação do imaginário. Constrói-se, com essas imagens, um imaginário entrelaçado a dizeres sócio-históricos, dominantes ou não, e outros dizeres acerca dessa personagem. Por suas brechas, rasgaduras e furos, emerge, de imagens-Eva, a mancha, que faz do olhar "um objeto apagado do mundo de nossa percepção, que não deixa, no entanto, de nos afetar" (Quinet, 2013, p. 48). Mesmo invisível e inapreensível, essa *mancha-olhar*, causada pelo retorno dessas imagens sobre/em Eva, afeta, inquieta e perturba o imaginário. Imagens-Eva mobilizam a inquietude do real-escópico no imaginário-especular, amarrados pelo/no simbólico. Rasgar a imagem é, assim, pôr em jogo uma realidade que, consoante com a história "oficial" das mulheres, as limitou, em um espaço fechado e controlado, posicionando-as sob "[...] um véu que mascara sua chama incendiária" (Perrot, 2005, p. 447).

4 MOVÊNCIAS CALEIDO(*E*)SCÓPICAS DO OLHAR

A formulação "movências caleido(*e*)scópicas" foi arquitetada no encontro de fragmentos teóricos de Didi-Huberman (2015b) com a Análise de Discurso materialista, enlaçados pela psicanálise lacaniana, ao partirmos do percurso de leitura de um capítulo de Leandro-Ferreira (2012) em que o "caleidoscópio" comparece dando abertura à discussão. Em tal texto, a autora se apropria do termo caleidoscópio, enquanto instrumento óptico, e o aproxima do funcionamento da memória discursiva. Com Didi-Huberman (2015b), movemos nossa investigação do campo discursivo em torno da memória para seu funcionamento, entre lembrança e esquecimento, em processos de (re)configuração e desconfiguração caleidoscópica. Nesse/por esse encontro, nos movimentamos no trajeto desse instrumento que permite, em (re)configurações e possíveis desconfigurações da memória, não apenas *ver*, mas *olhar*. Funcionamento que, então, denominamos de caleido(*e*)scópico.

A palavra caleidoscópio, do inglês *kaleidoscope*, é derivada dos termos gregos *kalos* (belo, bonito), *eidos* (forma) e *scope* (para ver), conforme Brewster (1858)[55]. Na formulação "caleido(*e*)scópico", a inserção do "e", entre parênteses, indica uma "intrusão" do escópico, enquanto "presença" do olhar, no campo imaginário. Isso mostra o jogo formulado por nós entre o termo grego "*scope*" (para ver) e a inserção do "e" formando o termo "escópico", este que, por sua vez, aponta para o olhar e não à visão. Trata-se de um movimento entre a memória e o olhar que brinca com os campos do especular e do escópico da perspectiva lacaniana. Movências caleido(*e*)scópicas do olhar nos leva, assim, à inquietude de um olhar que é guiado pelo trabalho de desconfiguração e (re)configuração da memória.

A memória, como aponta Leandro-Ferreira (2012, p. 141), pode ser pensada como "[...] aquilo que nos faz ser quem somos", e, "acima de tudo, como a morada dos sentidos". Por outro lado, como nos inquieta Leandro-Ferreira (2012, p. 142, grifos nossos), a memória também se mostra como estrangeira em nossa própria casa, "[...] produzindo efeitos de estranhamento que nos *perturbam* e surpreendem, traindo nossa ilusão de controle dos sentidos".

Na movência caleido(*e*)scópica da memória, se estruturam e se desestruturam as formas, num jogo que brinca com os sentidos, fazendo-os moventes e errantes –

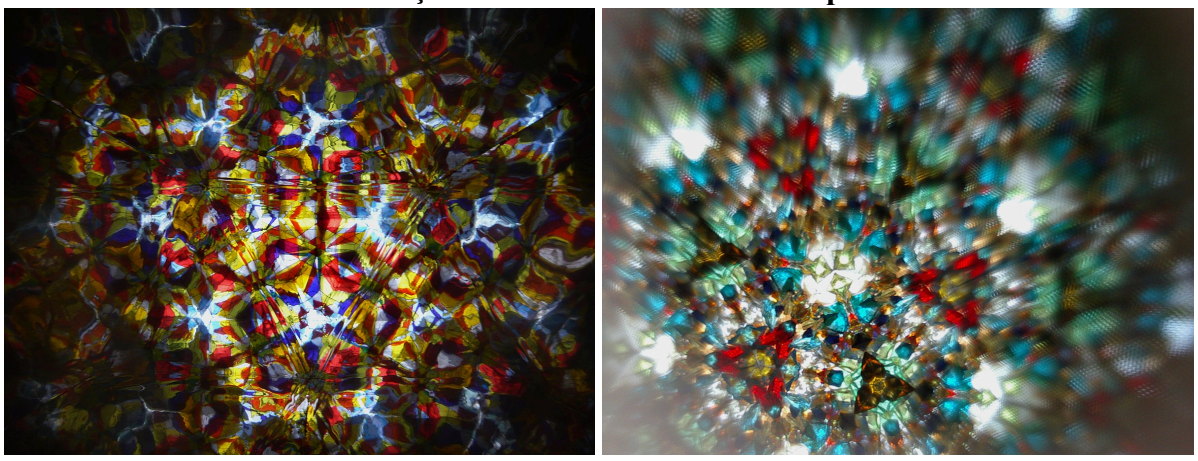
[55] *The Kaleidoscope: its history, theory, and construction with its application to the fine and useful arts* foi publicado, em 1858, por David Brewster. Trata-se de um livro científico que conta a história de criação do instrumento, suas primeiras experimentações e usos.

deparando-se, a todo momento, com esse estrangeiro em nosso lar. Dessa forma, nesta seção, observamos analiticamente, em processos discursivos na série *Filhas de Eva*, as movências caleido(*e*)scópicas do olhar.

4.1 Gestos analíticos nos rastros da memória… caleidoscópica

Criado pelo físico britânico David Brewster (1781-1868), o caleidoscópio tinha como objetivo criar e exibir, através do funcionamento óptico, “belas formas” (Brewster, 1858). O instrumento foi amplamente vendido na Europa e teve enfoque no uso popular e aplicação na criação de padrões da arte ornamental. Brewster (1858) relata que, em 1815, ele explorou o uso das cores no instrumento. Isso, como conta, o impressionou e o fez explorar diversas possibilidades de aplicação. Das diversas pesquisas, como apontado por ele, a que perdurou foi a de fragmentos de vidro colorido e objetos irregulares moventes no fundo do tubo, tal como ilustrado abaixo.

Ilustração IV - Interior do caleidoscópio.



Disponível em: https://en.wiktionary.org/wiki/kaleidoscope; https://simple.wikipedia.org/wiki/Kaleidoscope. Acesso em: 12 jun. 2024.

Seu interior, como retratado na ***ilustração* IV**, constitui-se de um jogo de espelhos retangulares que, organizados em forma de um prisma triangular, jogam com a(s) imagem(ns) que (não) se vê. De um dos lados do prisma é posicionado o olho do observador, e, do outro, os fragmentos dispostos no fundo do tubo. Cada gesto, seja da mão e/ou do corpo do observador, permite (re)combinações visuais diversas desses fragmentos. Dessa forma, enquanto instrumento óptico, o caleidoscópio, quando manipulado, permite uma

(re)organização visual de fragmentos esparsos no interior de um prisma, resultando em combinações imaginárias diversas.

No campo discursivo, Leandro-Ferreira (2012) aproxima o funcionamento deste instrumento à posição em que se encontra o analista de discurso. Para ela, "é como se a memória funcionasse como um caleidoscópio, permitindo novas visadas a cada movimento do pesquisador e do lugar em que esse gesto de leitura é produzido" (Leandro-Ferreira, 2012, p. 141). Assim, o trabalho da memória, de acordo com a analista, é um mecanismo que "[...] possibilita a constante reconfiguração do arquivo enquanto repositório dos sentidos, alternando um movimento necessário que vai oscilar entre presença e ausência, entre lembrança e esquecimento" (Leandro-Ferreira , 2012, p. 144). Isso porque, em tal mecanismo, quando em funcionamento, os sentidos mobilizados são esquecidos para que outros possam irromper, explica a pesquisadora. A movência entre lembrança e esquecimento, presença e ausência, tal como esclarece Leandro-Ferreira (2012), é, assim, um funcionamento necessário à reconfiguração da memória.

Tocada, assim, por essa operação caleidoscópica, Leandro-Ferreira (2012, p. 142) defende que a memória discursiva une fragmentos "[...] que nos assolam, ressoam, produzindo um universo de significações, quase sempre, deslocadas e condensadas". Sendo a memória um funcionamento tal como uma *cola* (Leandro-Ferreira, 2012), a memória "cola" e "descola" esses pedaços, articulando-os e produzindo significações. Essa trama da memória, constituída de fragmentos, restos e resíduos, assim como tecida pela linguagem, "[...] ora se esgarça, se perde, se esburaca, se rompe", e "nos constitui irremediavelmente" (Leandro-Ferreira, 2012, p. 143). A memória caleidoscópica, então, tal como um jogo de quebra-cabeça, com seus encaixes e desencaixes, é articulada e estruturada pela linguagem, pois, "[...] a linguagem é o tecido da memória, isto é, *sua modalidade de existência histórica essencial*" (Courtine, 2006, p. 10).

Nos territórios da arte e dos estudos da imagem, o olhar sensível de Didi-Huberman (2015b) nos aponta para características do caleidoscópio marcadas pelos restos, pela fragmentação, disseminação e dispersão. A "magia" desse instrumento, segundo ele, reside na "[...] perfeição fechada e simétrica das formas visíveis [que] deve sua riqueza inesgotável à imperfeição aberta e errática de uma poeira de detritos" (Didi-Huberman, 2015b, p. 146). Isto é, o que é disposto no interior do tubo "[...] é da ordem do *resto* e da *disseminação*: pedaços de tecido desfiados, conchas minúsculas, vidrilhos amassados, mas também penas em trapos ou ciscos de todos os tipos…" (Didi-Huberman, 2015b, p. 145, grifos nossos). *Resto* que,

além de significativo na estrutura caleidoscópica, tem seu funcionamento enquanto conceito psicanalítico.

Em termos lacanianos, Vieira (2008) aproxima o "resto" ao lixo e ao resíduo, trazendo a compreensão de objeto-resto da psicanálise, isto é, o objeto *a*. O autor entende o resto como o recalcado, o lixo mantido fora de cena, caracterizado pela sua "[...] capacidade paradoxal de se converter, de maneira inopinada, do que nos é mais íntimo no que nos é mais estranho e vergonhoso" (Vieira, 2008, p. 117). Isto é, a partir de uma análise clínica, por exemplo, o que pode nos parecer ser o mais íntimo dos objetos deixa de ser tão singular assim, tal como aponta o autor.

Vieira (2008), ancorado na abordagem lacaniana, associa a análise clínica a uma faxina de casa. Ele explica que o Outro é quem nos fornece tudo, e o que é meu só o é quando puder ser rasgado, quebrado, estragado. Na faxina, como o autor aponta, as singularidades residem no que jogamos fora e naquilo que já há muito deveria ter sido jogado no lixo. No entanto, as guardamos em gavetas e cantos escondidos. Não as jogamos, "[...] pois perderíamos o decisivo fiapo de gente que somos quando não somos ninguém" (Vieira, 2008, p. 199). Esses objetos-resto, segundo o autor, guardados e esquecidos em uma gaveta perdida, possuem seu valor, já que remetem a um tempo ou a algo anterior a nós mesmos.

De acordo com Vieira (2008), o lixo, o resíduo, o resto são sempre mais singulares, uma vez que se encontram atrás do desejo, sustentando o *ideal*. Nossos corpos são vestidos do ideal, e "[...] é justamente pela extração do lixo que o espaço de onde ele foi retirado pode sonhar com a perfeição" (Vieira, 2008, p. 120). Alvo constante de observações em busca de imperfeições, como aponta o autor, o corpo sofre de manipulações em prol de sua melhora. Devido a isso, "o espaço não coberto pela operação imperialista do Outro, nosso objeto *a*, esconde-se nesse lixo e reside em tudo o que cai do corpo: *restos, secreções, detritos*. Se o corpo é nossa morada, eles são o sótão" (Vieira, 2008, p. 120).

O conceito de *resto* (Vieira, 2008), assim, nos remete ao próprio trabalho do esquecimento na memória. De acordo com Mariani (2012b, p. 156), a memória aponta para o "[...] retorno do que, no processo de subjetivação, tenta dar conta de algo constitutiva [*sic*] e necessariamente perdido, e que expressa uma falta". A autora argumenta que o esquecimento permite o jogo entre os significantes do simbólico em buscas frustradas a fim de restaurar o objeto perdido, o objeto *a*. Segundo ela,

> nem memória, nem esquecimento representam a perda, mas funcionam no simbólico como tentativas, sempre frustradas, de restaurar o objeto perdido,

> esquecido. Com o esquecimento se funda a necessária possibilidade da repetição, do retorno daquilo que tenta dar conta da perda. E é com esse retorno que é possível a produção de deslocamentos (Mariani, 2012b, p. 156).

O esquecimento é, então, capaz de produzir deslocamentos necessários em significações estabilizadas da memória, posto que, como afirma Mariani (2012b, p. 155) "na memória já se encontra a marca do esquecimento".

Entre lembrança e esquecimento, segundo Indursky (2011), há, na memória, movências e deslocamentos de sentidos, pois, mesmo cristalizados, eles podem vir a ser outros. Para ela, esse funcionamento se dá por um regime de repetibilidade em que as "[...] *redes discursivas de formulação* [...] vão recebendo novas formulações que, ao mesmo tempo em que vão se reunindo às já existentes, vão atualizando as redes de memória" (Indursky, 2011, p. 76). Essas novas formulações, segundo a autora, provocam a desestabilização dos processos de regularização e alteram sentidos cristalizados.

Espaço de divisões, deslocamentos, retomadas e conflitos de regularização, a memória discursiva, tal como Pêcheux (2015b) apresenta, se organiza, assim, de forma não homogênea, não estabilizada, por isso, *movente*. Ao sermos guiadas por essa compreensão, movimentar a memória é, pelo trajeto do olhar analista, *desordenar* seu efeito de sentido linear, estabilizado e cristalizado. Falar de memória discursiva é, portanto, deparar-se com uma memória que, segundo Lacerda (2023, p. 58), é viva e seu movimento produz "[...] regulação/perturbação nas redes de sentido". Ao formular a noção de memória como *roda-viva*, o autor sustenta que, "ainda que gire de modo regular e determinado, a memória segue trajetos complexos nas trilhas da história, rotas não-lineares sem itinerário definido" (Lacerda, 2023, p. 57). A memória, sob esse funcionamento, é *viva* e *dançante*, ela "[...] se move também na imprevisibilidade do jogo discursivo, mesmo que direcionada por coordenadas ideológicas" (Lacerda, 2023, p. 57). Movências caleidoscópicas, dessa forma, caracterizam a memória discursiva, em constante disputa de movimentos lineares e não lineares, calmos e turbulentos, lentos e abruptos.

Trata-se de movimentos que não são contínuos, mas *intermitentes* (Didi-Huberman, 2015b). Intermitente e errática, a memória é também *fluida* e *lacunar*, o que significa que não se reduz a "[...] uma gavetinha onde ficam depositados traços de um passado" (Mariani, 2012b, p.155). Mesmo que a memória caleidoscópica gire, tal como uma roda, em sentido circular, há nela deslizes, mudanças de rota e sentidos, gesticulações diversas do corpo que

olha, desestabilizando-a, desordenando-a e perturbando-a. Nesse trabalho, a memória brinca com os *restos*, as *poeiras* e os *ciscos* – elementos da estrutura caleidoscópica (Didi-Huberman, 2015b) que permitem sua movência esparsa e descontínua.

4.2 Manchas que *manc*(*h*)*am*

Falar da memória, como discurso, é pensar num trajeto que implica uma relação da linguagem com a história e, tal como Pêcheux (2015b, p. 44) ressalta, ela deve ser entendida "[...] nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social, inscrita em práticas, e da memória construída do historiador". Em tais entrecruzamentos, vemos, tal como Henry (1997), que os fatos reclamam sentidos – demandam historicidade, produzindo efeitos. E isso nos leva a observar que na história *sobre*/*de* mulheres, muitos dos vestígios, pistas e documentos institucionais, por ordem de um sistema patriarcal silenciador, foram apagados da história.

Como esclarece Perrot (2007, p. 21),

> para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E, isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios.

Os registros *sobre* as mulheres – e até *de* mulheres, mas que foram determinados, selecionados, hierarquizados – sobrepostos a dizeres outros de mulheres que foram apagados pela história institucionalmente oficial(izada), cristalizam e estabilizam a memória em sua movência errática, produzindo um recorte do que deve e não deve ser lembrado. O que restou foram registros de uma *memória institucional que não esquece* (Orlandi, 2006). Trata-se de uma *memória institucional* praticada e alimentada por instituições que normatizam "o processo de significação, sustentando-o em uma textualidade documental, contribuindo na individualização dos sujeitos pelo Estado" (Orlandi, 2006, p. 5). Ainda que opere nesse funcionamento, de modo hegemônico, uma memória institucional/oficial que não esquece, como nos apresenta a autora, também inscreve em si a possibilidade de margens a sentidos outros. O que nos sinaliza que a história não oficial, mesmo que, por vezes, interditada, ampara registros que persistem, resistem e (nos) inquietam.

A memória se estrutura na relação da linguagem com a história e a ideologia, e ela "[...] diz respeito à 'existência histórica do enunciado' no interior de práticas discursivas que são reguladas por aparelhos ideológicos" (Leandro-Ferreira, 2012, p. 146). Na configuração sociocultural atual, a ordem conforma o binário, o masculino, o cristão, o branco e o europeu. Na história das mulheres, isso implica no silêncio como norma. Segundo Perrot (2007), em razão dessa estrutura, a ordem é o silêncio – "no início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem. O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada" (Perrot, 2005, p. 9). Em nossa aproximação com o *corpus*, desde as escrituras bíblicas até *Filhas de Eva*, Eva traz junto a si o legado do *silenci(ament)o*. Este que, por sua vez, funciona na memória em percursos falhos e faltosos.

Perrot (2005, p. 9, grifos nossos) discute que,

> subsistem, no entanto, muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, "esqueceu" as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, *elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento*.

Este desfecho da autora nos remonta a um texto de Orlandi (2015) acerca da censura no movimento político da França em maio de 1968, que trata da não inscrição do acontecimento na memória – como se não tivesse ocorrido, pois *escapa à inscrição*. Orlandi (2015) desenvolve essa questão sustentada nas formulações de Pêcheux (2015b) em *Papel da memória*. Neste texto, o autor trata de uma dupla forma-limite da "[...] tensão contraditória no processo de inscrição do acontecimento no espaço da memória", sendo a primeira "o acontecimento que escapa à inscrição, que não chega a se inscrever", e a segunda, "o acontecimento que é absorvido na memória, como se não tivesse ocorrido" (Pêcheux, 2015b, p. 44). O que Orlandi (2015, p. 54), então, propõe, partindo do movimento político por ela observado, é uma outra relação entre as duas afirmativas: "[...] é como se não tivesse ocorrido (b), não porque foi absorvido mas, ao contrário, justamente porque escapa à inscrição na memória (a)".

A memória, segundo Orlandi (2015, p. 53), se constitui pelo esquecimento, logo, "de sentidos não ditos, de sentidos a não dizer, de silêncios e de silenciamentos". Ao abordar sobre o evento de maio de 1968, a autora mostra que se um acontecimento não foi inscrito na língua, institucionalizado ou mesmo mobilizado, este escapa à inscrição: *é como se não*

tivesse existido. A partir disso, Orlandi (2015) discute que, nesse processo histórico de maio de 1968, funciona, além da falha constitutiva da memória, a *falta*.

A autora aponta que os sentidos

> [...] não falham apenas nessa memória, eles foram silenciados, censurados, excluídos para que não haja um já dito, um já significado constituído nessa memória de tal modo que isso tornasse, a partir daí, outros sentidos possíveis. Há faltas – e não falhas – de tal modo que eles não fazem sentido, colocando fora do discurso o que poderia ser significado a partir deles e do esquecimento produzido por eles para que novos sentidos aí significassem (Orlandi, 2015, p. 59).

Orlandi (1998, p. 61) expõe que a censura bloqueia a relação fluida que há na produção de sentidos quando em movência, resultando numa (re)produção seriada sem mudança e transformação, sem "[...] o deslocamento, a interpretação que transfere, o deslizamento de sentidos". Quando há censura, segundo Orlandi (1998, p. 61), o sujeito "é pego pelos lugares já estabelecidos. A repetição aí não reverbera em sua memória, estaciona". Na compreensão da autora, a censura, a proibição e a interdição de sentidos atuam na memória pelo processo de *silêncio (silenciamento) local,* resultando na interdição ao nível da formulação do dizer, ou seja, não atinge o domínio de sua constituição (Orlandi, 1998)[56]. Esse processo leva a sentidos que, no acontecimento de maio de 68, são evitados, *in-significados* e *de-significados* (Orlandi, 2015). Apesar de serem silenciados num processo sócio-histórico que os censuram e os interditam, os sentidos não desaparecem completamente, como aponta Orlandi (2015). No desenrolar desse processo, daquilo que foi extinguido, censurado e restringido, resta-lhes, ainda,

> [...] seus *vestígios*, de discursos em suspenso, in-significados e que demandam, na relação com o saber discursivo, com a memória do dizer, uma relação equívoca com as margens dos sentidos, suas fronteiras, seus des-limites (Orlandi, 2015, p. 61, grifo nosso).

Essa discussão de Orlandi (2015, 1998) sobre a censura nos inquieta ao encontro com o que investigamos nesta pesquisa acerca dos processos sócio-históricos que fabricam *e* oficializam narrativas, num sistema patriarcal, *sobre*/*de* mulheres. Em nossa aproximação, na

[56] Orlandi (1998) explica que, em torno da memória e do dizer, há a separação do eixo da verticalidade, domínio da memória e constituição do sentido, e o da horizontalidade, nível da formulação. Segundo ela, "o eixo vertical determina o horizontal: o dizer-agora sempre está determinado pela historicidade do dizer" (Orlandi, 1998, p. 61). Conforme explica, a *historização* aponta para a transferência de sentidos, a possibilidade de vir a ser outros sentidos. Nesse caso, quando há censura, há o bloqueio dessa fluidez, pois tudo se passa apenas no nível da formulação (Orlandi, 1998).

história oficial(izada) das mulheres, diversos Aparelhos Ideológicos de Estado (como as instituições família, escola e igreja), atua(ra)m no processo de interdição (censura) de sentidos possíveis, regulados, predominante e hegemonicamente, por formações ideológicas patriarcais, capitalistas e religiosas. Processo que, como observamos, também resulta em sentidos *in-significados* e *de-significados* (Orlandi, 2015).

Além do silenciamento causado pela censura/interdição, há também em jogo, no processo movente da memória, o *silêncio (silenciamento) constitutivo* ou apagamento ideológico, como Orlandi (1998) ressalta. Esse silêncio/apagamento, explicado por ela, consiste no fato de que "[...] para dizer é preciso não dizer, ou seja, todo dizer traz em si um outro dizer, presente no primeiro por sua ausência necessária" (Orlandi, 1998, p. 62). Como condição ideológica, isso é resultado da ilusão perante o *apagamento*/silenciamento necessário "[...] para que o sujeito se estabeleça em um lugar possível, no movimento da identidade e dos sentidos" (Orlandi, 1998, p. 60).

Temos, assim, em torno do funcionamento da memória, dois processos em jogo elencados por Orlandi (1998): o *silenciamento* e o *silêncio fundador*. Como observado por ela, o silenciamento, enquanto *falta* e sem-sentido, se ramifica nestes dois processos que expomos anteriormente nesta subseção, o *silêncio* (*silenciamento*) *constitutivo*, apagamento ideológico, e o *silêncio* (*silenciamento*) local, a censura. Já o silêncio fundador trata-se da condição para que haja sentido; ele aponta para o não-sentido e a falha, sendo, segundo ela, "vestígio do possível" (Orlandi, 1998, p. 62).

Em nota, a autora esclarece que a *falha* constitutiva e a *falta* por interdição podem ser relacionadas, respectivamente, às noções de não-sentido e sem-sentido. Conforme Orlandi (2015), o primeiro corresponde ao irrealizado, lugar do possível e do sentido que poderá vir a ser, enquanto o sem-sentido aponta para aquilo que já significou e não faz mais sentido, o que lhe foi tirado o sentido e não pode mais significar[57].

O não-sentido, para Orlandi (1998, p. 63), compreende o "[...] movimento possível do sujeito e dos sentidos" a partir do silêncio fundador em que se desdobra a disponibilidade e o não vazio. Segundo Orlandi (2015), a falha é aquela que se faz lugar do possível, do sentido a vir, do não-sentido e do irrealizado. Ela "[...] retira o sujeito do controle que imagina deter, desregula suas projeções para relançá-las em outros arranjos", não sendo, portanto, "[...] um problema no campo discursivo", e sim "[...] o componente necessário da produção dos

[57] Ainda que a autora faça tal distinção, ela ressalta que, por conta da eficácia do funcionamento da ideologia, essas duas formas que atuam na produção de sentidos não costumam serem distinguidas.

sentidos e dos sujeitos", como explica Lacerda (2023, p. 60). Já o sem-sentido, resulta do funcionamento do imaginário e, conforme Orlandi (1998), produz (o efeito de) evidência e o estabilizado, apagando-se a margem, o possível e a dispersão. Trata-se daquilo que é *imaginariamente saturado*.

Pensado em torno do inconsciente freudiano, Lacan (1988, p. 27) afirma que na aproximação "[...] entre a causa e o que ela afeta, há sempre claudicação". O autor entende que "[...] há um buraco, e algo vem oscilar no intervalo. Em suma, *só existe causa para o que manca*" (Lacan, 1988, p. 27, grifo nosso). Segundo o autor, no buraco, na fenda, na hiância, características da causa, há algo que é da ordem do não-realizado. Conduzido por essa tese de Lacan, Pêcheux (1995) (re)afirma que "*só há causa daquilo que falha*". Causa que "[...] determina o sujeito exatamente onde o efeito de interpelação o captura" (Pêcheux, 1995, p. 300). Segundo ele, a causa se "manifesta" sob o *ato falho*, no lapso, do próprio sujeito. Conforme explica, "[...] os traços inconscientes do significante não são jamais 'apagados' ou 'esquecidos', mas trabalham, sem se deslocar, na pulsação sentido/*non-sens* do sujeito dividido" (Pêcheux, 1995, p. 300).

O sujeito é aquele que, em processos de identificação-interpelação, permanece no traço das evidências com a ilusão de que nada falha. Com isso, como explica Lagazzi (2013, p. 320), falar do reconhecimento no (des)conhecimento do sujeito é falar "[...] do que se faz causa evidente daquilo que falha". Para que, no funcionamento da memória, determinados sentidos figurem como "evidentes", é preciso que tantos outros sejam esquecidos pelo apagamento "[...] de qualquer traço detectável desse mecanismo [ideológico] no sujeito pleno que nele se encontra produzido" (Pêcheux, 1995, p. 299). Assim, a afirmativa *só há causa daquilo que falha/manca* aponta para o *esquecimento nº 1* (Pêcheux, 1997), este que, segundo Mariani (2012b), compete ao registro do inconsciente e se marca sob o ato falho e no *non-sens* (não-sentido).

No percurso analítico de *Filhas de Eva*, em função do trabalho caleidoscópico da memória, os sentidos esquecidos (por apagamentos/silenciamentos) e lembrados (oficializados/instituídos/estabilizados) nos interessam, pois é ao percorrermos esses *vestígios*, ciscos, rastros e *restos* de sentidos silenciados/lembrados que imagens-Eva se manifestam, incomodam e perturbam (a tentativa) (d)o estabilizado. Denominamos de "caleido(*e*)escópico", logo no início desta seção, porque aponta para uma movência afetada pelo inconsciente, isto é, o campo escópico que aponta a *mancha-olhar* (Quinet, 2013). O processo caleido(*e*)scópico da memória se efetua em razão de que nela há furos, buracos,

lacunas, faltas e falhas. Em suma, é pelo movimento caleido(*e*)scópico da memória que emergem esses funcionamentos em jogo de (des)regulação de sentidos, jogo que se dá por (re)montagens e desmontagens erráticas, caracterizadas por sua *não linearidade*, *sem regularidade* ou *sem previsibilidade* (Didi-Huberman, 2015b). A memória, conforme Lacerda (2023, p. 53), é "sujeita à contradição, ao deslocamento do discurso na história" e funciona sobre "[...] trajetos lacunares, falhos, imprevistos".

No jogo entre os termos *manchar* e *mancar*, *manchas que manc(h)am* brincam com o funcionamento de imagens-Eva no entrelaçamento entre ideologia, inconsciente, história e memória. Marcada pela psicanálise e por nós movimentada em territórios discursivos, a formulação imagens-Eva foi mobilizada em torno da compreensão da "mancha", esta que, como observado anteriormente, revela o olhar, *manchando* "[...] *o espetáculo narcisista do mundo*, desvendando o segredo da imagem" (Quinet, 2013, p. 64). Do campo discursivo, esse encontro com a psicanálise nos instigou ao duplo funcionamento do "manc(*h*)ar" que atua sobre/em imagens-Eva. Imagens-Eva, como manchas, *mancham* o véu imaginário que encobre a falta, blindando o sujeito com sua ilusão de completude. Ao mesmo tempo, imagens-Eva *mancam*/falham, pois, como vimos com Lacan (1988) e Pêcheux (1995), *só há causa daquilo que falha/manca*. Isto é, há em funcionamento o inconsciente, marcado pelo escópico, sempre faltoso e constituído por suas falhas.

4.3 Movências de um *corpo-caleido*(e)*scópico*

Ao falar de corpo, compreendemos que "[...] somos o que sentimos e vemos de nosso corpo: sou o corpo que sinto e o corpo que vejo" (Nasio, 2009, p. 54). Qualquer sensação estranha, incômoda e perturbadora que se manifesta nesse corpo (registro do) imaginário aponta a emergência de sua negação/proibição. Quanto a isso, Fleig (2004) discute que, na presença de uma falha, sentimos nosso corpo, compreendemos que algo nele não está bem. Isso resulta numa "descoberta" do (próprio) corpo perante a dor, pois, segundo Fleig (2004), a dor denuncia que esse corpo falha. Para Fleig (2004), o que desejamos, na sociedade atual, esta que preza pelo cultivo de um padrão ideal de corpo, é o *silêncio dos corpos*. Conforme esclarece, seria mais fácil

> [...] se a falha estivesse em algum órgão e não na própria existência. Se a falha se encontrasse no corpo, poderíamos acalentar o sonho de uma

> existência perfeita na medida em que pudéssemos nos livrar do corpo, silenciá-lo (Fleig, 2004, p. 136).

Segundo o autor, diante do fracasso idealizado de um funcionamento do corpo sem falhas, um corpo incapaz de *falhar*, emerge o mal-estar dos corpos. Fleig (2004) explica que o mundo funciona por meio de práticas que, firmadas em um ideal de corpo, silenciam qualquer manifestação perturbadora, tratando-se, sempre, de "[...] silenciar a dor e o mal-estar" (Fleig, 2004, p. 137).

No desenrolar da série *Filhas de Eva*, mais pontualmente na seção 3, observamos que a personagem Stella não se reconhece mais em *sua* imagem, enquanto efeito de unidade do sujeito nos *processos de identificação* cujo imaginário tem sua *eficácia material* (Pêcheux, 1995). Há a eclosão do estranho diante do olhar que a olha. Ela experiencia o mal-estar, estranhamento que emerge no confronto com a falta constituinte de seu próprio corpo, daquela imagem projetada como se fosse "unitária". Quanto à Cléo, tal como analisamos na seção 2, ela forja in-conscientemente uma imagem de si e do seu irmão a partir dos significantes atribuídos pela mãe, desejante por silenciar a dor (psíquica) que a angustia. Dor que, mesmo silenciada, deixa suas marcas. Cléo fabrica, durante anos, por meio de narrativas, a imagem de seu irmão em que "não falha", impedindo a frustração de sua mãe ao deparar-se com uma imagem faltosa, incompleta e esburacada de Julinho.

Quando nosso olhar se volta para Lívia, observamos tentativas frustradas de manter uma imagem ideal de sua família. No decorrer dos episódios, Lívia se vê diante de uma série de rachaduras nessa imagem ideal e unificada de família, que a desestabilizam. A personagem, nessa projeção imaginária que tinha da sua relação familiar, "perde" o (ilusório) "controle" sobre Kleber, Dora, Stella e Ademar. Lívia não admite a separação dos pais, mesmo enfrentando situações que vem à tona, manchando a imagem "imaculada" de família tradicional. Ela vive em um casamento tensionado por conflitos, inveja, cobiça e traições múltiplas do marido, seja no âmbito do trabalho ou com outra mulher (Cléo, que desconhecia o casamento de Kleber com sua amiga Lívia). Enquanto seu marido, tomado em sua bolha narcísica, sempre esteve em disputa com ela, acarretando a dificuldade em estabelecer uma relação de confiança e respeito com sua filha.

Lívia atua como psicóloga na área de relacionamentos e auxilia conflitos de seus pacientes diariamente, no entanto, isso não lhe permite enxergar as *falhas* de sua própria relação com Kleber, a qual mantinha velada sobre a imagem (ilusória) de um casamento "perfeito" e "feliz". Em diversos momentos da série, Lívia busca o (seu) reconhecimento em

Kleber nas tentativas (frustradas) de agradá-lo. Dentre elas, a personagem faz uma tatuagem em homenagem ao marido, que é, por ele, ignorada. Convida-o para encontros românticos, mas ele desmarca. Até mesmo recorre a uma viagem a Buenos Aires, anteriormente programada como uma "segunda lua de mel", da qual ele escapa. Os ***fragmentos cênicos* X** correspondem ao momento em que Lívia, após retornar sozinha de Buenos Aires, já que Kleber saiu do avião sem avisá-la, decide destruir o (suposto) carro dele.

***Fragmentos cênicos* X – Destruição do suposto carro de Kleber.**

Fonte: *Filhas de Eva* (2021), temporada 1, episódio 4.

As imagens registram Lívia destruindo um carro que ela pensa pertencer a Kleber. No entanto, na última imagem do conjunto de ***fragmentos cênicos* X**, vemos que se trata de um veículo idêntico ao do marido, que a observa em ato. Lívia só se dá conta disso ao escutar, ao fundo, o som do alarme do carro de Kleber, sendo desativado por ele, próximo a ela. A cena é filmada por transeuntes e se alastra pelas redes sociais, estigmatizando Lívia como "a

psicolouca". Essa cena aponta para um corpo que explode, extravasa e eclode de uma *trama* rígida forjada e limitada pelos padrões socioculturais impostos a ela. Enquanto há, em Lívia, uma explosão de ira, há, também, uma satisfação extrema. Ela risca, chuta, pisoteia e quebra o carro, mas ao mesmo tempo, ri, arranca a blusa e sente prazer em destruir um bem que considera ser (de) seu (marido).

O prazer de Lívia ao destruir o carro implica em uma destruição dos significantes veiculados, em sua própria imagem de corpo, por/para Kleber. Não se trata (apenas) de destruir um bem cuja posse aponta para ele, mas de romper um *laço*, como Fleig (2004) aborda, que a une à "pessoa amada". Há a ruptura (quebra) desse *eu*-outro, cuja imagem, especular, constituía seu *eu-ideal*. A imagem falseada que Lívia tinha (de si e de Kleber), rigidamente conservada e "bem" estruturada sob a ilusão de completude, é estilhaçada. Lívia se desestrutura e, no rompimento do laço que amarra o imaginário *eu*-outro a Kleber, se fragmenta em *imagens-estilhaço-de-si*[58]. É nesse instante, *in*-apreensível, que irrompem imagens-Eva, e Lívia eclode como um corpo-caleido(*e*)scópico.

O corpo-caleido(*e*)scópico é um corpo que, resultante do funcionamento das imagens-Eva, confronta-se com as falhas e as faltas, estilhaçando-se em fragmentos diante do olhar intrincado à memória, ideologia, inconsciente e história. Tal processo se dá pela emergência do estranho, na manifestação de imagens-Eva, experienciando aquilo que já foi familiar e, agora, confronta-se com o *eu-ideal*, esburacando e *manchando o espetáculo de mundo* (Quinet, 2013) do sujeito. Na eclosão de um corpo-caleido(*e*)scópico, imagens-Eva irrompem em estilhaços, fragmentos de múltiplas imagens cujos corpos-sujeitos-mulheres transitam para se (re)significar e se (re)inscrever. Seu funcionamento reclama pelo olhar que, em seu retorno, faz surgir a mancha na presença do estranho, mobilizando sentidos da memória que constituem a memória do corpo, (trans)formando(-o n)um *corpo-caleido*(*e*)*scópico.* Tal transformação é resultado da ação da memória, em movências caleido(*e*)scópicas do olhar, que mobiliza um corpo que reclama o *non-sense* frente a um olhar que o inquieta à busca pelo seu próprio estilhaçamento, como quebra da imagem especular. O corpo-caleido(*e*)scópico se produz em um corpo que se quebra, fragmenta-se e abre brechas para o possível.

Ao mobilizar o funcionamento do caleidoscópio no que concerne ao *corpo*, entendemos que, com o corpo e a história, segundo Leandro-Ferreira (2013a, p. 132), "[...] carregamos nossa casa, nosso ser, nosso tempo". Tratamos, aqui, de um corpo *tecido da*

[58] Essa formulação se entrelaça à discussão acerca do *estilhaçamento do* (*sujeito no*) *social*, por Lara (2019).

memória (Courtine, 2006), como apontado por nós, anteriormente, nesta seção. E é, também, tecido *pela* memória, tramado em retalhos com seus restos que nele fabricam as falhas, as descosturas, os buracos, os rasgos.

Numa conceituação acerca da "memória corporal", Leandro-Ferreira (2013a, p. 132, grifos nossos) sustenta que

> [...] se pode considerar a memória corporal como um bem incontornável, que abre para um porvir incessante, preenchida por vivências afetivas que cada um de nós possui e que se vai oferecer ao olhar do outro e a nosso próprio olhar. Essa memória não é feita de fatos, mas de *restos, de fragmentos, de construções imaginárias vividas e não vividas*.

Ao mobilizarmos a conceituação da autora na formulação que intitula esta seção, *movências caleido(e)scópicas do olhar*, somos confrontadas, na pesquisa, com um corpo-sujeito que, atravessado pela história e ideologia, em movência errática da/pela memória, capta, deste movimento, o retorno do olhar. O que fica, *resta* e *fragmenta-se* desse funcionamento é o olhar que (só) se faz presente pelo incômodo caleido(e)scópico que atua em função da memória *no/do* corpo. Essa trama corpo-memória – constituída pela história, ideologia e religião – é, assim, estruturada pela falha. Tratamos de um "corpo da visibilidade e da invisibilidade, corpo que se deixa olhar e que se coloca na posição de quem olha. Corpo como uma estrutura a que se tem acesso pelas falhas" (Leandro-Ferreira, 2013a, p. 128).

Um corpo-caleido(*e*)scópico, tal como defendemos nesta pesquisa, surge, dessa forma, na ânsia/urgência de sua *quebra*. Há um momento pelo qual o caleidoscópio *deve ser quebrado*, afirma Didi-Huberman (2015b). De acordo com ele, Benjamin aproxima a estrutura caleidoscópica a um modelo teórico em que a estrutura do tempo é investigada, não se reduzindo a um procedimento específico. Segundo Didi-Huberman (2015b, p. 161), "[...] o caleidoscópio caracterizará o 'curso da história', cujo destino, cedo ou tarde, será o de se quebrar nas mãos da criança (ou seja, do revolucionário)". Em sua exemplificação, a manipulação do instrumento caleidoscópio, de forma insistentemente repetida pela criança, acaba por quebrá-lo, fazendo nascer uma nova ordem (na história).

Esse jogo de *quebra*, como Didi-Huberman (2015b) discute, similar a uma brincadeira infantil, desperta a busca pela remontagem do próprio caleidoscópio, pelo (re)conhecimento das peças que o compõem e sua organização em sequências específicas. Isso se dá, pois a

> [...] *desmontagem* do visível tem, portanto, sentido apenas quando visualmente retrabalhado, reconfigurado: ele tem sentido apenas na

> *remontagem*, ou seja, na *montagem* do material visual obtido (Didi-Huberman, 2015b, p. 155).

Para o autor, o instrumento deve ser quebrado para que uma nova ordem possa nascer. Uma nova (re)configuração, uma nova (re)montagem. Esse processo resulta em um "[...] choque, a necessidade de colocar em prática ou de um olhar que passa pela abertura e, logo, pela destruição" (Didi-Huberman, 2015b, p. 140). Nessa compreensão, o caleidoscópio, como instrumento que permite a (re)montagem, opera sob um trabalho construtivo em de-formação de elementos (des)ordenados. Nesse funcionamento, não há (apenas a) estabilidade; há uma jogo conflituoso, entre movência e estabilização, que tece seus trajetos errantes nos atravessamentos da memória com a história, o inconsciente e a ideologia.

A noção de eclosão em/de um corpo-caleido(*e*)scópico pode ser compreendida a partir do que Didi-Huberman (2015b), alicerçado nas ideias de Benjamin, discorre sobre o *desabamento interior*. Ele marca isso a partir de uma narrativa de Benjamin, primeiramente, pela

> [...] *queda do corpo*: elemento sintomal de toda experiência em que o sujeito, levado por uma corrida literalmente "catastrófica" [...] **torna-se o *brinquedo* de seu próprio movimento**. Em seguida, há o *surgimento das imagens*, elas também intermitentes, fulgurantes, renovadas a cada passo, como um *jogo* [*jeu*] psíquico com a própria queda. Há, enfim, a *constituição de um saber* – até mesmo de uma sabedoria – disso tudo: como o *alcance* [*enjeu*] do movimento de queda e do fogo de imagens reunidos (Didi-Huberman, 2015b, p. 162, negritos nossos).

Sua explicação perpassa o funcionamento interior do caleidoscópio no qual os pedaços de vidro, cacos, ciscos, restos e fragmentos pequenos são agitados na luneta, fazendo-se ver e ouvir movimentos de sua queda e choques contra os espelhos. Na aproximação do *desabamento interior* (Didi-Huberman, 2015b) com o que entendemos, nesta pesquisa, por corpo-caleido(*e*)scópico, somos guiadas ao processo de iminência de imagens-Eva pela quebra/ruptura. Há, como etapas desse percurso, a *queda do corpo*, o *surgimento das imagens* e a *constituição de um saber* (Didi-Huberman, 2015b).

Na nossa compreensão, a *queda do corpo* marca-se pelo momento de ruptura, por eventos simbólicos, que abalam e desestabilizam as (personagens de) *Filhas de Eva*. Em nossa pesquisa, compreendemos que essa "queda" do corpo pode acarretar uma "quebra", uma "rasgadura", uma "desestruturação", assim como uma "fragmentação", que, a partir dela, eclode em um corpo-caleido(*e*)scópico. Uma das formas de queda do corpo pode ser

aproximada ao que analisamos na seção 3: a rasgadura da imagem especular, isto é, a ruptura desse *tecido do mundo* (Souza, 1998) tão bem estruturado e delineado com contornos e bordas nítidas e definidas. Pontuada tanto na seção 2 quanto na 3, outra forma de queda do corpo pode ser observada pela desestruturação do simbólico a partir dos processos de *identificação*, *contra-identificação* e *desidentificação* (Pêcheux, 1995) frente aos significantes colocados sobre a imagem do corpo. Outra, ainda, apontada nesta subseção, se dá pela fragmentação do corpo real.

A imagem do corpo sentido, isto é, o corpo real, é aproximada por Nasio (2009, p. 79-80) à imagem de um mosaico, como se cada peça desse mosaico, em microimagens, tratasse de uma sensação sensorial. O *eu*, na perspectiva freudiana, em uma analogia feita pelo autor, poderia ser ilustrado como um afresco mental de todas as sensações internas do corpo, resultando na imagem desse *corpo sentido*. Nasio (2009) propõe, assim, o *eu* freudiano[59] como "[...] a imagem inconsciente ou consciente, não-figurativa, em mosaico e esburacada, de sensações corporais". O *eu* freudiano é, para Nasio (2009, p. 104),

> [...] uma abóbada refletindo uma infinidade de imagens de múltiplas formas e cores que mudam, combinam-se e superpõem-se incessantemente em nossa cabeça. Toda a vida corporal reflete-se nela: nossas sensações, nossos desejos, nossas tensões, gestos e posturas. [...] O *eu* freudiano é o afresco mental de tudo o que sinto vindo de meu corpo. Assim, minha identidade seria a síntese que reúne todas as minhas representações sensíveis, afetivas e simbólicas, de ontem e de hoje (Nasio, 2009, p. 104).

Nessa "cúpula caleidoscópica", como nomeia Nasio (2009, p. 104), a estrutura da imagem do corpo sentido funciona como se olhássemos para um espelho mental dentro de nós, em que cada fragmento desse mosaico se modela a partir de "[...] diferentes momentos de minha história e no cadinho de minhas relações com os outros". Compreendemos, assim, que a última forma em que se eclode um corpo-caleido(*e*)scópico é por uma fragmentação e desestruturação desse mosaico mental. Temos, então, as três formas de "queda do corpo" que, juntas, quebram a imagem do corpo imaginário, do corpo real e do corpo simbólico, fragmentando-se e sendo fragmentadas em imagens-Eva.

---

[59] Nasio (2009) diferencia o *eu* freudiano do *eu* lacaniano. O *eu*, em ambas as perspectivas, designam as imagens do corpo. O autor propõe, em sua escrita, que o corpo se manifesta e vive a partir de suas imagens corporais. Como trabalhamos nesta pesquisa, há a imagem do corpo simbólico/significante, a imagem do corpo imaginário e, nesta seção, a imagem do corpo real (corpo sentido). Na diferenciação entre o *eu* em Freud e o *eu* em Lacan, segundo Nasio (2009), no primeiro, o *eu* atua como corpo sentido, e, no segundo, o *eu* se refere ao corpo imaginário.

A queda do corpo nos leva à segunda etapa apontada por Didi-Huberman (2015b), o surgimento das imagens, aproximada, nesta pesquisa, às rachaduras/*rasgaduras* em que emergem as imagens-Eva. Ou seja, surgem imagens fragmentárias/fragmentárias de/em torno de *Eva* que se alastram e provocam, em corpos-sujeitos-mulheres, a movência dos sentidos – de desejo, culpa, pecado e tantos outros – mobilizados pela figura Eva. Essas rachaduras/*rasgaduras* invocam a movência, os deslizes e deslocamentos de sentidos. Aqui, nos deparamos com o confronto do corpo com suas imagens e como ele o significa. A rasgadura da pele (corpo imaginário), a fragmentação das microimagens mentais in-conscientes (corpo real) e a desestruturação dos significantes (corpo simbólico) dão a eclosão ao corpo-caleido(*e*)scópico, corpo que, pela movência da memória, se faz olhar e ser olhado.

Salientamos que, neste processo de eclosão e irrupção de imagens-Eva, há um confronto com a *estranheza do próprio corpo* (Leandro-Ferreira, 2013b). Ao investigar processos performáticos do corpo, Leandro-Ferreira (2013b) entende que a/o artista, em seu processo criador, precisa tornar seu próprio corpo estranho, identificando e confrontando essa estranheza de si. No caso das personagens, há esse estranho que as confronta no espelho, suas próprias imagens. Elas não se reconhecem nelas e, logo, não se identificam, confrontando-as de maneiras diversas. Cléo nega os determinantes histórico-culturais que o nome "Cleópatra" carrega como significantes de sua imagem de um corpo simbólico. Stella não se reconhece mais na própria imagem, estranhando sua imagem especular com a qual se identificou a vida toda. Lívia, estilhaça sua imagem e irrompe-se, assim como as outras, em um corpo-caleido(*e*)scópico.

Por último, há a *constituição de um saber*, o que nos encaminha à eclosão/irrupção do corpo como corpo-caleido(*e*)scópico. Em uma aproximação com a Bíblia (1990), há a necessidade de Eva transgredir, quebrar, uma ordem para chegar ao conhecimento entre o bem e o mal, cujo acesso fora proibido por Deus. Segundo a narrativa, Deus ordena: "Você pode comer de todas as árvores do jardim. Mas não pode comer da árvore do conhecimento do bem e do mal, porque no dia em que dela comer, com certeza você morrerá" (Bíblia [...], 1990, Gn. 2, 16-17, p. 15). Cabe ressaltar que o conhecimento, como defende Didi-Huberman (2015b), se dá pelo processo de (re)montagem e desmontagem das peças que constituem o instrumento, assim como as "peças" que constituem a história. Foi preciso as personagens entrarem em confronto com suas próprias imagens para, então, alcançarem esse *saber*, ou seja, se ressignificarem enquanto corpos-sujeitos-mulheres. No trajeto observado em *Filhas de Eva*,

investigamos pistas que apontaram para a (trans)formação dos corpos-sujeitos-mulheres Stella, Cléo e Lívia em corpo(s)-caleido(*e*)scópico(s). Houve a necessidade da passagem pela queda do corpo (sua ruptura, fragmentação e quebra) para, então, eclodirem em corpo(s)-caleido(*e*)scópico(s).

Por fim, o corpo-caleido(*e*)scópico é um corpo que, pelo registro do olhar, enfrenta sua própria estranheza na movência da memória, atravessado pelo inconsciente, ideologia e historicidade. Corpo que provoca o olhar nos rasgos, brechas, rachaduras e esburacamentos do *tecido do mundo*, tecido-pele, tecido corpo-memória. Corpo que expõe as falhas, restos e fragmentos. Corpo que põe em movimento os vestígios e ciscos imperceptíveis à visão, convocando o sujeito a(o) olhar.

5 FRAGMENTOS E(M) ESTILHAÇOS

Ao tensionar, nos atravessamentos entre historicidade e religião, os sentidos de culpa, medo, desejo e pecado mobilizados pelo funcionamento da memória discursiva que faz retornar e atualiza o imaginário em torno de Eva nas/pelas personagens da série, nos deparamos e somos confrontadas com narrativas múltiplas, forjadas em torno da manutenção da ordem daquilo que é normal/izado em uma sociedade patriarcal e religiosa, bem como de sua desestabilização. Narrativas que oficializam discursos de/sobre as mulheres em torno de um imaginário patriarcal reproduzido e sustentado pela sociedade. *Filhas de Eva* perturbam essa tal "ordem", como efeito de estabilização e homogeneização *do discurso urbano sobre a cidade* (Orlandi, 2004, 2012), e, dela, escapam *trans*bordando (Lara, 2023c) sentidos outros possíveis para aquilo que se espera nesse espaço social que as enquadra.

Nesse percurso analítico, compreendemos, na trama do imaginário, simbólico e real, os processos de identificação e abjeção diante do *eu*. No confronto com o *estrangeiro* (Souza, 1998), observamos que Stella se confrontava consigo mesma – uma imagem estranhamente familiar que, assim, correspondia a si mesma. Uma imagem que até então amava, se reconhecia e se identificava. Isso nos conduziu à investigação acerca dos processos de formação das imagens do corpo, na relação intrínseca que há com o (O)outro, e a forma como essas imagens são afetadas/perturbadas/*manchadas* pelo olhar.

A partir das discussões em torno do imaginário e do especular, construímos, no batimento teórico-analítico, a noção de imagens-Eva como objeto discursivo de pesquisa no entrelaçamento entre a Análise de Discurso, a psicanálise e a Arte. Tal objeto ganhou potência nesse entremeio discursivo com a psicanálise e Arte, o que nos permitiu, por meio dessas áreas do conhecimento, estruturar e conceituar o significante "Eva" como potência de transgressão, do *artístico* (Lara, 2023a, 2023b) e do *feminino* (Souza, 1998), no processo de rasgadura do imaginário. Por fim, pelo *entre*-laçamento que fomos tecendo entre os fragmentos cênicos na costura da discursividade desta dissertação de mestrado, observamos analiticamente as movências caleido(*e*)scópicas do olhar das imagens-Eva em percursos discursivos na série.

Tal como um caleidoscópio, os *fragmentos cênicos* investigados são dispostos nas seções desta dissertação em um jogo que os dispersa, e, também, os emaranha nesse *entremeio* discursivo. O trajeto analítico em *Filhas de Eva* mostrou-se, assim, como um corpo composto por fragmentos dispersos, ao mesmo tempo emaranhados e *estilhaçados* –

apontando, também, para o alhures e sentidos outros. Fragmentos que, assim, teceram toda uma trama-caleidoscópica nesse percurso movente e inquietante, que não cansa de ressoar. Na condição de analistas do discurso, que transitam entre a psicanálise e a Arte, (des)organizamos e (re)organizamos tais fragmentos, dando a ver a movência caleido(*e*)scópica.

Pelo dispositivo teórico-analítico do *artístico como rasgadura da imagem* (Lara, 2023a, 2023b), demos potência discursiva à movência *entre* as três áreas do conhecimento emaranhadas nesta pesquisa e, assim, tecemos nossa investigação *entre* autores diversos, tais como Pêcheux, Leandro-Ferreira, Lacan, Quinet, Nasio, Didi-Huberman e tantos outros. O analista do discurso, como Leandro-Ferreira (2012) associa, pode ser aquele que, funcionando como um *caleidoscópio*, permite novas visadas a cada gesto de leitura produzido. E por tal funcionamento, torna-se um sujeito inquieto por esse *entremeio* e afetado pelo *olhar*. Dessa forma, o analista, nesse trajeto *errante*, como pontua Lara (2023a, p. 104), *incomoda*, tensiona, "[...] faz arder, fissurar, rasgar, perturbar, inquietar, tropeçar, claudicar, faltar, fal(*h*)ar".

Desde o título da série, fomos incomodadas por Eva, nessa contradição entre a presença e a ausência de um nome que afeta retomando/atualizando uma memória. Isso nos permitiu traçar caminhos de como as imagens-Eva se configuram e funcionam na série ao serem perturbadas em movências caleido(*e*)scópicas do olhar. Em movências erráticas de uma memória caleido(*e*)scópica, observamos que imagens-Eva funcionam pela contradição em um corpo que deseja/almeja a fragmentação, um corpo acusado de pecar e transgredir a "ordem"; ou seja, um corpo culpabilizado pelo sistema patriarcal-religioso.

Durante a escrita, fomos afetadas por Stella, Cléo e Lívia, traçando essa "presença" significante de Eva em cada uma das personagens. Ainda que, nesta dissertação, tenhamos focalizado apenas essas três, imagens-Eva se expande a outros movimentos teórico-analíticos já que opera sobre/pelo *feminino* (Souza, 1998). O feminino, assim, mostrou-se a nós como potência significante de contestação à norma, isto é, retomando Souza (1998), como diferença e alteridade. Feminino que circula no imaginário perturbando sentidos produzidos pela sociedade capitalista, pelo discurso patriarcal, religioso e sexista, racista e tantos outros que desmancham (impossibilitam) o laço social. Desmancham, pois, pelo desejo de homogeneização e estabilização, deixam de perturbar, impedindo a movência de sentidos. Assim, não *mancham*. E a mancha, que manc(*h*)a, é necessária a uma configuração/formação outra.

Enfim, os espelhos, que se apresentaram a nós, *a priori*, de maneira tão sutil em meio aos cenários e ambientação cênica de *Filhas de Eva*, tornaram-se potentes e ganharam espaço na estruturação/investigação desta pesquisa. Os espelhos, nessa relação entre o *eu*, o outro e a imagem, afetados pela ilusão/engodo provocados pelo imaginário que sustentavam o *semanticamente normal* (Pêcheux, 2015), se estilhaçam nesta escrita. E esses estilhaços, causados pelas imagens fragmentárias e fragmentadas de Eva na potência do feminino, ganham visibilidade na irrupção de corpos-caleido(*e*)scópicos. Ao passo que o feminino é associado no discurso patriarcal-religioso a sentidos estabilizados que acarretam a submissão, sujeição e violência contra corpos-*sujeitos*-mulheres e tantos outros que também se identificam com o feminino, pela movência caleido(*e*)scópica, esses corpos irrompem em corpos-caleido(*e*)scópicos, se fragmentam e abrem brechas para a movência de sentidos im-possíveis.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas**: um manifesto. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ALMEIDA, João Paulo Martins de. "Deus, pátria, família": os sentidos do facismo brasileiro. **Revista Rua**, Campinas, v. 28, n. 2, p. 353-376, 2022. Disponível em: https://www.labeurb.unicamp.br/rua/artigo/ler_artigo/235-1-deus-patria-familia-os-sentidos-do-fascismo-brasileiro. Acesso em: 17 jun. 2024.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos do Estado**. Tradução Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editora Presença, 1980.

ALTHUSSER, Louis. **Sobre a reprodução**. Tradução Guilherme João de Freitas. Petrópolis: Vozes, 1999.

ANACLETO, Gesiel; GEISE, Jean Rafael. **Introdução ao antigo testamento**. Indaial/SC: UNIASSELVI, 2017.

ANZIEU, Didier. **O eu-pele**. Tradução Zakie Yazigi Rizka-Ilah, Rosali Mahsuz. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2012.

BALDINI, Lauro José Siqueira; MARIANI, Bethania. O real é o nome que se dá ao inominável. *In*: INDURSKY, Freda; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange (org.). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 2013. p. 103-114.

BATAILLE, Georges. Informe. *In*: BATAILLE, Georges. **Documents**: Georges Bataille. Tradução João Camillo Penna; Marcelo Jacques de Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018. p. 7-7.

BÍBLIA Sagrada: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BRASIL. **Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002**. Institui o Código Civil. Brasília: Presidência da República, [2002]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10406compilada.htm. Acesso em: 10 de mar. 2024.

BRAUN, Julia. ‘Nasci para ser esposa troféu’: as mulheres que defendem serem sustentadas como forma de valorização. **BBC News Brasil**. São Paulo, fev. 2024. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/cg6dywxwzz7o. Acesso em: 27 jun. 2024.

BREWSTER, Sir David. **Kaleidoscope**: its history, theory, and construction with its application to the fine and useful arts. London: John Murray, 1858.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

CARLING, Anna Clara de Oliveira. **Corpos-sujeitos *sem*-sentido e o *não*-sentido dos corpos-sujeitos em embates no/do social em Gilead**. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2021. Disponível em: https://ple.uem.br/teses-e-dissertacoes/mestrado-2020/mestrado-2020. Acesso em: 2 JUL. 2024.

CHAVES, Andressa Barzik Ielen Cavallari. Há 45 anos, brasileiras podem optar por manter nome de solteira. **Jusbrasil**. Salvador, 2022. Disponível em: https://www.jusbrasil.com.br/noticias/ha-45-anos-brasileiras-podem-optar-por-manter-nome-de-solteira/1689246571. Acesso em: 27 junho 2024.

CHEMAMA, Roland. **Dicionário de psicanálise**. Tradução Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.

SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL. **Como a Bíblia ganhou tanta relevância?** Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2024. Disponível em: https://www.sbb.org.br/artigos/como-a-biblia-ganhou-tanta-relevancia. Acesso em: 17 jun. 2024.

COURTINE, Jean-Jacques. O tecido da memória: algumas perspectivas de trabalho histórico nas ciências da linguagem. **Polifonia**, Cuiabá, v. 12, n. 2, p. 1-13, 2006. Disponível em: https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1067. Acesso em: 17 fev. 2024.

DALTOÉ, Andréia da Silva. O rasgo de identidade do nome que se faz próprio na clandestinidade. *In*: GARCIA, Dantielli Assumpção; LUNKES, Fernanda Luzia (org.). **Mulheres e…** Uberlândia: Navegando Publicações, 2022. p. 67-90.

DAS MATHEUS. **Dicionário de nomes hebraicos**. Barueri: Editora Vida Abundante, 2015. *E-book*. Disponível em: https://ler.amazon.com.br/?asin=B07RD57P5W&_encoding=UTF8. Acesso em 3 jul. 2024.

DELINQUENTE. *In*: DICIONÁRIO Etimológico. c2008-2024. Disponível em: https://www.dicionarioetimologico.com.br/delinquente/. Acesso em: 13 junho 2024.

DEVEL, Laetitia. Vitrines e espelhos. *In*: JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Corpos e cenários urbanos**: territórios urbanos e políticas culturais. Tradução Rejane Janowitzer. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 153-163.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**: ou o gaio do saber visual segundo Georges Bataille. Tradução Caio Meira e Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n.4, p. 204-219, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454. Acesso em: 14 fev. 2024.

ESTELA: Significado Bíblico Do Nome. **Nomes Bíblicos**. 2023. Disponível em: https://nomesbiblicos.com.br/dicionario/estela-significado-biblico-do-nome/. Acesso em: 27 junho 2024.

ESTELLA. **Dicionário de Nomes Próprios**. c2008-2024. Disponível em: https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/estella/. Acesso em 3 jul. 2024.

FILHAS de Eva. Produção de Adriana Falcão, Jô Abdu, Martha Mendonça e Nelito Fernandes. Rio de Janeiro: Globoplay, 2021. Série, plataforma digital, 12 episódios.

FLEIG, Mario. O mal-estar do corpo. *In*: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (org.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, p. 131-139.

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

FURTADO, Bruna Plath. **O cuidado de si ascético-monástico e a mulher espectral na manifestação ritual da verdade no *Virgem de Consolaçon***. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2020.

GILLOT, Pascale. **Althusser e a psicanálise**. Tradução Pedro Eduardo Zini Davoglio, Fábio Ramos Barbosa Filho, Marie-Lou Lery-Lachaume. São Paulo: Ideias & Letras, 2018.

GREENBLATT, Stephen. **Ascensão e queda de Adão e Eva**. Tradução Donaldson Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HAROCHE, Claudine; PÊCHEUX, Michel; HENRY, Paul. A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso. *In*: BARONAS, Roberto Leiser (org.). **Análise de discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. Araraquara: Letraria, 2020. p. 17-39.

HENRY, Paul. A história não existe? *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 29-52.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019a.

HOOKS, bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. Tradução Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019b.

INDURSKY, Freda. A memória na cena do discurso. *In*: INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina (org.). **Memória e história na/da análise do discurso**. Campinas: Mercado de Letras, 2011. p. 67-89.

INDURSKY, Freda. Da interpretação à falha no ritual: a trajetória teórica da noção de formação discursiva. *In*: BARONAS, Roberto Leiser (org.). **Análise de discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. Araraquara: Letraria, 2020. p. 300-317. Disponível em: https://www.letraria.net/analise-de-discurso-apontamentos/. Acesso em: 3 jul. 2024.

INDURSKY, Freda. Remontando de Pêcheux a Foucault: uma leitura em contraponto. *In*: INDURSKY, Freda; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina (org.). **Michel Pêcheux e a análise do discurso**: uma relação de nunca acabar. São Carlos: Claraluz, 2005. p. 183-194.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**: as bases conceituais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2022, v.1.

JORGE, Marco Antonio Coutinho; FERREIRA, Nadiá Paulo. **Lacan, o grande freudiano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith**. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 1**: os escritos técnicos de Freud. Tradução Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1986.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10:** a angústia. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução Magno Machado Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACERDA, Gustavo Haiden de. **Sentidos de morte na escritura(ção) do luto no Facebook**. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2023. Disponível em: http://www.ple.uem.br/teses-e-dissertacoes/mestrado-2020/mestrado-2023-2025. Acesso em: 11 mar. 2024.

LAGAZZI, Suzy. Delimitações, inversões, deslocamentos em torno do Anexo 3. *In*: LAGAZZI, Suzy; ROMUALDO, Edson Carlos; TASSO, Ismara (org.). **Estudos do texto e do discurso**: o discurso em contrapontos: Foucault, Maingueneau, Pêcheux. São Calos: Pedro & João Editores, 2013. p. 311-331.

LARA, Renata Marcelle. *Felizes para sempre*?: o estilhaçamento do (sujeito no) social. *In*: GRIGOLETTO, Evandra; DE NARDI, Fabiele Stockmans; SOBRINHO, Helson Flávio da Silva (org.). **Sujeito, sentido, resistência**: entre a arte e o digital. Campinas: Pontes, 2019. p. 93-111.

LARA, Renata Marcelle. O analista de discurso no espaço *entre* das tensões em processo. *In*: SOARES, Alexandre Sebastião Ferrari; GARCIA, Dantielli Assumpção; VIEIRA, Norma Cristina (org.). **Tornar-se analista de discurso**. Campinas: Pontes, 2023a. p. 85-108.

LARA, Renata Marcelle. Rasgaduras da imagem corpo-sujeito paradoxal e-feito angústia discursivizado em *Peles*. **Crítica Cultural**, Palhoça, v. 18, n. 1, p. 97-110, jan./jun. 2023b. Disponível em: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Critica_Cultural/index. Acesso em: 17 fev. 2024.

LARA, Renata Marcelle. Transbordamentos do sujeito no imaginário de *O bar*. CAMARGO, Hertz Wendell de *et al*. (org.). **Mito, imaginário e cultura pop**. Londrina: Syntagma Editores, 2023c. p. 179-192. *E-book*. Disponível em: https://syntagmaeditores.com.br/livraria/mito--imaginario-e-cultura-pop. Acesso em 3 jul. 2024.

LARA-PIMENTEL, Renata Marcelle. **Versões de um ritual de linguagem telejornalístico**. 2008. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2008. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/420918. Acesso em 13. jun. 2024.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. Discurso, arte e sujeito e a tessitura da linguagem. *In*: INDURSKY, Freda; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange (org.). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 2013a. p. 127-139.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. Memória discursiva em funcionamento. *In*: ROMÃO, Lucília Maria Sousa; GALLI, Fernanda Correa Silveira (org.). **Conceitos discursivos em rede**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012. p. 141-152.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. O corpo como materialidade discursiva. **Redisco**, Vitória da Conquista, v. 3, n. 1, p. 77-82, 2013b. Disponível em: https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2697. Acesso em: 14 fev. 2024.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. Resistir, resistir, resistir… Primado prático discursivo! *In*: Alexandre Soares *et al*. (org.). **Discurso, resistência e…**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2015. p. 159-167.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LINGUEE. Dicionário francês-português e buscador de traduções. **DeepL**. c2024. Disponível em: https://www.linguee.com.br/. Acesso em: 18 jun. 2024.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e "do lar". **Veja**. São Paulo, abr. 2016. Disponível em: https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar. Acesso em: 30 maio 2014.

MALUF-SOUZA, Olimpia. Subjetivação e identidade dos/nos sujeitos desviantes. *In*: DI REZO, Ana; MOTTA, Ana Luiza Artiaga Rodrigues da; OLIVEIRA, Tânia Pitombo de (org.). **Linguagem, história e memória**: discursos em movimento. Campinas: Pontes, 2011. p. 245-257.

MARIANI, Bethania. Constituição do sujeito: percursos da linguística e da psicanálise. *In*: MALUF-SOUZA, Olimpia; SILVA, Valdir; ALMEIDA, Eliana de; BISINOTO, Leila Salomão Jacob (org.). **Discurso, sujeito e memória**. Campinas: Pontes, 2012a. p. 31-46.

MARIANI, Bethania. O esquecimento na memória. *In*: ROMÃO, Lucília Maria Sousa; GALLI, Fernanda Correa Silveira (org.). **Conceitos discursivos em rede**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012b. p. 141-152.

MARIANI, Bethania. Um imaginário e outros. *In*: GRIGOLETTO, Evandra; DE NARDI, Fabiele Stockmans (org.). **A Análise do Discurso e sua história**: avanços e perspectivas. Campinas: Pontes, 2016. p. 35-47.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Lauro António, Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

NASIO, Juan David. **Meu corpo e suas imagens**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

NASIO, Juan David. **O Olhar em psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

NECKEL, Nádia. O corpo-imagem: materialidade discursiva e práticas de subjetivação. *In*: TASSO, Ismara; SILVA, Érica (org.). **Línguas(gens) em discurso**: a formação dos objetos. Campinas: Pontes, 2014. v. 7. p. 187-210 (Coleção Linguagem e Sociedade).

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de Discurso: conversa com Eni Orlandi. [Entrevista cedida a] Goulart Raquel Barreto. **Teias**, Rio de Janeiro, ano 7, n. 13-14, 2006. p. 1-7. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/24623. Acesso em: 14 fev. 2024.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Cidade dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso em análise**: sujeito, sentido, ideologia. Campinas: Pontes, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Do não sentido e do sem sentido. *In*: JUNQUEIRA-FILHO, Luiz Carlos Uchôa (org.). **Silêncios e luzes**: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998. p. 57-66.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Formas de individuação do sujeito feminino e sociedade contemporânea: o caso da delinquência. *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). **Discurso e políticas públicas urbanas**: a fabricação do consenso. Campinas, Editora RG, 2010. p. 11-42.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Maio de 1968: os silêncios da memória. *In*: ACHARD, Pierre *et al*. **Papel da Memória**. Campinas: Pontes, 2015. p. 53-63.

ORLANDI, Eni. Segmentar ou recortar? **Linguística**: questões e controvérsias. Uberaba: Fiube, n. 10, 1984, p. 9-26 [Série Estudos].

PAIVA, Iara Cecília. **A culpa é de Eva? De deusas a pecadoras**: mulheres nas religiões. São Paulo: Almedina Brasil, 2020.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução Bethânia Mariani *et al*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 61-162.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 2015a.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. *In*: ACHARD, Pierre *et al*. **Papel da Memória**. Campinas: Pontes, 2015b. p. 43-51.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução Eni Orlandi *et al*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução Bethânia Mariani *et al*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 163-252.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: Editora da USC, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela Maria da Silva Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PETRI, Verli. O funcionamento do movimento pendular próprio às análises discursivas na construção do "dispositivo experimental" da Análise de Discurso. *In*: PETRI, Verli; DIAS, Cristiane (org.). **Análise do discurso em perspectiva**: teoria, método e análise. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. p. 39 - 48.

QUINET, Antonio. **Os outros em Lacan**. Porto Alegre: Simplíssimo Livros, 2012.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais**: ver e ser visto na psicanálise. Porto Alegre: Simplíssimo Livros, 2013.

RAMARI, Thiago Henrique. **O cor*po*lítico entre a vida e a morte no longa-metragem francês 120 Batimentos por minuto**. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2023. Disponível em: http://www.ple.uem.br/teses-e-dissertacoes/doutorado-2020/doutorado-2023-2025. Acesso em: 11 mar. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **Os nomes da história**: ensaio da poética do saber. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**: o feminino através dos tempos. Tradução William Lagos, Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2019.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SICUTERI, Roberto. **Lilith, a Lua Negra**. Tradução Norma Telles e J. Adolpho Gordo. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.

SOUZA, Neusa Santos. O estrangeiro: nossa condição. *In*: KOLTAI, Caterina (org.). **O estrangeiro**. São Paulo: Escuta: Editora da FABESP, 1998. p. 155-163.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TELLES, Norma. **Ronda das feiticeiras**. Belo Horizonte: Editora Luas, 2021.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Narciso. *In*: VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Mitos gregos**. São Paulo: Objetivo, 1998. p. 17-20.

VIEIRA, Marcus André. **Restos**: uma introdução lacaniana ao objeto da psicanálise. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

VINHAS, Luciana Iost. Considerações sobre o pré-construído na análise de discurso: gesto de interpretação de dizeres de uma mulher presa. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, v. 62, p. 1-15, 2020. Disponível em:

https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8658800. Acesso em: 14 fev. 2024.